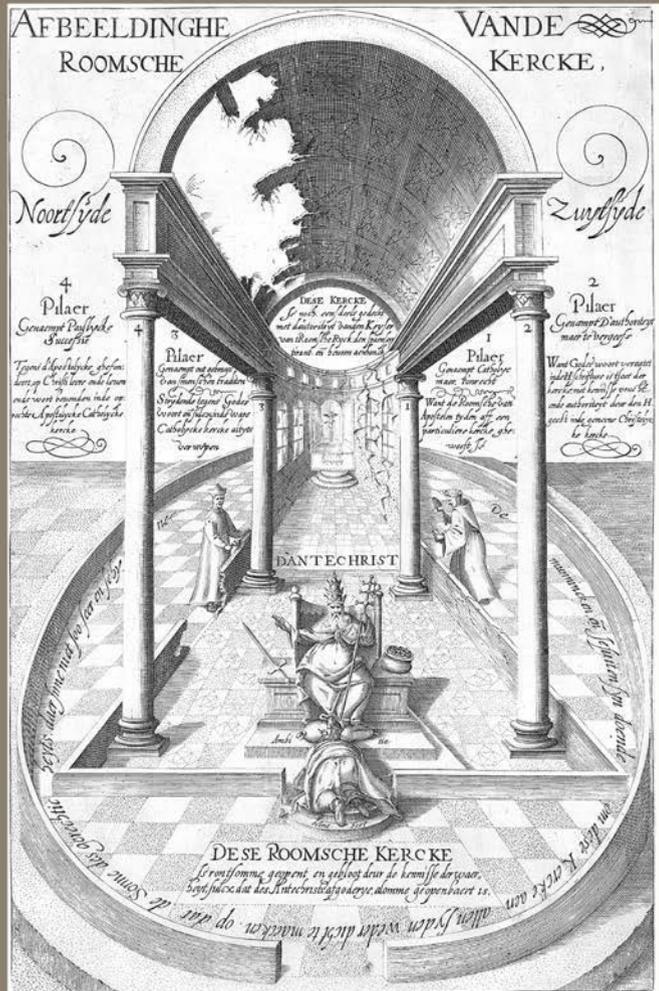


Vergleichendes Sehen in den Konfessionen der Frühen Neuzeit

Die Niederlande als liminaler Raum





unipress

© 2021, Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG, Göttingen
ISBN Print: 9783847112822 – ISBN E-Book: 9783847012825

The Early Modern World Texts and Studies

Band 5

Herausgegeben von
Markus Friedrich, Jürgen Sarnowsky
und Johann Anselm Steiger

Janne Lenhart

Vergleichendes Sehen in den Konfessionen der Frühen Neuzeit

Die Niederlande als liminaler Raum

Mit 129 Abbildungen

V&R unipress

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<https://dnb.de> abrufbar.

Gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) – GRK 2008 – 242138915.

© 2021, Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG, Theaterstraße 13, D-37073 Göttingen
Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen
schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Umschlagabbildung und Frontispiz: Hendrick Hondius: Afbeeldinghe vande roomsche kercke (...),
ca. 1600, Kupferstich, 319 x 221 mm, Rotterdams Historisch Museum, Stichting Atlas van Stolk,
Inventarnr. 5913 u. 5896 bzw. AVS 341 u. 324.

Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com

ISSN 2626-3718

ISBN 978-3-8470-1282-5



IN DESE GE

*meene ware Apoftolycke
kerke. Is Godes woort
licht der waerheit
Blyfchap vrede. comi-
cheit. vryheit. ende
ouerwimminge van
Vaeder. in Iesu
Christo. deur den
H. gees. Ende
tot salicheyt*



DESE KERCKE

*wort inder duysternisse
van Godes vyanden seer
aengewachten. gheslact.
verwilt. gebact. ende
verdruct. met aller
wrechetheit ende
tirannye. Tot
verdoemenisse*



*gemad-
ende
binnen
sichge-
godes*

*waer-
hede
der
ghe-
singe-
ture*

*mits
altes
godes*

*De
godes
trijne
in Iesu
Christo*

*De
verlicht-
inghe
in Iesu
Christo
des H.
gees*

*Prophetie des H. Evangelij
die in den name
des Vaders en Godes soons
ende des H. gees*

*De goddijnisse ende gemaek-
t van Ihesu. ende der deet en
Horem. Ihu Christus. anno 1530*

GEHOOR. GELOOVE

HOPE. LIEYDE

GEBEDEN

LOFSANGEN

SALICHEYT

T F V N D A M E N T D E S E R

K E R C K E I S C H R I S T V S

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	9
Einleitung	11
1 Wie über die konfessionellen Aushandlungen in den Niederlanden sprechen? – Eine methodische Bestimmung	23
1.1 Einleitung	23
1.2 Geführtes Sehen – Blickregie	27
1.3 Historische Ausgangslage	31
1.4 »ware catholieke kerk«. Wahrnehmung von eigener und fremder Konfession	42
1.5 Toleranz, Umgangsökumene oder konfessionelle Aushandlungsprozesse?	55
1.6 Reformierte Kunst? – Künstler und Adaption	69
1.7 Vergleichendes Sehen als Praxis der Einübung konfessioneller Identitäten	77
1.8 Die Kirche im Raum	101
2 Neue Stadträume	105
2.1 Einleitung	105
2.2 Willemstad	110
2.2.1 Stadtgründung	110
2.2.2 Befestigung Willemstads	119
2.2.3 Innere Struktur und Landschaftliche Einbettung	131
2.2.4 Willemstad als reformierte Idealstadt	143
2.3 Scherpenheuvel	145
2.3.1 Stadtgründung	147
2.3.2 Stadtstruktur und Fortifikation	151
2.3.3 Scherpenheuvel als religiöse Landmarke	155
2.3.4 Maria in der Landschaft	162
2.4 Vergleichendes Sehen der neuen Städte	183
2.4.1 Willemstad und Scherpenheuvel im Vergleich	183
2.4.2 Vergleichendes Sehen	189

3	Neue Kirchenräume	193
3.1	Einleitung	193
3.2	Neue Räume	194
3.2.1	Umnutzung von Kirchenräumen	194
3.2.2	Erste ephemere protestantische Kirchen in den Niederlanden	201
3.3	Koepelkerk in Willemstad als älteste reformierte Kirche der Niederlande	203
3.3.1	Architektur	203
3.3.2	Nachgotik als Konzept der reformierten Kirchen	214
3.4	Wallfahrtskirche Scherpenheuvel	219
3.4.1	Architektur	219
3.4.2	Ausstattung der Wallfahrtskirche	226
3.4.3	Konzeption Mariens in der Wallfahrtskirche	270
3.4.4	Wallfahrtskirche als Lokalisierung der <i>universalitas</i>	273
3.5	Das Neue Jerusalem als überkonfessionelle Bezugsgröße	276
3.6	Aneignung, Umcodierung, Überbietung	280
4	Schluss	283
	Quellenverzeichnis	289
	Literaturverzeichnis	291
	Abbildungsnachweise	311
	Personenregister	315

Vorwort

Vorliegende Studie wurde im von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderten Graduiertenkolleg 2008 *Interkonnfessionalität in der Frühen Neuzeit* erarbeitet und im Sommersemester 2019 an der Fakultät für Geisteswissenschaften der Universität Hamburg als Dissertation im Fach Kunstgeschichte angenommen. Für die Publikation wurde der Text leicht überarbeitet. Dass dieses Buch nun erscheint, macht mich stolz und sehr dankbar. An erster Stelle danke ich Prof. Dr. Margit Kern und Prof. Dr. Christine Büchner, die die Arbeit betreut und mit großem Enthusiasmus begleitet haben. Sie haben die Gutachten zur Dissertation verfasst. Weiterhin gilt mein Dank dem Hamburger Graduiertenkolleg *Interkonnfessionalität in der Frühen Neuzeit* und hier insbesondere Prof. Dr. Johann Anselm Steiger, Dr. Luisa Coscarelli-Larkin, Maria Schaller, Dr. Daniel Fliege, Dr. Frank Kurzmann und Mareike Angres. Für wertvolle Hinweise und Unterstützung danke ich außerdem Prof. Dr. Seraina Plotke (†), Anja Brug, Michael Hanne, Dr. Yannis Hadjinicolaou, Prof. Dr. Ulrich Heinen, Elena Tolstichin und Şirin Datlı. Ein besonderer Dank gebührt Prof. Dr. Valeska von Rosen und Prof. Dr. Ulrich Rehm sowie Svenja Neupert. Außerdem danke ich der Deutschen Forschungsgemeinschaft, auch für die finanzielle Unterstützung sowie der Geschwister-Dr.-Meyer Stiftung. Auch danke ich herzlich den Herausgebern der Reihe *The Early Modern World. Texts and Studies* für die Aufnahme der Arbeit.

Für ihre Nachsicht, Zuversicht und ihren Rückhalt danke ich Lisa Marie, Norbert, Martina, Elke und vor allem Raymond.

Einleitung



Abb. 1: Johannes Wierix (nach Maarten van Heemskerck), Unser tägliches Brot gib uns heute, ca. 1571, Kupferstich, 20,7 x 25,3 cm, Amsterdam, Rijksmuseum Rijksprentenkabinet.

Wir blicken in einen Kirchenraum (Abb. 1). Im rechten Vordergrund steht ein Priester auf einer Kanzel und predigt zur Gemeinde, die sich links vor ihm versammelt hat.¹ Im Hintergrund ist der Chor der Kirche zu sehen. Hier steht ein geöffneter Flügelaltar, vor dem ein Priester die heilige katholische Kommunion feiert.² Ganz rechts im Bild ist ein Mann in einer Seitennische zu sehen, der ein Dankesgebet für das Brot ausspricht, um das es in der Darstellung geht. Bei der Darstellung handelt es sich um eine Illustration des Verses »unser tägliches Brot

1 Johannes Wierix (nach Maarten van Heemskerck), *Unser tägliches Brot gib uns heute*, ca. 1571, Kupferstich, 20,7 x 25,3 cm, Amsterdam, Rijksmuseum Rijksprentenkabinet; vgl. Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450–1700. Bd. 63, The Wierix Family Part 5. Hg. von Jan van der Stock, Marjolein Leesberg. Rotterdam 2004, Nr. 1040, S. 136.

2 Bei dem Flügelaltar handelt es sich zum Entstehungszeitpunkt eigentlich um ein »veraltetes« Medium, das im 16. Jahrhundert Einzelaltarbildern wich. Hierdurch mag ein Hinweis auf die Kontinuität der katholischen Kirche gegeben sein, die auch eine Korrespondenz in der altertümlichen Kleidung der Figuren im Kirchenraum hat. Auf der Mitteltafel des Triptychons findet sich eine Kreuzigungsszene, auf dem linken Flügel die *Opferung Isaaks*, der auf dem rechten Flügel die *Aufrichtung der ehernen Schlange* gegenübergestellt ist. Das Bildprogramm zeichnet sich folglich durch eine klar christozentrische Ikonografie aus.

gib uns heute« (»panem nostrum quotidianum danobis hodie«) des Vaterunsers, die im Jahr 1571 von Johannes Wierix nach einer Vorlage von Maarten van Heemskerck gestochen wurde.³ Etwa siebzig Jahre später wurde die Grafik durch den Amsterdamer Kupferstecher und Verleger Claes Jansz. Visscher erneut gedruckt, nun allerdings für einen reformierten Adressatenkreis (Abb. 2).⁴

Um die ursprünglich katholische Darstellung für ein reformiertes Publikum anzupassen, scheinen nur wenige Änderungen nötig gewesen zu sein: Lediglich der Altar samt Triptychon und Leuchtern verschwindet, an seiner Stelle findet sich nun ein Abendmahlstisch, an dem das Sakrament von einem Pfarrer verteilt wird. Ferner sind die Heiligenfiguren, die in der katholischen Fassung an den Säulen entlang des Mittelschiffs angebracht waren, getilgt worden. Betrachtet man beide Stiche parallel, wie etwa Ilja Veldmans Besprechung der Objekte vorsieht (Abb. 3), scheinen sich die Unterschiede zwischen katholischem und reformiertem Bekenntnis räumlich nur marginal zu äußern.⁵ Der Kirchenraum und die Gemeinde sind die gleichen und die Liturgie, bestehend aus Abendmahlsfeier und Predigt von der Kanzel, scheint übereinzustimmen. Gilt also die einfache Formel, dass Katholiken ihre Kirchen mit Bildern ausstatteten, während die Reformierten dies ablehnten?

Die konfrontative Gegenüberstellung der beiden Grafiken lädt dazu ein, katholische und reformierte Kirche, deren Ausstattung und die Liturgie im Vergleich zueinander zu betrachten. Durch dieses Verfahren wird eine visuelle Evidenz erzeugt, der man sich nur schwer entziehen kann. Im Vergleichen beider Stiche lässt sich allem Anschein nach die jeweilige konfessionelle Identität feststellen, die sich lediglich in der Ausstattung der Kirchen zeigt.⁶ Beide Stiche lassen zwar auf das jeweilige Bekenntnis der Kirchendarstellungen schließen, konfessionelle Polemik findet indes nicht statt. Die niederländische Kunsthistorikerin Ilja Veldman hat diese konfessionsübergreifende Verwendung als »multifunctional Imagery« beschrieben: »Often we see that one and the same Bible quotation or same pictorial motif was used by the adherents of different denominations.«⁷ Dies wird am vorliegenden Beispiel der Vaterunser-Illustration von Maarten van Heemskerck noch deutlicher, wenn man sich vor Augen hält, dass das Sujet wohl zunächst im deutschsprachigen Raum zur Bebilderung reforma-

3 Zur Zeichnung von van Heemskerck, 20,3 x 25,5 cm, im Statens Museum for Kunst Kopenhagen, siehe Jan Garff: Tegninger af Maarten van Heemskerck. Illustreret katalog. Kopenhagen 1971, Kat.-Nr. 110–117.

4 Johannes Wierix (nach Maarten van Heemskerck), von Claes Jansz. Visscher, *Unser tägliches Brot gib uns heute*, (2. späterer Zustand), 1643, Kupferstich, 20,9 x 25,0 cm, Amsterdam Rijksmuseum Rijksprentenkabinet, vgl. Hollstein Bd. 63, 2004 (Anm. 1), S. 134–138. Bei seiner Neuauflage der Serie für sein *Theatrum Biblicum* (1643) ersetzte Visscher außerdem die figurlichen Darstellungen Gottvaters durch das Tetragramm.

5 Ilja Veldman: *Images for the eye and soul. Function and meaning in netherlandish prints 1450–1650*. Leiden 2006, S. 113f.

6 Für dieses Beispiel vgl. etwa Margaret Aston: *Public Worship and Iconoclasm*. In: *The Archeology of Reformation 1480–1580*. Hg. von David Gaimster. Leeds 2003, S. 9–28, hier S. 12.

7 Veldman 2006 (Anm. 5), S. 108.



Abb. 2: Johannes Wierix (nach Maarten van Heemskerck), hrsg. von Claes Jansz. Visscher, Unser tägliches Brot gib uns heute, (2. späterer Zustand), 1643, Kupferstich, 20,9 x 25,0 cm, Amsterdam Rijksmuseum Rijksprentenkabinet.

torischer Vaterunser-Drucke, etwa von Lucas Cranach d. Ä. oder Hans Holbein d. J., verbreitet wurde, bis es van Heemskerck in den Niederlanden in einen dezidiert katholischen Kontext übertrug.⁸

Doch können wir die beiden Fassungen des Sujets überhaupt nebeneinander stellen und damit ein vergleichendes Sehen aktivieren, das in der Differenz – vermeintliche – konfessionelle Identitätsmarker ausfindig macht?⁹ Die Zusammenstellung der beiden Stiche suggeriert in deren grundsätzlichen Gleichheit eine große Schnittmenge konfessionell geteilter Praktiken, gerade hinsichtlich der Nutzung des Kirchenraums. So überzeugend das Beispiel veranschaulichen mag, dass es Sujets gab, die überkonfessionell eingesetzt werden konnten, so sehr stellt das Nebeneinanderstellen beider eine spezifische Form des Vergleichens dar, die den Zeitgenossen fremd gewesen sein dürfte.¹⁰ Es erscheint

8 Z. B. durch eine Ausgabe einer Vaterunser-Auslegung von Erasmus von Rotterdam: Een wtlegginghe des Pater Noster op die seven dagen vander weken. Amsterdam s.a., s.p.

9 Diese bildliche Zusammenstellung in Publikationen als Form des Vergleichs hat bereits Thürlemann problematisiert, vgl. Felix Thürlemann: Bild gegen Bild. Für eine Theorie des vergleichenden Sehens. In: Pendant Plus. Praktiken der Bildkombinatorik. Hg. von Gerd Blum u. a. Berlin 2012 (Reimer Bild+Bild 2), S. 391–401, bes. S. 396.

10 Gegenüberstellungen der »Guten und der Schlechten Kirche« waren etwa im deutschsprachigen

a completed death. The explanatory verses are in Latin, French and German. Not only the image of Faith, but the Latin verses as well as to be found in an edition in the town (1576) of Theodor de Biez, Calvin's successor in Geneva.¹¹ In the verses, the iconography of the representation is polemically explained: the author questions and answers such: 'What does the bride demand?' and answers: 'the curbing of the passions'. We further learn that True Faith comes readily, from simplicity and peace, despite darkness of the spirit and torments and death.¹²

However it is quite doubtful whether De Pone had a pure Calvinist concept in mind. Comparable to De Pone's print is a print by Hieronymus Wierix after Martinus



de Vos, made before 1574 and entitled 'A conversation between Man and Religion' (fig. 10).¹³ Instead of a scene, Faith now has control of the book in a circular 'The Gospel of Peace', and Faith is surrounded by scenes of war. The major portion of the Latin verses answer again a question from de Biez, but at the end of the poem Religion complains that she has nothing to do with the war, although people see her as an excuse for it. The print is thus a religious representation with a contemporary political tinge. Its publisher, Pieter Blaeuw, is



Hieronymus Wierix after Martinus de Hondius, late in the sixteenth century, second time. Amsterdam, Rijksprentekamer. Known to have little sympathy for the Spanish, Hieronymus Wierix and Martinus de Vos, were Lutherans, at least until the fall of Antwerp in 1585. The political situation would seem to change completely, not the use of traditional images. The answer program and print publisher Philippe Galle, who wanted to publish prints which served the specific aims of the Counter-Reformation after the fall of the city in 1585, published

in around 1595 a print entitled 'The Image of True Faith', in which the iconography of the two earlier prints was slightly modified (fig. 10).¹⁴ Faith is now carrying the world and Faith has become a less important element, but the Commandment of Love in Faith's book has been retained. Again, the Latin verses contain several quotations from de Biez's poem, although Galle dedicated his print to the Order of the Franciscans, who played an important role in the Antwerp Counter-Reformation. The presence of the dove as symbol of the Holy Ghost would seem sufficient to underscore the Catholic con-

Abb. 3: Veldman 2006, S. 113f.

unwahrscheinlich, dass im 17. Jahrhundert jemand Visschers Druck neben Wierix' Fassung gelegt hätte, um dann festzustellen, dass die Konfessionen eigentlich nur anhand ihrer Duldung von Bildern in Kirchenräumen zu unterscheiden seien. Unwahrscheinlich deshalb, weil die Stiche in den Kontext illustrierter Vaterunser-Drucke eingebunden waren und im Kontext dieses Mediums rezipiert wurden.¹¹ Die zeitliche und räumliche Distanz der Ausgaben stützen dieses Argument. Wie aber lassen sich Vergleiche über das Verhältnis der frühneuzeitlichen konfessionspezifischen religiösen Praxis anstellen, die der Perspektive der Akteure gerecht werden? Kann es solche Vergleiche überhaupt geben? Mit der vorliegenden Arbeit soll eine Perspektive aufgezeigt werden, vergleichendes Sehen als Heuristik zu nutzen, indem solche Objekte analysiert werden, die selbst mit visuellen Vergleichen operieren (vgl. Abb. 4 und 5).

Grenzübergreifend Kunstgeschichte

Gleichwohl veranschaulicht das Beispiel, dass es sich lohnt, die konfessionelle Bildwelt der Reformationszeit grenz- und konfessionsübergreifend zu untersuchen. Wierix' erste Fassung des Bildes entstand 1571 im katholischen Antwerpen; Claes Jansz. Visschers gab seinen überarbeiteten Druck 1643 in Amsterdam, also in der sich zur reformierten Kirche bekennenden Republik der Ver-

Raum zwar durchaus verbreitet (vgl. Kat. Ausstell. Luther und die Folgen für die Kunst. Hamburger Kunsthalle. Hg. von Werner Hofmann. München 1983, S. 188), wurden aber in der Regel innerhalb einer Komposition kontrastiert; vgl. etwa ebd., Kat.-Nr. 67–71.

11 Wierix veröffentlichte die achteilige Serie 1571 bei Philips Galle in Antwerpen; Visscher publizierte die bearbeiteten Grafiken von Wierix zusammen mit vielen weiteren in seinem *Theatrum Biblicum*. Amsterdam 1643; Hollstein 63, 2004 (Anm. 1), S. 134.

einigten Provinzen, heraus. Das forschlerische Interesse für solche überregionalen Adaptionsprozesse in den Niederlanden ist ein junges Phänomen. Wie aufschlussreich die Untersuchung transkultureller Verflechtungen für die Kunstgeschichte der frühneuzeitlichen Niederlande sind, ist jüngst von Karolin de Clippel hervorgehoben worden. Unter dem Titel »Towards a single art history?« regt die Autorin dazu an, niederländische Kunst nicht gemessen an heutigen Ländergrenzen, sondern am damaligen Kulturraum zu untersuchen.¹² Sie spricht sich dezidiert gegen eine Unterscheidung in *Dutch Art* und *Flemish Art* aus, weil diese Einteilung nicht der Sichtweise und Praxis der frühneuzeitlichen Akteure entspreche. Dem hinzuzufügen ist, dass diese Dichotomie in der Regel auch mit der Vorstellung konfessioneller Entitäten einhergeht, die bislang vorwiegend binnenkonfessionell erforscht wurden.¹³

Mit der Forderung nach kunsthistorischen Untersuchungen, die den gesamten niederländischen Raum und die Mobilität von Künstlern und Artefakten berücksichtigen, berührt de Clippel einen wichtigen Punkt niederländischer Geschichtsschreibung, deren Ursprünge die Autorin in der zeitlichen Nähe von Nationalismus und sich etablierender kunsthistorischer Disziplin sieht.¹⁴ Konzise zeichnet sie nach, wie in den verschiedenen kunsthistorischen Arbeitsbereichen universitäre Forschung und Lehre, Museum und Ausstellungswesen sowie Forschungseinrichtungen wie dem *RKD Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis* etwa seit der Jahrtausendwende ein Paradigmenwechsel festzustellen ist.¹⁵ Dieser besteht aus dem Bewusstsein, dass die tradierte Niederlandeforschung an modernen nationalen Ländergrenzen orientiert war, die für die Frühe Neuzeit nicht haltbar sind. Ein überregionaler Zugriff kann dagegen der Tatsache Rechnung tragen, dass die Zeitgenossen die Trennung in Spanische Niederlande und Niederländische Republik in zahlreichen Kontexten selbst nicht vorgenommen haben. So fassten etwa die frühneuzeitlichen Biografen wie Karel van Mander 1604, aber auch später Arnold Houbraken und Cornelis de Bie in ihren Künstlerbiografien alle niederländischen Künstler zusammen und folgten weder einer geografischen noch politischen Unterscheidung in Nord und Süd oder katholisch und reformiert, sondern listeten alle Künstler als Niederländer auf.¹⁶

Mit dem modernen nationalen Zugriff ist die Schwierigkeit verbunden, dass er zu einer Überbewertung des Trennenden und zur Marginalisierung von Ver-

12 Karolin de Clippel: *Dutch Art in Relation to Seventeenth-Century Flemish Art*. In: *The Ashgate Research Companion to Dutch Art of the Seventeenth Century*. Hg. von Wayne Franits. London, New York 2016, S. 390–405.

13 Zumindest von kunstgeschichtlicher Seite ist dies wenig erforscht. Die historische Forschung hat hierzu bereits wichtige Beiträge geleistet, siehe auch Kap. 1.5.

14 Und in der Tat ist es ja bezeichnend, dass der Beitrag in der Sektion »Topics of Recent Research« ausgerechnet im *Dutch Companion* (sic) erschien.

15 Vgl. Thomas DaCosta Kaufmann: *An Independent Dutch Art? A View from Central Europe*. In: *De seventiende eeuw* 13 (1997), S. 359–366 und bereits kurz zuvor Albert Blankert: *Review of »Dawn of the Golden Age«*. In: *The Art Bulletin* 77 (1995), S. 145–148.

16 Vgl. Pieter Groenendijk: *Beknopt biografisch lexicon van Zuid- en Noord-Nederlandse schilders, graveurs, glasschilders, tapijtwevers et cetera van ca. 1350 tot ca. 1720*. Utrecht 2008.

bindendem verleitet. Es besteht die Gefahr, Überregionales erst gar nicht wahrzunehmen, wenn Kunstwerke und Artefakte in räumlich nur begrenzten Rahmen untersucht werden. Dies zeigt sich insbesondere, wenn es um konfessionelle Identitäten geht. Welche Überzeugungen, Praktiken und Bilder die Zeitgenossen selbst als konfessionell identitätsstiftend aufgefasst haben, wird nur im transkonfessionellen Kontext sichtbar. Auch wirkt ein nationaler Zugriff oft isolierend, weil er zu einer Hervorhebung der Leistungen oder künstlerischer Fähigkeiten der ›eigenen‹ Kunst und Künstler und einer Vernachlässigung ähnlicher Phänomene in anderen Kontexten führen kann.¹⁷ Wie also lassen sich Figuren des Dazwischen situieren? Seit der Jahrtausendwende gibt es ein Interesse daran, einen Zugang zu wählen, der stärker an der Verflochtenheit von Räumen interessiert ist. Es sind erste Ansätze zu beobachten, die eine grenzübergreifende Untersuchung als Ausgangspunkt der eigenen Forschung setzen.¹⁸ Noch abzuwarten bleibt, ob die Forderung, Transferprozesse zwischen den nördlichen und südlichen Niederlanden stärker in den Fokus zu rücken, nicht ausgerechnet dazu führt, eine polare Sichtweise beizubehalten, weil die Konzentration auf die Überschreitung von Grenzen gerade diese präsent hält und somit die ›Zwei-heit‹ betont.

Formierung konfessioneller Identitäten im liminalen Raum

Das Interesse der vorliegenden Arbeit ist es, die Genese konfessioneller Identitäten und deren prozesshafte Formierung sichtbar zu machen, bevor ausgebildete Konfessionskulturen bestanden.¹⁹ Hierzu werden Objekte analysiert, die die gegenseitige Wahrnehmung der Reformierten und Katholiken sichtbar werden lassen. Den Auftakt der Untersuchung bilden zwei Kupferstiche von Hendrick

17 Lange Zeit interessierten sich niederländische KunsthistorikerInnen vorwiegend für niederländische Kunst, belgische KunsthistorikerInnen vorwiegend für flämische. Auch de Clippel honoriert, dass es der niederländischen Kunstgeschichte gelungen sei, eine transkulturelle Geschichtsschreibung voranzutreiben, betont dabei aber, dass dies umgekehrt noch wünschenswert sei (S. 398), womit sie einen konkurrierenden Vergleich – wenn auch mit einem Shift – aufrechterhält.

18 Siehe etwa das Gerson Projekt des RKD Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis: *Gerson digital*: <https://rkd.nl/nl/projecten-en-publicaties/projecten/621-gerson-digital> (06.10.2020) sowie das Projekt von Konrad Ottenheim, Krista De Jonge (Hg.): *Unity and Discontinuity. Architectural Relations between the Southern and the Northern Low Countries 1530–1700*. Turnhout 2007 (*Architectura moderna* 5).

19 Ein Überblick über die bestehende Forschung kann im Rahmen dieser Arbeit nicht geleistet werden, für die Niederlande vgl. den historischen Überblick in Kap. 1.3. Insbesondere die sich seit den 1980er Jahren etablierende Konfessionalisierungsthese von Heinz Schilling und Wolfgang Reinhard hat die Vorstellung sich ständig auseinander entwickelnder Konfessionen verstetigt; vgl. den Überblick von Thomas Kaufmann: *Die Konfessionalisierung von Kirche und Gesellschaft – Sammelbericht über eine Forschungsdebatte*. In: *Theologische Literaturzeitung* 121 (1996), Sp. 1008–1025 und Sp. 1112–1121. Kritische Reflexionen zum Konfessionalisierungsparadigma finden sich u. a. bei C. Scott Dixon, Dagmar Freist, Mark Greengrass (Hg.): *Living with religious diversity in early modern Europe*. Farnham 2009 (St. Andrews studies in Reformation history); Kaspar von Greyerz u. a. (Hg.): *Interkonfessionalität, Transkonfessionalität, binnenkonfessionelle Pluralität. Neue Forschungen zur Konfessionalisierungsthese*. Gütersloh 2003 (Schriften des Vereins für Reformationsgeschichte 201).

Hondius (Abb. 4 und 5), die die katholische und reformierte Kirche als allegorische Bauten miteinander konfrontieren. Sie sind ein Beispiel dafür, dass der Ausbildung von Konfessionskulturen zunächst eine Klärung darüber vorausgeht, was den einzelnen Bekenntnissen jeweils eigen ist und was sie voneinander unterscheidet.²⁰ Anhand der Druckgrafiken wird sichtbar, wie sehr die Ausbildung und Festigung der eigenen konfessionellen Überzeugung immer auch von dem Blick auf die anderen bestimmt wird. Wie zeigt sich konfessionelle Zugehörigkeit in Artefakten? Wie wird sie im Kirchenraum sichtbar gemacht? Wenn Identität nicht *eo ipso* entsteht, sondern durch einen kontinuierlichen Prozess des Überprüfens von Überzeugungen und der Anerkennung des Eigenen in der Abgrenzung zu Fremdem, welches sind die Parameter anhand derer die Zeitgenossen Konfession ›erkannt‹ haben?

Wenn die Frage darüber, was die Bekenntnisse konkret zum Ausdruck bringt, noch zur Verhandlung stand, heißt dies für die Bildung und Festigung konfessioneller Identitäten, dass die Zuschreibungen katholisch und reformiert nicht als dichotom essenzialistisches Begriffspaar dienlich sind. Vielmehr lohnt es sich, gerade die gegenseitige Bezogenheit der sich bildenden Gruppen aufeinander näher zu untersuchen, um nachzuvollziehen, mittels welcher Argumentationsmuster die Zeitgenossen selbst Identität und Differenz erfahren haben.²¹ Dieser Zugang erscheint insbesondere für das erste Konfessionsjahrhundert wichtig, in dem die Akteure ihre konfessionelle Identität *praktisch* einübten. Die Betonung der Praxis dieses Einübens verdeutlicht, wie wichtig die Handlungen der Akteure waren, um diese Identität zu erfahren. Außerdem kann die Aufmerksamkeit auf die Praxis der Handelnden besonders gut veranschaulichen, wie *prozesshaft* die Konstruktion des Selbst und eines Anderen sind. Beachtenswert ist, dass dies nicht nur für die Anhänger der ›neuen‹ Konfessionen galt, sondern ebenso für Katholiken. Dies hängt zum einen mit den innerkatholischen Reformbewegungen zusammen, die nicht erst durch die Reformation hervorgerufen wurden;

20 Dass es dabei auch zur positiven Bekräftigung konfessionell geteilter Vorstellungen, Praktiken und Überzeugungen kommen konnte, haben jüngere Studien zu Phänomenen der ›Interkonfessionalität‹ gezeigt, vgl. etwa Thomas Max Safley (Hg.): *A Companion to Multiconfessionalism in the Early Modern World*. Leiden 2011 (Brill's Companions to the Christian Tradition 28); Luisa Coscarelli-Larkin: *Der lutherische Rosenkranz und seine multisensorische Erfahrbarkeit. Konfessionelle und medizinische Aspekte von Gebetszählgeräten in Porträts der Frühen Neuzeit*. Bern u. a. 2020 (Vestigia Biblicae); Frank Kurzmann: *Die Rede vom Jüngsten Gericht in den Konfessionen der Frühen Neuzeit*. Berlin u. a. 2019 (Arbeiten zur Kirchengeschichte 141); Thomas Throckmorton: *Das Bekenntnis des Hofmanns. Lutheraner und Reformierte am Hof Friedrich Wilhelms, des Großen Kurfürsten*. Berlin, Boston 2019; Johann Anselm Steiger (Hg.): *Reformation und Medien. Zu den intermedialen Wirkungen der Reformation*. Leipzig 2018 (Reformation heute 4); Luisa Coscarelli, Rogier Gerrits, Thomas Throckmorton (Hg.): *Interkonfessionalität in der Frühen Neuzeit. Kontexte und Konkretionen*. Frankfurt a. M. u. a. 2018 (Hamburger Beiträge zur Germanistik 59) sowie Bernhard Jahn, Claudia Schindler (Hg.): *Maria in den Konfessionen und Medien der Frühen Neuzeit*. Berlin, Boston 2020 (Studien und Dokumente zur deutschen Literatur und Kultur im europäischen Kontext 234).

21 Vgl. Margit Kern: *Was ist lutherisch? Konfessionelle Aushandlungsprozesse in religiösen Bildprogrammen der Frühen Neuzeit*. In: *Kat. Ausstell. Luther und die Deutschen. Begleitband zur Nationalen Sonderausstellung*. Petersberg 2017, S. 339–344.

zum anderen veranlassten die Präsenz des Luthertums und der Reformierten durchaus Selbstdefinitions- und Selbstvergewisserungsprozesse, sodass die Frage nach dem eigenen Konfessionsverständnis für alle Konfessionen gleichermaßen relevant war. Der zur Beschreibung dieser Entwicklungen gewählte Begriff der *Aushandlungen* zeigt an, dass es sich um Kommunikationsprozesse handelt, die aus gegenseitiger Aufeinanderbezogenheit resultieren.²² Dieses *mutual positioning* nachzuzeichnen erlaubt es, mehrere Perspektivwechsel entlang des verhandelten Raumes einzunehmen: wie wurde jeweils die konfessionell andere Seite wahrgenommen, wie wurde Position zu ihr bezogen, wie wurde auf gesetzte Grenzmarkierungen reagiert und ›nachverhandelt?‹

Der liminale Raum der Niederlande

Deutlich wird, dass in der Geschichtsschreibung der Niederlande der Frühen Neuzeit zwei Themenkomplexe zusammenkommen: Die Konstitution zweier politischer Territorien – die südlichen Niederlande, die von den Spaniern regiert wurden, sowie die Republik der Vereinigten Provinzen im Norden – und die Reformation, die Spaltung der katholischen Kirche in verschiedene Konfessionen. Beide Ereignisse sind in den Niederlanden eng miteinander verknüpft, sodass am Ende des Achtzigjährigen Krieges 1648 zumindest schematisch von zwei Räumen zu sprechen ist; den spanischen Niederlanden, die sich zur katholischen Kirche bekannten und den nördlichen Provinzen, in der die Reformierten die *Publike Kerk* bildeten.

Im Folgenden soll konkret gerade die Region in den Blick genommen werden, die während des Achtzigjährigen Krieges die Trennung zwischen den Territorien und den Konfessionen bildete. Weil es sich für den Untersuchungszeitraum um 1600 weniger um eine feststehende Grenze, als vielmehr ein Gebiet handelte, in dem Hoheiten kontinuierlich neu ausgehandelt wurden, wird vorgeschlagen, die Region als *liminalen Raum* zu verstehen.²³ Der Begriff ›liminal‹ eignet sich, weil er einen Möglichkeitsraum kennzeichnet, der offen für Zuordnungen und Festlegungen ist. Er ermöglicht es, gegenseitige Bezogenheiten, Gemeinsamkeiten und auch Phänomene der Abgrenzung in den Blick zu nehmen.²⁴ Der Begriff der Liminalität hat sich in den letzten Jahren in den Kulturwissenschaften etabliert und wurde auch für die Kunstgeschichte fruchtbar gemacht.²⁵ Ursprünglich von

22 Zum Begriff der ›konfessionellen Aushandlungen‹ siehe Kap. 1.5.

23 Während des Achtzigjährigen Krieges wechselte die Hoheit über zahlreiche Städte wie Antwerpen, Ostende und 's-Hertogenbosch teilweise mehrfach. Hinzu kommt, dass die südlichen Provinzen zwar formal zu der Vereinigten Republik gehörten, jedoch als sogenannte Generalitätslande verwaltet wurden.

24 Vgl. den Sammelband von Agnes Horvath, Bjorn Thomassen, Harald Wydra (Hg.): *Breaking boundaries. Varieties of liminality*. New York, Oxford 2015.

25 Vgl. etwa Margit Kern: *Liminalität*. In: *Kunst – Begriffe der Gegenwart*. Von Allegorie bis Zip. Hg. von Jörn Schaffaff, Nina Schallenberg, Tobias Vogt. Köln 2013 (Kunstwissenschaftliche Bibliothek 50), S. 147–151. Z. B. wurden Bilderrahmen als liminaler Raum aufgefasst, vgl. Lynn F. Jacobs: *Thresholds and boundaries. Liminality in Netherlandish art, 1385–1530*. London, New

Victor Turner im Anschluss an Arnold van Gennep geprägt, beschreibt Liminalität einen Schwellenzustand, in dem sich Individuen befinden, die ein Initiationsritual durchlaufen.²⁶ Im Schwellenzustand gehören sie weder dem vorherigen noch dem kommenden Zustand an, sodass ein kreatives Potential freigegeben wird, das sich entfalten kann, weil handlungsstrukturierende Rahmen entfallen. Der Begriff der Liminalität vermag es insbesondere Qualitäten und Phänomene des Übergangs auszumachen, die bei teleologisch angelegten Studien – die sich nur auf Kontinuitäten, nicht aber auf Brüche und ›lose Enden‹ konzentrieren – nicht in den Blick genommen werden. These ist, dass das Begreifen der Niederlande als liminaler Raum ungemein geeignet ist, um Phänomene konfessioneller Identitätsfindung zu untersuchen, weil hierdurch deutlich wird, dass Raum prozesshaft überhaupt erst angeeignet und, so die These, konfessionell markiert wurde. In der vorliegenden Arbeit wird künstlerischen beziehungsweise ästhetischen Formularen nachgegangen, die ein Interesse an der Vereindeutigung des liminalen Raumes hatten, und untersucht, wie gebaute Räume und Raum-Bilder als Mittel eingesetzt wurden, sowohl um über konfessionelle Positionen zu verhandeln als sie überhaupt erst sichtbar zu machen.

Aufbau der Arbeit

Immer den Ausgang des Achtzigjährigen Krieges vor Augen habend, fehlen kunsthistorische Untersuchungen, welche die Ausbildung und die Dynamik konfessioneller Identitäten analysieren. Die vorliegende Arbeit setzt hier an und versteht sich als einen Beitrag zur Verflechtungsgeschichte. Das Interesse ist es, Formierungsprozesse konfessioneller Identitäten im niederländischen Raum zu analysieren. Hierbei wird es nicht darum gehen, ›Einflüsse‹ der *Dutch art* auf die *Flemish art* beziehungsweise vice versa nachzuzeichnen, im Sinne einer genetischen Ableitung oder Herkunft von Kunstwerken, wie das eingangs formulierte Beispiel vor Augen führen mag.²⁷ Stattdessen soll die Verflechtung des Raumes ernst genommen werden, indem nachgezeichnet wird, wie der Raum überhaupt erst angeeignet und markiert wurde. Somit wird der Raum nicht als Rahmen konfessioneller Identitätsbildung aufgefasst, sondern als Gegenstand verstanden, in dem und über den verschiedene Parteien über konfessionelle Zugehö-

York 2018 (Visual culture in early modernity); das Litoral wurde als liminaler Raum neu akzentuiert, vgl. Hannah Baader, Gerhard Wolf: A sea-to-shore perspective. Littoral and liminal spaces of the medieval and early modern Mediterranean. In: Litoral and liminal spaces. The early modern Mediterranean and beyond. Florenz 2014 (Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 56), S. 3–15; und auch Wallfahrten wurden als liminale Handlung verstanden, vgl. Elissa Auerbach: Pilgrimage and the Liminal Landscape in Early Modern Netherlandish Art. In: Formations of Identity. Society, Politics and Landscape. Hg. von Floyd Martin, Eileen Yanoviak. Newcastle upon Tyne 2016, S. 19–46.

26 Victor Turner: The forest of symbols. Aspects of Ndembu ritual. Ithaca 1967, S. 93–111; vgl. auch Tobias Benzing: Ritual und Sakrament. Liminalität bei Victor Turner. Frankfurt a. M. 2007 (Würzburger Studien zur Fundamentaltheologie 36), bes. S. 77–92.

27 Vgl. Valeska von Rosen: Interpikturalität. In: Metzler Lexikon der Kunstwissenschaft. Ideen – Methoden – Begriffe. Hg. von Ulrich Pfisterer. Stuttgart 2011, S. 208–211.

rigkeit verhandelten und erprobten, mit welchen räumlichen Gestaltungsmitteln das jeweilige Bekenntnis zum Ausdruck gebracht werden konnte. Eine leitende These der Arbeit lautet, dass die Formierungen konfessioneller Zugehörigkeiten nur im Zusammenspiel der beteiligten Gruppen untersucht werden können.

Die Geschichte der niederländischen Reformation ist von der historischen Forschung gut erschlossen und insbesondere in den letzten Jahren auch sehr differenziert dargestellt worden.²⁸ Es wurde gezeigt, dass sich die Prozesse der Konfessionalisierung wesentlich vielfältiger darstellten, als in den europäischen Nachbargebieten, und die Republik der Vereinigten Provinzen bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts wohl die »am stärksten multi-konfessionell geprägte Gesellschaft im frühneuzeitlichen Europa« war.²⁹ Diese Feststellung führte zu einem Vokabular, das die Niederlande als eine Republik der »Toleranz«³⁰ und der »Umgangsökumene«³¹ beschreibt. Von kunsthistorischer Seite sind diese Begriffe kaum hinterfragt worden und nur wenige Studien widmeten sich Phänomenen visueller Aushandlungsprozesse konfessioneller Identitäten.³² In der vorliegenden Studie wird daher die historische Terminologie auf ihre Anwendbarkeit für kunstgeschichtliche Untersuchungen überprüft.³³ Zwei Kupferstiche des vorwiegend in Den Haag tätigen Künstlers Hendrick Hondius stellen das Ausgangsbeispiel dar (Abb. 4 und 5). Die Grafiken sind der Forschung zwar bekannt, wurden bislang aber fast ausschließlich zu illustrativen Zwecken zitiert und sind noch nicht eingehend besprochen worden.³⁴

Die Analyse der allegorischen Darstellung zweier Kirchenräume ermöglicht es, die Sichtweise der Zeitgenossen auf das Verhältnis von katholischer und reformierter Kirche zu erschließen. Wie erfolgte die Wahrnehmung und bildliche Inszenierung des konfessionell Eigenen, wie wurde ein konfessionell Anderes dazu in Beziehung gesetzt? Wurden Gemeinsamkeiten oder Unterschiede akzentuiert?

Die leitende These für das erste Kapitel lautet, dass noch viel stärker als das

28 Siehe Kap. 1.3 und 1.5 mit Literaturhinweisen.

29 Thomas Kaufmann: *Erlöste und Verdammte. Eine Geschichte der Reformation*. München 2016, S. 254.

30 Benjamin Kaplan: *Divided by Faith. Religious Conflict and the Practice of Toleration in Early Modern Europe*. Cambridge 2007.

31 Willem Frijhoff, Marijke Spies: *Nederlandse cultuur in Europese context*. Bd. 1: 1650, Bevochten Eendracht. Den Haag 1999.

32 Vgl. die jüngeren gut durchdachten Studien von Almut Pollmer-Schmidt: *Kirchenbilder. Der Kirchenraum in der holländischen Malerei um 1650*. Weimar 2017; Valeska von Rosen: *Verhandlungen in Utrecht. Ter Brugghen und die religiöse Bildsprache in den Niederlanden*. Göttingen 2015 (Figura. Ästhetik, Geschichte, Literatur 3); Miriam Volmert: *Grenzzeichen und Erinnerungsräume. Holländische Identität in Landschaftsbildern des 15.–17. Jahrhunderts*. Berlin 2013 (Ars et scientia 4) sowie Karsten Müller: *Grenzmarkierungen. Argumentationsstrategien und Identitätskonstruktionen in der politischen Druckgraphik der Niederlande zwischen 1570 und 1625*. Hamburg 2003 (unv. Diss.).

33 Siehe Kap. 1.5.

34 Etwa bei Pollmer-Schmidt 2017 (Anm. 32), S. 244 und James R. Tanis: *Netherlandish Reformed Traditions in the Graphic Arts 1550–1630*. In: *Seeing beyond the word. Visual arts and the Calvinist tradition*. Hg. von Paul Corby Finney. Grand Rapids u. a. 1999, S. 369–396, hier S. 383f.

Sujet und die Ikonografie, die Bildstrategie des visuellen Vergleichs relevant ist, um konfessionelle Positionierungen visuell zu vermitteln. Deshalb wird neben einer Bildanalyse intensiv der Darstellungsweise, also gewissermaßen der Kommunikationsstrategie, nachgegangen und diese anhand von möglichen Vorbildern systematisch erschlossen.

Auf diesen historischen, methodischen und kommunikations-analytischen ersten Teil aufbauend, werden im zweiten Kapitel Aushandlungsprozesse im und über den liminalen Raum das Thema sein. Die Hypothese lautet hier, dass der liminale Raum durch ästhetische Räume und Raummarkierungen angeeignet und konfessionell codiert wurde. Anhand von zwei Stadtgründungen wird analysiert, wie gebaute Räume zur Ausstellung konfessioneller Identitäten genutzt wurden. Im ersten Teil wird es um Willemstad in den nördlichen Provinzen, im zweiten Teil um den katholischen Wallfahrtsort Scherpenheuvel in den südlichen Niederlanden gehen. Ausgehend von der Gründungsgeschichte der Orte, die beide während des Achtzigjährigen Krieges entstanden, wird anhand von kartografischen Darstellungen untersucht, wie die jeweilige Konfession im Stadtbild zum Ausdruck gebracht wurde. Die beiden Städte stellen deshalb wichtige Beispiele dar, weil in Willemstad die erste reformierte Kirche errichtet wurde, während man in Scherpenheuvel kurze Zeit später die größte Wallfahrtskirche der Niederlande baute. Wie wurden die geografische Lage, der Grundriss der Stadt und die Befestigungsanlagen inszeniert und wo wurde Konfessionsspezifisches räumlich erfahrbar gemacht? Wie wurde durch die jeweils spezifische räumliche Ästhetik eine ›Deliminalisierung‹ des liminalen Raumes erzielt? Im dritten Teil des Kapitels wird schließlich ausführlich dargelegt, warum es aufschlussreich ist, beide Städte in einer vergleichenden Untersuchung zu besprechen.³⁵

Stehen im zweiten Kapitel die Stadträume von Willemstad und Scherpenheuvel im Fokus, wird das Thema des dritten Kapitels die Gestaltung von ›Raum im Raum‹ sein. Beide Stadtgründungen zeichnen sich dadurch aus, dass ihr räumlicher Mittelpunkt durch einen sakralen Neubau gebildet wird. Anhand beider Bauten lässt sich die Bauaufgabe *konfessionsspezifische* Sakralarchitektur in besonderer Weise nachvollziehen, weil es sich zum einen im Fall von Willemstad um die erste reformierte Kirche der Niederlande überhaupt handelte und damit unweigerlich die Frage nach einem eigenen Bautypus aufgeworfen war, und zum anderen die Wallfahrtskirche in Scherpenheuvel als prestigeträchtiges Bauprojekt in der Grenzregion daran gemessen wurde.³⁶ Wie werden städtischer Raum und Kirchenraum zueinander ins Verhältnis gesetzt? Welchen Anteil an der konfessionellen Markierung der Räume trägt die Innenausstattung der Kirchen?

Mit der Wahl der Fallbeispiele Scherpenheuvel und Willemstad sind zwei Objekte gewählt, die der Forschung einerseits gut bekannt sind, die jedoch beide

35 Zum Themenkomplex des *Vergleich* und *Vergleichens* siehe ausführlich Kap. 1.7.

36 Abgesehen von den eher als ephemere zu bezeichnenden Bauten der 1560er Jahre in Antwerpen, siehe Kap. 3.2.

sowohl hinsichtlich der Stadtstruktur als auch der Kirchenbauten noch viel Potenzial für Forschung bieten.³⁷ Gerade das sich in situ befindliche Ausstattungsprogramm der Wallfahrtskirche verdient besondere Aufmerksamkeit. Denn es handelt sich um ein komplexes, gattungsübergreifendes, einheitlich geplantes Konzept, das eine hohe künstlerische Qualität aufweist, die sich auch im Umstand der besonders hohen Bezahlung der Künstler zeigt.³⁸ Somit werden zwei Objekte besprochen, die beide im liminalen Raum der Niederlande lagen und zwei einander entgegenstehende konfessionelle Interessen repräsentieren. Ihre Einbettung in die Topografie und ihre Beziehung zueinander verdienen daher eine eingehende Beschäftigung, die deutlich macht, wie das Interesse an einer Klärung des liminalen Grenzraumes auf reformierter und katholischer Seite praktisch umgesetzt wurde.

37 Bislang liegt praktisch keine kunsthistorische Publikation zu Scherpenheuvel vor, das allein von der belgischen Forschung bearbeitet wurde und dem nicht die Aufmerksamkeit zuteil wurde, die es verdient. Der Umstand, dass die einzige jüngere Publikation nur auf niederländisch vorliegt (ältere auch auf französisch), erschwerte wohl bislang eine überregionale Beschäftigung (für einen Überblick über die Literatur vgl. Kap 2.2.1). Neuerdings widmet sich ein DFG-Projekt unter der Leitung von Anke Naujokat in Aachen der historischen Baugeschichte von Wallfahrtsort und Kirche.

38 Theodoor van Loon, der als Maler engagiert war, erhielt pro Gemälde 1000 Gulden; vgl. Victor Brughmans: *Les peintures de Theodore van Loon a Montaigu*. Löwen 1936, S. 5. Auch an dem bislang eher unbekanntem Künstler wächst allmählich das Interesse. Zwar liegt noch immer kein Werkverzeichnis vor, doch eine im Winter 2018/19 von Sabine van Sprang kuratierte monografische Ausstellung in Brüssel und Luxemburg zeugt von einer wachsenden Aufmerksamkeit für den Maler; siehe dazu auch den Ausstellungskatalog: *Theodoor van Loon. Een Caravaggist tussen Rome en Brussel*. Hg. von Sabine van Sprang, Bozar Brüssel. Brüssel 2018.

1 Wie über die konfessionellen Aushandlungen in den Niederlanden sprechen? – Eine methodische Bestimmung

1.1 Einleitung

Um 1600 fertigte der aus dem brabantischen Duffel stammende Verleger Hendrick Hondius zwei Kupferstiche, die als Pendants angelegt sind und augenscheinlich auf eine konfessionelle Polemisierung zielen (Abb. 4 und Abb. 5).³⁹ Gezeigt werden zwei Kirchenräume, die als allegorische Bauten die katholische und die reformierte Kirche repräsentieren. In der ersten Darstellung werden die katholische Kirche und das Papsttum diffamiert, während der zweite Stich die reformierte Kirche als rechthgläubig charakterisiert. Das Reizvolle an diesen Druckgrafiken – aus einer Fülle frühneuzeitlicher polemischer Konfessionsdarstellungen – ist, dass sie ihre Argumentation und visuelle Überzeugung aus ihrer Doppelmanlage beziehen.⁴⁰ Mit der künstlerischen Entscheidung, katholische und reformierte Kirche in ein Spannungsverhältnis zueinander zu setzen und diese Konfrontation durch zwei einzelne Blätter zu gestalten, regt der Künstler die Rezipierenden dazu an, selbst die beiden Kirchen in ein Verhältnis zueinander zu setzen.

Im Kontext der niederländischen Flugblattpublizistik der Zeit mag es überraschen, dass Hondius' Sujet das konfessionelle Gegeneinander fokussiert und

39 319 x 221 mm, 1597–1601, Rotterdams Historisch Museum, Stichting Atlas van Stolk, Inventarnr. 5913 u. 5896 beziehungsweise AVS 341 u. 324. Siehe auch das Exemplar in Amsterdam <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-P-OB-78.835> (06.10.2020). Die Blätter wurden bislang nicht eingehend kunsthistorisch untersucht; vgl. Nadine Orenstein: Hendrick Hondius. Rosendaal 1994 (The new Hollstein Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts 3), S. 49, Nr. 39–40 sowie Kat. Ausstell. Protestants Kerkinterieur 16.–19 eeuw. Rijksmuseum Het Catharijneconvent. Hg. von Robert Zijp. Utrecht 1986, S. 12. Zu Hondius siehe unten Kap. 1.6.

40 Für die Niederlande vgl. Veldman 2006 (Anm. 5); Martina Długaiczuk: Der Waffenstillstand (1609–1621) als Medienereignis. Politische Bildpropaganda in den Niederlanden. Münster 2005; Müller 2003a (Anm. 32); Karsten Müller: Politische Bildräume. Stadt – Land – Nation in der niederländischen Druckgraphik um 1600. In: Politische Räume. Stadt und Land in der Frühneuzeit. Hg. von Cornelia Jöchner. Berlin 2003 (Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte 2), S. 23–44; Daniel Horst: De opstand in zwart-wit. Propagandaprenten uit de Nederlandse Opstand 1566–1584. Zutphen 2003; Kat. Ausstell. Wort und Bild. Buchkunst und Druckgraphik in den Niederlanden im 16. und 17. Jahrhundert. Belgisches Haus Köln. Hg. von Hans-Joachim Raupp. Köln 1981.

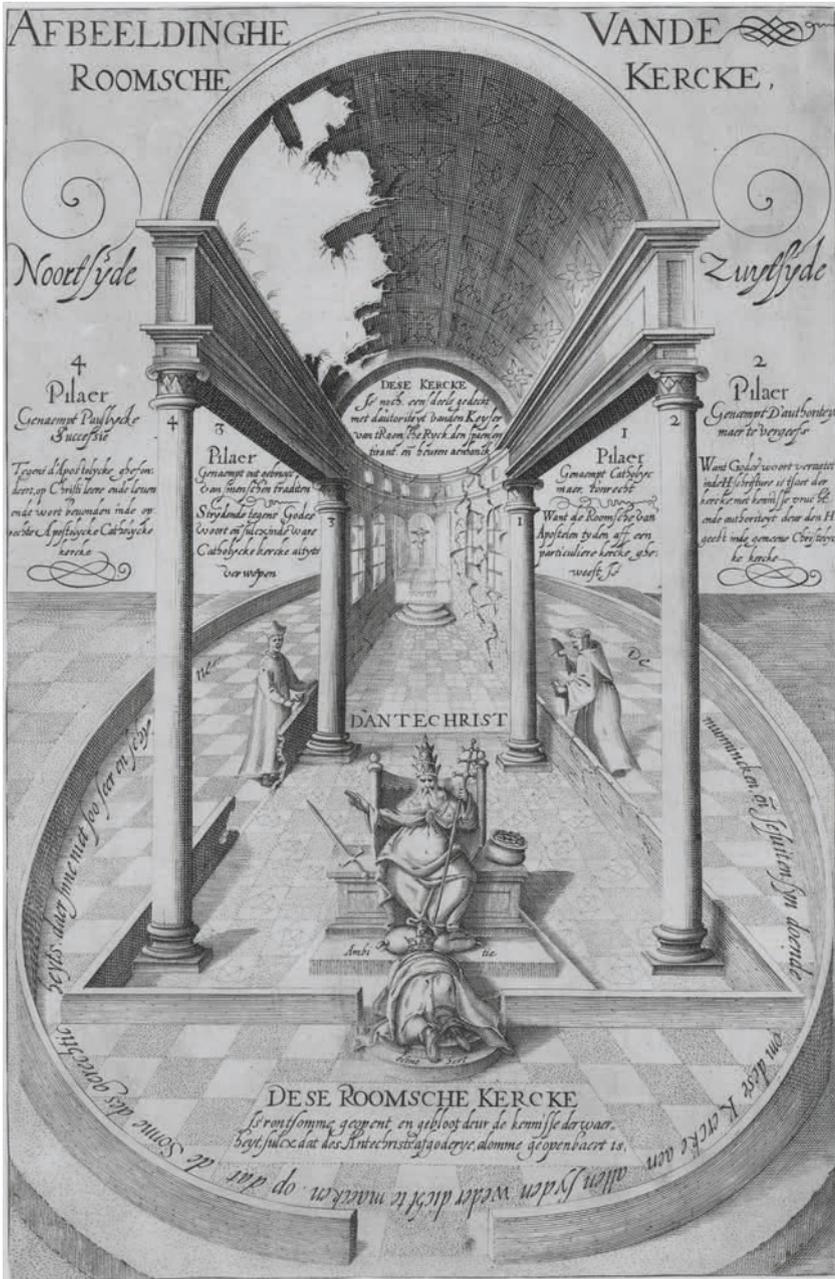


Abb. 4: Hendrick Hondius, Afbeeldinghe vande roomsche kercke (...), ca. 1600, Kupferstich, 319 x 221 mm, Rotterdams Historisch Museum, Stichting Atlas van Stolk, Inventarnr. 5913 bzw. AVS 341.



Abb. 5: Hendrick Hondius, Afbeeldinghe vande roomsche kercke (...), ca. 1600, Kupferstich, 319 x 221 mm, Rotterdams Historisch Museum, Stichting Atlas van Stolk, Inventarnr. 5896 bzw. AVS 324.

territorial-politische Interessen offenbar außer Acht lässt. Die meisten polemischen Druckgrafiken um 1600 waren dem Interesse der niederländischen Unabhängigkeit von Spanien gewidmet; christliche Ikonografien wurden hier als Mittel eingesetzt um territoriale Ziele zu artikulieren.⁴¹ Hondius scheint es hingegen genuin um ein konfessionelles Anliegen zu gehen. Doch worin genau liegt dieses Interesse? Mit der selbsterhobenen Erklärung der Unabhängigkeit der nördlichen Provinzen von der Spanischen Krone 1588 war eine Aufspaltung der Niederlande – so scheint der wissenschaftliche Konsens – in die weiterhin von Spanien regierten südlichen katholischen Gebiete und den nun unabhängigen reformierten Norden der Vereinigten Provinzen vollzogen worden. An wen richtete sich Hondius mit seiner polemischen Druckgrafik, wenn konfessionelle Identitäten ca. achtzig Jahre nach Beginn der Reformation doch eigentlich geklärt sein müssten?

Die Untersuchung der polemischen Konfrontation der beiden Kirchen wirft die Frage auf, ab wann man eigentlich von feststehenden Konfessionen sprechen kann. Ab wann gibt es *die* reformierte Konfession, ab wann *die* katholische; und was ist es, das die jeweilige Identität definiert? Die beiden Kupferstiche regen durch eine ebenso Gleichheits- wie Ungleichheitsbehauptung dazu an, das jeweils Konfessionsspezifische durch den Abgleich mit der anderen Partei herauszukristallisieren. Die grundsätzliche Ähnlichkeit der beiden Darstellungen erlaubt es, die Unterschiede präzise zutage treten zu lassen. Das visuelle Argument ist stets der Vergleich: Die eigene Position wird im Kontrast zu der Gegenposition konturiert und geschärft. Welches sind die Parameter, die diesen Vergleich definieren, welchen Anteil hat der visuelle Vergleich an der Formierung konfessioneller Identitäten?

Es ist der Besonderheit nachzugehen, wie die Kupferstiche einerseits eine spezifische konfessionelle Situation dokumentieren und wie sie diese darüberhinaus produktiv mitgestalteten. Bilden die Druckgrafiken die reformierte Sicht auf die katholische Kirche ab oder erzeugen sie überhaupt erst ein bestimmtes Spannungsverhältnis? Und wie trägt der Vergleich als visuelles Argumentationsmuster zu einer Reflexion über das Verhältnis der Kirchen bei? Die Untersuchung von Hondius' vergleichender Gegenüberstellung eröffnet die Möglichkeit, die Genese konfessioneller Identitäten in den Niederlanden um 1600 in den Blick zu nehmen. Ausgehend von dem Beispiel lässt sich die Praxis der sich formierenden Konfessionskulturen analysieren. Das der Forschung gut bekannte, doch bislang nicht eingehend untersuchte Kupferstich-Paar von Hondius soll hier erstmals ausführlich analysiert werden. Eine leitende Hypothese lautet, dass sich nicht nur aus Sujet und Ikonografie der Druckgrafiken, sondern insbesondere aus ihrer Meta-Erzählstruktur – dem visuellen Vergleich – wesentliche Erkenntnisse zu Prozessen der konfessionellen Identitätsbildung ziehen lassen.

Hondius' offenbar polemisierende Druckgrafik gibt darüber hinaus Anlass zu diskutieren, ob die sogenannte »Toleranzpolitik« oder »Umgangsökumene«,

41 Veldman 2006 (Anm. 5), S. 117.

welche die überwiegend geschichtswissenschaftliche Konfessionsforschung für die Niederlande konstatiert hat,⁴² auch für kunsthistorische Untersuchungen haltbar sind beziehungsweise beansprucht werden können.

1.2 Geführtes Sehen – Blickregie

Die grundsätzlich parallele Gestaltung der Darstellungen dürfte einem Rezipienten oder einer Rezipientin zuerst auffallen. Die Druckgrafiken präsentieren zwei Kirchenbauten, die vergleichend nebeneinander gestellt sind. Beide Blätter sind analog aufgebaut: Die Betrachtenden sehen sich einem geöffneten Kirchenbau gegenübergestellt, der als Hallenkirche mit abschließender Apsis präsentiert wird. Beim ersten Betrachten fällt zunächst die frappierende Ähnlichkeit beider Kupferstiche auf; die Unterschiede der beiden Kirchenräume werden erst sukzessive erschlossen. Der Umraum der Bauten ist nicht weiter definiert, einzig eine rund um die Bauten verlaufende niedrige Mauer rahmt die Gebäude. Diese Dekontextualisierung regt dazu an, eine parallele ›Lektüre‹ der Blätter vorzunehmen, die Gemeinsamkeiten und Unterschiede identifiziert. Die zentralperspektivische Anlage der Bilder steuert den betrachtenden Blick über einen gekachelten Boden ins Zentrum der Kirchen, wodurch ein Spannungsverhältnis in der Betrachtung entsteht. Einerseits wird der Blick in die Tiefe des Zentrums gelenkt, andererseits fordert der Bildvordergrund die volle Aufmerksamkeit der Betrachtenden: Zahlreiche Inschriften, die der bildlichen Darstellung beigefügt sind, weisen in ihrer Bildraum-einnehmenden Präsenz darauf hin, dass sich das argumentative Gefüge der Kupferstiche nur aus der kombinierten Rezeption von Bild und Schrift verstehen lässt. Darüber hinaus ist mit der räumlichen Uneingebundenheit beider Bauten ein Hinweis darauf gegeben, dass es sich nicht jeweils um konkrete Kirchen handelt, sondern, dass ein als ›typisch‹ ausgewiesener katholischer beziehungsweise reformierter Kirchenraum gezeigt wird. Es handelt sich also nicht etwa um Architekturporträts, sondern um die Darstellung allegorischer Kirchen, die der Veranschaulichung der Kirche als *ecclesia* dienen.⁴³

Im Fluchtpunkt und somit im perspektivischen Zentrum der beiden Blätter befindet sich jeweils der theologische beziehungsweise liturgische Mittelpunkt der Kirchenbauten. Auf der ersten Abbildung ist dies ein Altar mit einem Triptychon. Ein vor der Mitteltafel aufragender Christus am Kreuz ist perspektivisch so ambivalent ins Bild gesetzt, dass offen bleibt, ob es sich um eine gemalte Darstellung des Gekreuzigten handelt oder ob ein Kruzifix auf dem Altar steht. Der reformierte Kirchenraum hingegen entbehrt des Altars. An dessen Stelle ist eine Kanzel getreten, die im Fußboden verankert ist. Der sechsseitige Kanzel-

42 Kaplan 2007 (Anm. 30); Frijhoff und Spies 1999 (Anm. 31).

43 Vgl. Arie Jan Gelderblom: Text, Body, Stone. A few Considerations on Literature, Architecture and the human Body. In: Die sichtbare Welt. Visualität in der niederländischen Literatur und Kunst des 17. Jahrhunderts. Hg. von Maria-Theresia Leuker. Münster 2012, S. 123–130. Hondius' Vergleich der beiden Kirchen ist offensichtlich auch angelehnt an Johannes Calvin: *Institutio christianae religionis*. Genf 1559, Kapitel IV.2 (›Comparatio falsae ecclesiae Ecclesia cum vera‹).

korb ist über einen seitlichen Aufgang zugänglich und wird von einem massiven Schalldeckel bekrönt. Die offensichtlichste Differenz in der Nutzung der Kirchenräume ist eine sichtbare Rekonfiguration des liturgischen Zentrums: Das Bild weicht dem Wort.

Aufgrund der zentralperspektivischen Konstruktion der Blätter ergibt sich, dass das anscheinend liturgisch wichtigste – weil auch im visuellen Mittelpunkt stehende – Distinktionsmerkmal gleichzeitig das kleinste innerhalb der Darstellung ist. Von einer ersten Lenkung des Blicks ins Zentrum der Darstellung wird das Auge der Betrachtenden unweigerlich zurückgeführt zu dem umgebenden Raum. Beide Kirchenräume werden durch eine Säulenstellung, auf der ein schweres Gebälk ruht, definiert. Dieses trägt ein kassettiertes Tonnengewölbe. Am Ende des Langhauses schließt sich jeweils ein Chorraum an. Die katholische Kirche ist jedoch baulich nicht intakt; die Mauern des Chores sind von tiefen Rissen zerfurcht, das Dach ist stark beschädigt und ruinös, die Seitenwände der Kirche fehlen völlig. Die auf dem Gebäude wachsenden Gräser zeigen an, dass dieses nicht gerade erst zerstört wurde, sondern ein längerer Verfallsprozess der Kirche im Gang ist. Durch diese zeitliche Dimension wird suggeriert, dass der Niedergang voranschreiten und das Gebäude einstürzen wird. Die zwei Figuren, inschriftlich als Mönch und Jesuit gekennzeichnet, versuchen folglich vergebens die eingestürzten Mauern wieder aufzurichten.

Die reformierte Kirche befindet sich hingegen in bestem baulichen Zustand. Sechs (statt im katholischen Pendant nur vier) Säulen tragen das schmuckvolle Tonnengewölbe, das auf einem breiten zweistufigen Gebälk lastet. Die Seitenwände des Baus sind intakt und durch deren hohe Fenster wird der Innenraum von Licht durchflutet. Durch zwei Occuli im Gewölbe, einmal über der Kanzel im Chor, einmal in mittlerer Höhe des Langhauses, fällt zusätzlich Licht ins Kircheninnere. Dieses durch feine Striche als Strahlen dargestellte Licht scheint ein göttliches zu sein, was ein Wolken-ähnliches Gebilde gleich oberhalb des Gewölbes, das von einem Strahlenkranz umfassen ist, zeigt. All diese Aspekte verweisen auf eine polemische Auseinandersetzung mit der katholischen Konfession.

Diesen Charakter erhalten die Blätter jedoch vor allem durch die Figuren, die im Kircheninneren platziert sind. Auf der ersten Abbildung ist dies im mittleren Vordergrund der Papst auf einem Thron, gekennzeichnet mit Tiara und Doppelkreuzstab und mit »D'ANTECHRIST« überschrieben. Links von ihm liegt ein Schwert, rechts ein Sack voll Geld. Seine nach links ausgestreckte rechte Hand mit Zeigegestus ist an die Figur vor ihm adressiert. Zu Füßen des katholischen Kirchenoberhauptes kniet ein weltlicher Herrscher in tiefster Verbeugung, so dass er den Betrachtenden des Blattes sein Hinterteil und seine Fußsohlen entgegenstreckt. Zwei inschriftliche Bezeichnungen richten einen direkten Vorwurf an die beiden Würdenträger; so wird dem Papst Ehrgeiz (»Ambitie«), dem Herrscher »blintheyt« vorgeworfen. Da die Figur des Papstes auf der Mittelachse nah an die Betrachtenden herangerückt ist, fällt das Auge immer wieder auf seine Fi-

gur zurück. Die durch die perspektivische Verkürzung ohnehin klein geratene Figur Christi läuft aufgrund der massigen Figur des Papstes Gefahr, vom Blick marginalisiert zu werden.

Die zweite Abbildung führt einen offensichtlichen ›Ausweg‹ aus diesem Dilemma vor. So ist der Vordergrund freigelassen und der Blick führt unweigerlich über Abendmahlstisch und Taufbecken zur Kanzel in der Bildmitte. Der Kirchenraum beherbergt anstelle eines Machtinhabers eine Gruppe von Gläubigen, die, in eine Gruppe von Frauen und eine von Männern gegliedert, sich auf dem Boden kniend betend (»GEBEDEN«) und lobsingend (»LOFSANGEN«) gen Himmel richten. Zwischen der Gemeinde im Langhaus und der Kanzel in der Apsis befinden sich ein gedeckter Abendmahlstisch und ein Taufbecken. Die beiden Sakramente der reformierten Konfession – Abendmahl und Taufe – werden so bildlich mit der Predigt in einer Linie aneinandergereiht.

Beide Druckgrafiken sind durch zahlreiche Inschriften angereichert. Diese erscheinen teilweise als Schrift der Druckgrafik, also auf die Bildfläche appliziert, teilweise verschmelzen sie durch eine perspektivische Einbettung mit dem Bildinhalt, als seien sie Teil der innerbildlichen Realität. Wie diffizil die Ikonizität der Schrift organisiert ist, wird an späterer Stelle noch genauer zu untersuchen sein.⁴⁴ Grundsätzlich dienen beide Typen von Inschriften der konfessionellen Unterscheidung der Kirchen; generell wird das Katholische als fehlgeleitet und das Reformierte als rechthgläubig kategorisiert. Durch eine bildhafte Präsentation gewinnen die Inschriften eine körperliche Qualität. Der Bildkontext führt zu einer gesteigerten Erfahrbarkeit, wenn Bezeichnendes und Bezeichnetes zusammenfallen, wie auf dem zweiten Blatt, wo es dezidiert heißt »T'Fundament deser Kercke is Christus«, gerade am Fundament der dargestellten Kirche. Christus, der in reformierter Perspektive nicht aus einer Darstellung erfahrbar wird, sondern als Wort, wird wortwörtlich hier als Fundament der Kirche gesetzt, was wiederum bildlich zur Anschauung gebracht wird.

Als erster Befund lässt sich festhalten, dass die beiden Stiche offenbar als Pendants angelegt sind. Die reformierte Kirche wird gegenüber der katholischen abgegrenzt und positiv als rechthgläubig definiert. Die reformierte Konfession kommt also gerade deshalb als die ›richtige‹ Konfession zur Geltung, weil das konstatiert ›Falsche‹ der katholischen Konfession im direkten Vergleich gezeigt ist. Gerade durch die konstitutiv visuelle Annäherung der beiden Blätter können die Unterschiede besonders pointiert zur Anschauung gebracht werden. Denn ohne die katholische ›Negativ-Folie‹ würde die Bilderlosigkeit des reformierten Kirchenraumes vielleicht gar nicht bemerkt. Im Folgenden wird dieser vorläu-

44 Zur Schrift auf den Stichen siehe Kap. 1.4. Zur Ikonizität von Schrift in Bildern vgl. Brigitte Bedos-Rezak und Jeffrey F. Hamburger (Hg.): *Sign and Design. Script as image in cross-cultural perspective (300–1600 CE)*. Washington 2016; Jeffrey F. Hamburger: *Script as Image*. Paris u. a. 2014 (*Corpus van verluchte handschriften* 21); Sybille Krämer, Eva Cancik-Kirschbaum, Rainer Totzke (Hg.): *Schriftbildlichkeit. Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen*. Berlin 2012 (*Schriftbildlichkeit* 1) sowie Karin Gludovatz: *Fährten legen – Spuren lesen. Die Künstlersignatur als poetische Referenz*. München 2011.