

# Das barocke Grabmal in den südlichen Niederlanden

## Studien zur Ikonographie und Typologie

von Saskia Durian-Ress

Die ikonographische und typengeschichtliche Untersuchung der Grabdenkmäler des südniederländischen Raumes könnte einen Beitrag leisten zu einer umfassenden Typologie des barocken Grabmals, die bisher noch nicht geschrieben wurde. Anliegen dieser Studie ist es zu zeigen, daß auch im Bereich des Ikonographischen historisch bedingte, *regionale* Unterschiede aufzudecken sind, Unterschiede, wie sie im Bereich des Stilistischen – wenn man diesen Begriff hier in seiner gebräuchlichen, das heißt in der im wesentlichen auf den ›formalen‹ Gehalt des Werkes zielenden Bedeutung anwenden darf – von jeher erkannt worden sind. Daß eben ein ganz spezifischer Aussagegehalt zu einem singulären Denkmaltypus führen kann, sollte an der bedeutendsten Denkmalgruppe dieser Studie, an den Bischofsgrabmälern im Chorraum der Kathedrale dargestellt werden. Dabei wurde versucht neben der nachweisbaren Abhängigkeit einzelner Denkmäler oder Gruppen voneinander auch die stilgeschichtliche Stellung des einzelnen Künstlers innerhalb der Entwicklung der niederländischen Barockplastik wenigstens anzudeuten; eine Aufgabe, die durch die großen Lücken in der stilkritischen monographischen Bearbeitung der niederländischen Plastik des 17. und 18. Jahrhunderts äußerst erschwert wird, die aber für die Wertung des einzelnen Denkmals und für die Frage nach seiner Originalität unerlässlich schien.

Auf eine vollständige Katalogisierung der südniederländischen Grabmäler wurde zugunsten einer Hervorhebung der ikonographisch bedeutenderen Typenbildungen verzichtet. Bei der Sinndeutung einzelner Denkmäler mußte immer wieder die emblematische und theologisch erbauliche Literatur der Zeit herangezogen werden. Eine knappe Einführung will den geistes- und frömmigkeitsgeschichtlichen Hintergrund, der die wesentlichen Bildgedanken nährte, veranschaulichen.

(Vorliegende Abhandlung wurde unter dem Titel »Studien zur Typologie und Ikonographie des figuralen Grabmals in Flandern in der Zeit von 1650 bis 1720« im Sommer 1972 von der Philosophischen Fakultät der Universität München als Dissertation angenommen)\*.

## Die frömmigkeitsgeschichtliche Situation in den südlichen Niederlanden im 17. Jahrhundert

Die Geschichte der Kirche in den südlichen Niederlanden wurde im 17. Jahrhundert im wesentlichen von zwei Faktoren bestimmt: der Restauration des Katholizismus nach der endgültigen, die dramatischen Glaubenskämpfe beendigenden Spaltung der Niederlande in nördliche Reformierte und südl. Katholische und der noch vor der Jahrhundertmitte einsetzenden jansenistischen Bewegung.

Die Reorganisation der katholischen Kirche in den südlichen Niederlanden geschah in den ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts im Zeichen der vom Tridentinum formulierten, normativen Erneuerungsbestrebungen. Die zweite Jahrhunderthälfte dagegen war geprägt von der Auseinandersetzung mit der neuen, der Lehre der Reformatoren verwandten Frömmigkeitsvorstellung des Jansenismus.

Der Beginn der gegenreformatorischen Strömung in den Niederlanden fiel noch in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts, als in Provinzialkonzilien und Diözesansynoden die Ergebnisse des Konzils von Trient sich durchsetzten. Die Möglichkeit einer effektiven Durchführung dieser Reformdekrete war aus der kirchengeschichtlichen Situation allerdings noch nicht gegeben. Die unter Philipp II. 1559 neu geschaffenen Diözesen, deren Errichtung den Mißständen in den kirchlichen Ämtern und der Ausbreitung des Calvinismus entgegenwirken sollte, konnten sich nur sehr langsam konstituieren. Beim Einzug des Herzogs von Alba besaßen nur vier der vierzehn neu ernannten Bischöfe die volle Amtsgewalt über ihr Bistum, sechs Bischöfe waren in ihr Amt noch gar nicht eingeführt.<sup>1</sup>

Der im Jahre 1566 ganz Flandern heimsuchende Bildersturm war der Anfang jener Ereignisse, die aus der unheilvollen Verquickung von religiösem Reformbedürfnis und politischem Widerstand gegen die spanische Herrschaft nach der Abdankung Karls V. resultierten.

Dem Bürgerkrieg zwischen kalvinistischen Geusen und regierungstreuen Katholiken folgten die militärischen Vergeltungsmaßnahmen des von Spanien entsandten Herzogs von Alba, die Verwüstung der Städte Maastricht und Antwerpen durch die spanische Besatzung und die neuerliche Revolte der Niederländer unter der Anführung des Wilhelm von Oranien, die schließlich zu der Lossagung der

nördlichen Generalstaaten von der spanischen Hege monie im Jahre 1581 führte. Nach dieser politisch bedeutsamen Teilung der Niederlande in zwei Staaten verschiedener Konfessionen setzte in den südlichen Niederlanden eine Phase der Rekatholisierung ein, die ihren Höhepunkt in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts, in der von politischer Unabhängigkeit gegenüber Spanien gekennzeichneten Regierung des Erzherzogs Albert und Isabella, der Tochter Philips II. erreichte. Aus der Korrelation einer neuen nationalen Gesinnung und der gleichzeitigen Konsolidierung des katholischen Glaubens erwuchs in den südlichen Niederlanden unter diesen Statthaltern eine religiöse Sphäre, die diese Epoche der „Restauration religieuse“, der „Contre-Réforme sous les Archiducs“ prägte.<sup>2</sup>

Die Erneuerung der Kirche im Sinne der tridentinischen Frömmigkeit und das humanistische Bildungsideal des Gelehrtenkreises um Justus Lipsius sind die zeitgeschichtlichen Komponenten, die sich im Aufgabenbereich der Kunst dieser Zeit, der »Rubenszeit«, konkretisieren.

1604 erschien in Antwerpen Justus Lipsius' Hauptwerk über den Stoizismus, die »Manuductio ad stoicam philosophiam«, in welcher er die Ethik der Stoiker mit der des Christentums in der Konzeption eines christlichen Neostoizismus zu vereinen sucht. Der antike Moralbegriff des glücklichen Weisen durch Ratio und Virtus war für ihn das Synonym für den idealen Christen, das stoische Fatum kein Widerspruch zu dem christlichen Begriff der Vorsehung Gottes. Das stöische Vorbild höchster Tugendhaftigkeit war die Ataraxie eines Seneca, dessen Morallehre von der Bekämpfung der Leidenschaften und der Liebe zum Nächsten schon von Augustinus in ihrer Affinität zur christlichen Vorstellung erkannt worden war.

Dieser von Lipsius verfochtene »Neostoizismus« wurde das Movens für eine allgemeine humanistische Gelehrsamkeit, wie sie dann vor allem von dem Antwerpener Gelehrtenkreis, der sich um das intellektuelle Zentrum der Plantin-Moretus Druckerei bildete, ausging.<sup>3</sup>

Daneben vollzog sich die Restauration der katholischen Kirche mit einer Schnelligkeit und in einer Totalität, die Belgien zum mächtigsten Vorposten des Katholizismus gegen den Norden werden ließ. Sie war in diesem Maß nur möglich durch den Impuls, der vom Herrscherpaar selbst ausging. Der Brüsseler Hof der Erzherzöge wurde zum Treff-

punkt der Vertreter der großen Kirchenpolitik und zum Refugium verfolgter Katholiken. Mit der Ernennung reformgesinnter Bischöfe und der gesetzlichen Regelung zur Wiederherstellung der im Bildersturm zerstörten Kirchen und Klöstern nahmen Albert und Isabella stärksten Einfluß auf die Entwicklung der kirchlichen Erneuerung.<sup>4</sup>

Das von Bischof Hovius 1607 einberufene dritte Mechelner Provinzialkonzil bildete den Abschluß der gegenreformatorischen, bischöflichen Synoden, es galt nun, die Tridentiner Beschlüsse bei der gesamten Geistlichkeit des Landes durchzusetzen. Von größter Bedeutung für die nachtridentinische Frömmigkeit in den südlichen Niederlanden waren die geistlichen Orden, allen voran die Jesuiten. Seit ihnen Philip II. nach den Religionskriegen die staatliche Anerkennung in den Niederlanden gewährte, wuchs die Zahl ihrer Mitglieder und Häuser ständig und erreichte unter Albert und Isabella ihren Höhepunkt. Es ist nicht verwunderlich, daß das damalige Belgien die stärkste Provinz dieses für die kirchliche Reform kämpfenden Ordens wurde. Neben der seelsorgerischen Tätigkeit, der Errichtung von Bruderschaften zur Vertiefung des Andachtswesens und der Verbesserung der religiösen Praxis bei den Gläubigen war es vor allem ihre pädagogische Methode<sup>5</sup>, die diesen Erfolg in den Niederlanden bewirkte. Generell errichteten sie an jeder ihrer Niederlassungen ein collège d'humanité, eine Bildungsstätte für den Adel und die obere Bürgerschicht, ganz im Sinn des humanistischen Erziehungsideals basierend auf der profunden Kenntnis der klassischen Sprachen und Rhetorik.<sup>6</sup>

So ist es bezeichnend für die humanistische Tendenz der Jesuiten, wenn die »Romanisten«, die Mitglieder einer ausschließlich für Künstler und Gelehrte, die in Rom gewesen waren, gegründeten akademischen Sodalität der Antwerpener Humanisten zugleich der Bruderschaft der Jesuiten angehörten.

1640 veröffentlichten die Jesuiten zum 100-jährigen Bestehen ihres Ordens bei Plantin-Moretus das triumphale, panegyrische Werk »Imago primi saeculi Societatis Jesu«. Im gleichen Jahr erscheint posthum der »Augustinus« des Cornelius Jansenius, in dem nun das seit der Rechtfertigungslehre Luthers zentrale theologische Problem der göttlichen Gnade und der menschlichen Willensfreiheit in einer neuen, der Lehre der Reformatoren angeglichenen Auslegung wiederaufgeworfen wird. Jansenius (1585–1638, zuerst Bischof von Gent, zuletzt von Jeperen) war Schüler des Löwener

Theologen Bajus, dessen stark protestantisch gefärbte Glaubenslehre von Papst Paul V. verurteilt worden war. Ausgehend von den späten Schriften des Augustinus über Gnade und Vorherbestimmung gelangt Jansenius zu einer noch strengeren Auffassung des Sündenbegriffs und der Unfreiheit des Menschen als Bajus. Die Menschheit, durch die Erbsünde eine »massa damnata« und unfähig zum Guten, kann allein durch die göttliche Gnade errettet werden, doch diese Gnade wird nur den Ausgewählten zuteil.<sup>7</sup> Dieser Auffassung der Verfallenheit des menschlichen Lebens an die Schuld der Sünde entspricht das lutherische »sola fide«, die Vorstellung der alleinigen Wirksamkeit des Glaubens und der Liebe zu Gott, die in einer neuen, asketischen Frömmigkeit ihren Ausdruck findet.

Die Gnadenlehre der Jansenisten und die antischolastische Einstellung, mit der sie das religiöse Erlebnis über das theologische Dogma erhoben, standen im Widerspruch zu der Lehre der Jesuiten und ihren seelsorgerischen Bestrebungen.<sup>8</sup>

Mit der Bulle von 1643, in der die Lehre des Jansenius verurteilt wurde, beginnen die das Jahrhundert hindurch anhaltenden theologischen Kontroversen zwischen den Jesuiten und der römischen Kurie einerseits und den Anhängern des Jansenismus, andererseits.<sup>9</sup>

Die zeitliche Koinzidenz der jansenistischen Frömmigkeitsbewegung mit dem Einzug des Kartesianismus in die Löwener Universität – so waren Jansenisten meist Kartesianer und umgekehrt – bestimmt die historische Situation der südlichen Niederlande um die Mitte des Jahrhunderts als den Übergang zu einer neuen Epoche, mit welcher die für die erste Jahrhunderthälfte so bedeutsame Integration von humanistischer Geisteshaltung und gegenreformatorischer Frömmigkeit ihren Abschluß findet. »Der gegenreformatorische Optimismus scheint nun umgeschlagen in Zweifel und Problematik. Die Strenge des Jansenismus und die neue Wißbegier in den Naturwissenschaften stellen viele beunruhigende Fragen« (Baudouin)<sup>10</sup>.

### Die freistehenden Bischofsgabmäler in den Kathedralen von Gent und Mecheln

In dem erhaltenen Denkmälerbestand der barocken Sepulkralskulptur in Belgien bilden die Bischofsgabmäler im Chor der Kathedralen von Gent und Mecheln in typologischer und ikonographischer Hinsicht eine in sich geschlossene Gruppe.

Die zur Gruppe gehörigen Denkmäler sind die Grabmäler der Bischöfe Antoine Triest (Abb. 2), Eugenius Albertus d'Allamont (Abb. 13) und Carolus van den Bosch in Gent (Abb. 12), und die der Erzbischöfe Andreas Creusen (Abb. 6) und Hubertus Gulielmus Precipiano (Abb. 16) in Mecheln. Sie entstanden in der Zeit von 1652–1709. Das älteste Grabmal ist das des Bischofs Triest, das jüngste das des Precipiano in Mecheln.

Der architektonische Aufbau jedes dieser Figurengrabmäler nimmt den Raum unter einer Pfeilerarkade des gotischen Chores ein. Die über eine Sockelzone sich erhebende, in drei Achsen einer rhythmischen Travee gegliederte Architektur lässt den Blick frei in die Chorkapellen und den Chorumgang, von dem sie lediglich durch Marmor- oder vergoldete Bronzeläuter bzw. ein Gitter abgeschirmt ist. Durch die ambivalente Struktur der Denkmalarchitektur, die einerseits als Rahmen und Gehäuse der jeweils dreifigurigen Statuengruppe dient, andererseits durch eine torbogenartige Öffnung bzw. durchsichtige Gitter die Kommunikation von Altarraum und Chorumgang ermöglicht, entsteht ein singulärer Typus des Freigrabmals, dessen spezifische Funktion von großer Bedeutung für die Wirkung des Chorraumes ist.

#### *Grabmal und Barockisierung.*

Sowohl in Gent als auch in Mecheln hängt die Aufstellung des ersten Bischofsgrabs im Chor der Kathedrale mit der Planung und Errichtung eines neuen Hochaltares zusammen. In der kompositorischen Verbindlichkeit des ersten Grabmals für die Gruppe der zeitlich folgenden – der Prototyp für die Chorgrabmäler in Gent ist das Triest-Grabmal (Abb. 2), in Mecheln das Creusenmonument (Abb. 6) – erweist sich das organisatorische Moment barocker Raumgestaltung, entsprechend der Forderung nach einem erlebbaren Gesamt- und Einheitsraum: das Ensemble der Bischofsgrabmäler im Chor ist wie der barocke Hochaltar und Lettner integrierender Bestandteil des »barockisierten« Kathedralraumes (Abb. 1).

Für die Neuausstattung des Kathedralchores in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts war sicherlich das Bedürfnis nach einer Erneuerung der im Bildersturm zerstörten Einrichtung entscheidend. Daneben aber wird in der Barockisierung des Chores, in der das Bischofsgrab eine so wesentliche Rolle spielt, eine semantische Komponente deutlich, nämlich die Intention, einer erst vor kurzem er-

langten episkopalen Würde im Kirchenraum Ausdruck zu verleihen<sup>11</sup>.

In der Zeit der tridentinischen Reform, in der Funktionen und Befugnisse innerhalb der Hierarchie erneut maßgeblich festgesetzt wurden, wurde auch den Grabstellen im Kirchenraum eine ganz bestimmte Rangordnung unterlegt. Nach Carolus Borromäus sollte in Kathedralen das Grab des Bischofs am Eingang des Chores oder an einer sonstigen »ausgezeichneten, seiner Würde entsprechenden Stelle« sich befinden, jedoch nicht im Presbyterium, sondern möglichst außerhalb des Altarraumes. Auf jeden Fall mußte es von den übrigen Gräbern im Kirchenraum, auch denen der Chorherren, hervorgehoben und mit bischöflichen Insignien geschmückt werden<sup>12</sup>. In der hierarchischen Ostentation der im Altarraum versammelten Bischofsgräber in den Kathedralen von Gent und Mecheln kann wohl ein Verweisen auf die Bedeutung dieser im Zuge der Reorganisation der katholischen Kirche in den südlichen Niederlanden jüngst entstandenen Bistümer gesehen werden. In der Barockisierung des Chores wird gleichsam den Funktionswandel einer ehemaligen Stiftskirche zur Bischofskirche sichtbar vollzogen.

In der Geschichte der Ausstattung der Genter Kathedrale offenbart sich die leitende Rolle des Bischofs bei der Barockisierung zum ersten Mal unter Carolus Maes, dem als vierten Bischof des Bistums nur die kurze Amtszeit von zwei Jahren zufiel (1610–1612). Unter ihm begann die erste von insgesamt drei Phasen der Barockisierung des Kathedralchores. Maes plante die Aufstellung eines neuen Hochaltares, für dessen Mittelbild der »Bekehrung des heiligen Bavo« Rubens den Entwurf lieferte<sup>13</sup>. Zugleich ließ er sein Grabmal nicht mehr wie seine Vorgänger, die darin der Gepflogenheit der Kapitulare folgten, in einer der Seitenkapellen errichten, sondern im Chorraum vor dem Hochaltar. Das Grabmal, das den Bischof in kniender Haltung darstellte, stand in der ersten südlichen Interkolumnie des Chorpolygons, an der Stelle, die heute vom Grabmal des Bischofs van den Bosch eingenommen wird<sup>14</sup>.

Die Entstehungsgeschichte des von Maes geplanten Hochaltares fand erst im Jahr 1624 unter Bischof Antoine Triest ihren Abschluß<sup>15</sup>. Triests Mäzenatentum in seiner langjährigen Amtszeit war von größter Bedeutung für die Barockisierung der Kathedrale. Hatten die Maes nachfolgenden Bischöfe van der Borch und van der Boonen an Stelle eines Altarblattes ein skulpturales Programm festgelegt,



Abb. 1  
Gent, Cathédrale Saint-Bavon, Chor

so kehrte Triest wieder zu dem ursprünglichen Plan des Rubensgemäldes im Retabel zurück. Zu diesem Zweck mußte die bereits bestehende Altarchitektur verändert werden. Aus den erhaltenen Verträgen zwischen Bischof Triest und dem Bildhauer Robrecht de Nole geht hervor, daß der Altar sowohlerheblich erhöht, als auch verbreitert wurde: das Mittelfeld wurde für das nun hochformatige Gemälde der Bekehrung des heiligen Bavo zu einer Rundbogennische erhöht, über dem gesprengten Segmentgiebel wurde zur Aufnahme der ursprünglich für die Altarmitte vorgesehenen Figur des heiligen Bavo eine Ädikulanische angebracht. Die Verbreiterung des vorhandenen Altares bestand darin, daß Triest neben dem das Retabel begrenzenden Säulenpaar, in einem Abstand und verbunden in der Gebälk- und Sockelzone mit diesem, ein zweites Säulenpaar errichten ließ. Der Raum zwischen den beiden Säulen diente nun der Aufstellung der schon bestehenden Alabasterstatuen des heiligen Macarius und des heiligen Livinus<sup>16</sup>. Aus der einachsigen Architektur eines Ädikularetables entstand eine dreiachsige, von triumphbogenartigem Schema, deren überhöhte Mittelnische von zwei rundbogigen Seitennischen zwischen zwei Säulen gerahmt war<sup>17</sup>.

In der Übernahme des dreitorigen Triumphbogenschemas wichen der 1624 vollendete Genter Hochaltar ab vom gebräuchlichen, einteiligen, säulen- und statuenflankierten Retabeltypus der ersten Jahrhunderthälfte<sup>18</sup>. Das dreiachsige Schema des Altars und das Motiv der unter den Arkaden der Seitenflügel frei stehenden Begleitfiguren bietet eine bedeutsame Parallel zu dem Grabmal, das sich Triest im Chor errichten ließ.

Nach der Vollendung des Hochaltares wurde in der dem ursprünglichen Grabmal des Bischofs Maes gegenüberliegenden Chorarkade eine Abschlußtravee aus Alabaster errichtet, deren Gliederung und Ornament sich eng an die architektonische Umrahmung des Grabmals hielt<sup>19</sup>. Durch die bewußte Angleichung war nun ein homogener Abschluß des Altarraumes gegen den Chorungang gewonnen. Ob die Architektur des Grabmals Maes in Bezug auf eine Durchsichtigkeit in den umliegenden Chorraum auch für das Triestgrabmal vorbildlich war, ist nicht festzustellen<sup>20</sup>. Jedenfalls steht in dem 1651 datierten, die Ausführung des Grabmals betreffenden Vertrag zwischen Bischof Triest und dem Bildhauer Jérôme Duquesnoy die Forderung, daß das Bildnis des Bischofs am Grabmal von allen Seiten sichtbar sein muß: »Op welche ... tombe sal ghestelt worden den gheheelen per-

soon van Zijne Hoochweerdeichejt al liggende, soo groote alst leven verheijst, van witten marber, t' welcke van voor ende ballusters van swerten toitsteen van de hoochde van zeven voeten, daer men door siet.«<sup>21</sup> Eine Balustrade hinter der Liegefigur ermöglicht die Ansicht vom Chorungang aus.

Das 1654 vollendete Triestgrabmal (Abb. 2), in dem Architektur und Skulptur bei geforderter Durchsicht in den Chorungang aufeinander bezogen sind, wurde für die zeitlich folgenden Bischofsgrabmäler im Chorraum vorbildlich.

Die durch komposite Pilaster in ein rechteckiges, von fünf Marmorbalustern ausgefülltes Mittelfeld und zwei schmälere seitliche Rundbogenarkaden gegliederte Rückwand des Grabmals wird von dem an den Seiten vorspringenden Gebälk mit zwei freistehenden, von Lorbeerlaub umrankten, gewundenen Säulen verbunden. Die Postamente der Säulen stimmen in der Höhe mit der der Sockelzone überein. Diese freistehenden Säulen schaffen eine Raumsituation und den Ort für die Mittelfigur des auf der Tumba liegenden Bischofs: vor dem Mittelfeld der durchbrochenen Architekturfolie steht die Tumba, an deren Längsseiten zwei sich auf gelöschte Fackeln stützende Putten sitzen, und deren Breitseite von einem Relief mit der Darstellung einer von zwei Putten gehaltenen Inschriftkartusche eingenommen wird. Auf der Tumba ruht in halbaufgerichteter Stellung die Figur des Bischofs im Chormantel. Zu seinen Füßen wird das bischöfliche Insignum der Mitra sichtbar. In den im Sinn einer Rundbogennische gerahmten Seitenfeldern stehen etwas erhöht über der Liegefigur des Bischofs die Figuren der Muttergottes und des Christus mit dem Kreuz<sup>22</sup>; die kompositionelle Verspannung wird durch die über das Bildnis des Bischofs hinweggleitende, einander zugekehrte Blickrichtung beider Figuren betont. In dem Giebelfeld über dem zur Figur des Bischofs gehörigen architektonischen Mittelfeld wird nochmals Bezug zur Person des Bischofs genommen: Auf dem Gesims neben dem Wappenschild des Triest sitzt ein Putto, der in die Quasten des von einem zweiten Putto über die Wappenkartusche gehaltenen Kardinalshutes greift. Zwei Voluten vermitteln zwischen den beiden Teilen des gesprengten Giebels und dem eingeschobenen Bildfeld des Wappens. Den Abschluß bilden zwei antikisierende Lampen zu Seiten eines in der Mitte des Giebels aufsteigenden Kreuzes, zwei bronzen Kandelaber krönen das Gesims über den Scheiteln der Seitenarkaden, und zwei Marmorlampen in Balusterform über den freistehenden Säulen.

Im Zuge einer zweiten umfassenderen Chorplanung wurde das Grabmal Maes und die ihr gegenüberliegende Chorschanke abgebrochen, um den Grabmälern der Bischöfe van den Bosch und d'Allamont Platz zu machen. In strenger Anlehnung an die Architektur des Triest-Grabmals wurde diesem gegenüber, auf der Südseite des Chores 1666 ein neues Grabmal für Carolus Maes errichtet<sup>23</sup> (Abb. 26). Die Rückwand des Grabmals wird durch composite Pilaster in zwei seitliche Rechteckfelder und ein überhöhtes, die Gebälkzone durchbrechendes Rundbogenfeld gegliedert; vor diesem steht wiederum die Tumba mit der liegenden Gestalt des Bischofs, bekleidet mit Chormantel und Mitra, das Haupt in die linke Hand gestützt. Auf den Giebelstücken neben der Wappenkartusche sitzen zwei Putten, die mit einer übergreifenden Bewegung ihrer Ärmchen die Symbole der Sanduhr und des Totenkopfes neben sich festhalten.

Östlich an die im letzten Joch des Langchores aufgestellten Grabmäler des Triest und Maes schließen sich in der ersten Travee des Chorpolygons auf beiden Seiten die folgenden Denkmäler an: Links das wohl noch vor 1665 von dem Bildhauer Gery Picq errichtete Grabmal des Bischofs Van den Bosch (Abb. 12) und rechts das von dem Lütticher Bildhauer Jean Delcour geschaffene Grabmal Bischofs D'Allamont, das 1670 vollendet war (Abb. 13).

Bei ihnen kommt es zu einer Abwandlung des architektonischen Schemas, bedingt durch die bedeutende Verringerung des Achsenabstandes der Arkadenstützen im Chorrund gegenüber dem einer Langhausarkade. Die Rückwand des Grabmals des Van den Bosch sowie des D'Allamont besteht aus einer von Pilastern gerahmten, in ihrem oberen offenen Teil mit einer Balustrade gegen den Chor umgang abgeschirmten Travee. Vor ihr kniet auf hohem Sarkophag die Figur des Bischofs. Die mit seichten Rundbogennischen versehenen Seitenflügel lehnen sich an die dem Scheitel der Chorarkade zugewandten Seiten der Chorpfeiler, so daß bei durchlaufendem Sockel und Gebälk ein Nischenraum von trapezförmigem Grundriß entsteht. Den in den Altarraum gerichteten Stirnseiten der Pfeiler sind gekuppelte Pilaster vorgeblendet. Die Motive über dem Hauptgesims sind über den Doppelpilastern um ein weiteres Puttenpaar und um geschweifte oder pyramidale Wappensfelder vermehrt.

Der Architektur der Grabmalsnische entsprechend sind die an den Seitenfeldern auf Konsolen etwas

erhöht über dem Sarkophag des Bischofs stehenden Nischenfiguren einander zugekehrt. Aus der rein kompositorischen Zuordnung der Skulptur zur Grabmalarchitektur, wie sie sich im Triest-Grabmal offenbarte, wird nun eine anschaulich-räumliche Beziehung der Figuren zueinander geschaffen: Sie fungieren nun als Träger einer szenischen Handlung.

In beiden Grabmälern ist eine Adorationsszene dargestellt. Am Grabmal Van den Bosch (Abb. 12) kniet die Figur des Bischofs im Gestus des Adoranten vor Christus mit dem Kreuzstab, am Grabmal D'Allamont (Abb. 13) vor der Muttergottes mit dem segnenden Christusknaben. Am Grabmal des Carolus Van den Bosch steht der Christusfigur die Statue des Hl. Karl Borromäus gegenüber. Mit der Hand weist er auf die vor ihm kniende Gestalt des Bischofs. Die Anbetungsszene ist hier also erweitert zu der Darstellung der Praesentatio, der Empfehlung des Verstorbenen durch die Fürbitte des Namenspatrons.

Die Funktion des Schutzpatrons übernimmt im gegenüberstehenden Grabmal des D'Allamont die Figur des Erzengels Michael. In seiner Rechten trägt er das Flammenschwert, den linken Arm hält er unheilwehrend und schützend über die Kniefigur des Bischofs gestreckt. Darüber hinaus ist in der Anheimstellung des Verstorbenen unter den Schutz eines himmlischen Patrons in diesem Grabmal das Ereignis des Todes thematisch besonders aktualisiert: Zwischen dem bischöflichen Adoranten und der Gestalt der Muttergottes erscheint als dramatisches Motiv der Tod in Darstellung eines Skelettes, das mit ausgreifender Gebärde dem Bischof ein Spruchband entgegen hält.

Das typologische Verbindungsglied in der Entwicklungsreihe der Genter Grabmäler vom Prototypus des Triest-Grabmales (Abb. 2) zu den Grabmälern Van den Bosch (Abb. 12) und D'Allamont (Abb. 13) bildet das Grabmal des Erzbischofs Creusen (Abb. 6) in der Metropolitankirche S. Rombout in Mecheln.

Das 1660 von Creusen bei Faydherbe in Auftrag gegebene Grabmal übernimmt eindeutig die architektonische Konzeption des Triest-Grabmales. Doch ist hier der von den seitlichen, freistehenden Säulen und der durchbrochenen Rückwand des Grabmals geschaffene Nischenraum als Aktionsraum für die nun in einem Handlungsgeschehen verbundene Dreifigurengruppe interpretiert: Der auf dem Sarkophag kniende Bischof blickt, die

linke Hand in devotionaler Geste an seine Brust gelegt, auf die Gestalt des auferstandenen Christus. Auf einer angedeuteten Wolke über Puttenköpfen schwebend, einen Palmzweig und den Kreuzstab haltend, wendet sich die Christus-Statue der Figur des Bischofs frontal zu. Aus der Blickrichtung der Bischofsfigur voll sichtbar, zeigt sie sich für den Beschauer nur in einer unvollständigen, durch den erhobenen linken Arm und den Kreuzstab das Haupt verdeckenden Profilansicht. Gleichsam außerhalb des Geschehens dieser Adoratio steht hinter dem Kniestende die Allegorie der Zeit, in Gestalt eines geflügelten, bärigen alten Mannes mit der Sense.

Als Pendant zum Creusen-Monument wurde auf der Nordseite des Chores im Jahre 1709 das Grabmal des Erzbischofs Humbertus de Precipiano (Abb. 16) von Michiel van der Voort errichtet<sup>24</sup>.

Das figurale Schema hält sich völlig an das des Creusen-Grabmals. Der Anbetungsszene, bestehend aus dem knienden Bischof und der Madonna mit Kind, steht hier eine weibliche Allegorie gegenüber. Die architektonische Abwandlung gegenüber dem Creusen-Monument ist bedingt einmal durch das eine Travee weiter östlich schon bestehende Grabmal des Alphonse de Berghes (Abb. 32), zum anderen durch den Sonderfall, zu dem hier der Typus des dreiachsigen, zwischen die Chorpfeiler gespannten Bischofsgrabmals ausgebildet wird: die Rückseite der Architektur des Grabmals des Erzbischofs bietet zugleich den architektonischen Rahmen für das im Chorumgang stehende, ebenfalls von van der Voort errichtete Grabmal des Prosper Ambrosio de Precipiano (Abb. 77). Jenseits der schrankenartig den Chor vom Umgang trennenden Rückwand des Bischofsgrabmals – gegenüber der Stelle, die am Chorgrabmal die Kniefigur des Bischofs einnimmt – steht vor pyramidalem Hintergrund die allegorische Gestalt der Fortitudo, die ein Medaillon mit dem Bildnis des Feldherrn Precipiano, des Bruders des im Chor bestatteten Erzbischofs, hält. Das Emblem zweier gekrönter Herzen und das Chronogramm *InsIgnis ConCorDIA fratrUM*, als oberste Bekrönung am Grabmal des Feldherrn, die Banderole »In morte quoque non sunt divisi« am Grabmal des Erzbischofs, beziehen sich auf die Bedeutung als »Doppelgrabmal«.

In der Reihe dieser Bischofsgrabmäler im Chor der Kathedralen von Gent und Mecheln, deren Darstellungsinhalt von einer gemeinsam zugrundeliegenden Idee bestimmt zu sein scheint und deren

spezifische, architektonische Gestaltung von besonderer Wirkung für die Raumgestaltung des barocken Chores ist, erscheint das Triest-Grabmal phänomenologisch als der Prototypus. Dem Triest-Grabmal des Jérôme Duquesnoy kommt eine Bedeutung zu, die nur aus seiner geschichtlichen Stellung, seiner Vor- und Nachgeschichte innerhalb der Gattung des figuralen Grabmals erhellt werden kann. Fragt man nach der Entstehung des spezifischen Typus dieser Grabmäler, so ist in erster Linie die Auseinandersetzung mit bereits vorhandenen, der niederländischen Sepulkralplastik im 17. Jahrhundert zur Verfügung stehenden Typenbildungen in Betracht zu ziehen.

#### *Typologische Voraussetzungen: Wandgrabmal und Triumphbogenmotiv*

In der im Triest-Grabmal gegebenen Anordnung einer Dreifigurengruppe in einer dreiachsig gegliederten Architektur, in welcher die auf einem Sarkophag liegende Effigies die zentrale Stelle einnimmt, begleitet von zwei Figuren in schmäleren, seitlichen Nischenfeldern, wird die Nachwirkung des Wandgrabmals in der von der italienischen Hochrenaissance ausgebildeten Form deutlich.

Am Ende des 15. Jahrhunderts wurde in der ›klassizistischen‹ Kunstrichtung des Lombardi-Kreises in Venedig am Grabmal des Dogen Vendramin der Schritt vom Nischengrab der italienischen Frührenaissance – in der Form einer in die Wand eingelassenen Ädikulanische – zum dreiteiligen Wandgrabmal in Anlehnung an das antike Triumphbogenschema getan<sup>25</sup>. 1505–1509 entstanden Andrea Sansovinos Grabmäler für die Kardinäle Ascanio Sforza und Girolamo Basso della Rovere in Sta. Maria del Popolo in Rom, deren architektonische Konzeption für eine Reihe von Grabmälern des 16. Jahrhunderts vorbildlich wurde<sup>26</sup>.

Auf einem gegliederten Wandsockel erhebt sich in der Mitte über dem Sarkophag mit dem Bildnis des Verstorbenen der hohe ›Ehrenbogen‹, der von niedrigeren Seitenflügeln mit muschelförmig abschließenden Figurennischen begleitet wird. In der räumlich-plastischen Organisation dieses Grabmals wird eine neue, die Zuordnung von Skulptur und Architektur betreffende räumliche Präzisierung deutlich, die über das venezianische Grabmal des Tullio Lombardi hinausgeht. Das um die Säulen gekröpfte, über das Mittelfeld durchzogene Gebälk trennt in der hohen, die Seitenflügel übersteigenden Wandarkade über dem Bildnis des Bischofs eine

Lünette mit einer Madonnendarstellung in Tondoform ab, zu deren Seiten über den Allegorien in den Rundbogennischen zwei weitere, sitzende Tugendallegorien angebracht sind. Das abschließende Gesims über der Arkade wird bekrönt von der Darstellung der Majestas zwischen zwei Leuchterhaltenden Engeln. Zum ersten Mal erscheint hier im italienischen Grabmal die von römisch-antiken Sarkophagfiguren inspirierte, auf einem stützenden Arm halb aufgerichtete Haltung der Effigies<sup>27</sup>. Diese, gegenüber der gestreckt liegenden Bildnisfigur des »Gisant« aktivierte Form des »Demi-Couche« wird von nun an in den Variationen der schlafend oder wachend dargestellten Gestalt des Verstorbenen ein beliebtes Motiv in der Sepulkralplastik des 16. Jahrhunderts<sup>28</sup>.

Zu den merkwürdigen Phänomenen einer »Stilverpflanzung«, die in diesem Fall aus der romanistischen Tendenz des um den Hof der Margarete von Österreich in Mecheln gruppierten Künstlertums erklärbar wird, gehört Jan Mones Nachbildung des Sansovino-Grabmals in dem Grab für den Kardinal Wilhelm de Croy, das sich heute in der Kapuzinerkirche in Enghien befindet<sup>29</sup>. Eine Abbildung des originalen Zustandes des Grabmals, dessen Mittelteil heute zerstört ist, ist in einem Stich in Sanderus »Chorographia sacra Brabantiae« von 1729 erhalten<sup>30</sup>. Neben der ikonographischen Abwandlung der Tugenden des Sansovino-Grabmals in vier Kirchenväter beim Grabmal de Croy werden auch formale Abweichungen vom Vorbild deutlich, die von einer anderen, weniger streng gebundenen architektonischen Auffassung zeugen. Das harmonische Verhältnis von Mittelteil und Seitenflügel ist hier durch die breiter und höher gestaltete Mittelnische gestört. Die über dem Gesims angebrachten, sitzenden Figuren werden infolge der so schmal angelegten Seitenflügel nicht mehr axial an die darunter befindlichen Figurennischen gebunden, sondern an den Rand versetzt, als Fortsetzung der außenstehenden, das Grabmal seitlich abschließenden Säulenordnung interpretiert<sup>31</sup>.

Die weitere Entwicklung des niederländischen Wandgrabmals führt über die Konzeptionen des Cornelis Floris, dessen einziges ausgeführtes Wandgrabmal des dreiachigen Typus, das 1570 datierte Grabmal des Herzogs Albrecht, sich im Dom von Königsberg befindet<sup>32</sup>. Die große Rundbogennische mit dem von Karyatiden getragenen Sarkophag und dem knienden Bildnis des Grafen wird begleitet von je zwei stockwerkartig übereinander gestaffelten Figurennischen zwischen vorgesetzten

Säulen, wobei die oberen gleichsam in antithetischer Spannung zu dem Motiv der übergroßen Mittelarkade des »Ehrenbogens« dessen Scheiteltiefe übersteigen. In der für den nordischen Manierismus des Florisstiles charakteristischen Weise wird der triumphbogenartigen Architektur über dem Hauptgesims noch eine weitere, von Karyatiden getragene Ädikula aufgestockt, die wiederum von zwei, aus dem Ornament des Rollwerks gebildeten, medaillonartigen Aufsätzen gerahmt wird.

In der Übereinanderstaffelung von Säulenordnungen, Ädikula und den beschriebenen Ornamentgliedern weicht Floris' Grabmal erheblich ab vom Schema des italienischen Triumphbogengrabmals. In dieser Abweichung offenbart sich nun ein grundlegender Unterschied in der tektonischen Auffassung, die sich auf das Verhältnis der im Grabmal integrierten Bereiche von Architektur, Skulptur und Ornament auswirkt: Bei den Denkmälern des Floris hat die Architektur ihre subordinierende Stellung als raumbildende Macht verloren. In der Verbindung mit den monumentalen Ornamentstücken des Roll- und Beschlagwerks, die sich der Architektur gleichwertig angliedern, entstehen Gebilde deren räumliche Werte zu einer dem architektonischen Denken widersprechenden, unwirklichen und somit »bildhaften« Situation umgedeutet werden<sup>33</sup>. Aus dieser Ablehnung des Architektonischen heraus ist es nicht verwunderlich, daß der Typus des dreiachigen architektonisierten Wandgrabmals in der Zeit des Floris – soweit aus dem dezimierten Bestand der Denkmäler des 16. Jahrhunderts geschlossen werden kann – kaum Anwendung fand. Neben dem von Karyatiden getragenen Freigrabmal und dem Nischengrab mit Figurengruppe war das ornamentale Wandepitaph mit Sarkophag und darüber angebrachter Ornamentkartusche der beliebteste Typus.

In dem Grabmal des 1626 verstorbenen Prälaten Antoine Hennin (Abb. 17), das Urbain Taillebert in der Kathedrale in Ypern errichtete, offenbart sich dem Wandgrab des 16. Jahrhunderts gegenüber eine neue Auffassung, sowohl in Hinblick auf das von Säulen und Nischen rhythmisch gegliederte Fassadenmotiv der Architektur wie auf das skulpturale Programm<sup>34</sup>. Die tiefe, baldachinartige Mittelarkade für die Tumba mit dem Bildnis ist aufgegeben. In den über dem Sockel mit ange deutetem Sarkophag gleich gestalteten, in Höhe und Breite fast gleich großen Nischen zeigt sich eine vereinheitlichende Tendenz, in der nun auch der Dreifigurengruppe eine neue, kompositorische Bedeutung zukommt<sup>35</sup>. Eine Änderung

gegenüber den vorher besprochenen Grabmälern tritt in diesem Grabmal auch im Thematischen ein. Der Mittelnische mit der Büste des heiligen Martin ist die kniende Figur des Bischofs betend zugewandt; ihr gegenüber steht die des Namenspatrons.

Das Thema der Praesentatio, das auch im 16. Jahrhundert noch auf das meist sehr kleinfigurige Wandnischendenkmal beschränkt blieb, wurde hier auf den monumentaleren Typus des dreieachsigen Wandgrabmals übertragen. Die mittlere Nische bekrönt ein gesprengter Segmentgiebel, über dem eine Ädikulanische mit der Statue der Muttergottes aufsteigt, über den seitlichen Figurennischen stehen zwei kleinere, an die Form der Mittelbekrönung sich anlehrende, ornamentierte Aufbauten. Zwei Leuchter tragende Engel bilden den Abschluß über den seitlich begrenzenden Säulen.

Das Motiv der Ädikulanische mit seitlichen Voluten findet sich ebenso wie die auf den Giebelstücken sitzenden Engel in der gleichzeitigen, im Zusammenhang mit Rubens stehenden Altarbaukunst. Als Beispiel sei der von Hans van Mildert 1621 vollendete Hochaltar der Antwerpener Jesuitenkirche genannt<sup>36</sup>. Kurz darauf erscheint sie dann in St. Jacques in Brügge zum ersten Mal auf dem dreiteiligen Portalbau des Lettners, als das den Durchgang in der Mitte betonende Motiv, auf welches sich nun der figürliche Schmuck beschränkt<sup>37</sup>. Doch in der Art der Aufstellung am Grabmal, die nicht wie bei den vergleichbaren Altären und dem Lettner das Moment einer zwischen die Ansatzstücke des Giebels, ihn »sprengenden« Ädikula zeigt, und in der Verbindung mit den seitlichen Aufbauten auf dem Gesims und den Engelsfiguren, die den oberen Teil des Grabmals unruhig und überfüllt erscheinen läßt, klingt noch die bei Floris beobachtete manieristische Aufstockung am Wanddenkmal nach. In der Geschichte des niederländischen Grabmals bedeutet das Grabmal von Taillebert den Endpunkt in der Entwicklung des dreiteiligen, triumphbogenartigen Wandnischengrabmals.

Von hier aus wird deutlich, daß für die spezifische Raumvorstellung in Jerome Duquesnoys Triest Grabmal, in welchem die Figuren in einer portalartigen aber durchlichteten Bühne stehen, neben dem traditionellen Wanddenkmalschema die direkte Allusion an das Motiv einer freistehenden Triumphpforte mitbestimmend war.

Der dem Motiv des Triumphbogens immanente, auf die Bedeutung als »Monumentum« ziellende

Sinngehalt spielte bei der Übertragung auf das Grabmal seit dem 16. Jahrhundert eine Rolle<sup>38</sup>.

Die Verbreitung des Triumphbogen Motivs als architektonische »Hoheitsform« erfolgte im Darstellungsbereich der dynastisch-repräsentativen Festzugsdekoration der Zeit. In der Geschichte der triumphalen Ehrendekorationen nehmen die flandrischen Städte mit ihrer Tradition, den jeweiligen Statthaltern groß angelegte triumphale Einzugstore zu errichten, eine wichtige Stelle ein<sup>39</sup>. Zu den Zeugnissen dieser Tradition gehören auch die denkmalhaften Triumphbogendarstellungen der bekannten Herrscherfenster im Querschiff der Brüsseler Kathedrale<sup>40</sup>. Die Entwürfe dieser 1537–38 entstandenen Glasfenster stammen von Bernard van Orley. Stilgeschichtlich gehören sie jener Kunstrichtung an, die mit dem Begriff des niederländischen »Romanismus« umschrieben wurde. In diesen Glasfenstern ist die Praesentatio des knienden herrscherlichen Stifterpaars – auf der linken Seite sind es Karl V und Isabella – dargestellt. Die Szene findet unter einem dreitorigen, reich geschmückten und allseitig offenen Triumphbogen statt. Der illusionären Wiedergabe der »offenen« Triumphbogenarchitektur kommt das im Glasfenster wirksame reale Bildlicht besonders entgegen. Der mittelalterlichen Stifterdarstellung im Bildfenster wuchs hier durch das Motiv des Triumphbogens eine neue, monumentale Bedeutung zu, in der sich nun der Begriff der Stiftung mit der Intention des Denkmals in einzigartiger Weise erfüllte.

Es war Peter Paul Rubens, der den Typus des barocken Ehrenbogens und die barocke triumphale Einzugsdekoration in den Niederlanden prägte. In der von ihm entworfenen »Yoyeuse Entrée« für den Kardinal-Infanten Ferdinand wurden die ehemaligen Holzbauten der Torbogen und Straßenbühnen zum ersten Mal durch illusionistisch gemalte Architekturdarstellungen ersetzt. In der Darstellung gingen nun allegorische Szene und Triumphbogenarchitektur eine neue, lebendige Verbindung ein<sup>41</sup>. In enger Verwandtschaft zu Rubens' Einzugsdekoration steht der gemalte Doppelentwurf für ein Grabmal, der sich im Antwerpener Museum befindet<sup>42</sup>. (Abb. 18) Er zeigt in den Hälften zwei Versionen einer über der geschlossenen Sockelzone mit dem Sarkophag durch Säulen gegliederten, offenen Bogenarchitektur. In den rechteckigen Ausschnitten der Seitenfelder erscheinen die Szenen der Geißelung und des Christus am Ölberg. In der Mittelarkade steht auf den Symbolen der Evangelisten eine hohe Lichterpyramide, zu ihren Seiten zwei trauernde Engel mit

den Arma Christi. Auf dem Scheitel der Bogenarkade erscheint auffahrend die Gestalt des auferstandenen Christus, während zu beiden Seiten die erschrockenen Grabwächter stürzen.

Im Thema und in der Motivation der gemalten freistehenden Triumphbogenarchitektur, die in ihrer Unräumlichkeit versatzstückartig als Rahmung für die dargestellte Figurenszene dient, steht dieser Grabmalentwurf eines Rubensschülers der Leningerader Skizze der Willkommensszene des Rubens für den Einzug des Kardinalinfanten von 1635 sehr nahe<sup>43</sup>. Diese Verwandtschaft verdeutlicht somit noch einmal den Vorstellungsbereich, der dem Motiv der offenen, bogenartigen Architekturkulisse am Grabmal im Chor der Kathedrale zu Grunde liegt.

Dem Ensemble der Grabmäler im Chorraum kommt von der Raumwirkung hergesehen die architektonische, den Binnenchor vom Umgang trennende Funktion zu. Gleichzeitig aber wird dem barocken Bedürfnis nach einem erlebbaren Gesamtraum und der Forderung nach einer architektonischen Steigerung im Chorraum Rechnung getragen.

Dabei tritt eine weitere Besonderheit zu Tage. An der Rückseite der Grabmalarchitektur wird dieser eine neue sepulkrale Bestimmung zugewiesen, indem sie nun im Chorumbang als Epitaph dienen kann. Als Beispiel sei hier die Rückseite des Creusen Grabmals angeführt (Abb. 10): Durch die Inschrift wurde sie zum Epitaph für den im Jahr 1665 verstorbenen und in der Bischofsgruft im Chor beigesetzten Erzbischof Johannes Wachtendonck.

Eine Parallelie bietet der barockisierte Chor der Kirche Saint-Jacques in Antwerpen (Abb. 11): Der Chor wird hier von insgesamt acht als Epitaphien dienende Schranken und Portale, die die Pfeiler des Chorpolygons verbinden, gegen den Chorumbang hin räumlich geschlossen<sup>44</sup>.

Unter dem Gesichtspunkt der Barockisierung des gotischen Kirchenraumes kommt dem architektonischen Chorgrabmal wie dem Chorschrankenepitaph eine wesentliche Bedeutung zu. (Abb. 1) Barocke Stilangleichung und Vereinheitlichung bedeutet hier die vollkommene Adaption der monumentalen, kirchlichen Dekoration, der Altäre und Grabmäler wie des Kirchenmöbels – hier sei auf die spezifische binnenräumliche Funktion des barocken Chor- und Beichtgestühlensembles in den südlichen Niederlanden hingewiesen<sup>45</sup> – an die gotische Architektur des Kirchenraumes.

## Die Denkmäler

### *Das Grabmal des Bischofs Antoine Triest von Jérôme Duquesnoy*

Das 1654 vollendete Grabmal des Antoine Triest (Abb. 2–5) muß entgegen der immer wieder vertretenen Annahme einer Mitwirkung des François Duquesnoy als das eigenhändige Werk des Jérôme Duquesnoy angesehen werden. Sowohl die erhaltenen Vertragsstücke zwischen Bischof Triest und Jérôme Duquesnoy als auch der stilistisch einheitliche Befund des Werkes sprechen gegen eine Tätigkeit des François Duquesnoy am Genter Grabmal.

Der aus dem 18. Jahrhundert stammenden Überlieferung, nach welcher der Plan des Grabmals, eine Büste des Bischofs Triest und zwei Putten für dieses Grabmal von François Duquesnoy aus Rom geschickt worden seien, folgt auch Ter Kuile, der zwei der Grabmalputten für eigenhändige Werke des François hält<sup>46</sup>. Diese traditionelle Annahme suchte zuletzt Dhanens insofern zu bestätigen, als sie die beiden von ihr wiederaufgefundenen Bozzetti für die an den Ecken der Tumba sitzenden Putten für eigenhändige Werke des François Duquesnoy hält, in den ausgeführten Putten jedoch die Hand des Jérôme sehen möchte<sup>47</sup>. Doch diese Bozzetti stimmen in der Körperbildung, in der eigentlich glatten Oberfläche und auch in den Details, etwa der sehr summarisch behandelten Haarkappen so vollkommen mit den ausgeführten Putten am Grabmal wie auch mit dem von Jérôme Duquesnoy signierten Bozzetto eines Putto im Brüssler Museum überein<sup>48</sup>, daß als Autor der Grabmalbozzetti auch nur Jérôme in Frage kommen kann. Andererseits versuchte schon Matthijs archivalisch nachzuweisen, daß die Errichtung eines Figurengrabmals im Chor der Genter Kathedrale von Bischof Triest erst nach dem Tode des François Duquesnoy geplant wurde<sup>49</sup>.

Am 8. August des Jahres 1651 wurde zwischen Bischof Triest und Jérôme Duquesnoy der Vertrag geschlossen, der eine Ausführung des Grabmals in den Jahren 1652–1654 vorsah<sup>50</sup>. Jérôme Duquesnoys Gehilfe am Grabmal war der Mechelner Bildhauer Gery Picq. Dies geht aus einem an Jérôme Duquesnoy adressierten Brief des Bischofs Triest hervor, in welchem er von einer Bezahlung an Picq im Zusammenhang mit dem Grabmal spricht<sup>51</sup>.

Die Anlehnung an Typenprägungen des François

Duquesnoy und die elektrische Verwendung plastischer Vorbilder des römischen Cinquecento in diesem Grabmal sind oft betont worden. Ob das bewußte Zurückgreifen auf plastische Bildtypen des 16. Jahrhunderts, auf die Liegefigur des Antonio del Monte von Ammanatis Grabmal in S. Pietro in Montorio und den Schmerzensmann Michelangelos in S. Maria sopra Minerva auf den Auftraggeber zurückzuführen ist – wie Dhanens annehmen möchte<sup>52</sup> – oder ob sich in ihm nicht eher aus einer auch sonst im Werk Jérômes spürbaren Affinität zur Kunst des Cinquecento allein ein Bildungserlebnis im Sinne einer Fortführung des »niederländischen Romanismus«, äußert, wird nicht ohne weiteres zu entscheiden sein. Dennoch darf sicherlich die Rolle des Auftraggebers bei der Themenwahl des Grabmals nicht unterbewertet werden, vor allem nicht bei Bischof Triest, wo sich der Gedanke der persönlichen Stiftung einer übergeordneten Konzeption der Barockisierung der Kathedrale in dieser Weise zum ersten Mal stellt. Der eigentümliche Stilcharakter des Grabmals, der sich aus den Zitaten römisch-cinquecentesker Figurentypen in der Verbindung mit einer Denkmalarchitektur, die an die Tradition des Wandgrabmals des 16. Jahrhunderts erinnert, ergibt, wurde meist etwas ungenau und verallgemeinernd als Phänomen eines Zeitstiles und eines retardierenden Momentes um die Mitte des 17. Jahrhunderts interpretiert. In der Übernahme der vorbildhaften Typen offenbart sich jedoch die für den Stil des Jérôme typische Figurenbildung, für die eine gewisse Blockgebundenheit in der Bewegung und eine kleinteilige Faltensprache des Gewandes charakteristisch ist<sup>53</sup>. Sie kommt auch der nur noch ganz allgemein an römische Vorbilder erinnernden Muttergottesstatue am Grabmal zu. (Abb. 3) Die immer wieder betonte Verwandtschaft der Statue mit François Duquesnoys Susanna in S. Maria di Loreto in Rom<sup>54</sup> kann nur in einem allgemeinen Sinn auf die Klassizität der Gewandstatue und des Kopftypus der Madonna bezogen werden. Denn in der Körper-Gewand-organisation dieser Figur wird der Unterschied zur Auffassung des François gesehen werden müssen. Die bei der Susanna deutlich werdende Konzeption eines von der linken Körperseite der Figur als Ansichtsseite ausgehenden Bewegungsablaufes der Gewandführung, welche, der Drehung des Körpers folgend, von dieser Seite aus den Blick räumlich um die Figur herumführt<sup>55</sup>, zeugt von einer anderen Konzeption als die der Madonnenstatue des Jérôme, deren Frontalität und gleichsam blockhafte Gebundenheit durch die seitlich begrenzenden, von der Mitte des Körpers herabfallenden Pendelfalten noch betont wird.

Bei dem Versuch die spezifische Stillage der Figuren Jérôme Duquesnoys zu fassen, ist man auf den Vergleich mit den Figuren angewiesen, die um die Jahrhundertmitte die in den südlichen Niederlanden prägende und im Hinblick auf die weitere Stilentwicklung zukunftsweisende Stilsprache repräsentieren. Zu einem Vergleich mit der Madonna Duquesnoys am Grabmal bietet sich die in der Motivierung verwandte, stilgeschichtlich so wichtige Madonnenstatue des Artus Quellinus des Älteren im Chorungang der Kathedrale von Brüssel an. (Abb. 19) Die zwischen 1644–48 entstandene Figur ist wahrscheinlich das erste Werk, das Quellinus nach seiner Rückkehr aus Italien in den Niederlanden schuf. Die säulenhafte Vertikalität der Statue, der ›klassisch‹ empfundene Kopftypus und das Motiv eines vollkommen geschlossenen Bewegungsablaufes, wie es in der Einbindung von Kopf und Haarschleier in die Linienführung des eng um die Schulter und vor der Brust geschlungenen Manteltuches deutlich wird, zeugen von der Kenntnis der Susannastatue des François Duquesnoy in Rom. Doch während die Susanna durch die Wendung des Kopfes und die gegenläufige Bewegung des ursprünglich zum Altar weisenden Armes zu einem Drehmoment des gesamten Körpers von der linken Seite der Figur aus kommt, kennzeichnet die Madonna des Quellinus eine betont auf Frontalität der Statue ausgerichtete Darbietung von Körper und Gewand.

Von der frühbarocken, etwa von der Werkstatt der De Nole vertretenen Auffassung der Gewandstatue her, als eines aus der indifferenten plastischen Masse des Gewandes gebildeten Figurenblocks, in dem Körperform und -bewegung in einer ausdrucksmaßigen Unmündigkeit noch eingeschlossenen erscheinen, ist die Bedeutung der Statue des Quellinus zu sehen. In ihr wird eine neue Organisierung der plastischen Werte offenkundig. Der Körper, der in seiner plastischen Schwankkraft organisch unter der Substanz des Gewandes fühlbar wird, verschmilzt nun mit diesem zu linear deutlich umgrenzten Formkomplexen. In der gleitenden, doch rhythmischen Verschränkung solcher Formmotive konstituiert sich der plastische Aufbau der Figur. Der Organisierung der plastischen Werte folgt bei Quellinus unter dem Eindruck der Naturempfindung des Rubens eine Fähigkeit für Differenzierung plastischer Oberflächenstrukturen, die dem Stofflichen der Dinge eine neue Charakterisierung abzugewinnen vermag. Eine dingliche Beobachtung, die an einem motivischen Detail wie dem vor der Brust geschlungenen Mantelstück, das in seiner Plastizität aus der

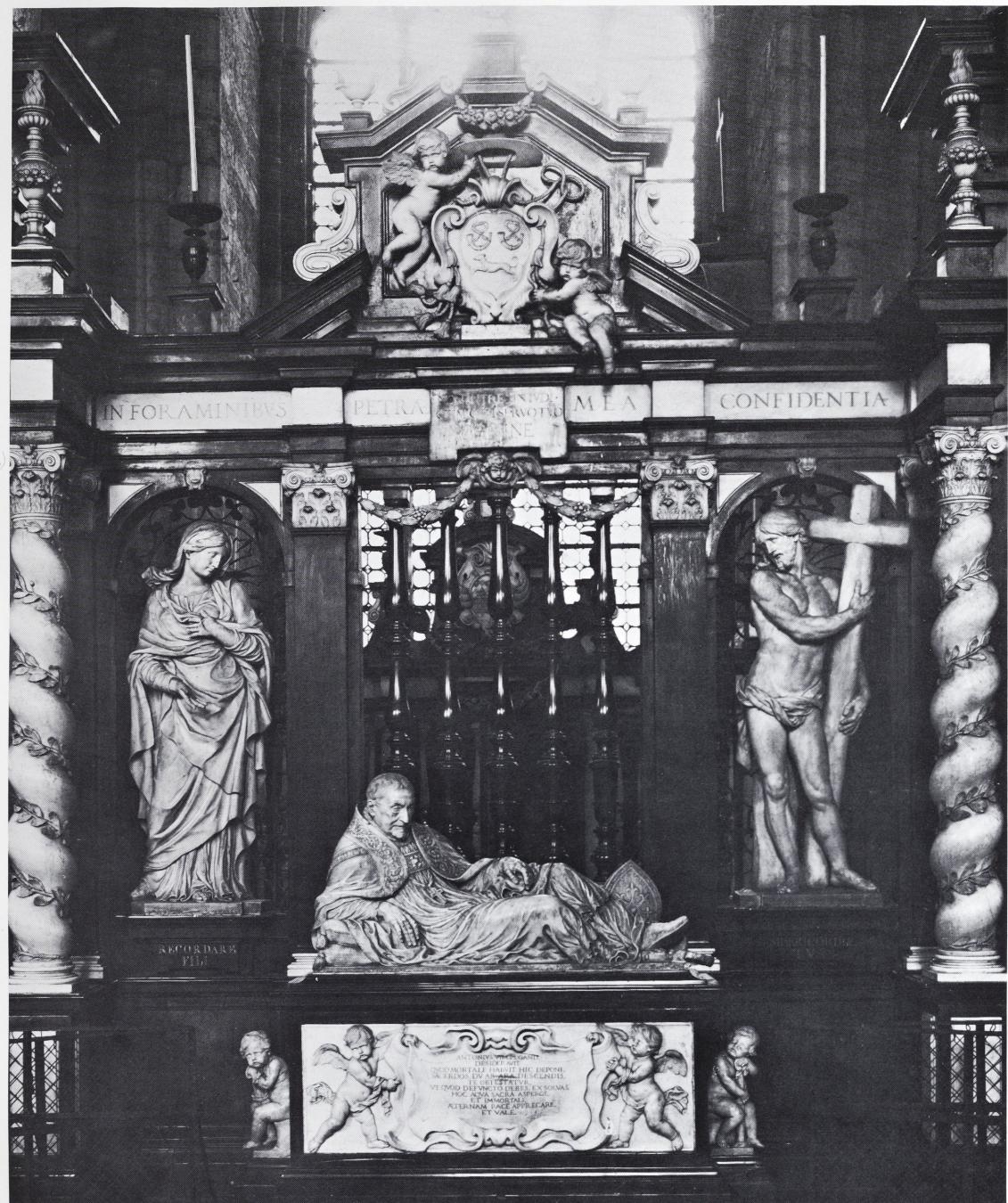


Abb. 2

*Jerome Duquesnoy: Grabmal Antoine Triest, Gent, Cathédrale Saint-Bavon*



Abb. 3  
Jerome Duquesnoy: Madonna,  
Grabmal Antoine Triest,  
Detail

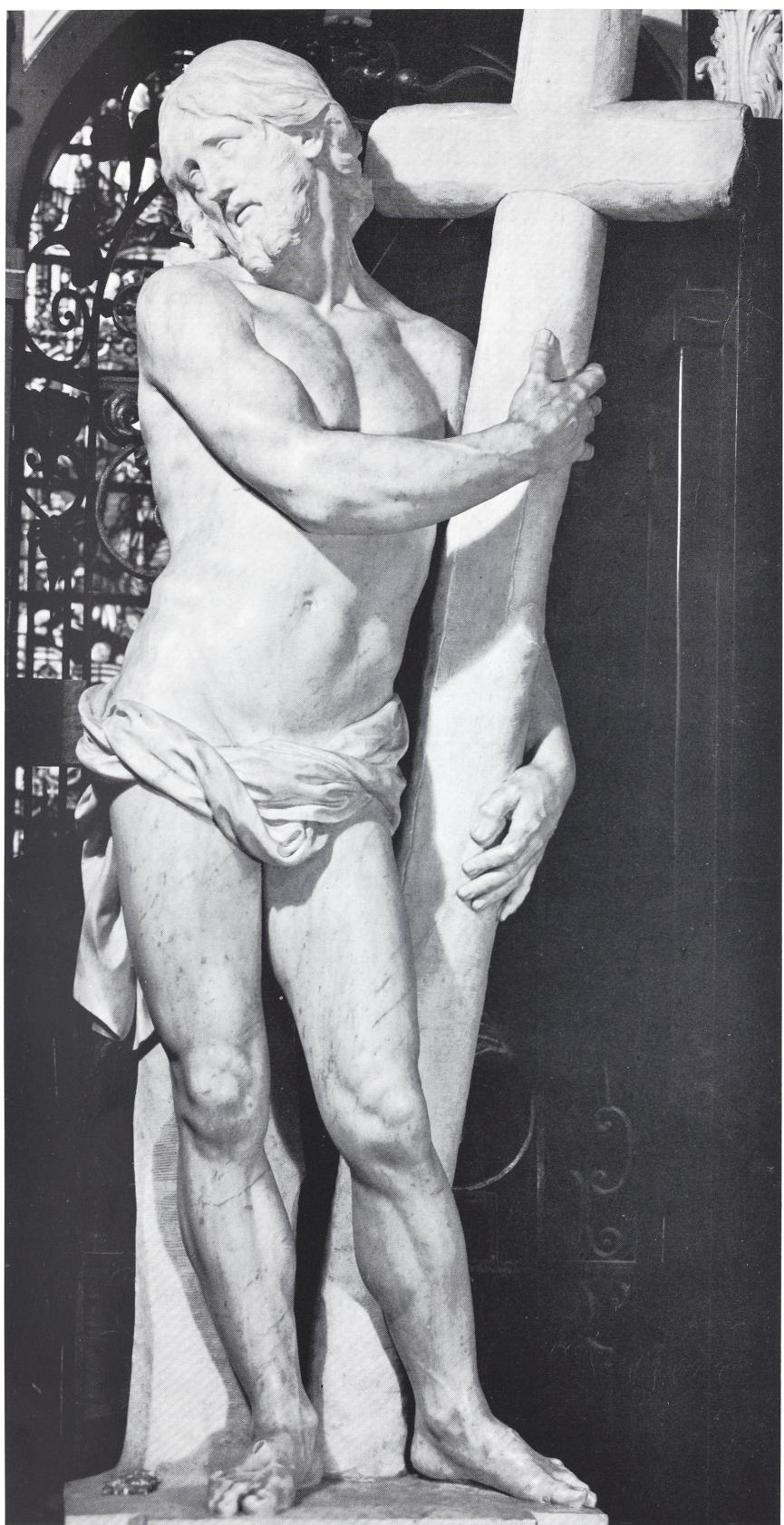


Abb. 4

Jerome Duquesnoy: *Christus*,  
Grabmal Antoine Triest,  
Detail

Figurenmasse zu einer formalen Verselbständigung getrieben, als Formmotiv zu einem ausgesprochenen Spannungsmoment innerhalb der plastischen Großform wird.

In der Übereinstimmung von Standmotiv und Armhaltung, wie in dem Motiv des Kopfschleiers und der Führung des Mantels, der in zwei gegengläufigen Diagonalzügen des Saumes über das reich gefältete Untergewand fällt, ist die Verwandtschaft der Madonnenfigur des Jérôme mit der Madonna des Quellinus zu sehen. Die säulenhafte Schlankheit und Vertikalität der Figur des Quellinus ist bei Jérôme Duquesnoy einer breit angelegten, den

am Grabmal. In der Drehung des Oberkörpers über dem ausgeprägt kontrapostischen Standmotiv, in der Neigung des Kopfes, in Gesichtstypus und Haarbildung wird das Vorbild einer François Duquesnoy zugeschriebenen Kleinbronze des Christus an der Geißelsäule (Metropolitan Museum New York) deutlich<sup>56</sup>. Die Weichheit der Körperoberfläche, in welche die prägnante Formulierung des Aktes bei Michelangelo übertragen wurde, scheint ohne die Kenntnis der Statuette nicht möglich. Die Abhängigkeit geht vor allem in der Bildung des Kopfes bis in die Einzelformen des Gesichtes oder eines motivischen Details, wie die auf die Schulter fallende Haarlocke.

Gegenüber der melodischen Linienführung, die sich im Bewegungsablauf von Körperfaltung, Kopfwendung und Armhaltung bei der Christus-Statuette des François Duquesnoy offenbart, gegenüber der ausdrucksmäßigen Verhaltenheit dieser Statuette erscheint Jérômes Christus am Grabmal in seinen Bewegungen outriert, wirkt seine Gestik wie die der nebenstehenden Madonna etwas äußerlich deklamatorisch.

Die engste Anlehnung an Typenprägungen des François Duquesnoy ist bei den Putten des Grabmals zu spüren. (Abb. 5) In den wunderbaren Epitaphien für Vrijburch und van den Eynde in der Kirche S. Maria dell Anima in Rom hatte François Duquesnoy seine Vorstellung von der natürlichen stofflichen Weichheit und atmenden Lebendigkeit des kindlichen Körpers verwirklicht; er schuf hier einen Typus des Putto, der in den Niederlanden für die nachfolgende Bilhauergeneration verbindlich werden sollte<sup>57</sup>. Jérôme Duquesnoys Putten am Hochrelief der Tumba neben der Wappenkartusche zeigen in der Körperbildung, aber auch im Gesichtstypus und in der Behandlung des flockigen Haars große Verwandtschaft mit François Duquesnoys Putten in Rom<sup>58</sup>. Der mit angewinkelten Knien schwebende Putto mit Sanduhr vom Epitaph van den Eynde findet sich in fast wörtlicher Wiederholung an dem schwebenden Putto mit dem Kardinalshut am Grabmal Triest. Die Anregung für den am Gesims sitzenden Putto am Triest-grabmal gab François Duquesnoys trauernder Putto vom Epitaph des Jacques De Hase in S. Maria in Campo Santo in Rom<sup>59</sup>. Dort findet sich die weiche Verschiebung der Haut, die sich durch die Körperfaltung an der Hüfte des sitzenden Kindes ergibt. Noch der Mechelner Bildhauer Rombout Pauli greift bei seinen Putten am Giebel des Grabmals von Bischof Maes eindeutig den Typus des Putto im Campo Santo auf. (Abb. 26)



Abb. 5  
Jerome Duquesnoy: Puttengruppe. Grabmal Antoine, Triest,  
Detail

Körper durch die Stoffmasse an beiden Seiten aus-ponderierende Figurenauffassung gewichen. Die Dinglichkeit der Oberfläche, die lebhafte Verspannung der einzelnen Körper-Gewandmotive fehlen der Madonnenfigur am Grabmal. Ihre etwas unpersönliche Klassizität und die wenig differenzierte, und dem Körper wie aufgeschrieben wirkende Faltensprache des Gewandes kennzeichnen nicht zuletzt den Unterschied in der plastischen Qualität gegenüber der Figur des Quellinus. Einen deutlichen Einfluß der Figurenbildung des François Duquesnoy auf Jérôme sieht Montagu in der Umwandlung des Schmerzensmannes des Michelangelo

## Das Programm

Das der Darstellung des Triestgrabs zugrunde liegende Programm, in dem sich ikonographisch die spezifischen Frömmigkeitsvorstellungen der Zeit in dieser Weise zum ersten Mal feststellen lassen, wurde von Bedeutung für die Thematik der barocken Grabplastik in den südlichen Niederlanden ab der zweiten Hälfte des Jahrhunderts.

In einer dem Bilddenken am italienischen Wandgrabmal vollkommen fremden Weise werden die traditionell für die Darstellungen der Tugendallegorien oder der Heiligenpatrone vorgemerkten Seitenischen hier von den Figuren der Gottesmutter und des Christus Salvator eingenommen. Ihre inhaltliche und kompositionelle Verbindung wird durch die Inschriften unter den Nischen – »Recordare Fili« unter der Statue der Madonna, »Misericordiae Tuae« unter der des Christus – als das Thema der Fürbitte Mariens vor Christus gedeutet.

In der Darstellung der Madonna und des Schmerzensmannes am Grabmal wird die Erinnerung an den Andachtsbildcharakter des spätmittelalterlichen Wandepitaphs wach. Gleichwohl taucht das Thema der Fürbitte Mariens vor dem Christus mit dem Kreuz im Bildbereich erst unter der Frömmigkeitsströmung der nachtridentinischen Heiligenverehrung auf. In der Ikonographie der Malerei des Rubens sind mehrere Beispiele belegt, in welchen Maria neben Gestalten der Heiligen als Fürsprecherin für die Menschheit vor Christus erscheint<sup>60</sup>.

Im funeralen Bereich findet sich das Thema der Empfehlung und Fürsprache Mariens zum ersten Mal an dem 1651 vollendeten kleinfeldigen Wandepitaph des Kanonikers Huens von Lucas Faydherbe in der Kirche Saint-Jean in Mechelen<sup>61</sup>. Die motivische Herkunft der kniend empfehlenden Gestalt der Muttergottes und der Gruppenkomposition der Dreifaltigkeit am Epitaph des Faydherbe lässt sich ebenfalls aus Bildthemen in der Malerei des Rubens herleiten<sup>62</sup>.

Eine weitere Quelle zu dem Thema der Erlösung durch die Fürbitte Mariens und den Kreuzestod Christi am Grabmal des Bischofs Triest bietet sich in den Texten der barocken Erbauungsliteratur, für deren bildlich-literarische Ausprägung im 17. Jahrhundert die Ordensgeistlichen der südlichen Niederlande wie die Stecher und Drucker Antwerpens von größter Bedeutung waren<sup>63</sup>. Im barocken Erbauungsbuch, in dem sich in der Vor-

stellung eines gegenreformatorischen Sündenbewußtseins der spätmittelalterliche Gedankenkreis der »Ars Moriendi« und der »Vanitas Mundi« zu einem umfassenden Lehrbuch christlicher Lebensführung ausweitet, spielt die Betrachtung des Leidens und Sterbens Christi als Mittel zur Erlösung der Menschheit eine große Rolle. Als Beispiel einer solchen pietistischen Todesmeditation sei hier nur auf das verbreitete Buch des Cornelius De Bie »Den Weerschyn van het Leven in de Doodt getrocken« verwiesen, bei dem über den Erlösungstod Christi steht: »Den Doodt steck in u sijd: waer uyt het heyligh bloet Schier onweer-houwelijck als vier fonteynen vloyde . . . Waer by u moeder stont in desen droeven noot . . . ons leven was u graf, U doodt was die aen onshet leven weder gaf«<sup>64</sup>. Im Zusammenhang mit der barocken Passionsfrömmigkeit in den Niederlanden ist von Interesse, daß Bischof Triest selbst in der Genter Kathedrale eine Bruderschaft »Zu den Heiligen Fünf Wunden« gegründet hatte, in der deutlich die mittelalterliche Andachtsform der Vergegenwärtigung der Passion Christi wieder aufgelebt war<sup>65</sup>. Das 1653 geschriebene Vulgarisationsbuch dieser Bruderschaft verweist ausdrücklich auch auf die Darstellung am Grabmal, in dessen Christusstatue die persönliche Devotion des Bischofs sich manifestiere. So steht dort die Anordnung des Bischofs, daß an seinem Grabmal »soude staen de figure van Christus onzen Salighmaker, verhoonende sijne H. Vijf Wonden in handen, foeten ende zijde, tot verweckinghe van alle menschen om de zelve H. H. Vijf wonden te eeren ende te vieren«<sup>66</sup>. In der Darstellung des Christus mit dem Kreuz am Grabmal muß sicherlich ein Hinweis auf die vom Bischof angeordnete Andachtsform der Verehrung des Leidens Christi gesehen werden<sup>67</sup>. Darüber hinaus wird in dem Thema am Grabmal eine ganz bestimmte Vorstellung von Tod und Erlösung offenbar. Im Jahre 1654 erschien in Antwerpen Gerard van Wolsschattens Buch »De Doodt vermaskert met s'Werelts Ydelhyt aghedaen« mit Illustrationen nach Holbeins Totentanzfolge, das Bischof Triest gewidmet war. In der Vorrede zu diesem Buch ist in der didaktischen Absicht vor der Vanitas Mundi zu warnen, auch von der Darstellung am Grabmal die Rede, das sich Triest in der Genter Kathedrale erbauen ließ: »Maer V. Hoochweerdichheydt . . . hebt dese ydelheden soo verfoeyt, versoekende gheene andere Faeme op uwe aenstaende tombe te setten, als den verwinner vande Doodt, verhoonende sijne vijf blinckende teeken van sulck een groote Victorie«<sup>68</sup>. Der Topos des Christus als Sieger über den Tod (»Verwinner van de Doodt«), der in dieser Quelle angesprochen

wird, entstammt dem Erlösungsgedanken der Jansenisten, der an die Lehre der Reformatoren, dem ›Sola-Fide‹-Gedanken des 16. Jahrhunderts wieder anknüpft. Die durch die jansenistische Strömung der Zeit erklärbare Nähe zu ikonografischen Vorbildern der Reformationszeit wird bereits greifbar in Rubens gemaltem Epitaph für Jeremias Cock. Das Motiv des Epitaphs, das sich ursprünglich in der Kirche St. Walpurgis in Antwerpen befand, wurde durch die Radierung von Eynhouts verbreitet<sup>69</sup>. (Abb. 20) Christus sitzt, die Kreuzfahne haltend und begleitet von Engeln mit Lorbeerkrone und Posaune, auf einem offenen Sarkophag, zu seinen Füßen winden sich die überwältigten Gestalten des Todes und der Schlange. Das reformatorische Thema des Sieges Christi über Tod und Hölle, das im 16. Jahrhundert in der eindrucksvoollen Form wohl von Cranach im Wittenberger Stadtaltär dargestellt worden war<sup>70</sup>, wird von Rubens wieder aufgenommen und in der Bedeutungsfunktion am Epitaph in einer individuellen Auslegung auf den Tod des Einzelnen bezogen.

In diesem Sinn, als Überwinder des Todes erscheint die Figur des Christus, der sein Kreuz hält, in der Verbindung mit dem Grabmal wohl zum ersten Mal in dem 1570 datierten Entwurf von Cornelis Floris für das Epitaph des Hieronymus Cock<sup>71</sup>.

Bei Rubens taucht die Darstellung des Christus Salvator mit dem Kreuz wieder auf. Im Zeichen des Sieges steht der sein Kreuz haltende Christus in dem von ihm entworfenen Titelblatt für das 1617 erschienene Werk ›Crux Triumphans‹ von Jacob Bosius<sup>72</sup>. In den bereits erwähnten Darstellungen der Fürbitte der Heiligen und der Gottesmutter vor Christus ist gleichfalls der Bezug zum Thema der Erlösung durch das Kreuz gegeben.

Die dem Thema am Triestgrabmal zugrundeliegende Vorstellung von Tod und Erlösung, die, auf jegliche allegorische Darstellung eines tugendhaften Lebens und seiner Wirksamkeit nach dem Tode verzichtend, die Gewähr einer ›Lux Aeternus‹ einzig in der vom Erlösungstod Christi ausgehenden Gnadenwirkung erblickt, findet ihre Erklärung in der spezifisch pietistischen, von der Lehre der Jansenisten beeinflussten Frömmigkeitsströmung der Zeit<sup>73</sup>. Insofern kann auch in dem motivischen Rückgriff auf den Christus in S. Maria sopra Minerva am Grabmal ein ikonologischer Zusammenhang mit der religiösen Bewegung in den südlichen Niederlanden gesehen werden: Michelangelos in-

haltliche Neuschöpfung des Christusbildes, die das mittelalterliche Thema der ›Imago Pietatis‹ im Sinne des Gnadenmysteriums zu einem neuen Ikon des ›Christus Salvator‹ als Sieger umwandelt, wurde selbst mit der reformatorischen Glaubensvorstellung (Sola Fide) in Verbindung gebracht<sup>74</sup>.

#### *Das Grabmal des Bischofs Andreas Creusen in der Mechelner Kathedrale von Lucas Faydherbe*

Unter Erzbischof Andreas Creusen geschah im wesentlichen die Barockisierung des Chorraumes der Metropolitankirche S. Rombout in Mecheln. Im Jahr 1665 konnte der von ihm gestiftete und von dem Bildhauer Faydherbe geschaffene Hochaltar aufgestellt werden. Mit der Errichtung des Hochaltares wurde die bereits vorhandene Tumba mit dem Liegebildnis des Bischofs Hovius verlegt. Faydherbe schuf für sie eine neue architektonische Rahmung in Form eines offenen Triumphbogens, der in der räumlichen Konzeption des geschlossenen Chores zwischen der Architektur des Hochaltares und dem in der Travee westlich anschließenden Grabmal des Erzbischofs Creusen vermittelt. Im Jahr 1660 begann Faydherbe mit der Errichtung des Grabmals im Chor<sup>75</sup>.

Eine neue, suggestive Wirkung der großplastischen Figurengruppe am Grabmal, kennzeichnet das 1660 begonnene Grabmal Faydherbes als das dem Triestgrabmal gegenüber fortschrittlichere und zukunftsweisende Denkmal. (Abb. 6–9)

Der packende Subjektivismus der Darstellung lässt den Besucher zum Zeugen eines wundersamen Ereignisses werden, das sich in der Erscheinung des Auferstandenen vor dem Bischof vor ihm vollzieht. Die Figur des Verstorbenen wird, der Denkmalhaftigkeit einer autonomen Bildnisstatue entsagend, vollkommen in die subjektive Sphäre der transzendenten und allegorischen Vision mit einbezogen<sup>76</sup>. In der Diaphanität der durchbrochenen Denkmalarchitektur als Figuren-Bühne wird der Chorraum als Standort des Betrachters anschaulich kommunikativ zum Schauplatz des Geschehens interpretiert<sup>77</sup>.

In Themafassung und Komposition lassen sich an den Figuren dieses Grabmals keine italienischen Vorbilder nachweisen, wie es bei Jérôme Duquesnoys Triest-Grabmal der Fall war. Lucas Faydherbe ist nie in Italien gewesen. Der stilistische ›Ort‹ seiner Kunst wird von anderen Koordinaten be-



Abb. 6

Lucas Faydherbe: Grabmal Andreas Creusen, Mecheln, Cathédrale Saint-Rombout

stimmt: Quellinus und Rubens, in dessen Atelier Faydherbe als junger Bildhauer tätig war, haben seinen Stil geprägt.

In der eigenartigen Diskrepanz zwischen einem streng geschlossenen körpernahen Figurenumriß und äußerst bewegten, raumhaltigen Faltenkonfigurationen des Gewandes erscheint die Bildnisfigur des knienden Bischofs in Profilansicht etwas

ungelöst<sup>78</sup>. (Abb. 7) Eindrucksvoll ist der Kopf, der Blick und der vor Erregung leicht geöffnete Mund zeugen wie die devotionale Gestik der Hände von dem Ergriffensein vor der göttlichen Erscheinung. Ohne die bei Quellinus beobachtete Rhythmisierung und Tektonik im Figurenaufbau erscheint auch hier die Oberfläche in einer Verdinglichung, die geradezu charakteristisch für die Stillage nach der Mitte des Jahrhunderts ist. Das wie aus einer



Abb. 7  
Lucas Faydherbe:  
Grabmal Andreas Creusen,  
Detail

teigigen Masse geformte Gewand scheint sich in seiner Stofflichkeit und Dinglichkeit zu knorpeligen Ornamentformen zu verselbständigen.

Zu den bedeutendsten Leistungen Faydherbes zählt die Figur des Chronos am Grabmal. (Abb. 8)

In der für den Spätstil Faydherbes charakteristischen Weise wird der Körper in Aufbau und Bewe-

gung von der Linienführung des Gewandes in großzügig ruhigem Fluß umschrieben. Die Gestalt des heroischen bärtigen Greises hat Faydherbe in der kurz vor dem Chronos geschaffenen Figur des Apostel Simon in der Brüssler Kathedrale ausgebildet<sup>79</sup>. Dort findet sich auch das einprägsame, von prophetischem Blick erfüllte Greisenhaupt, dessen Typus eindeutig auf Rubens zurückgeht. Dies zeigt der Vergleich mit der stehenden Figur



Abb. 8  
Lucas Faydherbe:  
Chronos, Grabmal Creusen,  
Detail

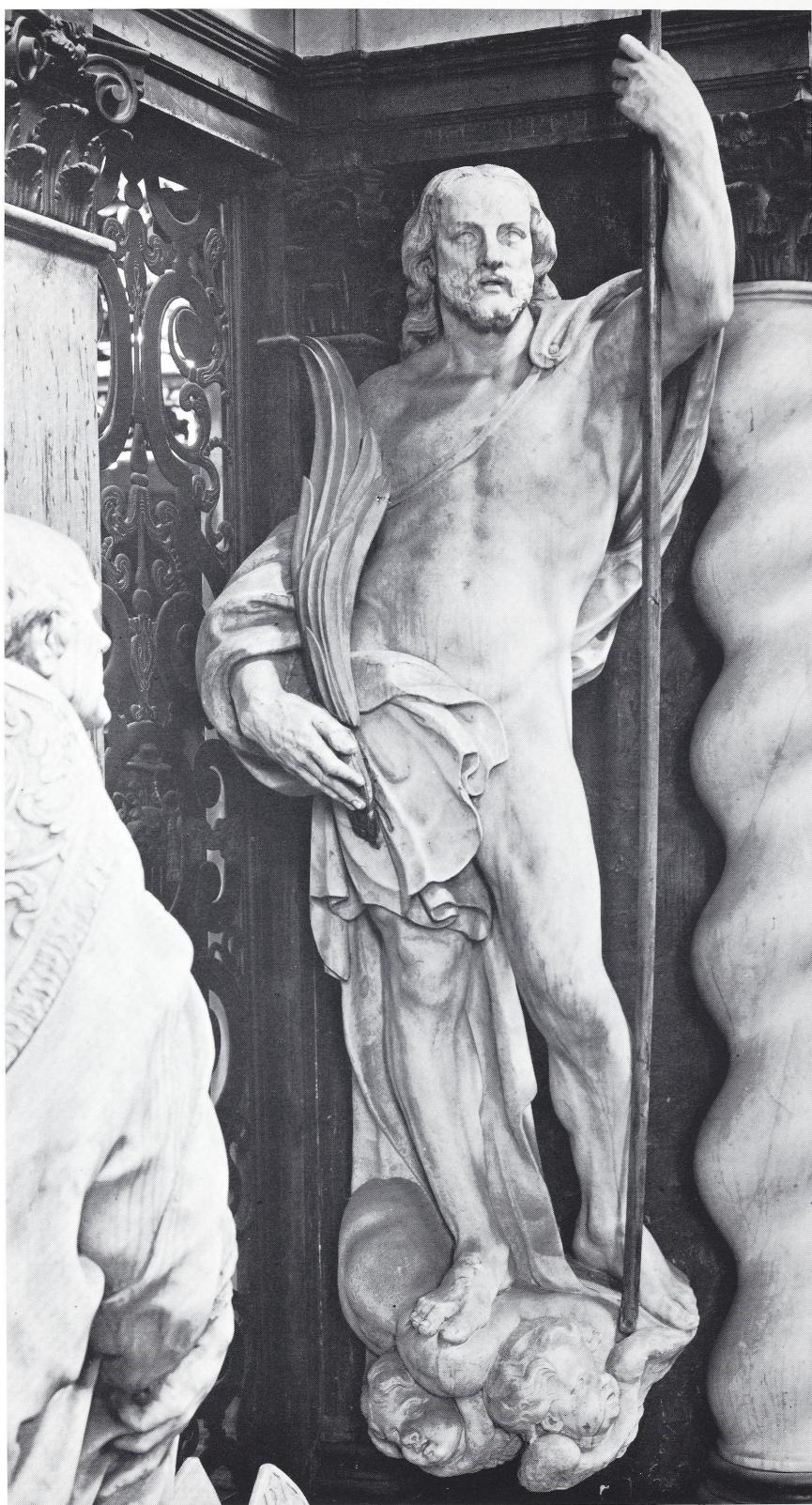


Abb. 9  
Lucas Faydherbe: Christus, Grabmal Creusen, Detail



Abb. 10  
Rückseite des Grabmals Andreas Creusen:  
Epitaph für Johannes Wachtendonck

des greisen Königs am linken Bildrand der Antwerpner Anbetung oder auch mit der knienden, aus dem Bild blickenden Gestalt des Hieronimus in Rubens' Spätwerk der Madonna mit Heiligen in der Kirche Saint-Jacques in Antwerpen<sup>80</sup>. Gerade der Vergleich mit der Darstellung des Hieronimus zeigt außerdem, von welcher Bedeutung die Erfassung des Stofflichen und der Naturalismus in der Malerei des Rubens für die Darstellung des menschlichen Körpers in der Plastik war: die bei der Gestalt des Hieronimus eindrucksvoll geschilderte, ondulierende Bewegtheit der gealterten Haut ist bei der Figur des Chronos in ein Fluktuiieren der plastischen Hautoberfläche übersetzt, in deren Lichtreflexe das flockige Barthaar und die mit kleinsten Faltenaugen übersäte Oberfläche des Gewandes einstimmen.

Auf den Zusammenhang der Christus Statue am Grabmal (Abb. 9) mit Rubens' gemaltem Epitaph-Tryptichon für Jan Moretus und Maria Plantin in der Antwerpner Kathedrale hat Brinckmann bereits hingewiesen<sup>81</sup>. Das Mittelbild des Epitaphs mit der Darstellung der Auferstehung Christi ist

von Bolswerth gestochen worden. (Abb. 21) Das Bewegungsmotiv des Christus im gemalten Epitaph, der aus dem Grab steigend dargestellt ist, mußte von Faydherbe, dem Thema einer plastischen Figurengruppe am Grabmal angemessen, in ein Standmotiv umgewandelt werden. Am Grabmal erscheint Christus auf einer von Putten begleiteten Wolke stehend. Die thematisch motivierte, letztlich noch dem manieristischen Ideal der *figura serpentinata* verpflichtete Drehung des Körpers bei Rubens wurde von Faydherbe zugunsten eines rein frontal ausgerichteten Kontrapostes aufgegeben. Auch in der Motivierung des Gewandes, das Faydherbe gegenüber dem Rubens Vorbild abwandelt, offenbart sich eine Figurenauffassung, die für den Zeitstil nach der Jahrhundertmitte kennzeichnend ist. In Rubens' Darstellung umspielt das Gewand wild bewegt, in der Formgebung lohernden Flammen gleich den Körper. In der Figur Faydherbes liegt es eng am Körper, in der Führung die Bewegung des Körpers paraphrasierend: Von der Schulter über dem erhobenen linken Arm wird es um den Rücken und den gesenkten rechten Unterarm geschlungen; von dort fällt es dann, das Stanbein hinterfangend, in schweren Stoffbahnen senkrecht zu Boden. Die Konsonanz der Linienführung, die sich in der Bewegung von Körper und Gewand ergibt, wird ebenso deutlich in der Seitenansicht, wo die Gewanddrapierung am Rücken mit dem konvexen Schwung des vortretenden Leibes und der sich ihm angleichenden Biegung des Palmzweiges korrespondiert. Einer im Werk Fayherbes zu beobachtenden Formhaftigkeit entsprechend, kehrt der jugendlich idealisierte, im Ausdruck etwas leere Gesichtstypus in allen seinen Christusdarstellungen wieder.

Abb. 11  
Epitaph für Nicolas Piquer und Elisabeth Forment,  
Antwerpen, Eglise Saint-Jacques



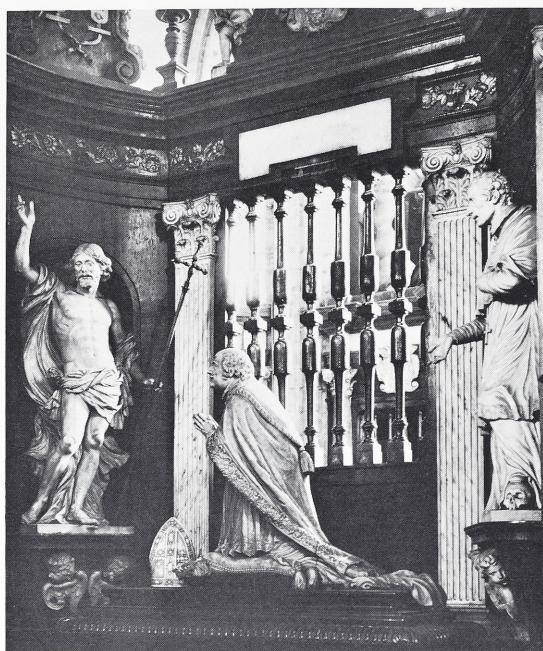


Abb. 12  
Gery Picq: Grabmal Carolus van den Bosch, Gent,  
Cathédrale Saint-Bavon

#### Das Thema

Wie schon am Triestgrabmal wird auch hier – in der Verbindung von Schrift und Bild dem veranschaulichenden Charakter des religiösen Emblembuches vergleichbar – die Bedeutung der Darstellung durch Epigramme erläutert: »Tempus Miserendi Eius Quia Venit Tempus« steht unter der Figur des Chronos, »Et Nunc Quae Est Expectatio Mea Nonne Dominus« in der Kartusche über der knienden Effigies des Bischofs, »Ego Sum Ressurectio Et Vita« unter der Statue des Christus.

Das im Triestgrabmal angeschlagene Thema der Erlösung durch die Gnade Christi wird an diesem Grabmal inhaltlich erweitert durch die aktive anbetende Hinwendung des Verstorbenen zur Figur des Salvators.

Christi Sieg über Tod und Hölle findet sich als Topos und in der Gestalt des auferstandenen Christus Salvator bereits im 16. Jahrhundert an Grabmal und Epitaph. Hier sei auf das künstlerisch bedeutendste Beispiel, auf Adriaen de Vries' Grab-

mal des Grafen Schaumburg-Lippe in Stadthagen hingewiesen. Der thematische Zusammenhang der zwischen der Darstellung des Auferstehungschristus an diesem Grabmal und der reformatorischen Lehre Luthers besteht, wurde in der Literatur genannt<sup>82</sup>.

Rubens Wiederaufnahme des Auferstehungsthemas im Mittelbild des Moretus-Epitaphs (Abb. 21) offenbart die nämliche, am Epitaph des Jeremias Cock (Abb. 20) schon beobachtete ikonographische Übereinstimmung mit reformatorischen Vorstellungen, die in der spezifischen Frömmigkeitsströmung jener Zeit in den südlichen Niederlanden eine Fortsetzung finden.

#### Adoratio und Allegorie

Die Szene der Adoratio kommt in der Zeit der Gotik am Totengedächtnismal auf. Am spätmittelalterlichen Wandepitaph gehören dann die Darstellung der Verehrung und der Praesentatio zu den beliebtesten Bildthemen<sup>83</sup>. Gerade im Typus des kleinformigen, hängend angebrachten Wanddenkmals scheint sich die Verehrungsdarstellung ohne Unterbrechung von der Spätgotik bis weit in das 17. Jahrhundert erhalten zu haben<sup>84</sup>. Allerdings läßt die leider nur sehr spärliche Überlieferung der zerstörten Grabmäler in Nachzeichnungen und Stichen vermuten, daß die Anbetungsszene bereits im 16. Jahrhundert auf die großformatige Figurengruppe am Wandnischendenkmal übertragen worden war<sup>85</sup>. Schon vor der Entstehung des Creusen-Grabmales war die Anbetungsszene Thema einer großplastischen, freiräumlichen Figurengruppe am Grabmal.

Nach der Beschreibung des Jacques Le Roy ließ sich der ehemalige Dominikanerprior und spätere Bischof von s'Hertogenbosch Ophovius vor seinem Tode 1637 in der Dominikanerkirche St. Paul in Antwerpen links vom Hochaltar ein Grabmal errichten, auf welchem seine Bildnisstatue, der Marienverehrung der Dominikaner gemäß »représenté à genoux devant l'image de la vierge«, zu sehen war<sup>86</sup>. Möglicherweise stammte die Konzeption des Grabmals von Rubens, denn von Ophovius, dem Freund und Beichtvater von Rubens, ist eine Tagebuchnotiz überliefert, in der er von einer Unterredung mit Rubens, die sich auf sein Grabmal bezog, berichtet<sup>87</sup>.

Von dem ursprünglichen Grabmal ist heute die Nischenarchitektur auf sarkophagartigem Sockelgeschoß aus schwarz-weißem Marmor erhalten. Die verschollene barocke Bildnisgruppe ist wie bei den übrigen drei Grabmälern im Chor der Kirche durch eine Gipsgruppe aus dem 19. Jahrhundert ersetzt<sup>88</sup>. Das nebenstehende Grabdenkmal, das Bischof Capello für seine Eltern errichten ließ, übernimmt in seinem unteren Teil die Nischenkonzeption des Ophoviusdenkmals. Sie war ursprünglich bestimmt für eine Kniefigur des Bischofs vor einem Elfenbeinkruzifix, wie aus der Beschreibung des Jakobus van der Sanden hervorgeht<sup>89</sup>.

In der für die Aufnahme der Anbetungsgruppe bestimmten, von einem rustikaartigen Band durchzogenen Nischenarchitektur auf einem Sarkophag als Unterbau lässt sich immerhin eine Verwandtschaft in der architektonischen Konzeption mit Ruben's Grabmalentwurf für einen jungen Edelmann in der Sammlung Lugt feststellen<sup>90</sup>, die eventuell von einer Wirkung des Rubens auf das ursprüngliche Grab des Ophovius und somit auch auf das Darstellungsthema der barocken Adoratio zeugen könnte.

Die großfigurige Anbetungsszene als freistehendes Figurengrabmal erscheint im Bereich der barocken

Abb. 13

Jean Delcour: Grabmal Eugenius Albertus D' Allamont, Gent, Cathédrale Saint-Bavon

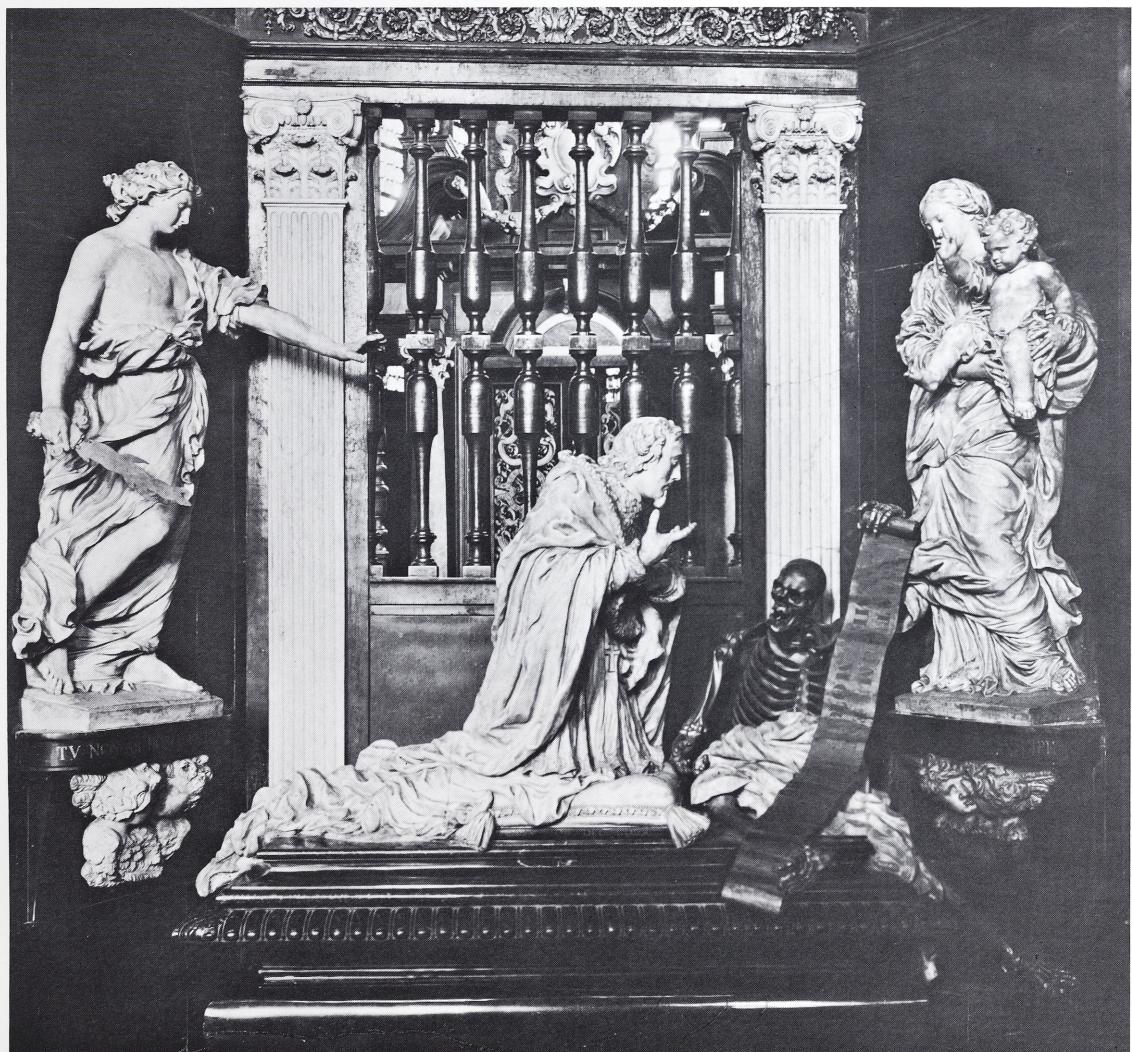




Abb. 14  
Jean Delcour: *Madonna*,  
Grabmal D'Allamont,  
Detail

Sepulkralplastik als eine Sonderform und als ein spezifischer Typus des südniederländischen Grabdenkmals. Das Wiederaufleben eines spätmittelalterlichen Darstellungsthemas, wie es für die Anbetungsszene am Grabmal gilt, findet insofern auch in der allgemeinen Gestaltungstendenz der

Zeit eine Erklärung, als im 17. Jahrhundert Volksfrömmigkeit und Andachtswesen sich bewußt auch mittelalterlichen Bildvorstellungen wieder zuwenden: so konnte gerade im Darstellungsthema der gemalten Epitaphien bei Rubens ein deutliches »gotisches Revival« aufgedeckt werden<sup>91</sup>.



Abb. 15

Jean Delcour: Engel,  
Grabmal D'Allamont,  
Detail

Mit dem Illusionismus der Darstellung der die lebensgroße Figurengruppe im Raum kennzeichnet, ist jedoch in der Bilfunktion der barocken Anbetungsszene am Grabmal ein Aussagewert verbunden, der sich vom Gleichnishaften der

mittelalterlichen Verehrungsdarstellung wesentlich unterscheidet. Die Transponierung der Anbetungsszene in die Aussage des Allegorischen geschieht an Faydherbes Grabmal in der Gegenüberstellung der Szene zur Figur des Chronos.

Die lebensgroße Darstellung des Chronos am Creu-  
sengrabmal (Abb. 8) gehört ikonographisch zu den  
bedeutenden Leistungen im Bereich der südnieder-  
ländischen Grabplastik. Sie stellt eines der frühen  
Zeugnisse für das Auftreten dieser Allegorie am  
Grabmal dar. Ab dem letzten Drittel des Jahr-  
hunderts kommt die Figur des Chronos allein oder  
in Verbindung mit der Darstellung des Todes am  
Grabmal dann sehr häufig vor.

Die Vielschichtigkeit der Sinnbezüge, die in der  
Verschmelzung von antiken und mittelalterlichen

Chronos-Saturnvorstellungen die Genesis der neu-  
zeitlichen Allegorie der Zeit bestimmen, und die  
Folge der Mehrdeutigkeit, die das häufige Auf-  
treten der Darstellung des Chronos in Renaissance  
und Barock erklärt, wurden von Panofsky in einer  
eingehenden ikonographischen Studie aufge-  
deckt<sup>92</sup>. Aus der Vielfalt der Themen, mit welcher  
sich in Renaissance und Barock die Darstellung der  
Zeit verbindet, führt eine erste Linie aus dem Be-  
reich der Vanitasikonographie zur Darstellung des  
Chronos am Grabmal. Zu den frühesten Beispielen  
der Darstellung des Chronos im Zusammenhang



Abb. 16  
Michiel van der Voort:  
Grabmal Hubertus  
Guilhelmus Precipiano,  
Mecheln, Cathédrale  
Saint-Rombout

mit dem Totengedächtnis gehört das von Egid Saedeler nach einem Entwurf von Spranger gezeichnete Gedenkblatt auf den Tod seiner Frau. In der manieristischen Anhäufung des allegorischen Repertoires, das zum Ausdruck von Tod und Vanitas eingesetzt wird, erscheint neben der Darstellung des Todes in der Mitte des Blattes die Allegorie der Zeit<sup>93</sup>. – Die Zeit, umgeben von Symbolen der Vanitas Mundi, die dem Tod das Feld überläßt, zeigt ein Stich von Bolswert nach einem verlorenen Bild des David Vinckeboons von 1610<sup>94</sup>. Zeit und Tod treten als die verbündeten Feinde des menschlichen Lebens vorerst im Bereich der Druckgraphik auf.

Unter dem Einfluß der humanistischen Strömung des Neostoizismus, seiner Betonung der Vergänglichkeit und Kürze des Lebens, kommt dem Begriff der Zeit eine besondere Bedeutung zu. So ist es nicht erstaunlich, daß das erste der für den Stand der Kleriker anzuwendenden Embleme aus Otto Vaenius' *Emblematum sive Symbolorum* die Sanduhr als Emblem der Zeit darstellt, dessen Devise *Omnia Aliena – Tempus Nostrum* den Schriften des Seneca entnommen ist<sup>95</sup> (Abb. 74).

Der Einteilung menschlicher Wirksamkeit in die Begriffe *Vita Activa* und *Vita Passiva* entsprechend wird hier nun das Wissen um die Vergänglichkeit und den Wert der Zeit gleichsam als erstes Gebot des kontemplativen Lebens des Geistlichen gedeutet.

Im religiösen Emblembuch, das in seiner didaktischen Intention zur Erlangung der Ewigkeit verhelfen will, erscheint die Figur des Chronos, geladen mit der Bedeutung des *Memento Mori*, als die Allegorie von Leben und Tod ganz allgemein. In einem der populärsten Erbauungsbücher des 17. Jahrhunderts, in den *Pia Desideria* des Jesuiten Hugo, steht für die Darstellung des menschlichen Lebens die Figur der eilenden Zeit und ihre Deutung *nihil aliud sit tempus vitae huius quam cursus ad mortem*<sup>96</sup> (Abb. 22). Dieser Topos aus dem Erbauungsbuch kehrt wieder an dem Wandgrabmal Faydherbes, das dieser für den 1622 verstorbenen Corneille de Bie in der Gummaruskirche in Lierre errichtete (Abb. 24). Die eilende Figur des Chronos versinnbildlicht die Vanitas des menschlichen Lebens, wie in dem Epigramm unter der Plinthe *Dum Oriuntur, Moriuntur* erläutert wird<sup>97</sup>.

Der Darstellung der Allegorie der Zeit am Creusen-grabmal unterliegt in der Gegenüberstellung der



Abb. 17

Urbain Taillebert: Grabmal Antoine de Hennin, Jeper, Eglise Saint-Martin (zerstört)

Figuren Chronos–Christus jedoch noch ein erweiterter Concetto, der sich ebenso als ein geläufiger, bildlich-literarischer Topos im religiösen Emblem- und Erbauungsbuch nachweisen läßt. Der Zeit, als Begriff der dem Tode preisgegebenen Natur, entspricht in der antithetischen Denkweise des 17. Jahrhunderts als Korrelat der Begriff der Ewigkeit. Auf die Vanitasidee der Frömmigkeit bezogen, der Schicksalsverfallenheit des Menschen in der Natur, das Ewige Leben in Gott<sup>98</sup>. Die antithetische Gegenüberstellung der Begriffe Zeit–Ewigkeit spielt in der Erbauungsliteratur eine große Rolle. In der niederländischen Ausgabe der *Via Vitae Aeternae* des Jesuiten Antoine Suquet wird eine Darstellung des Chronos, an dessen Sanduhr der Ring der Ewigkeit befestigt ist und von der Gestalt des Todes ergriffen wird (Abb. 23), mit Hilfe noch weiterer, im Bild auftauchender Embleme als Allegorie in ihrem Sinne gedeutet: »Und an diesem Draht des vergänglichen Lebens hängt die Ewigkeit<sup>99</sup>.« Der bedeutungsmäßigen Identität der Be-

griffe Zeit und Vanitas entsprechend, steht in Antonius a Burgundias Buch von 1643 für Zeit und Ewigkeit die Polarität der Begriffe ‚Vanitas‘ und ‚Veritas‘<sup>100</sup>.

Der Topos Zeit–Ewigkeit im Erbauungsbuch verweist moralisierend auf die notwendige Vorbereitung des Menschen auf Tod und Auferstehung. Denn ‚Gott allein überdauert die Zeit‘<sup>101</sup>. In Suquets ‚Via Vitae Aeternae‘ liegen in der allegorischen Darstellung des Tugendweges, der zur Ewigkeit führt, die Gestalten des Todes und der Zeit mit zerbrochener Sense von der göttlichen Ewigkeit überwunden am Boden<sup>102</sup>.

Die nämliche, auf die Antithese der Begriffe Zeit und Ewigkeit gerichtete Vorstellung, wird in Faydherbes Bildprogramm am Creusengrabmal offenbar. Dem Leben in der Zeit auf Erden in der Gestalt des Chronos steht in der Anbetungsszene die Hoffnung auf das Ewige Leben in Christus gegenüber. Dem barocken Gedanken von der Schicksalsverfallenheit des natürlichen Lebens<sup>103</sup> entspricht als religiöses Korrelat die Bedeutung des Glaubens. Das reformatorisch-theologische Thema des Sieges Christi über Tod und Hölle ging im Bildgeschehen am Grabmal eine Verbindung ein mit dem allegorischen Topos des Triumphes der Ewigkeit über die Zeit.



Abb. 18  
Schule des Rubens:  
Entwurf für ein Grabmal,  
Antwerpen,  
Musée Royal des Beaux-Arts



Abb. 19  
Artus Quellinus der Ältere: *Madonna*, Brüssel,  
Cathédrale Saint-Michel

Die kühne Gegenüberstellung der Figuren Chronos und Christus am Grabmal kennzeichnet einen spezifisch südniederländischen Aspekt innerhalb der barocken Allegorese: Neben der allegorischen Figur der Zeit, des Chronos, wird das Motiv der Anbetung des Bischofs vor Christus selbst einer Allegorisierung unterworfen. Und hierin unterscheidet sich Faydherbes Grabmal ganz wesentlich von der Vorstellung, die der mittelalterlichen Anbetungsszene an Grabmal und Epitaph zugrunde

liegt. Gleichnishaft, im Glauben an Auferstehung und Erlösung, kniet dort der Verstorbene vor der ›Imago‹, dem sanktionierten Heiligenbild. In der Illusion der lebensgroß dargestellten Figurengruppe im Raum und im Bildzusammenhang mit der allegorischen Figur des Chronos trifft auch die Anbetungsszene am Creusengrab der Sinn des Metaphorischen: Die Figur des knienden Bischofs vor Christus erlangt eine ganz bestimmte Bedeutung, die jedoch, da Thema eines Allegorischen, sich erst in der ›Deutung‹ des Betrachters enthüllt. In der allegorischen Darstellung, die in der Gegenüberstellung Chronos–Christus einen Zusammenhang mit dem barocken Topos der Antithese Zeit–Ewigkeit offenbart, steht die Figur des Bischofs zwischen den Begriffen von Schuld und Erlösung, Tod und Auferstehung als barocke Metapher des menschlichen Lebens ganz allgemein. In der Deutung, die die visionäre Darstellung des knienden Bischofs zwischen den Figuren der Zeit und des auferstandenen Christus als dargebotene Allegorie verlangt, wird die Szene der Anbetung zur Apotheose des kirchlichen Fürsten.

Die Figur des Chronos ist wesentliches Requisit in der barocken Darstellung der ›weltlichen Apotheose‹. Die gleiche Funktion kommt ihr hier am Grabmal zu. In der Apotheose geschieht die Allegorisierung des Menschen im Bildnis. Und daher gerät auch, auf die Apotheose des Bischofs bezogen, die Darstellung des Heiligenbildes, hier des Christus Salvator, in den Rang des ganz individuellen Bedeutens. Dies wird auch in der Dar-

Abb. 20  
R. Eynhouts: Radierung nach Peter Paul Rubens





Abb. 21  
Schelte Bolswert nach P. P. Rubens: Auferstehender Christus



Abb. 22

Boëthius à Bolswert: Illustration zu »Pia Desideria Emblematis«, Antwerpen 1624

stellung bildlich veranschaulicht, indem die Figur des Auferstandenen in ihrer Gesamtheit nur vom Blick der Effigies des Bischofs aus zu sehen ist, in der objektiven Bildwirklichkeit für den Betrachter sich jedoch in einer unvollkommenen Seitenansicht präsentiert. – Die Anbetungsszene ist Teil der Allegorie geworden.

Die Intention der Aussage barocker Kunst wurde in dem Begriff des Rhetorischen und in der Betonung des aus der Rhetorik entnommenen Begriffes der »Persuasio« gedeutet<sup>104</sup>. Das wesentliche Mittel der Überzeugungskraft in Bezug auf den Betrachter ist im Illusionismus der Darstellung zu sehen<sup>105</sup>. Die Scheinwelt, die in der Darstellung am Grabmal dem Betrachter im Raum entgegentritt, verlangt, in die Sphäre des Allegorischen gehoben, von diesem zugleich ihre Deutung.

Die allegorische Darstellung am Creusengrabmal ist erst unter dem Aspekt der spezifisch südniederländischen Frömmigkeit in ihrer Sinnbedeutung voll erkannt. Ein wesentlicher Anschauungsbereich dieser Frömmigkeit stand in der religiösen Emblem- und Erbauungsliteratur zur Verfügung. Indem nun gerade – entsprechend ihrer Intention den Blick des Gläubigen auf das Jenseits zu lenken – die Vorstellung von Leben und Tod des Menschen in theologischer Sicht in Schrift, Emblem und Allegorie der Erbauungsliteratur kodiert war, konnte ihre Wirkung auf das Grabmal nicht ausbleiben. Auch dem Grabmal des Bischofs ist eine ganz ähnliche, didaktische Absicht im Hinblick auf den Betrachter und Gläubigen nicht abzusprechen.

In ihrer Funktion am Grabmal integriert die allegorische Darstellung das frömmigkeitsgeschichtliche Weltbild von Tod und Erlösung und die glorifizatorische Intention eines barocken Denkmals, die sich in der Idee der Apotheose erfüllt.

Abb. 23

Boëthius à Bolswert: Illustration zu »Via Vitae Aeternae«, Antwerpen 1620



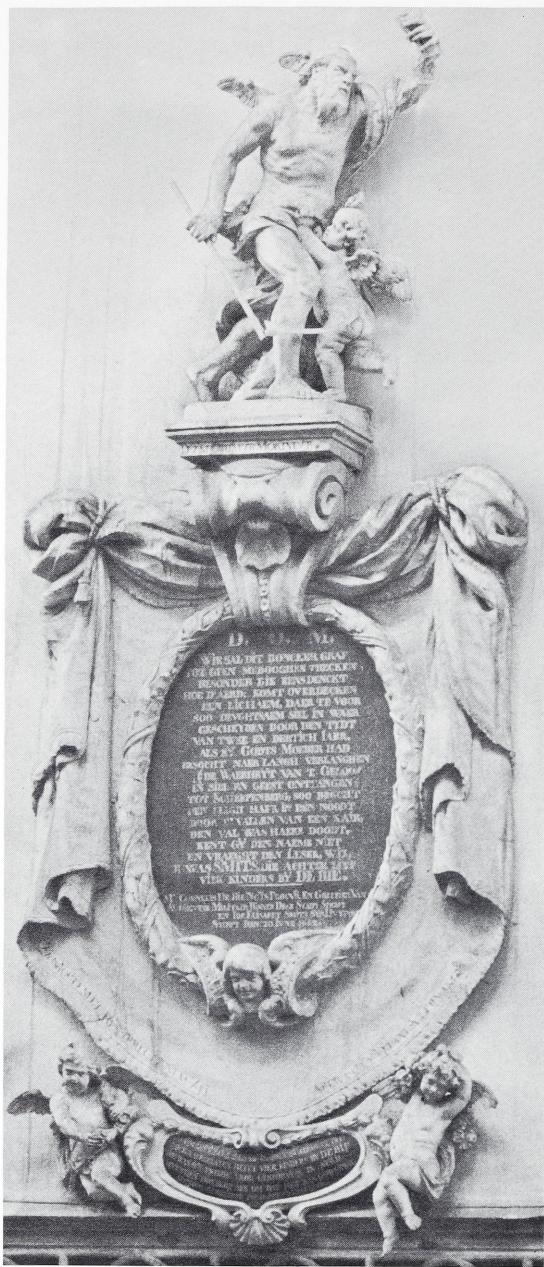


Abb. 24

Lucas Faydherbe: Grabmal Cornelis de Bie, Lierre,  
Eglise Saint-Gommaire

Das Thema der Anbetung des Verstorbenen wird in den Faydherbes Grabmal zeitlich folgenden Denkmälern im Chor der Kathedralen von Gent und Mecheln aufgegriffen. Der Illusion des Visionären, der wunderbaren Erscheinung der Heiligenfigur

vor der Effigies, die sich gleich einer Szene auf der Theaterbühne im Kirchenraum abspielt, kommt auch bei diesen die Bedeutung der Erlösung und der Hoffnung auf das Ewige Leben zu. Das Anbetungsthema wird jedoch bei allen in einer bestimmten Richtung erweitert. Als Garanten der Seligkeit treten hier nun Assistenzfiguren auf: der Namenspatron am Grabmal des Van den Bosch (Abb. 12), der Erzengel Michael am Grabmal D'Allamont (Abb. 13) und die Allegorie der Tugend am Grabmal des Precipiano (Abb. 16).

Die Vielschichtigkeit der Sinnbezüge, die sich in der Darstellung am Creusengrabmal in der Durchdringung der Themen, des theologischen Gedankens der Erlösung und der profan-repräsentativen Idee der ›weltlichen‹ Apotheose konstituiert, ist in den nachfolgenden Grabmälern nicht mehr erreicht.

*Das Grabmal des Bischofs Van den Bosch von Gery Picq*

In Gery Picqs Grabmal des Bischofs Carolus Van den Bosch (Abb. 12) wird das Thema der Anbetung des auferstandenen Christus durch die Anwesenheit der Figur des Carolus Borromäus zur Darstellung der Praesentatio des Verstorbenen durch den Patron erweitert<sup>106</sup>.

Das Thema der Empfehlung eines Heiligen an diesem Grabmal beweist wiederum ein bewußtes Anknüpfen an die Tradition des spätmittelalterlichen Wandepitaphs und seine Verehrungsdarstellung. – Die Funktion einer Fürsprache für die Verstorbenen erfüllt die ebenfalls ganz dem mittelalterlichen Epitaph triptychon verwandte Darstellung der Namenspatrone, des Johannes des Täufers und der hl. Martina, an Rubens gemaltem Auferstehungstriptychon für die Auftraggeber Moretus.

Am plastischen Grabdenkmal tritt die Figur des Namenspatrons gegenüber der knienden Figur des Bischofs in dem frühbarocken Wandgrabmal des 1626 verstorbenen Antoine Hennin von Urbain Taillebert in der Kathedrale von Ipern wieder auf (Abb. 17). Der ursprüngliche Plan des Grabmals für Bischof Antoine Triest sah ebenfalls die Darstellung des Namenspatrons, des hl. Antonius vor, die dann jedoch durch eine möglicherweise auf Jérôme Duquesnoy zurückzuführende Planänderung der Gegenüberstellung von Christus und der Gottesmutter weichen sollte<sup>107</sup>.



Abb. 25  
Grabmal Petrus Damant,  
Gent, Cathédrale  
Saint-Bavon

Die stilistische Herkunft der Grabfiguren des Gery Picq von Jérôme Duquesnoys Triestgrabmal (Abb. 2) am selben Ort ist evident. Die blockhafte Geschlossenheit und betonte Einansichtigkeit der Figur des Karl Borromäus, das hier durch das Aufstellen des linken Beines auf das Attribut des Todenschädels bedingte kontrapostische Standmotiv und die kleinteilige, lineare Faltensprache des Gewandes, das in keinerlei Spannungsverhältnis oder formaler Wechselbeziehung zum Körperaufbau der Figur steht, bezeugen deutlich die Nachfolge der Figurenauffassung Jérôme Duquesnoys.

Zu einer bewußten Aussagesteigerung gegenüber den Figuren des knienden Bischofs und des empfehlenden Patrons kommt es bei der Figur des Christus Salvator am Grabmal.

Der Auferstandene ist der Bildnisfigur des Bischofs zugewandt. Die Rechte ist segnend erhoben, in der linken hält er den Kreuzstab als Zeichen des Sieges. Die stoffreiche, fein gefältelte Gewanddraperie umschreibt und hinterfährt den kontrapostisch bewegten Körper. Unter einer merkwürdig kühlen und unstofflichen Hautoberfläche erscheint das Knochengerüst ablesbar in seinen Bewegungsfunktionen wie bei einem antiken Torso.

Auch dieser Christusstatue am Grabmal liegt ein von Rubens geprägter Typus zugrunde. Im Metropolitan Museum ist der Entwurf erhalten, den Rubens in den Jahren 1625–28 für den Hochaltar der Antwerpener Karmeliterkirche schuf<sup>108</sup>. Das Thema der Darstellung ist ›Christus als Sieger über Tod und Hölle‹. Christus erscheint, umgeben von vier Gestalten, Elias und Melchisedech auf der linken, dem Hl. Paulus und einem Heiligen des Karmeliterordens auf der rechten Seite, auf einer Weltkugel stehend. Seine Rechte ist zum Segen erhoben, in der linken hält er die Kreuzfahne. Sein Fuß tritt auf den Kopf der Schlange, unter der Weltkugel liegt die überwundene Gestalt des Todes. Über ihm erscheinen Gottvater und Engel mit den Leidenswerkzeugen.

Hier ist die Motivierung der Körperbewegung vorgebildet. Die Gebärde der Hände, aber auch das Standmotiv mit dem weit zurückgesetzten Spielbein kehren bei der Christusstatue am Grabmal wörtlich wieder. Die Komposition des Gewandes ist bis in Einzelheiten übernommen: das Lendentuch, das in zwei übereinanderliegenden, gekreuzten Bahnen gewickelt wird, und das weite Grabtuch, das um die erhobene rechte Schulter gelegt segelartig sich aufblähend nach unten fällt, bei der Statue aber dann aus leicht erklärlichen Grün-

den nicht halblang sondern bis zum Boden gegeben ist. Auch im Kopftypus, in der weich verfließenden Bildung des Gesichtes, das von schulterlanger lockiger Haarmasse gerahmt wird, ist deutlich die Anlehnung an den Christustypus des Rubens zu spüren.

Hinter der kontrapostischen Gebärde des Segnenden und der Motivierung des an die Seite gewehten Manteltuches steht ikonographisch letzten Endes der Typus des Auferstandenen, den Giovanni Bologna in seiner Christusstatue im Dom von Lucca prägte. Rubens' Darstellung des auferstandenen Christus ist ganz offensichtlich in der formalen Auseinandersetzung mit der Christusstatue Bolognas entstanden. Das manieristische Spannungsmoment, das im Aufbau der Christusstatue in Lucca zwischen einer im körpernahen Kontur streng geschlossenen und der durch den Segengestus des erhobenen Armes und das Gewandmotiv »offenen« Seite deutlich wird, ist bei der Statue am Grabmal der barocken, die plastische Substanz auf beiden Seiten ausonderierenden Figurenauffassung gewichen<sup>109</sup>.

#### *Jean Delcours Grabmal des Bischofs D'Allamont in der Genter Kathedrale*

In dem Figurenstil des 1667–1670 entstandenen Grabmal d'Allamont des Lütticher Jean Delcour (Abb. 13–15) offenbart sich stilgeschichtlich ein neuer Impuls, hervorgerufen durch eine persönliche Auseinandersetzung des Bildhauers mit plastischen Formvorstellungen und Typenprägungen des römischen Hochbarocks. Delcours möglicherweise neun Jahre langer Studienaufenthalt in Rom – wo er wahrscheinlich nicht vor dem Jahre 1652 eingetroffen sein kann – ist immer als das prägnanteste Beispiel einer künstlergeschichtlichen Voraussetzung für den Berninesken Stileinfluß in den südlichen Niederlanden gesehen worden<sup>110</sup>. Gleichwohl sollte man jedoch das für den niederländischen Bildhauer stilbildende italienische Moment im Hinblick auf eine differenziertere Betrachtung der stilistischen Einflüsse neu betrachten. Denn gerade die Situation der römischen Barockplastik nach der Mitte des Jahrhunderts war keineswegs eine einheitliche, sondern selbst von einer stil- und formengeschichtlichen Komplexität gekennzeichnet.

Neben Bernini, dessen Werke den jungen Bildhauer durch ihre thematische Neuheit und die künstlerische Virtuosität beeindrucken mußten, bot sich ihm ja auch die im Schulverhältnis abgeleitete und

abgewandelte Stilrichtung der jüngeren Generation dar, die, auf formalen Lösungen Berninis fußend, sich aber ebenso von der Auffassung Duquesnoys oder Algardis beeinflußt zeigen konnte.

Das Kriterium eines italienisch-barocken Einflusses auf die niederländische Plastik des 17. Jahrhunderts bedeutet eben nicht eine alleinige Gradmessung einer künstlerischen Ablehnung oder Angleichung an die Vorstellungen Berninis, sondern die aus der künstlerisch ganz persönlichen Erlebnisfähigkeit des Bildhauers resultierende Aufnahmefähigkeit und anfängliche Stilexploration, die bei einer stilgeschichtlichen Wertung von einer gleichzeitigen persönlichen Umsetzung nicht zu trennen ist. Nur von diesen künstlerpersönlichen Voraussetzungen her gesehen wird verständlich, daß zwei zeitgenössische Bildhauer, Delcour und Artus Quellinus der Jüngere, unter dem Einfluß römisch-barocker Figurenprägung zu ganz verschiedenen Auffassungen gelangen konnten.

Die Rolle, die Rom in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts für die Stilentwicklung der niederländischen Plastik spielte, war – mit Ausnahme der vorbildhaften Typenprägungen des Cinquecento – fast ausschließlich mit der Person des François Duquesnoy verbunden. Sucht man im Werk Quellinus des Älteren nach römischen, stilbildenden Elementen, wofür die kurz nach der Rückkehr aus Rom entstandene Madonna in der Brüssler Kathedrale als Beispiel sich anbietet, so offenbart sich eine Stilfrage, die in einzelnen Motivbildungen und auch im plastischen Aufbau der Figur die Kenntnis der Werke Duquesnoys verrät, die aber vollkommen außerhalb des Einflußbereiches der Kunst Berninis liegt. Und die frühen Werke Berninis mußte Quellinus ja auch in Rom gesehen haben<sup>111</sup>.

Die Auseinandersetzung mit der völlig neuen Vorstellung der plastischen Masse bei Bernini, in der Körper und Gewand gleichsam aus der Figurenmasse getrieben in der Bewegung der Figurenoberfläche miteinander verschmelzen, wobei nun das Gewand als Ausdrucksträger kompositionell der Körpergebärde entgegentritt, war erst der Generation Delcours möglich geworden.

In der Thematik und im Aufbau der Figuren zeigt sich an den Statuen des Erzengels und an der Madonna mit dem Kind an Delcours Grabmal der Einfluß des römischen Hochbarock.

Die Motivierung der Madonna, (Abb. 14) die bei einer leichten Drehung ihres Oberkörpers das in

der Höhe der linken Hüfte sitzende Kind mit beiden Armen umfaßt, wobei sie mit ihrer rechten Hand zwischen die Beine des Kindes greifend dieses zu halten sucht, folgt als Typus Carlo Marattas Altarbild der ›Maria vom Sieg‹ in der Capella della Concezione in S. Isidoro in Rom<sup>112</sup>. Das Altarbild, das im Kupferstich verbreitet wurde<sup>113</sup>, bildet die motivische Grundlage für eine Reihe plastischer Madonnendarstellungen aus dem frühen 18. Jahrhundert, die bisher – wohl unbegründet – mit dem Bildhauer Gabriel Grupello und dessen Werkstatt in Verbindung gebracht wurden<sup>114</sup>. Somit ist die Madonna am D'Allamont-Grabmal, die als Typus von Delcour auch in späteren Jahren wieder aufgegriffen wird, das fröhteste Beispiel jener Motivübernahme<sup>115</sup>.

Gleichwohl zeigt sich in der Abänderung des Themas von der Bildvorlage – das Christuskind durchbohrt dort mit einem Kreuzesspeer den Kopf der Schlange unter Mariens Füßen, während es am Grabmal der inhaltlichen Verbindung der Figurengruppe entsprechend die Effigies des Bischofs segnet – wie auch in Abweichungen in den Gewand- und Bewegungsmotiven, daß für Delcours Darstellung noch ein anderer Marientypus mitbestimmend war. In der gemalten Bildvorlage wird das Christuskind in der halb liegenden Körperhaltung in den vollkommen geschlossenen Bewegungsstrom, der sich aus der Neigung des Kopfes und der Armhaltung der Madonna ergibt, eingebunden. Ein solches Motiv ist durch die höher gerückte und aufgerichtete Stellung des sitzenden Kindes an Delcours Statue nicht ermöglicht. Die Haltung des Kindes, dessen rechtes Bein auf das untergeschobene Handgelenk Mariens gelegt ist, und das mit der linken rückwärts greifend sich auf dem Handrücken Mariens aufzustützen scheint – dieses Motiv ist bei Maratta vorgebildet – wird in der Profilansicht zu einer Schrittbewegung auf den knienden Bischof zu. Während in der Gewandmotivierung der Madonna ein Detail, wie der Kopfschleier, dessen gefältetes Saumende über der rechten Schulter noch einmal sichtbar wird, vollkommen mit Marattas Bild übereinstimmt, wird die gesamte Gewandorganisation in der unteren Hälfte der Figur erheblich angewandelt. Die Dynamik des weit über die Körperbegrenzung hinausgreifenden, zackigen Mantelkonturs, der innerhalb der Figurenkomposition einen gegenläufigen Bewegungszug zur Drehung des Körpers bildet, ist bei Delcours Madonna ›zurückgebildet‹ in einem mehr statischen, Körper und Gewand im Umriß zusammenfassenden Unterbau der Figur. Das zweite Vorbild für Delcours Madonnendarstellung,

das nun gerade in dieser Abwandlung deutlich hervortritt, ist der Typus einer Madonna mit segnendem Christuskind, der in zwei Kleinbronzen im Museum in Urbino und in den Berliner Museen überliefert ist<sup>116</sup> und Algardi zugeschrieben wurde. Die Statuette zeigt eine ähnliche Körper-Gewand-organisation und die nämliche, rundräumliche Entfaltung der Figur von der linken Körperseite aus. Allerdings besteht ein Unterschied in der Haltung des Kindes, das den Kopf auf die andere, der Blickrichtung Mariens entgegengesetzte Seite gewendet hat. Doch dieses Motiv wird später von Delcour bei der Madonna mit Kind in der Kirche Saint-Antoine in Lüttich aufgegriffen<sup>117</sup>, wodurch die Annahme, daß Delcour den im Algardi Kreis aufgekommenen Typus gekannt haben muß, eine gewisse Bestätigung erfährt. Während die im Nachstich verbreitete Erfindung Marattas gewissermaßen nur für das Motivische Anregung gegeben hat, war für das ›Stilistische‹, für den plastischen Aufbau der Madonna Delcours Algardis Figurenauffassung von Bedeutung.

In der gewissen Verselbständigung zum Stillebenhaften hin, das in der Bildung der einzelnen Motive zum Ausdruck kommt – so scheint sich das Gewand an manchen Stellen in seiner teigigen Art zu knorpelhafter Ornamentsubstanz zu verdinglichen – offenbart sich gegenüber dem Stilkreis Algardi ein typisch flämisches Moment der Stilbildung, das die Plastik Delcours mit den im gleichen Jahrzehnt entstandenen Figuren des Creusen Grabmals Faydherbes wiederum verbindet.

Beim Erzengel Michael am Grabmal (Abb. 15)<sup>118</sup> zeigt die Drapierung des Gewandes, das, um den linken Oberarm und die linke Schulter geschlungen, so gerafft wird, daß die rechte Seite des Oberkörpers vollkommen entblößt erscheint, deutlich eine Motivübernahme vom Engel der Theresa-Gruppe Berninis. Für die Darstellung des antikisierenden Engelgewandes, dessen schwereloser Stoff der Schrittbewegung folgend um die Beine weht und in einem großen bewegten Bausch ausläuft, müssen weitere römische Vorbilder angenommen werden. Delcour am nächsten stehen die 1658 von Ferrata und Raggi geschaffenen Engel an den Querhausaltären in S. Maria sopra Minerva<sup>119</sup>. Bei ihnen ist die Organisation des Gewandes überaus verwandt.

Der antikische Kopf und die machtvolle Gebärde des unheilwehrend ausgestreckten Armes, die die Bewegung von Körper und Gewand erst motiviert, geben dem flügellosen Engel am Grabmal ein

eigenartiges heroisches Pathos, das hier am Grabmal in der Aussage des siegreichen Kämpfers gegen das Böse gerechtfertigt erscheint.

Die an der Madonna und dem Engel aufgezeigte Verschmelzung von motivischen Eindrücken, die Delcour auf seiner Bildungsreise sammelte, kann ähnlich auch bei den restlichen Figuren nachgewiesen werden. Für die Darstellung des Todes am Grabmal, das dem Bischof das Schriftband *»Statutum Est Hominibus Semel Mori«* entgegenhält, scheint Berninis Totenskelett am Grabmal für Urban VIII bestimmt gewesen zu sein. Dafür spricht auch die Wahl des Materials Bronze für das Skelett, wobei, wie bei Bernini, eine ausgesprochene Kontrastwirkung gegenüber den weißen Marmorfiguren am Grabmal intendiert ist.

Für die lebensgroße, kniende Porträtsstatue des Bischofs in Profilansicht konnte Rom kaum ein Vorbild liefern. Lesuisse sieht in der Figur des Bischofs einen Einfluß der Grabstatue des Kardinals Berulle von Sarrazin, die sich heute im Louvre befindet<sup>120</sup>.

Der Überlieferung nach hat Delcour auf der Rückreise von seinem langjährigen Romaufenthalt die *»bedeutendsten Städte Frankreichs«* besucht, so daß eine französische Beeinflußung an dem Grabmal nicht ausgeschlossen scheint. Doch das Motiv des in einer überlangen Schlepppe auslaufenden Chorgewandes, worin sich nun die Profilfigur des knienden Bischofs von den voraufgegangenen Grabfiguren des Faydherbe und Gery Picq formal auffällig unterscheidet, scheint eher auf Germain Pilons monumentales Spätwerk der bronzenen Grabstatue des Kanzlers Birague in Paris auf Delcour zurückzugehen<sup>121</sup>. Bei der Bronzefigur des Germain Pilon wird die Profilansicht bestimmt von dem vorhangartig, in schweren Falten zu Boden fallenden Mantel, der in einer bewegten, in fast vegetabilisch anmutenden Formen am Boden sich hinziehenden langen Stoffscherpe ausläuft. Das Motiv der Mantelscherpe wird von Delcour aufgenommen und in der persönlichen Formensprache abgewandelt zu einem geknetet wirkenden, bewegten Stoffgeschiebes an der gesamten Gewandoberfläche.

In Kopftypus und Gestik ist eine Anlehnung an Faydherbes Bischofsstatue am Creusengrabmal zu spüren. Ihr devotionaler Ausdruck mag in der Zeit der Entstehung des Grabmals D'Allamont bereits als vorbildhaft für die Darstellung der Effigies in der Anbetungsszene gegolten haben.

Die räumlich-inhaltliche Zuordnung der fast lebensgroßen Figuren am Grabmal ist trotz der deutlichen Italianismen in der Motivierung der einzelnen Figur, von der Gruppen-Inszenierung der Figuren am Papstgrabmal Berninis vollkommen verschieden. In merkwürdiger Isoliertheit agieren die Figuren Delcours, darin den vorangegangenen Bischofsgräbern Flanderns folgend, auf der ihnen zustehenden, realen Raumbühne. Während sich das römische Figurengrab in ganz anderer Bild-Perspektive dem Beschauer als illusionistische Erscheinung darbietet, ist die Handlung der Figuren am niederländischen Grabmal gleichsam auf das Symbolhafte reduziert. Die Darbietung erfolgt zwar durch die Darsteller, die Figuren, der Darstellungsinhalt aber liegt gewissermaßen in zweiter Ebene *»hinter den Figuren«*. Der inhaltliche Kontext, in dem die Gestalten am Grabmal stehen, muß vom Betrachter und nicht zuletzt mit Hilfe der erläuternden Beischriften erschlossen werden.

Die Verehrung am Grabmal D'Allamont gilt der Erscheinung der Madonna mit dem segnenden Christuskind. Die thematische Anspielung auf den erhofften Beistand in der Todesstunde, die sich aus den Inschriften unter den Figuren ergibt – *»Et Hora Mortis Suscipe«* unter der Figur der Madonna, *»Tu Nos Ab Hoste Protege«* unter der des Engels –, verweist wiederum auf den Bereich der Ars Moriendi, die im Andachtswesen der Zeit einen so wichtigen Platz einnahm. Dem Erscheinen des Todes am Grabmal liegt die Bedeutung eines *»Memento Mori«* zugrunde. Der Tod evoziert für den Betrachter die furchterregende *»Stunde des Todes«*, ein Thema, das in der barocken Erbauungsliteratur mit einer Drastik aktualisiert und immer wieder veranschaulicht wurde, die für uns den Charakter des Apotropäischen besitzt.

So schloß sich an jede fromme Betrachtung auch ein Gebet um eine glückliche Sterbestunde an. In seinen *»Betrachtungen über die Ewigkeit«* empfiehlt Hieronimus Drexelius täglich die Wiederholung der Worte, die Justus Lipsius auf dem Totenbett gesprochen haben soll: *»O Christe Jesu, o Mater Dei, adsis famulo tuo cum tota Aeternitate luctaturo et non me deseras in illa hora, a qua pendet animae aeternae salus«*<sup>122</sup>.

In den Bereich der Ars Moriendi gehört auch die Vorstellung vom Kampf um die Seele, den Engel und Teufel in der Stunde des Todes austragen und der nur mit Hilfe des himmlischen Beistandes gewonnen werden kann. So erscheint am Grabmal neben der Madonna der Kämpfer-Engel mit dem

Flammenschwert. Wie beliebt der Engel, als Beschützer und Wächter über die Seele, in der Frömmigkeit des Barock war, zeigt die Verehrung des Hl. Michael und die aufkommende Schutzengeldevotion in dieser Zeit<sup>123</sup>.

#### *Das Grabmal des Erzbischofs Precipiano von Michiel van der Voort*

Das Thema der Anbetung vor der Madonna mit Kind wird in dem 1709 errichteten Grabmal für den Erzbischof De Precipiano in der Kathedrale in Mecheln aufgegriffen. (Abb. 16) Die Figurengruppierung korrespondiert mit der des Creusengrabmals dem es im Chorraum gegenüber steht. Dem Putto vor der Figur des Chronos am Creusengrab entspricht hier der vor der stehenden weiblichen Allegorie schwebende Putto, der das Pallium des Erzbischofs hält. Anders als die Christusstatue des Faydherbe erscheint die vom Bischof verehrte Muttergottes für den Besucher voll sichtbar, der Kopf im Profil ist der Effigies des Bischofs zugewandt.

Das Motiv des in beide Arme Mariens gebetteten Kindes, das hier allerdings fast liegend gegeben ist und sich dem Betrachter zuwendet, ist demselben Typus entnommen, der auch Delcours Madonna zugrunde liegt. Auf das Thema der ›Maria de Victoria‹ verweist die Schlange, auf deren Kopf der Fuß Mariens tritt. Das vereinheitlichend Fließende in Körperbewegung und Gewandführung und das ausgeprägte kontrapostische Standmotiv geben der breit angelegten, in antikische Gewänder gehüllten Figur eine schwingende Elastizität, die für den ›barocken‹ Klassizismus van der Voorts charakteristisch ist<sup>124</sup>.

Für die Kniefigur mit dem schleppenartig ausbreiteten Chormantel bildet die Bischofsstatue Delcours die Voraussetzung.

Eine inhaltliche Verbindung der Figurengruppe, wie sie in der Gegenüberstellung der Madonna und des Engels an Delcours Grabmal und in der Thematik der vorangehenden Denkmäler vorhanden war, ist in dieser Weise an dem spätesten Grabmal der Gruppe nicht zu spüren. Die Gegenüberstellung der Madonna mit Kind und der Allegorie einer Tugend in der Anbetungsszene zeigt nicht diesen starken inhaltlichen Bezug, wie er sich in der Verbindung Christus-Chronos am Creusengrabmal offenbarte. – Die Darstellung der Allegorie, die

einen Lorbeerkrantz auf dem Haar und ein aufgeschlagenes Buch in ihrem rechten Arm trägt, wurde bisher der Interpretation Jacobus van der Sandens folgend<sup>125</sup> mit der Tugend des Glaubens und der Frömmigkeit identifiziert. Mit dem Attribut des Kamelkopfes, der unter dem Gewand an der rechten Seite der Figur erscheint, erhält die Figur jedoch die Bedeutung der Bescheidenheit, die sich nach Cesare Ripa mit den Tugenden der Weisheit, Beständigkeit und Aufrichtigkeit verbindet<sup>126</sup>.

In dem apotheotischen Sinnzusammenhang, der die barocke Anbetungsszene am Grabmal bestimmt, weist die Allegorie eschatologisch auf die Erlangung der Ewigkeit. Sie wird durch die Tugend im Leben und durch den Beistand der Gottesmutter und des göttlichen Kindes erwirkt.

#### *Das Grabmal des Ambrosius Capello von Artus Quellinus d. J.*

Neben der Darstellung der anbetenden, knienden Effigies gehört das Liegebildnis des Verstorbenen auf der Tumba zum beliebtesten Typus des Bischofsgrabmals im 17. Jahrhundert.

Der barocken Chorgestaltung der Kathedralen von Gent und Mecheln war die Ausstattung der Antwerpner Kathedrale vorangegangen. In ihrem Chor befand sich ursprünglich ein Ensemble von fünf Tumbengrabmälern der ersten Bischöfe des Bistums, von denen allein das jüngste dieser Gruppe, das von Quellinus dem Jüngeren für den 1676 verstorbenen Antwerpner Bischof Marius Ambrosius Capello geschaffene Grabmal, der Zerstörung von 1798 entging. Die übrigen Grabmäler der Bischöfe Sonnius (gestorben 1576), Torrentius (1595), Miraeus (welches 1613 von der De Nole Werkstatt ausgeführt wurde) und Malderus (um 1623 von Hans van Mildert ausgeführt) sind in Stichen in Le Roys »Théâtre Sacré« überliefert<sup>127</sup>. Als Typus des Demi-Couché<sup>128</sup>, der das Haupt in die Hand stützt, folgten sie einer Tradition, die in den südlichen Niederlanden bis weit in das 16. Jahrhundert zurückreicht. Das früheste Beispiel ist das wohl neben Jan Mones Denkmälern bedeutendste Grabmal der niederländischen Renaissance, das 1540–1544 entstandene Grabmal des Bischofs Carondelet von dem Brügger Bildhauer Michiel Scherrier, das sich heute in der Kathedrale Saint-Sauveur in Brügge befindet<sup>129</sup>. Die Tumba mit dem Bildnis des Bischofs war ursprünglich in eine Nischenarchitektur eingelassen, wie aus einer Nachzeichnung aus dem 18. Jahrhundert bekannt ist.

Die Entwicklung, die sich in der Darstellung des Liegenden bis zum Beginn des 17. Jahrhunderts vollzog, zeigt das Wandgrab des 1609 verstorbenen Bischofs Pieter Damant in einer der Chorkapellen der Kathedrale in Gent, welches von Dhanens dem Atelier der De Nole zugeschrieben wurde<sup>130</sup>. Der Liegende erscheint hier in einer räumlichen Beziehung zum Altar der Grabkapelle: Sein Blick ist gerichtet auf das von ihm gestiftete, von Otto Vaenius gemalte Altarbild mit der Darstellung der Auferweckung des Lazarus, in dem der Bischof gleichsam die Gewähr seiner eigenen Auferstehung sieht. (Abb. 25)

Ob die ehemaligen Bischofsgräber im Chor der Kathedrale in Antwerpen gleich dem Grabmal des Bischofs Damant in einer den Chor vom Umgang abschließenden Ädikulanische oder bereits vor durchbrochenen Chorschranken standen, ist nicht überliefert.

Mit dem für den Chor der Antwerpener Kathedrale geschaffenen Grabmal des Bischofs Ambrosius Capello (Abb. 27) von Artus Quellinus dem Jüngeren tritt ein Wandel in der barocken Darstellung des Demi-Couché auf der Tumba ein. Das Motiv des das Haupt in die Mitra stützenden, oft auch



Abb. 26  
Rombout Pauli:  
Grabmal Carolus Maes,  
Gent,  
Cathédrale Saint-Bavon



Abb. 27

Artus Quellinus der Jüngere: Grabmal Ambrosius Capello, Antwerpen, Cathédrale Notre-Dame

schlafend wiedergegebenen Liegenden – Beispiele hierfür sind die dem Capellograb vorangegangenen Bischofsgräber in der Antwerpner Kathedrale<sup>131</sup>, die Bildnisfigur des Bischofs Maes (Abb. 26) in der Genter und des Bischofs Hovius in der Mechelner Kathedrale<sup>132</sup> – wird abgelöst von dem Darstellungsthema der ›Ewigen Anbetung‹, wie es sich hier in der barocken Auffassung der durch Blick und Gebärde das Sakrament im Hochaltar anbetenden Effigies dokumentiert<sup>133</sup>.

Quellinus des Jüngeren Bedeutung im Hinblick auf die Übertragung römisch-barocker Themenstellungen in die Plastik der südlichen Niederlande wird bei einem Vergleich mit der Liegefigur des eine Generation jüngeren Jérôme Duquesnoy deutlich. Während Duquesnoys Triestbildnis noch einem Typus des 16. Jahrhunderts folgt (Amanati), verbindet sich in der Statue des Capello das Liege-motiv des Demi-Couché mit der Geste der Adoratio zur Darstellungsform der aktiven Teilnahme

am liturgischen Geschehen im Kirchenraum, das ebenfalls römischen Ursprungs ist<sup>134</sup>. Als Prototypus dieses barocken Motivs und zugleich als Vorbild für das Grabmal Capello muß das im Kreis Algardi entstandene Liegebildnis des Kardinals Francesco Guidi di Bagno angesehen werden, das kurz nach 1631 in der Kirche S. Alessio in Rom errichtet wurde<sup>135</sup>.

Im Oeuvre des jüngeren Quellinus bedeutet das 1676 vollendete Grabmal des Bischofs Capello den Beginn des monumentalen, von Pathos geprägten

Spätstils, der in den 80er Jahren in der Figur des Gottvaters am Lettner in Brügge und im Hochaltar der Antwerpner Jakobskirche gipfelt<sup>136</sup>.

Die spezifische Organisation des Plastischen wird deutlich bei einem Vergleich mit dem motivisch vorbildhaften römischen Liegebildnis des Guidi di Bagno. Die formal schwierige Aufgabe in der Darstellung der anbetenden, liegenden Effigies bestand darin, eine bildmäßig befriedigende Lösung in der Ansichtsseite zu gewinnen, die – von der Rundplastizität des Körpers her gesehen – nur eine



Abb. 28  
Artus Quellinus der Jüngere:  
Grabmal Ambrosius  
Capello, Detail

ins Dreiviertelprofil gewendete, unvollständige Ansicht der Figur erfüllen konnte. Die Vorstellung der körperlichen Rundheit der Figur vollzieht sich im Bildnis des Guidi di Bagno durch die starke Drehbewegung von der Körpermitte aus, die dem Beschauer verschiedene Ansichten gewährt: Haupt und Oberkörper erscheinen, da sich das Bildnis zum Hochaltar wendet, in der Frontalansicht, während der Unterkörper des Liegenden sich im Profil zeigt. Die Rundkörperlichkeit wird in der Ansichtsebene gleichsam illusionär vermittelt durch die Darstellung einer spontanen Bewegung, die der

Körper vollzieht. Der wesenhaft körperlich-organischen Tektonik der Figur entsprechend erscheint das Gewand in seiner Motivierung ganz von der Bewegung des Körpers bedingt. Es verschmilzt mit ihm untrennbar im Oberflächenrelief der Figur.

Eine ganz andere Beziehung zwischen Körper und Gewand zeigt sich in der Struktur der Bischofsfigur des Quellinus. Der rundkörperliche Gehalt erscheint hier gleichsam gebannt in der ›Projektion‹ einer vom Umriß gezwungenen Dreiviertelansicht des Körpers. Die Geschlossenheit und geradlinige



Abb. 29  
Artus Quellinus der Jüngere:  
Hochaltar, Detail,  
Antwerpen,  
Eglise Saint-Jacques



Abb. 30  
Artus Quellinus der Jüngere: Entwurf für den Hochaltar in Saint-Jacques, Brüssel, Bibliothèque Royale, Cabinet des Estampes

Prägnanz des Umrisses bestimmt die stereometrische-statische Form einer Pyramide, der die Figur einbeschrieben ist. Die Spitze bildet das hoch aufgerichtete Haupt mit Mitra. Diesem vertikalen plastischen Akzent an der rechten Seite der Figurengruppe entspricht formal die Figur des wappenhaltenden Putto auf der linken Seite, am Fußende der Liegefigur. Eine räumlich-plastische und motivische Verspannung kennzeichnet die Figurengruppe auf dem Sarkophag. In der vertikalen Akzentuierung der mit Puttenköpfen geschmückten Zierbänder nimmt sogar das architektonische Motiv des Sarkophags auf die formale Organisation der Figurengruppe Bezug.

Eine Spannung zwischen den räumlich verschiedenen gerichteten Formmotiven bei gleichzeitiger Einbindung in einen vollkommen geschlossenen Umriss kennzeichnet auch den Aufbau der Liegefigur, bei der das verselbständigte Gewand viel mehr als bei der Figur des Guido di Bagno zum Ausdrucksträger wird. So verbindet sich das eigenartige Motiv der winkelig gebrochenen Stoffausbuchtung des Chormantels mit dem Körperteil des Armes zu einem diagonalen Bewegungszug, durch welchen

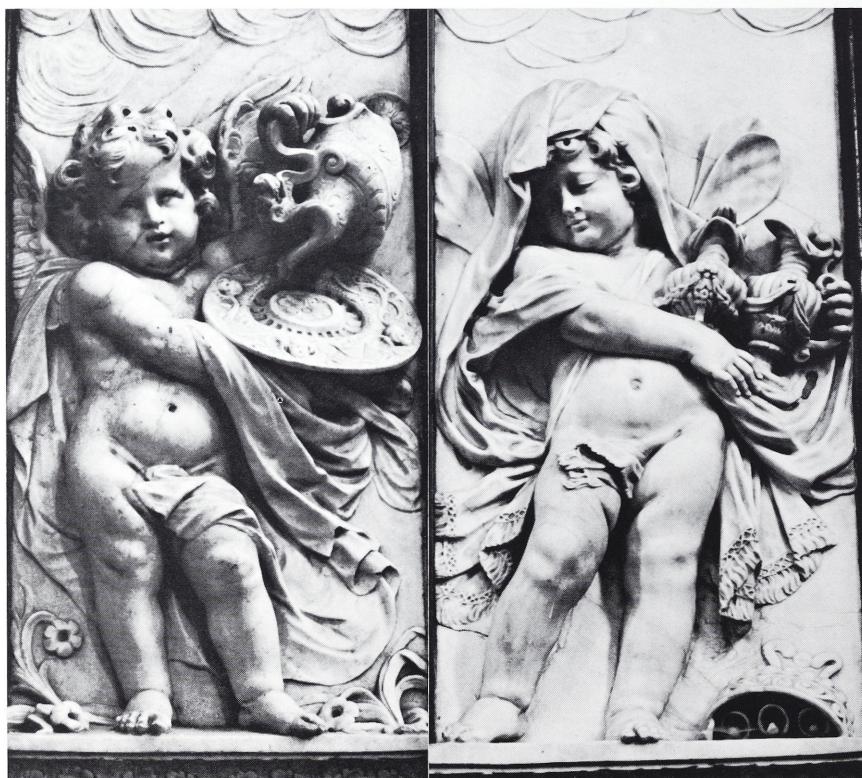


Abb. 31  
Artus Quellinus der Jüngere:  
Putten, Antwerpen,  
Eglise Saint-André,  
Hochaltar, Detail

die pyramidale Form der Liegefigur organisiert, zugleich aber auch die Richtungsverschiedenheit von Kopfwendung und der auf dem Kissen ruhenden gefalteten Hände noch verdeutlicht wird. Durch eine Steigerung und Differenzierung der Oberflächenbehandlung, die das Stoffliche in seiner Dinghaftigkeit als selbständiges Motiv in der plastischen Struktur einsetzt, erfährt diese eine zusätzliche Artikulation; die Reliefstickerei am Saum des Chormantels, die am umgeschlagenen Mantel nur zur Hälfte sichtbar wird, bildet richtungsbezogen ein gleichwertiges, Bewegung illusionierendes Formmotiv, das sich jener Körper-Gewandorganisation noch überlagert. Das bei der Liegefigur des Bischofs angewandte Strukturprinzip einer Durchdringung und Verschränkung von Körperbewegung und dem von vollkommenem Eigenleben erfüllten Gewand erreicht seinen Höhepunkt in dem Spätwerk der Jakobsstatue am Hochaltar der Jakobskirche in Antwerpen. (Abb. 29)

Der Aufbau der ins Profil gedrehten Figur des Heiligen, zu der letzten Endes Berninis Profilfigur des Kirchenvaters an der Cathedra Petri die Anregung gegeben haben muß, zeigt gerade auch in der formalen Lösung der Details große Verwandtschaft mit der etwas früher entstandenen Figur des Bischofs Capello.

Die Vorstellung des körperfremden Umrisses, die sich an der Statue des Jakobus durch die Bildung des Gewandes ergibt, geht jedoch über die Konzeption der Liegefigur des Capello hinaus. In ihr offenbart sich eine Stiltendenz, die bereits in das 18. Jahrhundert weist<sup>137</sup>.

Unter dem Aspekt der Technik der Oberflächenbehandlung wird Quellinus' stilgeschichtliche Stellung noch einmal deutlich. Was sich in der Auffassung des Porträts, (Abb. 28) in der Suggestion einer den feinsten Nuancen des Lichtes zugänglichen Bewegtheit der Hautoberfläche und der Masse des Haares ausdrückt und damit dem Psychischen in neuer Weise Ausdruck verleiht, ist der Kunst Berninis verpflichtet.

Eine Erfindung des Quellinus in der Darstellung des Demi-Couché scheint das Motiv des Putto neben der Effigies des Bischofs zu sein. Dem Geschehen am Hochaltar abgewandt, bietet er dem Beschauer das Wappen des Bischofs dar<sup>138</sup>. Der von Thorlacius-Ussing vertretenen Meinung, daß es sich bei dem Putto möglicherweise um ein Werk des jungen, in der Werkstatt seines Vaters tätigen Thomas Quellinus handeln könnte, ist nicht zuzustimmen<sup>139</sup>.

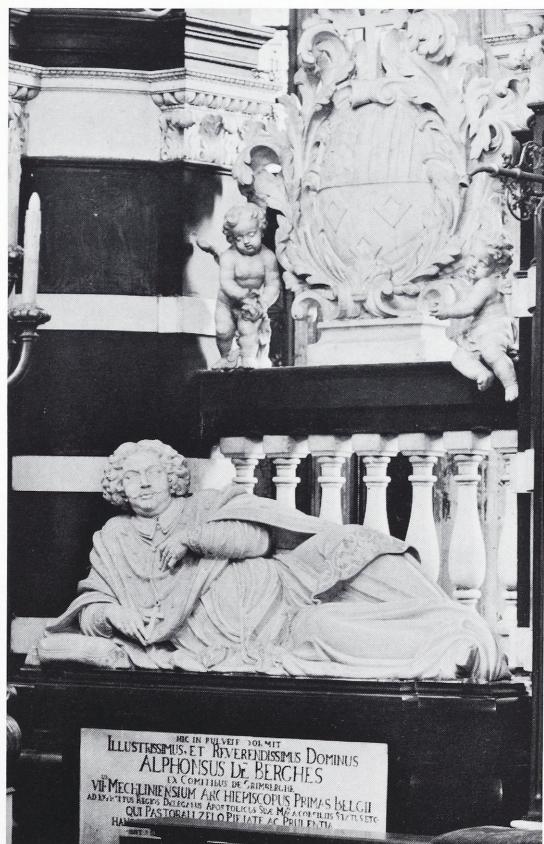
Im Kopftypus und in der Körperauffassung zeigt der Putto eine eindeutige Zusammengehörigkeit mit den beiden Wappen haltenden Putten am Grabmal De Lambloy in Hasselt, (Abb. 39) wie den zeitlich noch näher stehenden Putten am Hochaltar der Jakobskirche (Abb. 29), so daß an der Eigenhändigkeit des Artus Quellinus d. J. am Grabmalputto nicht gezweifelt werden kann<sup>140</sup>.

Das Motiv der Ewigen Anbetung wurde in der Folgezeit obligat für die Darstellung der liegenden Effigies.

Gegen Ende des Jahrhunderts entstand das Bildnis des 1689 verstorbenen Bischofs Alphonse de Berghes, das im Chorraum der Mechelner Kathedrale gegenüber der frühbarocken Liegefigur des Bischofs Hovius Aufstellung fand. (Abb. 32) Die offene Arkadenarchitektur über dem Liegebildnis hält sich formal streng an die Architektur des Hovius-Grabmals, die von Faydherbe gleichzeitig mit dem Hochaltar errichtet wurde<sup>141</sup>.

Abb. 32

Marc de Vos: Grabmal Alphons De Berghes, Mecheln, Cathédrale Saint-Rombout



Im Jahre 1691 wurde von den Erben des verstorbenen Bischofs De Berghe ein Vertrag mit dem in Brüssel tätigen Bildhauer Gabriel Grupello abgeschlossen<sup>142</sup>. Auf Grupello kann jedoch nur der Entwurf des Grabmals zurückgehen. Die Ausführung des figürlichen Teils des Grabmals stammt von dem Brüssler Bildhauer Marc de Vos, der auch die Liegefigur signierte. Dies bestätigt auch die stilistische Übereinstimmung der Bildnisfigur und der Putten am Grabmal mit den Figuren der 1697 entstandenen, aus der ehemaligen Brüssler Augustinerkirche stammenden Eichenholzkanzel, heute

in Notre-Dame du Sablon in Brüssel<sup>143</sup>. In der Liegefigur, deren Haltung deutlich auf Jérôme Duquesnoys Triestbildnis zurückgreift, wird das Thema der Ewigen Anbetung evokiert. Gleichwohl wendet sich der Blick der Porträtfürfigur hier nicht gegen den Hochaltar, sondern in den Chorraum dem Beschauer zu. Die devotionale Geste der Anbetung wird zum allgemeinen Darstellungsmodus der Effigies, ohne daß sie einem bestimmten Gegenstand ihrer Verehrung zugeordnet wird. So spricht die um 1745 entstandene Figur des Bischofs Johannes Baptiste De Smet, von Jacques



Abb. 33  
Jacques Bergé: Grabmal  
Johann Baptist De Smet,  
Gent, Cathédrale Saint-  
Bavon

Bergé im Chorungang der Genter Kathedrale errichtet, (Abb. 33) deutlich nur noch den Be- schauer an, indem sie, die linke Hand demutsvoll an der Brust, mit der rechten auf die Grabinschrift deutet<sup>144</sup>.

Die Monumentalität des Capellobildnisses, die im Motiv der ›Ewigen Anbetung‹ der ambivalenten Forderung nach Repräsentation der bischöflichen Würde einerseits und Ausdruck der Demut in der Hoffnung auf Erlösung andererseits gerecht wird, ist in der Folgezeit in der barocken Effigies nicht mehr erreicht worden<sup>145</sup>.

#### *Das Grabmal des Bischofs van der Noot in der Kathedrale in Gent*

Einen Endpunkt in der Entwicklung des mehrfigurigen, freistehenden Bischofsgrabmals bedeutet das zwischen 1720 und 1730 entstandene Monument des Bischofs Carolus van der Noot, (Abb. 35) das im Chorungang der Genter Kathedrale zwischen der Sakramentskapelle im Chorscheitel und der nördlich anschließenden Chorkapelle Aufstellung fand. Eine dem Typus des dreiachsigen Chorgrabmals entliehene und gleich diesem auf den schwarz-weißen Farbakkord abgestimmte Bogenarchitektur umfaßt die Bildszene der Figurengruppe auf dem Sarkophag. Ein kniender Engel weist den halb aufgerichtet liegenden Bischof auf die vor ihm etwas erhöht stehende Darstellung der Geißelung Christi. In der Bogenöffnung über beiden Gruppen halten drei schwebende Putten ein großes vergoldetes Kreuz. Auf dem Gesims des die Szene umfassenden Rundbogens sitzen die beiden Tugend- gestalten des Glaubens und der Hoffnung.

In der Konzeption einer freistehenden Arkade als offener Bühne, die, zwischen die Pfeiler der durchbrochenen Kapellenwände gespannt, die räumliche Kommunikation der Chorkapellen ermöglicht, wird gleich dem Chorgrabmal die spezifische binnenräumliche Funktion des barocken Bischofs- grabmals in seiner architektonischen Adaption an den gotischen Kirchenraum deutlich.

Der Vereinheitlichungstendenz des barocken Raumgedankens entsprechend wurde gleichzeitig mit der Errichtung dieses Grabmals eine gleiche Marmor- arkade an der Durchgangsseite zur südlichen Kapelle aufgestellt, die nach der Mitte des Jahr- hunderts das Grabmal für Bischof Maximilian

Antoon van der Noot von Pieter Antoon Verschaffelt aufnehmen sollte. (Abb. 34) Analog dem Thema des vorangegangenen Grabmals zeigt auch Verschaffelts Denkmal das Motiv der Anbetung, hier allerdings kniet der Verstorbene vor der Madonna mit Kind, der motivisch Michelangelos Brügger Madonna zugrunde liegt. Die Szene spielt sich auch hier auf der raumumflossenen Arkaden- bühne im Chorungang erhöht über dem Betrachter ab. Eine Zutat ist das Motiv der rot-marmornen Vorhangdraperie, die von der rechten Seite der Bogenarkade fällt; sie dürfte von römischen Grabdenkmälern des frühen 18. Jahrhunderts angeregt worden sein. In der Entwicklung der freistehenden Bühnenarchitektur des niederländischen Barock- grabmals bedeutet sie im Sinnzusammenhang der Architekturbühne als Agitationsraum für die Figurengruppe ein neues Motiv; sie grenzt ästhetisch das Bühnengeschehen gegen den umfliessenden Raum ab.

Das 1778 errichtete Grabmal bietet das späteste Beispiel eines Bischofsgrabes, an welchem die Szene der barocken Adoratio zur Darstellung gelangt.

Die ikonologische Bedeutung des barocken Chores der Kathedrale als Sepulkralraum bleibt auch in diesen beiden Denkmälern gültig. Sie erweiterte sich auf die Chorscheitelkapelle hinter dem Hochaltar.

Für die marmorne Figurengruppe des Grabmals Philip Erardus van der Noot, (Abb. 35–36) die in der etwas kleinteiligen Faltensprache den Genter Lokalstil des frühen 18. Jahrhunderts repräsentiert, sind drei Meisternamen überliefert<sup>146</sup>. Die Gruppe der Allegorien des Glaubens und der Hoffnung und das Liegebildnis schuf Johann Baptiste Helderberghe, die Geißelungsgruppe der Minorit Jean Boeksent, während für die Figur des Engels der Name des Pieter de Sutter und der Genter Maler Ludovicus Cnudde für den Entwurf des Grabmals in den Quellen genannt werden.

In Brüssel befindet sich eine bisher nicht beachtete, von Jean Boeksent verfaßte Handschrift, eine ›Anweisung zur Gestaltung des Grabmals Van der Noot‹, aus der hervorgeht, daß eine erste Konzeption des Grabmals von diesem Autor stammte. In dem Text heißt es: »In der Kirche St. Bavo in Gent gibt es nach meinem Gutdünken keinen schöneren Platz für ein bischöfliches Grab, als zwischen der Bischofs- und der Lieben Frau Kapelle, wo die marmorene Balustrade steht, so daß die Gruppe



Abb. 34:  
Pieter Antoon Verschaffelt: Grabmal Maximilian Antoon Van der Noot,  
Gent, Cathédrale Saint-Bavon

von allen Seiten klar gesehen werden kann... (es folgen Angaben über die Art der Aufstellung und die anzuwendenden Marmorsorten). So sollen drei weiße Marmorbilder gemacht werden, das Porträt des Hochwürden, der Glaube und die Hoffnung. Die Liebe soll die Gruppe (das heißt: die Gruppe des Christus an der Geißelsäule mit den beiden Scherzen) darstellen. Warum ich diese drei göttlichen Tugenden darstelle? Weil sie das Mittel sind, die Ewigkeit zu erlangen. Und auf die Frage warum ich die Liebe durch diese Gruppe darstelle, und nicht durch eine Mutter mit Kindern, wie gewöhnlich an Gräbern, antworte ich, daß unser Seligmacher uns nicht allein mit seinem honigfließenden Segen seiner göttlichen Lehren, sondern seinem Fleisch und Blut in Liebe gespeist hat, so daß er die Vollkommenheit der Liebe, vor allem aber das Sinnbild der Liebe ist, wenn diese sich in einer der schmerzlichsten und peinlichsten Darstellung offenbart, in der unbarmherzigen Geißelung... Nach den Relevationen der Schwester Joanna Maria de Jesu Maria (†1652) soll er fünftausend Schläge und fünftausendvierhundert-fünfundsechzig Wunden empfangen haben. So soll das Bildnis des Verstorbenen dargestellt sein, als sei er verschlungen von den gewaltigen Flammen der Liebe... und von dem schmerzlichsten Mitleid für unseren Herrn<sup>147</sup>.«

Von Bedeutung ist, daß der Geißelungsszene am Grabdenkmal vom Autor metaphorisch eine Bedeutung unterlegt wird. Die Geißelung bedeutet die Liebe Gottes, sie verheißt Erlösung. Der frömmigkeitsgeschichtliche Kontext, der Boeksents Abhandlung zugrunde liegt, trifft eindeutig die in der barocken Mystik wiederauflebende Verehrung des ›Geheimen Leidens Christi<sup>148</sup>.

Das Thema der Geißelung Christi oder die aus der Szene gelöste Darstellung des Christus an der Geißelsäule als ›Schmerzensmann‹ fand in der Plastik vor allem im Bereich der Kleinkunst in der Funktion als intimes Andachtsbild große Verbreitung<sup>149</sup>.

Die Verbindung, die Leidenskult, Bußgedanke und Todesmeditation in der Frömmigkeit des 17. Jahrhunderts eingingen, bewirkte auch den Einzug der Geißelungsszene in das Grabmal, wie ja ähnlich aus der sehr verwandten Frömmigkeitsvorstellung der Spätgotik heraus in dieser Zeit die Darstellung des Schmerzensmannes zum ersten Mal im Epitaph auftauchte. Die Szene der Geißelung wird zur Erlösungsmetapher, gleichbedeutend mit der Darstellung des Gekreuzigten. »Il falloit que nostre



Abb. 35  
Jean Boeksent u.a.: Grabmal Philippus Erardus Van der Noot, Gent, Cathédrale Saint-Bavon

Paillardise fut payée par ceste flagellatio« heißt es in einem Gebet aus Jean Bourgoys ›Mystères de la vie, passion et mort de Jesus Christ‹ (Antwerpen 1622).

Das künstlerisch bedeutendere Beispiel einer Geißelungsgruppe am Grabdenkmal in den südlichen Niederlanden ist Michiel Van der Voorts Gruppe am Epitaph der Familie Vincke in der Jakobskirche in Antwerpen von 1719<sup>150</sup> (Abb. 37). Die Figur des Geißelchristus läßt sich einreihen in die Nachfolge eines Christustypus, der in kleinplastischen Geiße-



Abb. 36  
*Jean Boeksent: Grabmal  
 Philippus Erardus  
 Van der Noot, Detail*

lungsgruppen vorkommt, die in zwei Versionen – auf das Modell François Duquesnoys oder Alessandro Algardi zurückgehend – oft wiederholt wurden<sup>151</sup>. Für die Vorbildhaftigkeit kleinplastischer Geißelungsgruppen spricht auch die Motivierung des kauernden Schergen, der die Hände Christi an die Geißelsäule hinter ihm bindet. Dieses Motiv zeigt der Scherge einer Geißelungsgruppe aus Elfenbein im Museum Capodimonte in Neapel, die Algardi zugeschrieben ist<sup>152</sup>. Im streng pyramidalen Aufbau der Gruppe des Christus und der beiden Schergen erfährt die Darstellung bei Van der Voort eine dramatische Steigerung. In der hierarchischen Ostentation des Christus an der Säule in der Mitte verblaßt der Charakter des Szenischen der Geißel-

lung zu Gunsten der thematischen Demonstration des Schmerzensmannes<sup>153</sup>.

Die Motivierung der Christusfigur in Jean Boeksents Gruppe (Abb. 36) läßt die Annahme zu, daß Boeksent von der Geißelungsgruppe Van der Voorts sich anregen ließ. Der gegenüber Van der Voorts Gruppe jedoch abgewandelten Darstellung der Schergen liegt ebenfalls die Vorlage jener kleinplastischen Geißelungsgruppen zugrunde. Bildwirkung und Aussagegehalt der Geißelungsgruppe am Grabmal unterscheiden sich insofern von Van der Voorts Gruppe, als diese hier »bildimmanent« in die Szene der Anbetung des Verstorbenen einzbezogen ist. Die Szene der Geißelung wird als die

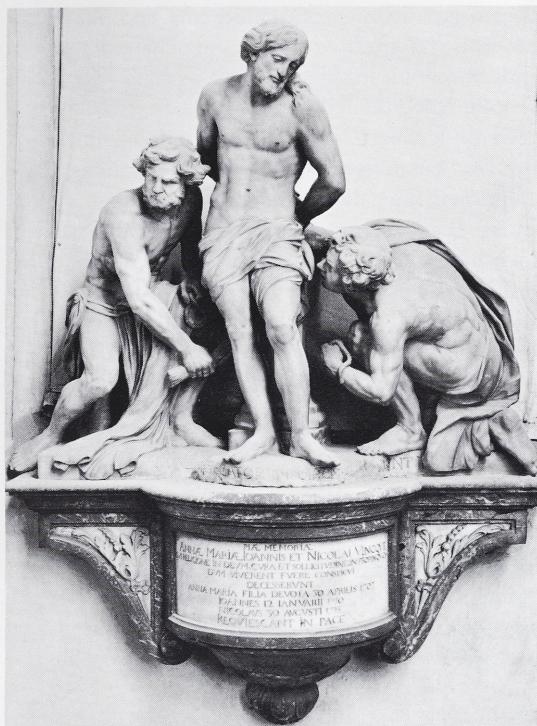


Abb. 37

Michiel van der Voort: *Memorie der Familie Vincque*,  
Antwerpen, Eglise Saint-Jacques

Vision des Bischofs sichtbar. Unter der offenen Arkade, die den realen Kirchenraum zum Bühnenraum interpretiert, wird die Anbetungsszene jedoch zugleich zum Wunder für den Betrachter im Kirchenraum. Auf die bewußte Vorstellung des Wunders und des Visionären verweist auch die Gestalt des knienden Engels. Seit Domenico Guidis Grabmal für Louis Phéliepeaux wird der Engel in der Darstellung der Vision des Verstorbenen als die Figur des Vermittlers zur transzendenten Welt eingesetzt: der Engel weist auf die Erlösung, die dem Verstorbenen zuteil wird<sup>154</sup>. – Die bildreale Bewußtmachung des Wunders bestimmt zugleich den allegorischen Gehalt der Anbetungsszene. Die Apotheose wird gerechtfertigt durch die Allegorie der Tugenden auf dem Triumphbogen über der Szene. Die eschatologische Bedeutung der Tugenden wird in dieser Zeit immer betont<sup>155</sup>. So zitiert auch Boeksent in der Darlegung des Programmes für dieses Grabmal den geläufigen Topos, daß das ›Ewige Leben‹ nur durch die Tugenden des Glaubens, der Hoffnung und der Liebe erlangt werden kann.

### Das Figurenwandgrabmal

Neben dem freistehenden Triumphbogengrabmal im Chorraum der Kathedrale, das ausschließlich dem bischöflichen Stand vorbehalten war, bezeichnet das Wanddenkmal auch im Barock den meist verbreiteten Typus des Figurengrabmals in den südlichen Niederlanden.

Eine Differenzierung innerhalb dieses Typus nach Darstellungsinhalt und figuralem Aufbau ist kaum mehr möglich. Die Sepulkralplastik der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts kennzeichnet eine Fülle von verschiedenartigen Typenbildungen und ikonographischen Programmen, die sich der religiösen Heiligendarstellung wie der allegorischen Figurenszene gleichermaßen bedienen. Vor allem im Bereich der Allegorie am Grabmal ist unter dem Aspekt der Vielfalt der bildlichen Ausdrucksmöglichkeiten, die dem barocken Todes- und Erlösungsgedanken zur Verfügung stehen, eine Einteilung nach Darstellungstypen in diesem Sinn nicht mehr durchführbar. Deutlicher als beim Chorgrabmal läßt sich hier die Individualität des Künstlers in der Grabmalgestaltung und im Figurenprogramm fassen. Andererseits können für die Themenwahl Repräsentationsbedürfnis und Wunsch des Auftraggebers fast ausschließlich maßgebend werden, wie es wohl für das Grabmal des Fürsten von Thurn und Taxis zutrifft.

Eine Scheidung nach Wanddenkmaltypen läßt sich daher nur im groben und nur in Bezug auf die ganz allgemeine Gestaltung des Monuments im Verhältnis von Figurengruppe und Denkmalarchitektur festlegen.

Im Typus des architektonisierten Wandgrbmals erscheint die Figurengruppe vor oder innerhalb einer Rahmenarchitektur. Bisweilen steht den Figuren ein seichter Nischenraum als Aktionsraum zur Verfügung. Bei dem zweiten Typus des meist hängend angebrachten Wandgrbmals tritt die Architektur vollkommen zurück. Die Bildszene spielt sich vor einer flachen Hintergrundsfolie und über dem Sarkophag als Denkmalsockel ab.

Die Darstellung des Wandgrbmals im 17. Jahrhundert in den südlichen Niederlanden muß sich auf das Einzelmonument und seine ikonographische Bedeutung beschränken.

*Das Grabmal der Catherine de Lamboy von Artus Quellinus d.J.*

Im Jahre 1668 wurde mit Artus Quellinus der Vertrag für das Grabmal der Äbtissin Catherine de Lamboy geschlossen. Das Grabmal war vor deren Tod 1675 vollendet<sup>156</sup> (Abb. 39). Das Denkmal, das sich ursprünglich in der Abteikirche von Herkenrode befand, steht heute, wie das 1741 von Guillaume Kerricx dem Jüngeren als Pendant konzipierte Grabmal der Äbtissin Anne de Rivière d'Aarschot, in der Kirche Notre-Dame in Hasselt<sup>157</sup> (Abb. 38).

Vor dem dunklen Hintergrund der Nischenarchitektur, die in der Form deutlich an das frühbarocke Wandgrabmal des Ophovius in der Antwerpner Pauluskirche erinnert, hebt sich die weiß-marmorne Figurengruppe ab. Auf dem Sarkophag liegt die Gestalt des toten Christus, zu seinen Häupten kniet ein Engel das Schweißtuch haltend, zu seinen Füßen die Äbtissin, die Hände im Gebet gefaltet. Das Thema der Beweinung Christi ging hier am Grabmal eine Verbindung mit dem Motiv der Adoratio ein.

Erstaunlich ist die vom Bildthema und der Komposition her greifbare Verwandtschaft der Grabmaldarstellung mit der kleinplastischen Elfenbeingruppe einer Beweinung Christi, die sich im Victoria und Albert Museum in London befindet<sup>158</sup>. Bei vergleichbarer Anordnung der Figurengruppe (Elfenbein vor dunklem Holz!) erscheint in der Elfenbeinbeweinung der Engel mit dem Schweißtuch hier allerdings in Schrittstellung zu Häupten des liegenden Christus. Die Stelle der knienden Äbtissin nimmt in der kleinplastischen Gruppe die stehende Figur der Muttergottes ein. Die Zuschreibung der Gruppe an Algardi ließ sich nicht halten<sup>159</sup>. Ihre Entstehungszeit liegt später, wohl erst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts.

Aus diesem Grund ist der Zusammenhang mit der Darstellung des jüngeren Quellinus am Grabmal nicht ohne weiteres zu klären. Der Charakter des Andachtbildhaften und des Intimen der Gruppe am Grabmal lassen die Vorbildlichkeit eines kleinplastischen Werkes absolut möglich erscheinen.

Ein weiterer motivischer Zusammenhang besteht mit der Reliefdarstellung einer Beweinung am Beichtgestühl der Antwerpner St. Paulskirche, das um 1658 im Atelier des älteren Pieter Verbruggen entstanden ist<sup>160</sup>. Die übersteigert expressive Gestalt des Christus liegt hier vor der kniend beweinenden Muttergottes. Für die Motivbildung des Reliefs ist sehr gut eine graphische Vorlage denkbar, wie sie für viele der Darstellungen an diesem Beichtgestühl nachgewiesen werden konnte.

*Abb. 38  
Guillielmus Ignatius Kerricx der Jüngere: Grabmal Barbara De Rivière D'Aarschot, Hasselt, Eglise Notre-Dame*



Am Relief befindet sich unter der Gestalt des toten Christus dieselbe strohgeflochtene, am Kopfende gerollte Matte, die merkwürdigerweise sonst nur für die Liegefigur am Grabmal bestimmt ist<sup>161</sup>.

Die Formensprache der Figurengruppe am Grabmal ist kennzeichnend für die frühe Stilstufe der 60er Jahre, für die gleichbedeutend die Marmorstatue der Rosa von Lima in St. Paul in Antwerpen und die eichenhölzerne Kanzel von Vilvoorde genannt werden können. Gegenüber der großzügig zusammenfassenden Gebärden sprache in den Spätwerken offenbart sich hier eine andere Auffassung: Die Figur lebt ganz von der überaus zarten und bewegten Oberflächengestaltung, die sich in der realistischen Wiedergabe des Körperlichen wie in der Sprache des Gewandes offenbart. Aus dünnem Stoff gebildet verschmilzt dieses mit der Körperform, sie im Linienduktus der Falten noch paraphrasierend. Dem Pathos der Heiligenfigur im Spätwerk steht die Auffassung der Christus-

darstellung am Grabmal gegenüber. Fern jeglicher Idealisierung ist für sie eine schonungslos realistische Körperbeobachtung bestimmend, die viel mehr an individuelle Porträthaftigkeit grenzt. Die in der Todesstarre unnatürlich verdrehten Glieder geben der Gestalt den Ausdruck vollkommener physischer Gebrochenheit. Die Mühsal überstandenen Leidens offenbart sich auch im Antlitz, das mit eingefallenen Wangen, schmerzlich verzerrten Brauen und sterbend geöffnetem Mund auf die Matte gesunken scheint (Abb. 40).

In der Aussage, die im Tod das Leiden und die überstandenen körperlichen Qualen sichtbar macht,

unterscheidet sich Quellinus' Christus von der Darstellung des Todes im römischen Heiligen- und Märtyrerbild. Als Beispiel sei hier auf Antonio Giorgetti liegende Figur des Hl. Sebastian in S. Sebastiano in Rom hingewiesen, da sie motivisch, in der Körperhaltung und in der Geste der auf der Brust liegenden Hand aber auch in der Darstellung des zurückgesunkenen Hauptes, das von strähnigem Haar umspielt wird, mit der liegenden Christusfigur des Quellinus enge Verwandtschaft zeigt<sup>162</sup>. Entgegen dem Verismus des Leidens kennzeichnet hier die Gestalt des toten Märtyrers eine körperliche Schönheit, die gleichsam im Tode verklärt, nicht die Todesqualen sondern ihre Über-



Abb. 39  
Artus Quellinus der Jüngere:  
Grabmal Anna Catharina  
Lamboy, Hasselt, Eglise  
Notre-Dame



Abb. 40  
Artus Quellinus d. J.: *Grabmal Anna Catharina Lamboy*,  
Detail, Christus

windung und den Gedanken der Apotheose evoziert. Noch Delcours Christus von 1696 in der Lütticher Kathedrale folgt dem römischen Beispiel der idealisierten Schönheit der toten Gestalt<sup>163</sup>. Im Gegensatz hierzu steht Quellinus Darstellung des toten Christus dem Christusbild des Rubens in der Beweinung am Michielstriptychon nahe (Abb. 41). Auch dieser Darstellung des Rubens lag in seiner Bestimmung als Epitaph ein ganz bestimmter Gedanke zugrunde: Es ist, als ob in der Vergegenwärtigung des erduldeten Leidens und des Todes des Gottessohnes die Gewähr für das ewige Leben des Menschen heraufbeschworen werden sollte.

Affirmativ und laut, mit unangenehm deklamatorischen Gesten künden dagegen die Figuren am

gegenüberliegenden Grabmal des jüngeren Kerricx von der Erwartung der Auferstehung nach dem Tode<sup>164</sup> (Abb. 38).

Die unterschiedliche Behandlung der Figuren am Grabmal der Catherine de Lamboy deutet darauf hin, daß neben Quellinus Mitarbeiter seiner Werkstatt tätig waren. Allein die Figur des liegenden Christus und die Puttengruppe mit dem Wappen können vollständig für Quellinus in Anspruch genommen werden. Die naturalistisch beobachtete, überaus lebendig und nuanciert empfundene Oberfläche von Körperhaut und Gewand, deren Wirkung durch die Technik der Marmorpolitur noch intensiviert wird, fehlt an der Gestalt des knienden Engels. Er scheint, wie auch die Figur der Äbtissin in den Gewandpartien von der Hand eines Werkstattgehilfen ausgeführt zu sein.

Abb. 41  
Peter Paul Rubens: *Grablegung Christi*, Antwerpen,  
Musée Royal de Beaux-Arts, Detail



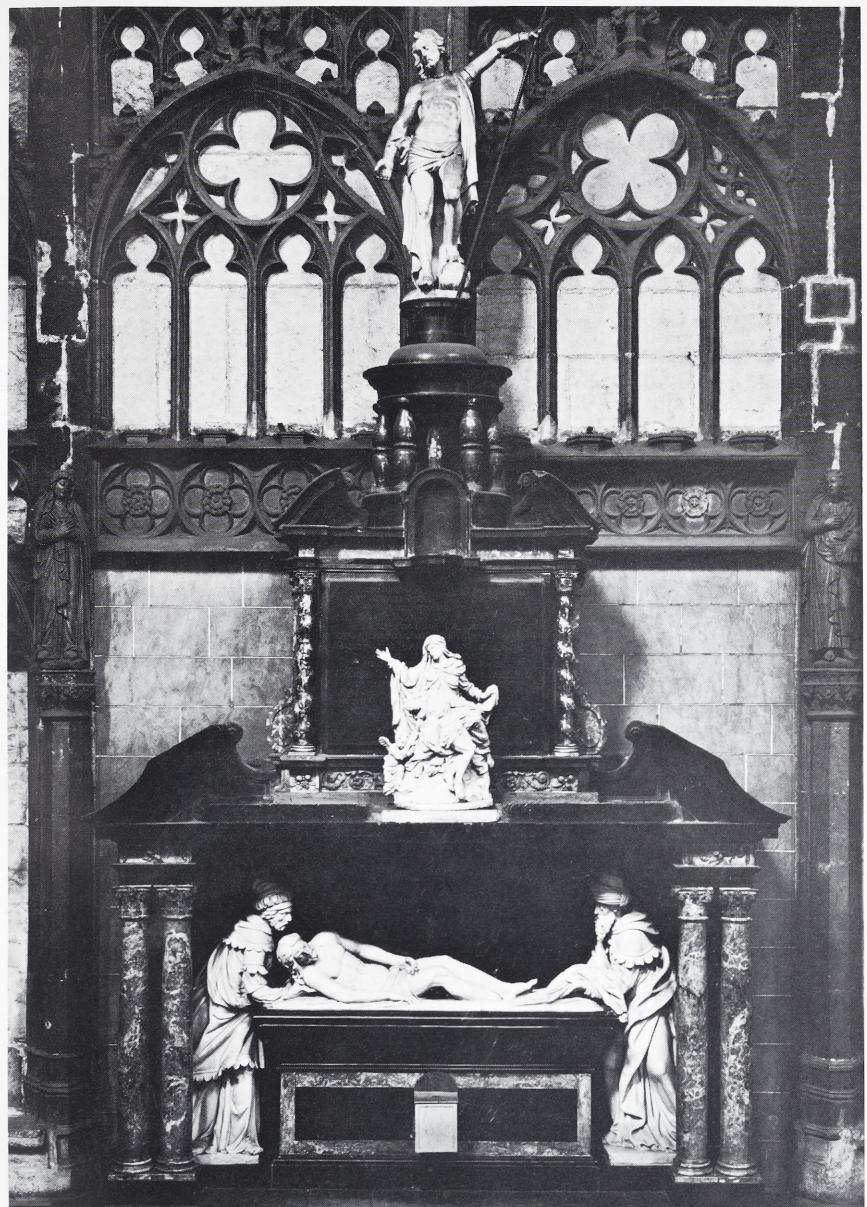


Abb. 42  
*Grabmal Hadelin De Royer,  
Huy, Eglise Notre-Dame*

*Das Grabmal des Fürsten Thurn und Taxis von  
Mathieu van Beveren*

Die erste Darstellung einer rein allegorischen Figurenszene bietet das 1678 entstandene Grabmal des Lamoral Claude François de Tour et Taxis in Notre-Dame-du-Sablon in Brüssel (Abb. 44). Für die Entwicklung des bühnenmäßigen Wandgrabmals mit allegorischer Darstellung ist das Grabmal Thurn und Taxis von großer Bedeutung.

1651 ließ Fürst Lamoral von dem Architekten und Bildhauer die bereits im 16. Jahrhundert errichtete, an der Nordseite des Chores gelegene Familienkapelle umgestalten<sup>165</sup>. Die Ausschmückung der Kapelle, die sich aus zwei hintereinander gelagerten überkuppelten Räumen über quadratischem bzw. oktogonalem Grundriss zusammensetzt, lag in den Händen mehrerer Künstler<sup>166</sup>. Im Hauptraum befindet sich in einer Nische über dem Altar Jérôme Duquesnoys Statue der hl. Ursula, der auch die

Kapelle geweiht ist (Abb. 43). Für die vier Eck-nischen desselben, mit schwarzem Stein ausgeklei-deten Raumes wurden von Gabriel Grupello und Jan van Delen vier sitzende weibliche Allegorien, darstellend den Glauben, die Liebe, die Hoffnung und die Wahrheit, geschaffen, von denen jedoch nur die Hoffnung (Grupello) und die Wahrheit (Van Delen) erhalten sind. Die Tugenden weisen ebenso wie die beiden Putten an den Seitenwänden – der Putto mit erhobener Fackel als Genius der Auferstehung (Abb. 47) und der Putto mit gesenkt-er Fackel als Genius des Todes – auf die Bestim-mung der Kapelle als Grabstätte hin.

Das 1678 von van Beveren errichtete Grabmal nimmt die Südwand des westlich anschließenden zweiten Kapellenraumes ein (Abb. 44). Ihm gegen-über wurde 1690 das Epitaph der Gattin des La-moral, der Anna Eugenia de Tour et Taxis, in Form eines von Putten gehaltenen Wappens mit Inschrif-tatfel angebracht. In der Einheitlichkeit der Aus-stattung, deren Programm ganz auf die Funktion der Kapelle als Grabstätte abgestimmt ist, bedeutet die Thurn und Taxiskapelle das singuläre Bei-spiel einer fürstlichen Grabkapelle in den südlichen Niederlanden.

Die Architektur des Grabmals besteht aus einer seichten Rundbogennische, welche die lebensgroße allegorische Gruppe aufnimmt. Die Mitte der drei-

figurigen Komposition bildet die bewegte, po-sauneblasende Gestalt eines Engels oder einer Fama. Sie hält sich an den geschweiften Ansatz-stücken der großen Kartusche, an einer vergol-de-ten Kette von den stehenden allegorischen Gestal-ten der Virtus und des Chronos getragen wird. Virtus umklammert die Kette fest mit beiden Hän-den, die Chronos auf dem Rücken schleppend mit Anstrengung zu entreißen versucht. Über der Gruppe drei schwebende Engelpuppen. Die alle-gorische Darstellung wird durch die Beschriftung betitelt. Das Epigramm auf dem Sockel lautet: »Virtus Non Tempus«. Unter der Figur der Virtus folgt: »Spectanda Cum Virtute Qui Agit Hoc Omnes Vos Voce Archangeli Lamoraldus Claudius Fran-ciscus Anno MDCLXXVI Ereptus Tempori Hanc Ut Beatam Habeat«, und unter der Figur des Chro-nos: »Christiano A Tempore Nil Patitur Ac Prae-cipue Suos Et Tuba Monet Comes De La Tour Et Tassis . . . .«. Die Gestalt über der Kartusche wird im erläuternden Text als Engel des Jüngsten Gerichts gedeutet. Daß ihr hier aber zugleich die Bedeutung der Fama zukommen kann, bestätigt die Reliefdar-stellung auf der Kartusche. (Abb. 45) Das Emblem mit dem Motto »Majorum Ornantur Statue Mino-rum« zeigt die allegorische Figur einer Fortidudo, welche die Herme eines Kriegers schmückt. In dieser Darstellung wird auf die Tugend des Fürsten als »Vir Militaris«, angespielt. Dem Grabmal fehlt jeg-liche Bildnisdarstellung, die den Verstorbenen ver-gegenwärtigt.

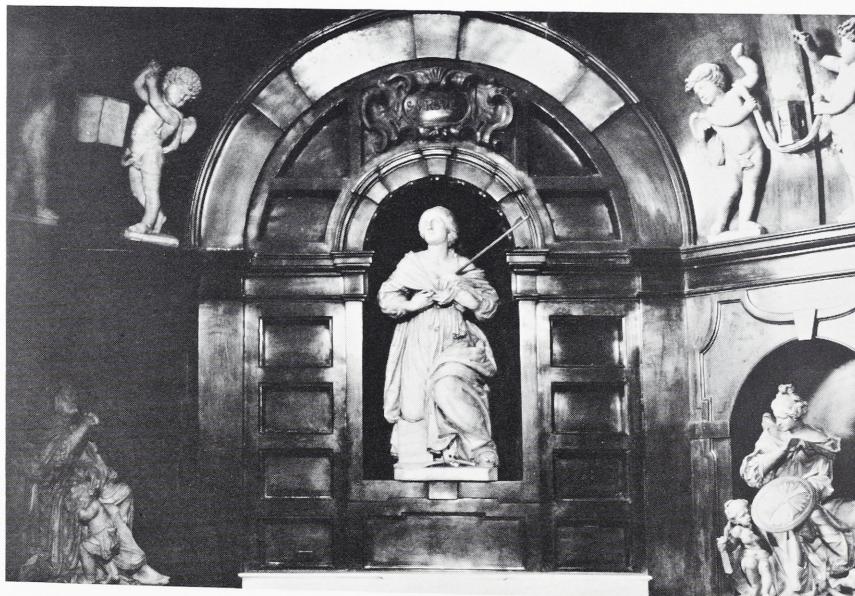


Abb. 43  
Altarraum der Thurn- und Taxis-Kapelle, Brüssel,  
Eglise Notre-Dame-du-Sablon



Abb. 44

Matthieu van Beveren: Grabmal Claude Lamoral Thurn und Taxis, Brüssel, Eglise Notre-Dame-du-Sablon

Der Gestaltung des Grabmals liegt, wie nunmehr nachgewiesen werden kann, eine wesentlich früher entstandene Stichvorlage zugrunde, an die sich Mathieu van Beveren, wohl auf Wunsch der Auftraggeber, hielt. Bei der Komposition der Figurengruppe griff Van Beveren zurück auf das von Michael Natalis gestochenen Titelblatt, das der Rubensschüler Nicolas van der Horst, für das 1645 herausgegebene Buch der *»Marques d'Honneur de la Maison de Tassis«* entworfen hatte<sup>167</sup> (Abb. 46). Über dem Wappensries im unteren Teil des Blattes erscheint die vom Grabmal her bekannte, allegorische Szene. Die von Virtus und Chronos gehaltene Kartusche ist hier für den Titel bestimmt. Bildelemente und Komposition – die Zweifigurengruppe neben der überdimensionalen Titelkar-

tusche – lassen deutlich den Einfluß der von Rubens entworfenen Buchtitel erkennen<sup>168</sup>. Die vom Fürsten erwählte Bild-Devise *»Virtus non Tempus«* entspricht auch in ihrem thematischen Gehalt ganz der humanistisch gefärbten Gedankenwelt der Rubenszeit. In den Schriften des Philosophen Justus Lipsius wird den Erörterungen über den Begriff der Tugend breiter Raum gewährt. Die Tugend ist für Lipsius das Mittel, die Vergänglichkeit des menschlichen Daseins zu überwinden<sup>169</sup>. Der Charakter des Apotheotischen, der im Titelblatt zum Ausdruck kommt, machte die Übernahme dieses Bildthemas als Darstellung am Grabmal möglich. Sieht der Bischof die Gewähr seiner Unsterblichkeit im göttlichen Gnadenakt, so überwindet der Fürst Zeit und Vergänglichkeit durch



Abb. 45  
Matthieu van Beveren: Grabmal Claude Lamoral Thurn und Taxis, Detail

Abb. 46  
Titelblatt: «Les Marques d'Honneur de la Maison de Tassis»



Actio und Virtus. Fama vollzieht die Apotheose, durch sie geht die Tugend des Verstorbenen in die Ewigkeit ein. Eine thematisch vergleichbare Darstellung zeigt das etwa zur gleichen Zeit entstandene Grabmal des 1678 verstorbenen Morosini von Philippo Parodi in S. Nicola dei Tolentini in Venedig<sup>170</sup>. Fama, die den Namen des Verstorbenen auf einer Inschrifttafel festhält, und Caritas, die Tugend, durch die sich der Verstorbene in seinem Leben auszeichnete, stehen hier zu Seiten des gestürzten, am Boden liegenden Chronos.

Das Grabmal Thurn und Taxis darf als das Hauptwerk des Mathieu van Beveren angesehen werden. Ein signierter Bozzetto zur Figurengruppe befindet sich im Brüsseler Museum<sup>171</sup>. Über die An-

Abb. 47  
Gabriel Grupello: Putto, Kapelle Thurn und Taxis, Brüssel, Eglise Notre-Dame-du-Sablon



regungen, die das Stichvorbild als kompositionelle Lösung bot, gelangt Van Beveren in der Gruppe am Grabmal zu einem Reichtum der plastischen Motive, der aus der lebhaften Bewegtheit der Gewänder resultiert. Vor allem an der Statue der Virtus am Grabmal wird deutlich, daß sich der aus Antwerpen stammende Mathieu van Beveren, Schüler des älteren Pieter Verbruggen, in Brüssel dem Einfluß der Werke Gabriel Grupellos nicht entziehen konnte. Die Körper-Gewandorganisation der Statue, der Ausdruck des Gesichtes mit dem leicht geöffneten Mund verraten deutlich den Eindruck, den Grupellos Figur der Diana im Garten des Palais der Thurn und Taxis auf den Antwerpner Bildhauer machte. Ebenso läßt sich eine Beziehung zu der weiblichen Allegorie der Spes, die Grupello für den vorderen Raum der Grabkapelle schuf feststellen<sup>172</sup>. Ihre Datierung ist nicht gesichert. Doch ist anzunehmen, daß sie vor dem Grabmal im Zug der Kapellenausstattung entstanden ist. Fürst Lamoral, der Auftraggeber der Kapelle, starb 1676. Sein Grabmal war erst zwei Jahre nach seinem Tod vollendet.

Auch in der Gestaltung des schwebenden Puttenpärchens am Grabmal ist in der Körperförmung (die schmetterlingsartigen Flügel), in Drapierung und im Gesichtstypus mit den zurückwehenden Haaren das Vorbild Grupellos deutlich. Dies zeigt der Vergleich mit dem auf dem Seeroß reitenden Putto des Brüssler Wandbrunnens von 1675–1676<sup>173</sup> und mit dem Putto mit erhobener Fackel, als Allegorie des Lebens, im Hauptaum der Grabkapelle, der ebenfalls von Grupello stammt (Abb. 43).

#### *Das Grabmal des Fürsten Spinola von Pierre-Denis Plumier*

Im Jahr 1716 wurde auf Grund der testamentarischen Forderung der Albertine-Isabelle, Gräfin von Bruay, Witwe des 1709 im Krieg gegen Frankreich gefallenen Philippe-Charles Spinola, der Vertrag für die Errichtung des Grabmals geschlossen, welches in der Sakramentskapelle der Notre-Dame du Sablon benachbarten Kirche Notre-Dame de la Chapelle aufgestellt werden sollte. Der Bildhauer Pierre-Denis Plumier verpflichtete sich für die Ausführung des figürlichen Teils, für die Architektur des Grabmals war Jean-André Annessens verantwortlich<sup>174</sup> (Abb. 48).

Die Figurengruppe auf dem Sarkophag wird umschlossen von einer hohen, mit einem Segmentgiebel bekrönten Architekturnische aus buntgrauem Marmor. Über der Mitte des Giebels ist die große Wappenkartusche angebracht, über den seitlichen Giebelstücken Marmorvasen mit brennenden Herzen. Die streng gegliederte architektonische Rahmung des Grabmals Spinola ist bezeichnend für eine neue, ›klassizistische‹ Tendenz, die sich allgemein in einer zunehmenden Architektonisierung des Wanddenkmals nach 1700 auswirkt.

Die Hauptgruppe bildet die mächtige Gestalt des Chronos, der das Bildnis des Philippe-Charles Spinola ergreift und dabei unterstützt wird von der

Abb. 48

Pierre-Denis Plumier: Grabmal Philippe-Charles Spinola, Brüssel, Eglise Notre-Dame-de-la-Chapelle



Gestalt des Todes (Abb. 49). Daneben kniet mit gefalteten Händen die Witwe des Verstorbenen, die Augen zum Beschauer gerichtet. Über der Gruppe schwebend Fama. Sie verkündet mit ihrer Posaune den Ruhm des Verstorbenen, dessen Bildnisbüste über ihr im Giebelfeld sichtbar wird. Die Büste steht auf einem hohen Obelisk, vor dem sich die Figurenszene abspielt.

Wenn auch in den Figuren des Chronos und der Fama die Thematik des Grabmals des Fürsten von Thurn und Taxis anklängt, so fehlt Plumiers Denkmal doch jener inhaltlich-gedankliche Zusammenhang, der die Figuren in der allegorischen Szene verbindet. Das Additive, das sich in der Zusammensetzung der Motive im Programm aufdecken lässt, ist in diesem Fall auch eine Folge der verschiedenen Eindrücke, die Plumier am Grabmal zu verschmelzen sucht. So ist das Motiv der am Grabmal dargestellten trauernden Witwe des Verstorbenen französischen Ursprungs. An Coysevox' Grabmal des Marquis de Vaubrun (entstanden 1685–90) in der Schloßkapelle von Serrault sitzt die in Trauer klagende Gattin neben dem Verstorbenen, der als Feldherr in antikischer Rüstung und in der Haltung des Demi-Couché dargestellt ist<sup>175</sup>. Auch die über der Gruppe schwebende Gestalt der Victoria am Grabmal Vaubrun scheint auf das Motiv der schwebenden Fama am Grabmal Spinola gewirkt zu haben. In Habitus und Bewegung bildet sie ein Bindeglied zwischen der antikisierenden Darstellung der Siegesgöttin am französischen Grabdenkmal und der lebhaft bewegten Gestalt des posauneblasenden ›Engels‹ am Grabmal Thurn und Taxis, dessen Gewandmotiv sie im wesentlichen übernimmt.

Der heroisch-idealisierenden Auffassung des französischen Denkmals steht am Grabmal Spinola in der Darstellung des Chronos ein dramatisch-allegorisierendes Moment der flämischen Grabmaltradition gegenüber. Die Darstellung des Chronos, der das Bild des Verstorbenen ergreift, taucht in zahlreichen Grabmalentwürfen auf, die mit Pieter d. J. und Hendrik Frans Verbruggen in Verbindung gebracht werden. Unter den ausgeführten und erhaltenen Denkmälern zeigt das monumentale und architektonisch sehr schöne Wandgrabmal des Pierre-Ferdinand Roose, das Jan Pieter Baur scheit d. Ä. 1706 in der Sakramentskapelle in S. Michel et Gudule in Brüssel errichtete, bereits vor Plumier die Darstellung des Chronos mit dem Bildnismedaillon<sup>176</sup>. (Abb. 50) Pilaster kompositer Ordnung teilen die Architektur in drei Felder einer rhythmischen Travee, wobei die

schmalen Seitenfelder der Raumtiefe der Mittelfelder entsprechend zurückschwingen. Sie tragen Appliken aus Blumenranken und Vanitassymbolen und die Medaillons zweier allegorischer Frauenporträts. Das vom Wappen im gesprengten Giebel bekrönte, bis zur halben Höhe mit einer Draperie verkleidete Mittelfeld dient der Aufnahme der Bildnisgruppe auf dem Sarkophag. Chronos kniet, sich auf die Sense in seiner Linken stützend, auf der Erdkugel und blickt hinab auf das Bildnis in seiner Rechten. Die Bewegung wird im Motiv des Kniens und des Ausbreitens von Armen und Flügeln zu einer grazilen Pose, welche die Figur jeglicher körperlichen Schwere enthebt. Die weit gespannten Flügel bilden kompositionell eine Diagonale, die den Nischenraum durchmisst. Dieser Orientierungslinie ordnet sich die Haltung des Putto am linken Sarkophagrand unter. Motivierung und Gestik des Putto verweisen ebenso deutlich wie die Auffassung des Grazilen in der Kniefigur des Chronos auf die Grabfiguren des Pieter Scheemaeckers, denen Baurscheit sich verpflichtet zeigt. – In der Deutung, die die Darstellung des Chronos mit dem Bildnis des Verstorbenen als dargebotene Allegorie verlangt, wird Chronos selbst zum Vollstreckter der Apotheose. Chronos, als Sinnbild der Vergänglichkeit hält das Bildnis dem Beschauer entgegen und enthebt es damit gleichsam der Zeitlichkeit. In der für die barocke Allegorie charakteristische Antithetik des ›Bedeutens‹, auf die Walter Benjamin aufmerksam gemacht hat<sup>177</sup>, weist eben die Figur der Zeit als dargestellte Allegorie auf ihren Gegenpol, die Ewigkeit. Denn Zeitlichkeit verlangt nach Ewigkeit, Vergänglichkeit nach Apotheose. Dieser Doppelsinn des Bedeutens macht die Figur des Chronos zu einem der wichtigsten Requisiten in der Darstellung der Apotheose, in der menschliche Vergänglichkeit über den Weg der Allegorie zur Ewigkeit transzendierte. In der allegorischen Deutung des Barock trifft bereits jede Bildnis Darstellung am Grabmal den Sinn des Apotheotischen.

Eine physiognomische Ähnlichkeit verbindet Van Beverens Chronos am Grabmal Thurn und Taxis mit Baurscheits Figur und mit Plumiers Chronosdarstellung am Grabmal Spinola. Doch im Ausdruck des Kraftvollen und Heroischen, den die kaum bekleidete herkulische Gestalt ausstrahlt, übertrifft Plumiers Chronosdarstellung die vorangegangenen.

Kurz nach der Vollendung des Grabmals Spinola war Pierre-Denis Plumier nach England übergesiedelt. Wie M. I. Webb nachweisen konnte, wurde



Abb. 49  
Pierre-Denis Plumier:  
Grabmal Philippe-Charles  
Spinola, Detail

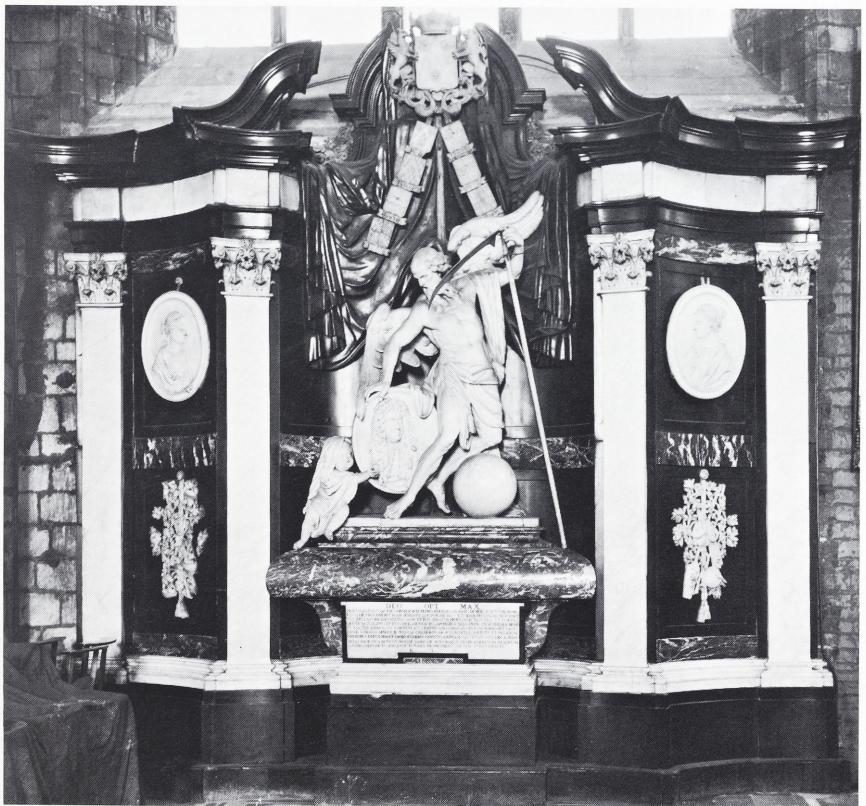


Abb. 50  
Jean Pierre Baurscheit:  
Grabmal Petrus Ferdinand  
Roose, Brüssel,  
Cathédrale Sainte-Gudule

ihm dort der Auftrag für die Errichtung des Grabmals des Herzogs von Buckinghamshire in der Westminster Abbey in London zuteil<sup>178</sup>. Plumier konnte jedoch vor seinem Tode im Jahr 1721 nur noch den Entwurf für das Grabmal liefern. Die Ausführung lag in den Händen der von ihm herangezogenen Gehilfen, seines Schülers Laurent Delvaux (Figur des Chronos) und des Pieter Scheemaeckers d. J. Die Motive und die Komposition der Gruppe des liegenden Herzogs und der neben ihm sitzenden trauernden Witwe sind fast wörtlich Coysevox' Grabmal Vaubrun entnommen. Über der Gruppe ist auf einer Konsole die Figur des Chronos angebracht, diesmal beide Bildnismedaillons des verstorbenen Ehepaars haltend. In der Vorstellung der »eilenden Zeit« nahm Plumier hier das Motiv einer der frühesten monumentalen Chronosgestalten des niederländischen Grabmals, des von Faydherbe geschaffenen Grabmals des Cornelis de Bie, wieder auf. (Abb. 24)

Durch die Vermittlung sowohl französischer Grabkunst, die im Motiv der Trauerbühne zum Ausdruck kommt, wie des niederländischen Moments der auf Dramatik ausgerichteten Allegorik, die in der Gestalt des Chronos das Ereignis des Todes schildert, wurde Plumiers Grabmal wichtig für die englische Sepulkralplastik des 18. Jahrhunderts, die durch Michael Rysbrack und Louis Ferdinand Roubiliac zu großer Bedeutung gelangen sollte.

#### *Das Grabmal für die Äbte in der Abteikirche von Grimbergen*

1660 wurde der Grundstein für die neue Kirche der Norbertinerabtei Grimbergen bei Brüssel gelegt. Gegen Ende des Jahrhunderts war der barocke Bau im wesentlichen vollendet. Die Innenausstattung begann unter der Amtszeit des Abtes Hermann de Munck (1698–1712); im Jahr 1701 wurde der Hochaltar aufgestellt<sup>179</sup>. Der Phase der Chorausstattung gehören auch die beiden Wanddenkmäler im Chorraum an, das Grabdenkmal für die Äbte auf der Südseite des Chores (Abb. 51) – in dem am Gesims angebrachten Chronostichon »COMPUTRESCENT SED RESURGENT« ist das Jahr 1710 angegeben – und das Grabmal mit dem kniend dargestellten Bildnis des 1704 verstorbenen Gouverneurs de Grimbergen, auf der Nordseite. Die Denkmäler sind architektonisch als Pendants konzipiert. Über die Künstler der Grabmäler ist nichts überliefert.

Das Grabdenkmal in Grimbergen war allen verstorbenen Äbten seit der Gründung der Abtei gewidmet. Unter den erhaltenen Denkmälern ist es das früheste dieser Bestimmung. Ihm folgte 1729 Jacques Bergés Abtedenkmal in der Parkabtei bei Löwen, dessen Pendant im Chorraum jedoch nicht ein zweites Grabdenkmal bildet, sondern der monumental ausgestaltete Abtsitz unter einem Baldachin<sup>180</sup>.

Für das Gedächtnismonument einer Personengruppe, welches ohne Bildnisdarstellung auskommen mußte, war nur eine Darstellung mit allegorischen Figuren möglich. Chronos und Tod halten gemeinsam die Inschriftenrolle, in die Chronos die Namen der verstorbenen Äbte schreibt. Dem Tod zu Füßen liegt ein Putto. Er hat seinen Kopf auf die Sanduhr gebettet, im linken Arm hält er die erlöschende Fackel. (Abb. 52) Er trauert über die abgelaufene Lebenszeit. Dennoch beinhaltet auch hier die gesamte Darstellung am Denkmal nicht allein die Demonstration der Hinfälligkeit menschlichen Lebens. Wiederum ist es die Figur des Chronos, der im Beisein des Todes, die Erinnerung an die Verstorbenen für die Ewigkeit festhält. Er schreibt die Namen der Äbte in das »Buch der Zeit« oder das »Buch der Natur«, wie der Topos in der Literatur des 17. Jahrhunderts es nennt<sup>181</sup>. Wo wäre das Motiv auch angebrachter als an dem Abtedenkmal, das in der Darstellung der Kontinuität zugleich den Ruhm und die Tradition des Klosters verkünden konnte.

Bernini hatte am Grabmal Urbans VIII zum ersten Mal der Figur des Todes die Rolle zuerkannt, die vordem nur von den allegorischen Figuren der Fama oder der Historia übernommen wurde: Der Tod, in der Gestalt eines geflügelten Skelettes, schreibt den Namen des verstorbenen Papstes in sein aufgeschlagenes Buch<sup>182</sup>. Das Motiv fand in der Grabplastik des Barock allgemeine Verbreitung. In den südlichen Niederlanden ist es vor allem Chronos, der gemeinsam mit dem Tod, diese Aufgabe erfüllt. Unter den in großer Zahl erhaltenen barocken Grabmalentwürfen im Antwerpner Prenkenkabinett befinden sich mehrere Blätter mit der Darstellung dieses Themas. 1699 ist ein dem Bildhauer Pieter Verbruggen dem Älteren zugeschriebener Entwurf datiert: (Abb. 53) Chronos hält das Buch, in welches eine zweite kniende Gestalt, wohl der Tod, den Namen des Verstorbenen schreibt. Ein weiterer, ebenfalls Pieter Verbruggen d. Ä. zuzuschreibender Entwurf zeigt dasselbe Thema in etwas abgewandelter Form. Chronos, der in das Buch schreibt, und eine zweite



Abb. 51 Denkmal der Äbte, Grimbergen, Abteikirche



Abb. 52  
Denkmal der Äbte, Grimbergen, Detail

Abb. 53  
Pieter Verbruggen der Jüngere: Entwurf für ein Grabmal,  
Antwerpen, Cabinet des Estampes



geflügelte Gestalt (Fama?) zeigt ein Entwurf, der wohl von der Hand des Hendrik Frans Verbruggen ist<sup>183</sup>. (Abb. 54) Gleichwohl kann keine der Zeichnungen als unmittelbarer Entwurf für das in der Darstellung doch abweichende Denkmal in Grimbergen gelten<sup>184</sup>. Vom Figurenstil wie vom Denkmaltypus her gesehen lässt sich das Abtdenkmal in Grimbergen in Verbindung bringen mit den Denkmälern des Brüsseler Hofbildhauers Jan van Delen.

Van Delen schuf zwei monumentale Wandgrabmäler in Brüssel, das Grabmal für den 1671 verstorbenen Charles D'Hovyn in Notre-Dame de la Chapelle (Abb. 55) und das 1690 datierte und signierte Grabmal der Familie D'Ennetières in SS. Michel et Gudule<sup>185</sup>. (Abb. 56)

Das Grabmal d'Ennetières ist als Doppelgrab konzipiert. Der untere Teil mit der Darstellung zweier Putten neben dem Bildnismedaillon dient als Grabmal für Philippus d'Ennetières. Der obere

Abb. 54  
Hendrik Verbruggen: Entwurf für ein Grabmal,  
Antwerpen, Cabinet des Estampes





Abb. 55  
Jean van Delen: Grabmal Carolus D'Hovine, Brüssel,  
Eglise Notre-Dame-de-la-Chapelle

Teil des Denkmals, bestehend aus zwei allegorischen Figuren, Prudentia und Veritas, zu Seiten einer Bildnisbüste, ist laut Inschrift von Philippus seinem verstorbenen Vater Jacobus d'Ennetières gestiftet.

Im figuralen Schema –, zwei allegorische Figuren rahmen die Inschrifttafel, die von der Bildnisbüste des Verstorbenen bekrönt wird – folgt van Delen im Grabmal D'Hovine wie im oberen Teil des Grabmals D'Ennetières einem verbreiteten frühbarocken Grabmaltypus. Das bedeutendste der erhaltenen Denkmäler der ersten Jahrhundert-

hälfte ist das 1636 entstandene, André de Nole zugeschriebene Grabmal für Gerard Corselius in SS. Michel et Gudule in Brüssel, das zum Vergleich dienen kann<sup>186</sup>. Während dieser Typus als hängendes Wanddenkmal nur in geringem Maß architektonisch ausgestaltet ist (das Grabmal D'Hovine wurde erst 1830 auf einen Standsockel an die Westwand der Kirche gestellt), erhielt das Grabmal des Philippus d'Ennetières eine strenge, architektonische Rahmung, deren Ordnung – Pilaster, Gebälk, Giebelvoluten – aufs engste mit der Architektur des Wanddenkmals in Grimbergen übereinstimmt. Auch im Stil der Figuren lässt sich eine Verwandtschaft aufdecken. Die charakteristische, den Stoff hart knitternde Gewandbehandlung, die

Abb. 56  
Jean van Delen: Grabmal Familie d'Ennetières, Brüssel,  
Cathédrale Sainte-Gudule



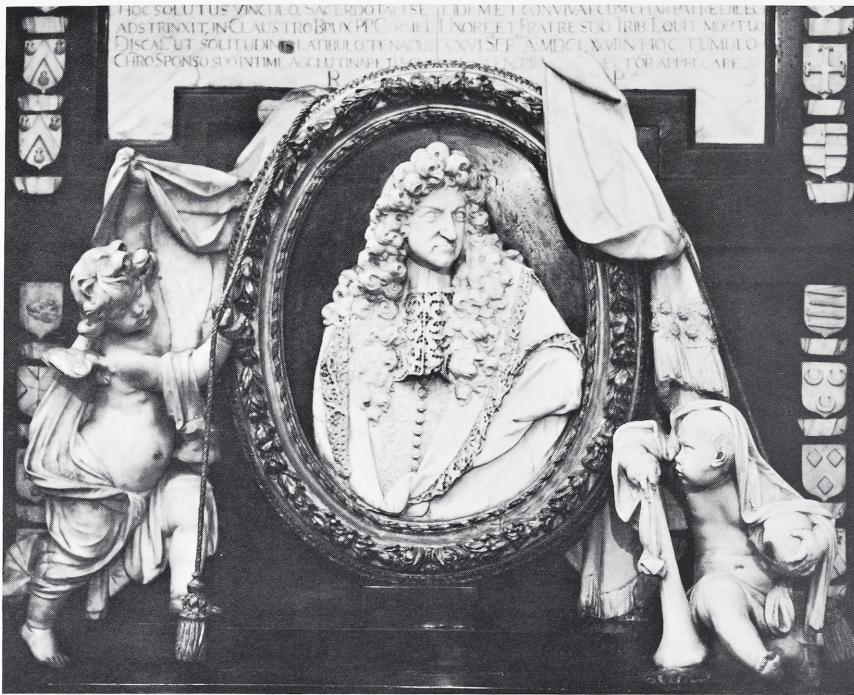


Abb. 57  
*Jean van Delen :*  
*Grabmal d'Ennetières,*  
*Detail, Putten*

am Grabmal in Grimbergen an der Draperie des Totenskeletts auftritt, findet sich bereits an der vor 1680 entstandenen Allegorie der Wahrheit in der Thurn und Taxis-Kapelle wie in den 1690 datierten Allegorien am Grabmal des Jacobus d'Ennetières. Die Darstellung des Todes am Grabmal D'Hovyn zeigt das gleiche Motiv des reich drapierten Skelettes mit verhülltem Kopf.

Die mehr fließende, die Körperbewegung linear paraphrasierende Gewandorganisation des Chronos am Grabmal in Grimbergen tritt sehr verwandt in der Gruppe der beiden großen Putten zu Seiten des Bildnismedaillons am Grabmal des Philippus D'Ennetières auf. (Abb. 57) Beide Putten, vor allem aber der Putto mit Fackel und Totenkopf, zeigen sich in Körperbildung und Kopftypus mit dem schlafenden Putto am Grabmal der Äbte verwandt.

Der Schöpfer des Grabmals in Grimbergen könnte sehr gut zu dem Kreis der Brüssler Bildhauer um Van Delen gehört haben.

*Das Epitaph für Bischof Capello  
in der Kathedrale von Antwerpen*

1676, noch in seinem Todesjahr, wurde Bischof Capello von den Almosenpflegern der Stadt in der Antwerpener Kathedrale ein Epitaph gestiftet aus Dankbarkeit dafür, daß der Bischof testamentarisch die Armen der Stadt als seine Universalerben eingesetzt hatte. (Abb. 58) Das Epitaph ist an der südlichen Turmmauer angebracht. Unter ihm befand sich ursprünglich das Gestühl der Almosenpfleger.

Im Bestand der südniederländischen Grabdenkmäler bedeutet das Epitaph Capello ein eindrucksvolles Beispiel für den Typus des vielfigurigen, bühnenmäßigen Wanddenkmals ohne architektonische Glieder und Rahmung, ein Typus, der vor allem für die kurz darauf entstandenen Grabmäler des Scheemaekers wichtig werden sollte. Die monumentale, figurenreiche Gestaltung des Wanddenkmals macht deutlich, daß sich das Figurenepitaph gegen Ende des Jahrhunderts in Darstel-



Abb. 58

Hendrik Frans Verbruggen: Epitaph Ambrosius Capello, Antwerpen, Cathédrale Notre-Dame

lungsthema und figuralem Aufbau von der Bildfunktion des Grabmals keineswegs mehr unterscheiden mußte.

Das Figurengeschehen spielt sich vor dem dunklen Hintergrund einer dünnen Marmorfolie ab, deren geschweifter Abschluß oben mit dem Umriß der fransenbesetzten, um den Sarkophag gedeckten Draperie im unteren Teil des Denkmals formal korrespondiert. Unter dem Bahrtuch erhebt sich die lebensgroße Gestalt des Toten aus dem Sarkophag. In der Linken hält er die über den Sarkophag hängende Inschriftenrolle, die die Stiftung des Denkmals beurkundet, mit der erhobenen Rechten weist er auf sein lorbeerumkränztes Bildnis, das in der Höhe von zwei schwelbenden Engeln mit Posaunen und einem Putto gehalten wird<sup>187</sup>. Über dem Bildnismedaillon werden die bischöflichen Insignien Stab und Mitra und ein Ölzweig sichtbar. Am äußersten Rand links auf dem Sarkophag sieht man einen Putto, der erschrocken vor dem Ereignis der Auferstehung des Toten die Flucht ergreift. Den Abschluß unterhalb des Sarkophags bilden zwei schwelbende Putten mit dem Wappen des Bischofs.

Unklarheit herrscht bisher in der Frage des Künstlers des Denkmals. Das Grabmal wird sowohl Hendrik Verbruggen als auch Artus Quellinus d. J. zugeschrieben.

Descamps nennt in seiner Reisebeschreibung von 1758 als einziger den Namen des Pieter Verbruggen d. J.<sup>188</sup>. Philip Baert hält dies für einen Irrtum und bezeichnet Artus Quellinus d. J. als Schöpfer des Epitaphs<sup>189</sup>. Dieser Meinung schließen sich auch moderne Autoren an wie Nieuwenhuizen in dem 1957 erschienenen Führer der Kathedrale<sup>190</sup> und Charles van Herck, der in dem Epitaph eher ein Werk des Quellinus als des Hendrik Verbruggen sehen will<sup>191</sup>. In der Guiden Literatur des 18. Jahrhunderts wird jedoch hauptsächlich Hendrik Verbruggen genannt. So bei Jacobus de Wit<sup>192</sup> und in der wohl verlässlichsten Quelle, dem *Oud Konsttonel* des Jacobus van der Sanden, der dem Epitaph eine lange und rühmende Beschreibung widmet<sup>193</sup>. Daß es sich tatsächlich um ein Werk des Hendrik Verbruggen handelt macht auch ein Stilvergleich der Plastik deutlich<sup>194</sup>. Mit den Werken des jüngeren Quellinus hat das Epitaph nichts zu tun. Der Grund der irrtümlichen Zuschreibung an Quellinus dürfte in der ursprünglichen Verwechslung mit dem Grabmal des Bischofs Capello in der selben Kirche liegen, für welches Quellinus beauftragt worden war. (Abb. 27–28).

Das 1676 gestiftete Denkmal gehört der frühen Schaffensperiode des Hendrik Verbruggen an. Ein Stilvergleich kann sich nur auf später entstandene Werke stützen. 1697 schuf Hendrik Verbruggen die eichenhölzerne Kanzel für die

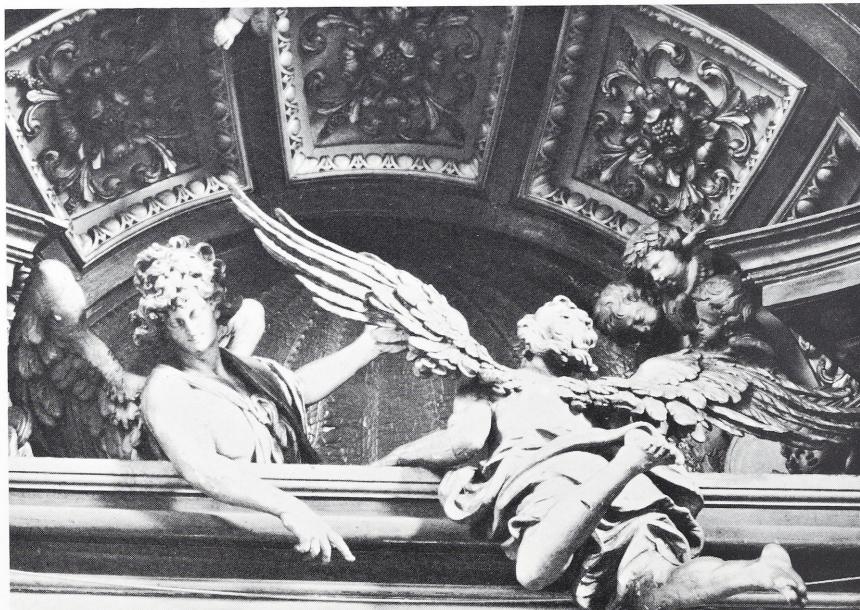


Abb. 59  
Hendrik Frans Verbruggen:  
Hochaltar, Detail,  
Antwerpen,  
Eglise Saint-Augustin

Augustinerkirche in Antwerpen; von Hendrik Verbruggen stammt auch der Hochaltar der Kirche<sup>195</sup>. Die schwebenden Engelgruppen am Altar lassen sich in Körperbildung und Gewandführung mit den Figuren am Epitaph vergleichen. (Abb. 59) Auch hier finden sich Engel mit wirbelnd um die Beine geschlungenen Gewändern und flammenartig züngelnden Haarsträhnen, die ebenso wie der schwebende, als Rückenfigur gesehene Engel mit der Posaune am Epitaph von römischen Vorbildern angeregt sein dürften<sup>196</sup>. Als weiteres Vergleichsbeispiel kann das leider nur sehr beschädigt auf uns gekommene Grabmal des 1697 verstorbenen Abtes Claude-François de la Vieville in der Kirche Sainte-Gertrude in Löwen herangezogen werden, das mit Recht Hendrik Verbruggen zugeschrieben wurde<sup>197</sup>. Vergleichbar sind die erhaltene Büste und der Puttenkopf des Grabmals. Der Putto zeigt die auch an den Figuren des Capello Epitaphs vorkommende charakteristische Bohrung an den Haarlocken; die Bildnisbüste des Abtes kommt in Haar- und Gesichtsbildung, dem Schnitt der Augen und der Modellierung des Kinns etwa, dem Bildnis des Capello am Epitaph sehr nahe. Die Zusammengehörigkeit beider Büsten lässt sich noch eindringlicher demonstrieren, wenn man ihnen Quellinus' Bildnis vom Grabmal des Capello gegenüberstellt (Abb. 28): Was Quellinus in der Modulation und im Leben der Oberfläche an psychischer Ausdrucks Kraft erreicht, ist in den Bildnisbüsten Verbruggens gar nicht intendiert.

Die Zuweisung des Epitaphs Capello an Hendrik Verbruggen erscheint auch von der Kompositionswise wie vom Themenkreis der von ihm bekannten Grabmalentwürfe her gerechtfertigt.

Im Figurenprogramm des Epitaphs wird die Kenntnis italienischer Grabplastik deutlich. 1642–1646 waren in der Grabkapelle der Raimondi in San Pietro in Montorio in Rom die Wandgrabmäler des Francesco und des Girolamo Raimondi entstanden. Der Entwurf zu den Grabmälern stammte von Bernini, die ausführenden Künstler waren Francesco Baratta, Andrea Bolgi und Niccolo Sale<sup>198</sup>. In der Darstellung am Grabmal wird das Bildnis des Lebenden dem Bild des Toten gegenübergestellt. Diese Gegenüberstellung ist als Darstellungsthema bereits in der mittelalterlichen Grabplastik bekannt. Der eindeutig apotheotische Aspekt, der in der Darstellung der Raimondi Grabmäler zum Ausdruck kommt, ist kennzeichnend für die barocke Deutung des Themas: Ein Putto öffnet den Sarkophag, in dem die liegende Gestalt des Toten sichtbar wird. Die Rundbogen-

nische über dieser Szene nimmt das Bildnis des Verstorbenen ein, dargestellt im Motiv der Ewigen Anbetung und der aktiven Teilnahme am Geschehen, das sich in der Kapelle vollzieht<sup>199</sup>.

Daß Hendrik Verbruggen die Grabmäler in S. Pietro in Montorio bekannt gewesen sind, legt die wörtliche Übernahme eines Motivs am Epitaph Capello nahe. Der vor dem geöffneten Sarkophag erschrocken auffahrende Putto findet sich identisch in Haltung und Bewegung am rechten der beiden Grabmäler in der Raimondi Kapelle. In diesem Zusammenhang ist eine im Vleeshuis in Antwerpen befindliche Zeichnung, die Nachzeichnung eines Niederländers nach diesem Grabmal in S. Pietro in Montorio, von Bedeutung<sup>200</sup>. (Abb. 61) Im Zeichenstil und auch im Schriftduktus des erläuternden Textes lässt sich zumindest von der zeitlichen Ansetzung her sehr wohl eine Verbindung mit den frühen Zeichnungen des Hendrik Verbruggen des Jüngeren ziehen. Allerdings konnte sein Italienaufenthalt bis heute noch nicht eindeutig festgelegt werden.

Abb. 60  
Grabmal Claude François de la Vieville, Detail, Löwen,  
Eglise Sainte-Gertrude





Abb. 61  
Nachzeichnung des Grabmals S. Pietro in Montorio,  
Antwerpen, Museum Vleeshuis

Das realistisch-dramatische Motiv des Toten, der aus dem Sarkophag aufersteht, ist in der barocken Grabplastik nicht allein auf Flandern beschränkt.

Das von Charles Lebrun entworfene Grabmal seiner 1668 gestorbenen Mutter Julienne Le Blé in St. Nicolas-du-Chardonnet zeigt bereits dieses Motiv. Dargestellt ist die Tote, die sich bei dem Schall der Posaune, die der Engel über ihr bläst, mit gefalteten Händen und noch umhüllt vom Leinentuch aus ihrem Sarkophag erhebt<sup>201</sup>.

In der Darstellung am Epitaph des Capello jedoch wird der Gedanke der Auferstehung am Tag des Jüngsten Gerichts mit dem Darstellungsmotiv der ›Apotheose im Bildnis‹ verbunden. Von Bernini war das Motiv des von Engeln emporgetragenen Bildnismedaillons in dem 1643 geschaffenen Grabmal der Maria Raggi als eine Ausdrucksform der barocken Apotheose in die sepulkrale Ikonographie eingeführt worden. Am Epitaph des Capello tritt dieses Motiv in einer merkwürdigen Thematik auf: Der auferstandene Tote weist mit seinem erhobenen Arm den Besucher auf seine eigene Apotheose, auf das lorbeerumkränzte Bildnis, in dem er als Person verewigt erscheint.

Daß nun in dem Bildthema der Apotheose am Epitaph des Capello deutlich ein übernationales motivisches Formen- und Gedankengut zur Anwendung gelangt, ist kennzeichnend für die Stilsituation und die Weite der künstlerischen Beziehungen, die im letzten Drittel des Jahrhunderts in den Niederlanden wirksam sind. Gehört doch Hendrik Verbruggen wie Artus Quellinus d. J. und Jean Delcour zu der Generation, in welcher die mit der Strömung des Romanismus im 16. Jahrhundert einsetzende stilgeschichtliche Beziehung zu Italien in der Adaption der Kunst des römischen Hochbarock einen neuen Höhepunkt erreichte. Etwa gleichzeitig aber beginnt auch eine Orientierung nach dem Westen, der von der Akademie getragenen französischen Hofkunst, die kurz darauf in Plumiers oder Van der Voorts Grabdenkmälern ihren Niederschlag findet.

Dennoch werden am Epitaph des Hendrik Verbruggen in der Darstellung nicht nur motivische ›Konventionen‹ barocker Sepulkralikonographie zu einer thematischen Synthese gebracht. In der forcierten Integration der verschiedenen Realitäts- und Sinnschichten – der Tote, der aufersteht und auf sein Bildnismedaillon deutet –, in der betont didaktischen Ostentation, mit welcher dadurch das Thema ›Tod und Apotheose‹ in der metaphorischen Bildform zum Ausdruck kommt und endlich in der dramatischen Theatralik, in welche die Allegorie sich kleidet, treten ikonographisch die Merkmale hervor, die innerhalb der barocken Sepulkralkunst als spezifisch südniederländisch gelten müssen und als solche in der Darstellung des Creusen Grabmals bereits beobachtet werden konnten.

#### Die Grabmäler des Pieter Scheemaekers

Das früheste Denkmal Scheemaekers' ist das signierte Wandgrabmal des Karl Florentin Graf zu Salm im Chor der Katharinenkirche in Hoogstraten<sup>202</sup>. (Abb. 62) Graf Salm stand als General der Infanterie im Dienst des Wilhelm von Oranien; er wurde bei der Belagerung von Maastricht im Jahre 1676 tödlich verwundet.

Zu dem Grabmal hat sich eine ebenfalls signierte Entwurfszeichnung im Vleeshuis in Antwerpen erhalten<sup>203</sup>. (Abb. 63) Das ausgeführte Denkmal weicht von der Darstellung im Entwurf hinsichtlich der architektonischen wie der figuralen Gestal-



Abb. 62  
Pieter Scheemaeckers der Ältere:  
Grabmal Karl Florentin von Salm, Hoogstraten,  
Eglise Sainte-Cathérine

tung in manchen Punkten ab. Die wesentlichen Unterschiede betreffen die architektonische Ordnung der Pilaster und die Form des Betpultes, an dem der Verstorbene kniet. Außerdem fehlen am Grabdenkmal die Vorhangdraperie, die im Entwurf den gesamten Nischenhintergrund einnimmt, die Figur der schwebenden Fama über dem Wappen in Tondoform, wie der Putto mit der Helmzier neben der Effigies des Knienden, an dessen Stelle Waffentrophäen getreten sind.

Bedeutet der generative Schritt von der Vorzeichnung des Denkmals zu seiner Ausführung einerseits Verzicht und Einschränkung bezüglich des Figurenprogramms, so gewinnt das Bildnis am ausgeführten Denkmal in der veränderten raumgreifenden Bewegtheit und in der erheblichen

Steigerung seiner Dimensionen im Verhältnis zum Nischenraum an repräsentativer Funktion und Signifikanz. Seiner axialen Ausrichtung in der Mitte der Nischenarchitektur ordnet sich der emblematische Schmuck des Denkmals unter. Die Gestalt des Verstorbenen kniet in reich ornamentierter Rüstung, mit auffallender Spitzenschärpe in der Taille, auf einem Lederkissen vor einem Betpult. Das jugendliche Antlitz wird gerahmt von der fülligen Haarmasse der Allongeperücke. In der Rechten hält er das Gebetbuch, mit seiner Linken weist er auf die Waffentrophäen, die hinter ihm aufgetürmt sind. – In dem ausgesprochen pretiosen, das in der dinghaften, detaillierten Wiedergabe des Habits zutage tritt, wie in der pathetischen, doch zugleich elegant-grazilen Attitude des Knienden offenbart sich eine idealisierende Auffassung, die als Ausdruck einer international gültigen, »höfischen« Porträtkunst in der flämischen Grabplastik bei Scheemaeckers bemerkenswert früh und eindringlich sich ankündigt<sup>204</sup>.

Abb. 63  
Pieter Scheemaeckers: Entwurf für das Grabmal Salm,  
Antwerpen, Museum Vleeshuis



Durch die Körperbewegtheit erscheint hier das Bildnis der knienden Effigies eindrucksvoll verlebendigt. Gegenüber Scheemaeckers' Bildnisfigur muß eine Kneifigur wie die des Grafen De Berges in Grimbergen ausgesprochen konventionell und einfallslos wirken.

In dieser Form neu ist das emblematisch attributive Beiwerk, das zur personalen Repräsentation am Grabdenkmal von Scheemaeckers eingesetzt wird. Allegorie, Bildnisfigur und Embleme werden dabei in bildhafter Zusammenschau zueinander in Beziehung gesetzt. Das Thema der Apotheose ist im emblematischen Programm sinnfällig zum Ausdruck gebracht. So wird die Reliefdarstellung der Belagerung von Maastricht, in der das Todesereignis geschildert wird, als Tondo unter der Bildnisfigur zum emblematischen Requisit, gleich dem darunter angebrachten lorbeerbekränzten, geflügelten Totenkopf, »Symbol« für den Ruhm, der dem Verstorbenen nach dem Tode zuteil wird<sup>205</sup>. In der emblematischen Sinndeutung werden Tod und der Ruhm nach dem Tode Signa zur Person des Dargestellten, wie das Familienwappen im Scheitel über der Bildnisfigur.

In den Waffentrophäen, die um die Bildnisfigur gruppiert sind und die zusammen mit dem Standessymbol der Fasces, als bekrönendes Motiv über der Nischenarchitektur noch ein zweites Mal erscheinen, ist der Verweis auf die gesellschaftliche Stellung des Verstorbenen gegeben. Die emblematische Repräsentation des Standes gehörte zu allen Zeiten wesentlich zur Thematik der funeralen Dekoration im Begräbnisrituell<sup>206</sup>. Vom barocken Castrum Doloris aus tritt das Motiv der Waffentrophäen als »Hoheitszeichen« des Vir Militaris seinen Einzug in die Darstellung am barocken Grabmal an<sup>207</sup>. Berninis großartiger Entwurf für das Castrum Doloris des 1669 bei einem Angriff gegen die Türken gefallenen Duc de Beaufort im British Museum zeigt eine von zwei Totenskeletten getragene, von der Bildnisstatue des Toten bekrönte Pyramide auf einem monumentalen Aufbau aus Waffen und Trophäen<sup>208</sup>. Noch an der 1716 in der Kathedrale in Antwerpen errichteten »Ara Funebris« für alle im Türkenkrieg Gefallenen, die von Hendrik Verbruggen entworfen wurde, weisen zwei kolossale Waffen- und Trophäenarrangements um brennende Kandelaber auf den ruhmvollen Aspekt des Kriegertodes. (Abb. 64) In der nämlichen Bedeutung tritt das Waffenmotiv in Verbindung mit der Allegorie der Fama an Scheemaeckers' Grabmal für Pico de Velasco von 1696 wieder auf<sup>209</sup>. (Abb. 67)

Die Vorliebe für eine dingliche Fülle und die Tendenz zum stillebenhaft Pretiosen bleibt für alle Grabmäler des Scheemaeckers bestimmd.

Im Denkmal der Familie van Delft erweitert Scheemaeckers die Darstellung zur dramatischen allegorischen Figurenszene. (Abb. 65)

Das Denkmal stand ursprünglich im Chor der Antwerpner St. Georgskirche. Nach deren Zerstörung im Revolutionsjahr 1798 wurde es an der Nordseite der Westwand der Antwerpner Kathedrale aufgerichtet<sup>210</sup>. Das unter der Plinthe signierte und 1688 datierte Denkmal wurde wahrscheinlich von Johannes van Delft seinen Eltern Johannes van Delft und Katharina Keurlinckx gestiftet. Eine im 18. Jahrhundert angebrachte Inschrift besagt, daß Johannes Baptist Joseph van Delft im Jahr 1774 das Grabdenkmal für seine Vorfahren wie für seine Nachkommen erneuern ließ.

Abb. 64

Jean Bapt. Jongelinck nach Hendrik Verbruggen:  
»Ara Funebris« Brüssel, Bibliothèque Royale,  
Cabinet des Estampes

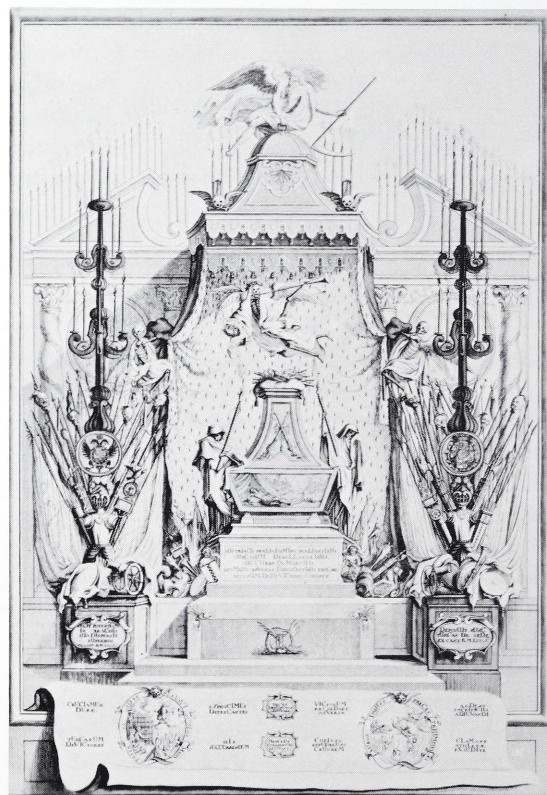




Abb. 65

Pieter Scheemaeckers der Ältere: Grabmal Familie Van Delft, Antwerpen,  
Cathédrale Notre-Dame

Das Epitaph der Familie Delft ist nicht wie das Grabmal des Grafen Salm als Nischenmonument konzipiert, sondern als hängendes Wanddenkmal ohne architektonische Rahmung.

Der geschwungene, blumengeschmückte Sarkophag mit der Figurengruppe wird von einer mit Frucht- und Blumengirlanden bekränzten Konsole getragen, an der die Inschrifttafel angebracht ist. Den unteren Abschluß bildet ein hängendes Medaillon, um das sich die Schlange als Symbol der Ewigkeit windet. Unter diesem wird ein geflügelter Totenkopf zwischen gekreuztem Schwert und Palmzweig sichtbar<sup>211</sup>.

Jakobus van der Sanden erwähnt in seiner Beschreibung des Grabmals eine heute nicht mehr vorhandene Inschrift folgenden Wortlauts: »Mors Omnia Tollit«, die unter der Konsole des Denkmals angebracht gewesen sei<sup>212</sup>. Mit großer Wahrscheinlichkeit war diese Inschrift ursprünglich als Epigramm in jenem hängenden Rundmedaillon angebracht, denn das heute sichtbare Familienwappen scheint erst eine Zutat des 19. Jahrhunderts<sup>213</sup>. Die Inschrift war gleichsam als Legende einer Medaille gedacht.

Den oberen Abschluß des Denkmals bildet die auf einer Art Giebelstück sitzende Gestalt des Chronos. Neben ihm verschiedene Gegenstände, ein Buch, eine bekränzte Kugel, Mitra und Bischofsstab und ein Morgenstern, die hier als Attribute auf die Vergänglichkeit aber auch auf die Macht der Zeit verweisen. In dem linken aufgestützten Arm trägt Chronos als weiteres Emblem die Sanduhr, mit der rechten Hand hält er die schwarzfarbene, mit goldenen Fransen gesäumte Draperie, die als Hintergrund für die dramatische Szene dient: Links auf dem Sarkophag versucht die jugendliche Gestalt des Verstorbenen erschrocken zu fliehen vor der hinter dem Sarkophag auftauchenden Gestalt des Todes, der ihn am Ärmel seines Mantels packt. In seiner rechten Hand trägt er ein Spruchband, die linke hält er abwehrend ausgestreckt. Doch mitten in der Flucht scheint er plötzlich innezuhalten, gefesselt von einem neuen Erlebnis: Das noch vom Schrecken gezeichnete Gesicht blickt über die Schulter nach oben, als würde er dort eines für den Beschauer nicht sichtbaren Ereignisses gewahr. – Zwei Putten mit erhobener Fackel – (die des rechten fehlt heute) – halten den Vorhang über der Gruppe zur Seite.

Die Vorhangdraperie, die am Grabmal den Hintergrund für die Figurengruppe bildet, läßt sich als

skulpturales Motiv, wie s'Jakob hervorhebt, wohl gleichfalls von der ephemeren Trauerdekoration im Kirchenraum, möglicherweise auch von Castrum Doloris, herleiten. Der gegen Ende des Jahrhunderts auftretende Denkmaltypus, bei welchem die architektonische Rahmung von dem Motiv eines immensen, drapierten Vorhangs als Hintergrundsfolie ersetzt wird, bleibt keineswegs auf die Grabmalkunst der südlichen Niederlande beschränkt<sup>214</sup>. Doch wird an Scheemaackers' Grabmal Van Delft das Motiv zugleich thematisch gedeutet, indem die schwere Vorhangdraperie von Chronos gehalten wird. Chronos enthüllt die Szene, die sich vor dem Beschauer abspielt. Das Schauspiel, das Chronos darbietet, ist das Schicksal des Todes, dem keiner entgeht. In dieser Deutung hatte bereits die Vanitasvorstellung des 16. Jahrhunderts die Darstellung des Todes am Grabmal gesehen. Im 17. Jahrhundert wird sie gleichsam aktualisiert: Im Tod wird nicht nur das unausweichlich Zuständige und Schicksalhafte gesehen, der Tod wird zum Ereignis.

Doch das dramatische Ereignis erscheint eingebunden in die Darstellung der Apotheose: Der Mensch versucht seinem Geschick, dem Tod, zu entfliehen. In diesem Moment eröffnet sich aber dem vom Tod Verfolgten eine neue Welt. Was er nach oben schauend erblickt, ist der Himmel, der sich ihm auftut. – Der Tod hebt alles auf, was vorstellbar, was der Natur und damit der Zeit verfallen ist. Er beendet das natürliche Leben, zugleich beginnt mit ihm ein neues, auf welches im Grabmal die Putten mit ihren erhobenen Fackeln weisen.

Der Unterschied der Sinndeutung des Todes an Scheemaackers' Grabmal zur Auffassung des 16. Jahrhunderts wird deutlich bei einem Vergleich mit einer der eindrucksvollsten Todesvisionen, die am niederländischen Grabmal des 16. Jahrhunderts geschaffen wurde, an dem nur in einem Nachstich des Theodor de Bry überlieferten Denkmal des Lütticher Bischofs Erard de la Marck<sup>215</sup>. Die Darstellung am Grabmal zeigte den Verstorbenen, der kniend, mit Gleichmut und Ergebenheit die Gestalt des Todes empfängt, die, hinter dem Sarkophag auftaucht und ihn zu sich winkt. Auf das Weiterleben seiner Person verweisen die Tugendallegorien am Sockel des Monuments. Hier ist die Betonung auf die Macht des Todes und die Unausweichlichkeit des Schicksals gelegt. Bei Scheemaackers bedeutet der Tod nur einen Wendepunkt, die Peripetie im barocken »Schicksalsdrama« des Lebens. Der »positive Aspekt des Todes« (Panofsky)<sup>216</sup> als Ende des trügerischen irdischen

Lebens gewinnt am barocken Grabmal nur Gestalt im Thema der Apotheose. Wie Benjamin aufgezeigt hat, ist die Apotheose des Barock das Korrelat zu seiner Vanitasidee, zu seiner Deutung der Welt und ihrer Geschichte als ein unaufhaltsamer Prozeß des Verfalls. In der Apotheose wird das Geschichtliche in seiner Vergänglichkeit verklärt und in der Allegorie »gerettet<sup>217</sup>. Im Tod findet der Prozeß ein Ende, er ist der Augenblick, in dem sich die Apotheose vollzieht<sup>218</sup>.

Das Grabmal van Delft stellt einen Höhepunkt in der dramatisch-allegorischen Programmgestaltung des niederländischen Grabmals im 17. Jahrhundert dar. In der Theatralik, mit welcher die Allegorie als Ereignis aktualisiert und bühnenmäßig als Szene dargeboten ist, werden hier Vorstellungen deutlich, die für die große Epoche der französischen und englischen »Grabmalföhne« des 18. Jahrhunderts von Wirkung sind<sup>219</sup>.

Der stilgeschichtliche Zusammenhang zwischen Scheemaeckers und der Generation der jüngeren Verbruggen – Scheemaeckers war wie diese Schüler des Pieter Verbruggen d. Ä. – ist offensichtlich. Für die von einem Pathos in der Bewegung erfüllte Figur des jugendlich Dargestellten bildet der Figurenstil des jüngeren Quellinus wie auch des Hendrick Verbruggen die Voraussetzung.

Der ursprüngliche Bestimmungsort für das Grabmal des Marquis Don del Pico de Velasco (Abb. 66–67) war die Kirche des ehemaligen Kastells. Del Pico war Gouverneur des Kastells. Seit 1837 befindet sich das Grabmal in der nordwestlichen Seitenkapelle der Jakobskirche von Antwerpen, wobei es durch die räumlich ungünstigen Bedingungen in dieser Kapelle in seiner Wirkung leider sehr beeinträchtigt wird.

Als Entstehungszeit des Grabmals wird allgemein das Todesjahr 1693 des Gouverneurs Velasco angenommen<sup>220</sup>.

Das Denkmal wurde 1746 schwer beschädigt, anschließend von Alexander Schobbens restauriert. Eine weitere Restaurierung geschah im 19. Jahrhundert.

In der Darstellung des Grabmals ist thematisch gewissermaßen eine Synthese aus den beiden frühen Grabdenkmälern, dem 1676 entstandenen Grabmal des Grafen Salm und dem Epitaph Van

Delft von 1688, gezogen. Als Grabmal einer Einzelperson – während das Denkmal van Delft möglicherweise von Anfang an als Familienepitaph gedacht war – gewinnt die Bildnisfigur hier erneut an repräsentativer Bedeutung.

Die Portraitfigur, die sich im Habit, Rüstung, Spitzenschräpe, Allongeperücke vom Bildnis des Grafen Salm kaum unterscheidet, liegt hier halb aufgerichtet auf dem vom Bahrtuch bedeckten Sarkophag, der in seiner ganzen Breite vor die Hintergrundarchitektur des Denkmals geschoben ist. Aus der mit goldenen Fransen besetzten schwarzen Vorhangdraperie im Hintergrund treten zwei in Tücher gehüllte Totenskelette. Das eine von ihnen streckt dem Bildnis mahnend ein Stundenglas entgegen. Haltung und Bewegungsmotiv der Bildnisfigur wurden bisher im Zusammenhang mit dem Erscheinen der Todesgestalten als Reaktion der Abwehr und des Schreckens gedeutet<sup>221</sup>. In einer auffallenden Torsion des Oberkörpers wendet sich der Dargestellte weg von den Gestalten des Todes im Hintergrund. Die heftige Drehbewegung, die an der rechten Schulter beginnt, läuft aus in der abwehrend ausgestreckten linken Hand. Mit der Rechten, die den Feldherrnstab hält, sucht er sich auf dem Kissen aufzustützen. Das linke Bein ist stark abgewinkelt, als wollte er sich vom Boden abstemmend nun jeden Augenblick erheben. Doch auch jetzt wieder ein plötzliches Innehalten, das durch die überraschte Wendung des Kopfes nach oben markiert wird. Der Blick trifft aber nicht den Tod, der ihm das Stundenglas entgegenhält, sondern erfaßt ein fernes, für den Beschauer nicht sichtbares Ereignis. Am ursprünglichen Ort des Grabmals in der linken Seitenkapelle der Kirche des Kastells war der Blick wohl gegen den Chor gerichtet.

Die hier an der Grabfigur abgelesene Deutung des Bewegungsmotivs wird überzeugend, wenn man den Bozzetto heranzieht, der sich zu dieser Bildnisfigur in Vleeshuis in Antwerpen erhalten hat<sup>222</sup>. Das spontane Sich-Aufrichten – hier von einer mehr liegenden Haltung aus –, die Überraschung in der Wendung des Kopfes und in dem Ausdruck des Gesichtes wirken im kleinplastischen Entwurf intensiver als an der ausgeführten Figur am Grabmal.

Im Vergleich zur Darstellung des ein Jahrzehnt früher entstandenen Grabmals Van Delft ist ein Wandel vor sich gegangen: Der Tod hat seinen Schrecken verloren. Die Rolle der beiden Totenskelette hinter der Bildnisfigur wird in der Dar-

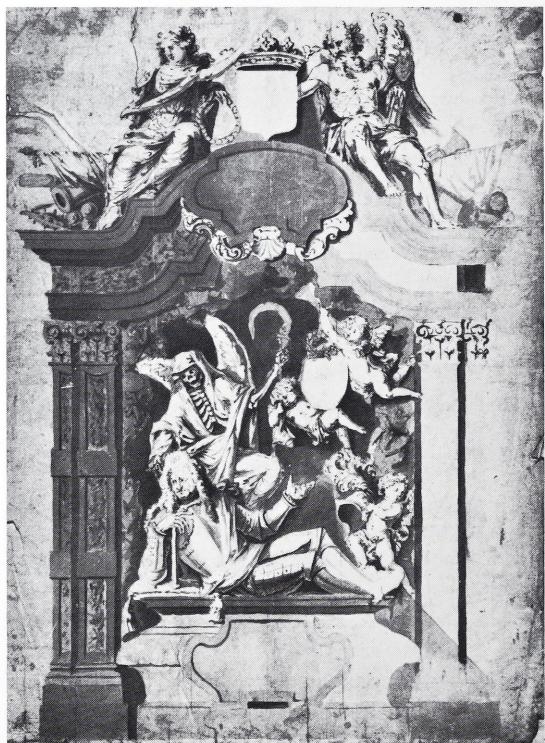


Abb. 66  
Pieter Scheemaeckers der Ältere: Grabmal Del Pico de Velasco, Detail, Antwerpen, Eglise Saint-Jacques

Abb. 67  
Pieter Scheemaeckers der Ältere: Grabmal Del Pico de Velasco, Detail, Antwerpen, Eglise Saint-Jacques



Abb. 68  
Jan Pieter Baurscheit der Jüngere: Entwurf für ein Grabmal, Antwerpen, Cabinet des Estampes



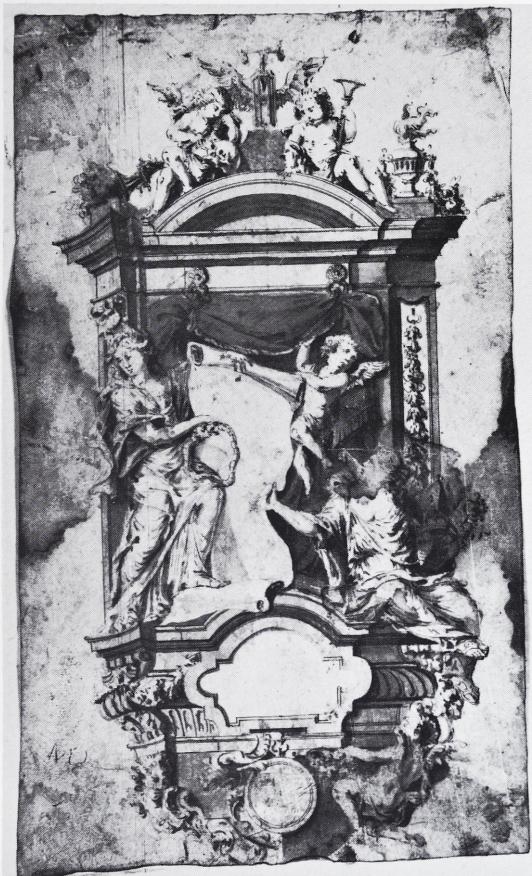


Abb. 69  
Jan Pieter Baurscheit der Jüngere: Entwurf für ein Grabmal,  
Antwerpen, Cabinet des Estampes

stellung der Apotheose zu einer rein affirmativen; durch ihre Anwesenheit allein wird die Apotheose ermöglicht.

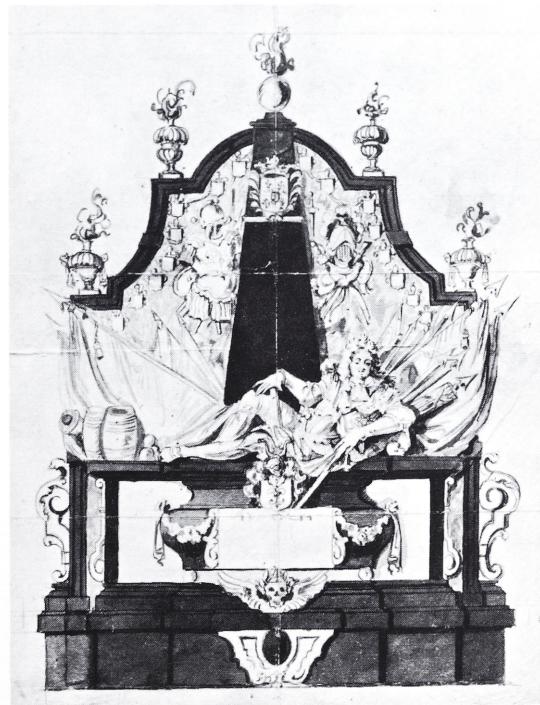
Auf die Apotheose deutet hier auch Fama zwischen den bekrönenden Waffentrophäen, die gegenüber dem Grabmal des Grafen Salm um Banner, Trommeln, Trompeten und Kanonen erweitert sind. (Abb. 67) Die beiden Putten über der Nischenarchitektur – im Haltungsmotiv deutlich von den Putten am Grabmal Salm abstammend – halten hier Helm und Schild des Verstorbenen<sup>223</sup>.

Die Bedeutung des Grabmals des Pico de Velasco liegt vor allem in der Darstellung der Effigies. Scheemaekers verbindet mit dem Typus des Demi-

Couché und dem Motiv der Ewigen Anbetung den Ausdruck höfischer Eleganz in der Erscheinung, die ein neues Repräsentationsbedürfnis für die Darstellung des ‚Vir Militaris‘ als Vertreter staatlicher Macht forderte.

Vorbildhaft für Scheemaekers’ Liegefigur könnte die in den Jahren 1687–88 im Antwerpner Atelier des jüngeren Quellinus entstandene Bildnisfigur für das Grabmal des Hans Schack gewesen sein. Das Grabmal, das für die Trinitaskirche in Kopenhagen bestimmt war, ist leider nur in stark überarbeitetem Zustand auf uns gekommen<sup>224</sup>. Die ursprüngliche Intention vermittelt die erhaltene, sehr schöne Entwurfzeichnung des Quellinus. (Abb. 70) Auch hier erscheint die Figur des Liegenden in der Rüstung ausgesprochen grazil und elegant in ihren Bewegungen, in der Bildnisauflassung von Vorstellungen bestimmt, die bereits das 18. Jahrhundert ankündigen.

Abb. 70  
Artus Quellinus der Jüngere: Entwurf Grabmal Hans Schack,  
Dänemark, Schloß Schackenborg



### Die allegorische Figur bei Michiel van der Voort

Das 1701 datierte und signierte Epitaph für Michael Peeters und Maria Josepha van Eelen (Abb. 71) ist das früheste der erhaltenen Grabdenkmäler des Michiel van der Voort<sup>225</sup>. Als Typus gehört es zur Gruppe der hängend angebrachten Wanddenkmäler, doch ist es in seinen Dimensionen nicht so groß wie die bisher besprochenen Beispiele.

Eine sehr schöne Nachzeichnung dieses Grabmals aus dem 18. Jahrhundert ist im Archiv der Jakobskirche bewahrt.

Thema ist die einzelne allegorische Figur: die Allegorie der Ewigkeit. Sie ist dargestellt als weibliche Figur in reichen Gewändern und in halb liegender Haltung, ihre Attribute sind der Schlangenring und die Kugel.

Die Liegefigur wird gerahmt und hinterfangen von einer geschweiften, aus architektonischen Gliedern und stilisierten vegetabilischen Formen gebildeten Marmorfolie, die weniger den Eindruck einer Denkmalarchitektur, als den einer monumentalisierten Wandapplique vermittelt. Die breiten Rahmen-

leisten schwingen über dem bauchig ausladenden, von palmettenartigem Blattmotiv verzierten Sockelteil stark gekrümmt nach oben und enden, gleichsam als Pilaster gedeutet, in einfach profilierten Kapitellen. Auf ihnen liegen die Voluten des abschließenden Rundgiebels auf. Eine Muschelagraffe im Scheitel des Rundgiebels und die seitlichen Voluten halten die symmetrische im Vorhangmotiv ausgebreitete Draperie, die hinter der Figur der liegenden Allegorie zu Boden fällt. Die Rundung des Rahmens begleiten seitlich zwei geflügelte Puttenköpfchen und Blumengirlanden aus Rosenblüten und Lorbeerblättern.

Ein Wohllaut in der Geschlossenheit des Umrisses und ein melodisches Fließen im Linienduktus des reich drapierten Gewandes kennzeichnen die Figur der Ewigkeit. Das Symbol der Kugel dient ihr als Kissen, auf welches sie sich im Oberkörper aufrichtend stützt. Die rechte Hand liegt auf dem Schlangenring, den sie aufgestellt gegen ihr ausgestrecktes Bein drückt. Durch den geöffneten Mund und den aufwärts gerichteten, verströmenden Blick erhält das Gesicht den Ausdruck einer Ergriffenheit oder Beseeltheit.

Zwei stilisierte, füllhornartige Gebilde rahmen die geschweifte Konsole, an der das Familienwappen, bestehend aus zwei Schilden und der Helmzier mit dem Eichhörnchen als Wappentier, angebracht ist.

Der gewissermaßen kanonischen Farbgebung folgend sind auch hier die figürlichen Teile, Liegefigur, Wappenbild, Puttenköpfe und Schmuckagraffe, aus weißem Marmor gegen den schwarzfarbenen Hintergrund abgesetzt.

Das Thema und die Motivierung der Allegorie der Ewigkeit als Grabmalfigur sind nicht eine Erfindung des Michiel van der Voort. Im Antwerpner Prentenkabinett befindet sich eine Entwurfszeichnung für ein Wandgrabmal, (Abb. 73) die Pieter Verbruggen d. J. zugewiesen wurde<sup>226</sup>. Auf einem an die Form des Sarkophags erinnernden Inschriftensockel über dem Emblem des geflügelten Totenkopfes liegt halb aufgerichtet die Figur der Ewigkeit, den Schlangenring in der Linken, mit der Rechten stützt sie sich auf die Kugel. Den Hintergrund bildet die Inschriftentafel in der Form einer Pyramide, begleitet von zwei schwebenden Putten mit Lorbeerkränzen. Nach diesem Entwurf wurde das Epitaph für Joes van der Cammen († 1692) und Maria Manriquez († 1685), das an einem Pfeiler des Mittelschiffes in der Gommaruskirche in Lierre an-

Abb. 71

Michiel van der Voort: Epitaph Peeters-Van Eelen,  
Antwerpen, Eglise Saint-Jacques



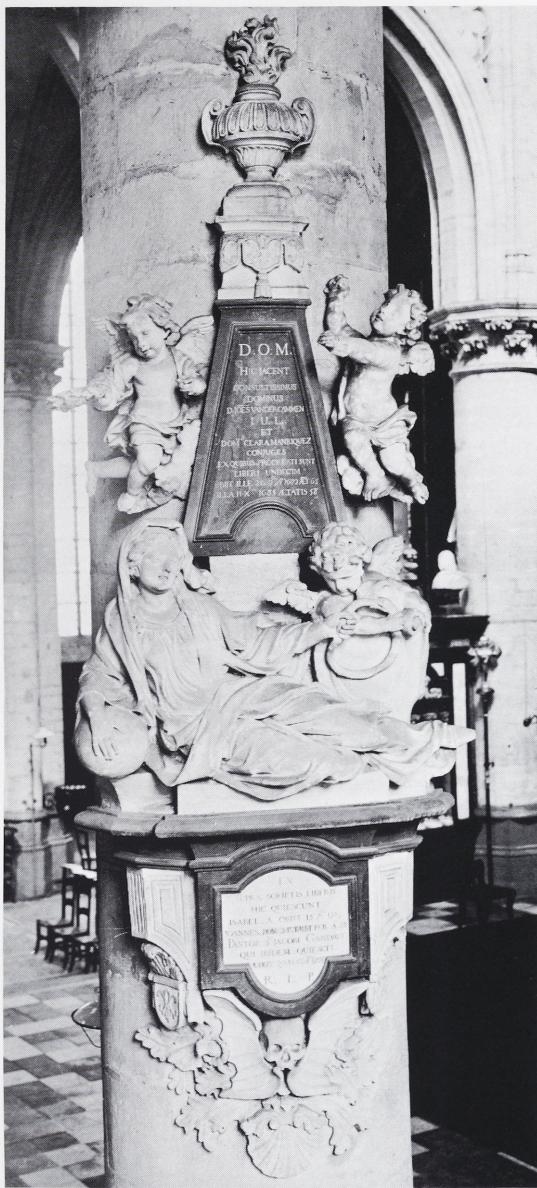


Abb. 72

Pieter Verbruggen der Jüngere: Grabmal Joes Van der Cammere und Clara Manriquez, Lierre, Eglise Saint-Gommaire

gebracht wurde, ausgeführt. (Abb. 72) Die Umrisse des Pfeilers sind in der Entwurfszeichnung zur lokalen Fixierung des Denkmals bereits angegeben. Das ausgeführte Denkmal unterscheidet sich in den Motiven nur wenig von der Darstellung im Entwurf. Verändert sind der Sockel, in geringem Maß auch die Haltung der Allegorie (Beinstellung, Haltung der rechten Hand) und die Bewegung des

Putto mit dem Wappen, der am Grabmal durch den Ring der Schlange greift. Die von den schwebenden Putten ursprünglich getragenen Palmzweige sind verloren. Ein Vergleich im Figurenstil mit anderen Werken des jüngeren Verbruggen, etwa mit den Figuren des in Zusammenarbeit mit Pieter Verbruggen d. Ä. geschaffenen Hochaltars der Pauluskirche in Antwerpen oder den Putten der ehemals für die Michaelsabtei geschaffenen beiden Grabmäler der Äbte Macarius Simeon und Gerardus Knyff (heute in der Kirche von Deurne bei Antwerpen)<sup>227</sup> bestätigt die Annahme, daß das Epitaph der Gommaruskirche sicher auch im Atelier des jüngeren Verbruggen ausgeführt wurde. Ob die Bilddeutung der Allegorie der Ewigkeit mit Kugel

Abb. 73

Pieter Verbruggen der Jüngere: Entwurf für ein Grabmal, Antwerpen, Cabinet des Estampes



und Schlangenring eine Erfindung Verbruggens ist oder auf graphische Vorlagen zurückgeht, muß dahingestellt bleiben.

Die sich in den Schwanz beißende Schlange, der Schlangenring ist im 17. Jahrhundert das am häufigsten dargestellte Sinnbild für die Ewigkeit<sup>228</sup>. In Otto Vaenius »Emblemata sive Symbola« von 1624 erscheint in dem Emblem der Nr. 32 der Schlangenring als Symbol des Ewigen Lebens. (Abb. 74) Der Schlangenring schließt sich über einem Altar. Das Epigramm lautet: »Aeternae Vitae parens Pietas«. Bei Otto Vaenius taucht auch die Kugel als Symbol der Ewigkeit auf. Im Emblem Nr. 28 mit dem Epigramm: »Omnia Aliena, Tempus nostrum« werden Zeit und Ewigkeit durch die Sanduhr und zwei Kugeln dargestellt, die im erläuternden Text als Sphära Celestis und Spära Terrestris gedeutet werden. Wohl in der Bedeutung der Sphära Terrestris taucht die Kugel als Vanitas-symbol in Verbindung mit der Figur des Chronos auf: Eine bekränzte Kugel erscheint unter den Vanitassymbolen neben Chronos an Scheemaekers' Grab Van Delft. (Abb. 65) In Baurscheits Grabmal für Pierre Ferdinand Roose (Abb. 50) ist Chronos auf einer Kugel kniend dargestellt<sup>229</sup>. Als Attribut der Allegorie der Ewigkeit gewinnt die Kugel die Bedeutung der Sphära Celestis. Die Deutung der Kugel, auf die sich Aeternitas stützt, kann auch durch Cesare Ripas Auslegung der Figur der »Felicia Aeterna« erhellt werden. Nach Ripa soll die Ewigkeit auf dem gestirnten Himmel stehend dargestellt werden, »um zu zeigen, daß die glückliche Ewigkeit allein im Himmel zu finden ist, und weder dem rasenden Lauf der Sterne noch den Bewegungen der Zeiten unterworfen ist«<sup>230</sup>. Die literarische Quelle zur Darstellung der glücklichen Ewigkeit ist in der Erbauungsliteratur des 17. Jahrhunderts zu sehen, in der die Betrachtung über das Ewige Leben eine so bedeutende Rolle spielt. Als Mittel der Abschreckung wird dort der »Aeternitas Beata« des tugendhaften Christen die Ewigkeit der Verdammnis entgegengehalten<sup>231</sup>.

In Anlehnung an Cesare Ripa erscheint in Hieronymus Drexelius »De Aeternitate Considerationes« die Figur der »Beata Aeternitas« geflügelt und mit einem Sternenkranz bekrönt, den Ring der Ewigkeit und den Phönix in den Händen haltend<sup>232</sup>.

Daß der Topos der Aeternitas Beata auch der Darstellung der Ewigkeit bei Michiel Van der Voort unterliegt, beweist ein Grabmalentwurf aus seiner Hand, der »Die glückliche Ewigkeit« beschriftet ist. (Abb. 75) Auf einem Sarkophag liegt die Alle-

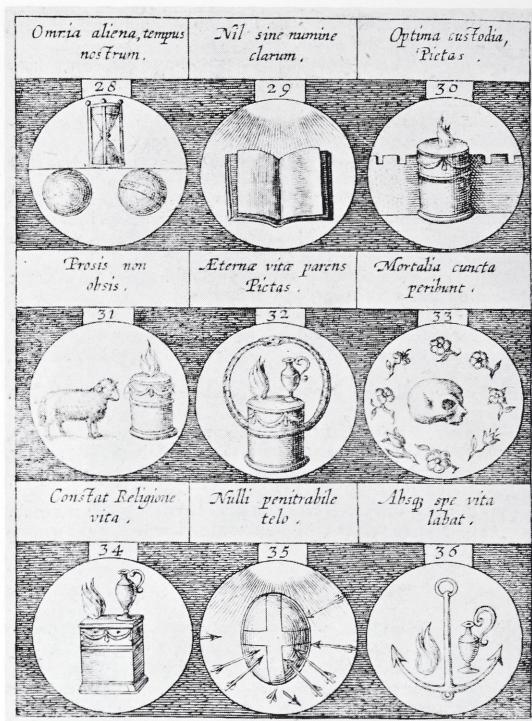


Abb. 74

Aus Otto Vaenius: *Emblemata sive Symbola a principibus, viris ecclesiasticis ac militaribus aliisque usurpanda*, Brüssel 1624

gorie, als Attribute sind ihr der Schlangenring und das Kreuz beigegeben. Das Gegenstück zu diesem Entwurf bildet ein Grabmalentwurf mit der Darstellung der stehenden, an den Sarkophag gelehnten »Vergänglichkeit« (Abb. 76) mit der Beschriftung »alles ist vergänglich, . . . alles ist Eitelkeit«<sup>233</sup>. In diesen Vorstellungsbereich der Vanitas Mundi gehört ein dritter Entwurf Van der Voorts, der Chronos auf dem Sarkophag liegend dargestellt zeigt.

Das Thema Vergänglichkeit – Ewigkeit hatte Van der Voort in seinen Grabmalentwürfen sehr beschäftigt. Es findet seinen Ausdruck in der Darstellung der einzelnen allegorischen Figur, wobei nun die Allegorie mit einem neuen emotionalen Ausdruck geladen erscheint. So kennzeichnet die Figur der Ewigkeit am Epitaph Peeters-Van Eelen ein Pathos, das sie von der Auffassung des motivischen Vorbilds, der Allegorie am Grabmal des Verbruggen, deutlich unterscheidet. Die Haltung der Allegorie entspricht der des Demi-Couché

am Grabmal. Ausdruck und Körpergebärde der barocken Effigies werden auf die Figur der Allegorie projiziert. Im Gesicht der Ewigkeit spiegelt sich die nämliche Ergriffenheit vor dem Erlebnis der Apotheose, die für die barocke Bildnisstatue am Grabmal charakteristisch ist.

Van der Voort sah in der Allegorienstatue als Einzelfigur, nicht in der allegorischen Szene, das adäquate Ausdrucksmittel. Wo die szenische Bildkomposition einer Figurengruppe, wie in der Anbetungsszene am Grabmal des Bischofs Guilielmus Precipiano gefordert war, erscheinen die Figuren in merkwürdiger Isolierung. Der thematische Zusammenhang wird in der Motivation der Figurengruppe kaum bestätigt.

Van der Voort wählte als Thema für das Grabmal des Prosper Ambrosius Precipiano, (Abb. 77) bei

dem er nicht wie am Grabmal des Bruders Guilielmus auf die geschlossene Wirkung des Denkmalensembles im Hochchor Rücksicht nehmen mußte, die vor pyramidalem Hintergrund stehende Tugendallegorie mit dem Bildnismedaillon des Verstorbenen. Er übernahm damit einen Denkmaltypus, der sich wohl in der französischen Grabplastik herausgebildet hatte. So zeigt das im Stich bei Millin überlieferte Wandgrabmal des im Jahr 1632 gestorbenen Louis de Marillac eine stehende Tugend in Gestalt der Minerva vor einer Wandpyramide. In ihren Armen trägt sie das Porträtmedaillon des Verstorbenen. Am Fuß der Pyramide werden das Wappen, Helm und Schild und Waffentrophäen sichtbar<sup>234</sup>.

Die gleichfalls in antikisierende Gewänder gekleidete Figur am Grabmal des Prosper Ambrosius Precipiano weist sich durch den Helm, das über den Brustpanzer gelegte Löwenfell und durch die

Abb. 75

Michiel van der Voort: Entwurf für ein Grabmal «Die glückliche Ewigkeit», Antwerpen, Cabinet des Estampes



Abb. 76

Michiel van der Voort: Entwurf für ein Grabmal «Die Vergänglichkeit», Antwerpen, Cabinet des Estampes

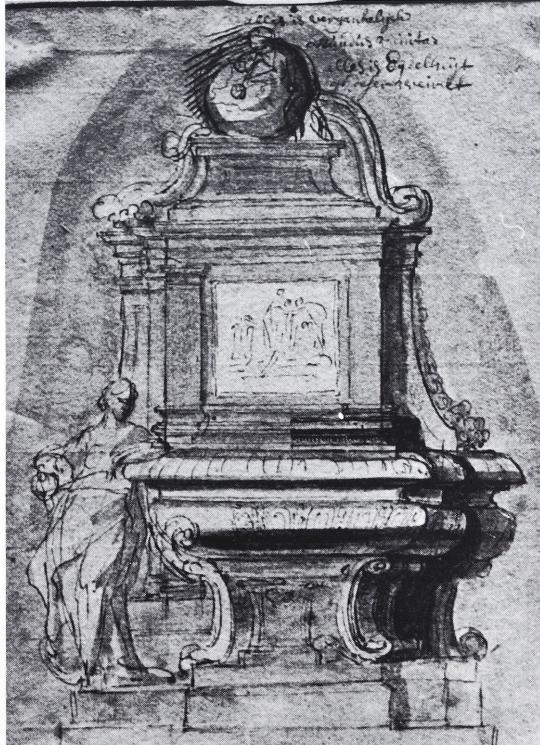




Abb. 77  
*Michiel van der Voort:  
 Grabmal Prosper  
 Ambrosius Precipiano,  
 Mecheln,  
 Cathédrale Saint-Bavon*

Keule in ihrer Linken als die Allegorie der ›Fortitudo‹ aus<sup>235</sup>. In ihrer Rechten hält sie das stehende, große Rundmedaillon mit der Bildnisdarstellung.

In der Übertragung des Pyramidenmotivs auf das freistehende Chorgrabmal war die Möglichkeit einer Monumentalisierung gegeben. Die Pyramide ist hier ins Monumentale gesteigert, wobei der dem Motiv immanente Denkmalcharakter in seiner Anwendung am Grabmal nun eine neue Bedeutung

erlangt. Van der Voort bereichert die südniederländische Grabplastik um einen Darstellungstypus, der vor allem gegen Ende des Jahrhunderts im Wandpyramidenedenkmal des Klassizismus eine erneute Wirkung und Verbreitung erfahren sollte. – Der Ursprung des Motivs der Pyramide am Grabmal führt nach Italien, wo Raffaels Pyramidengräber für Agostino und Sigismondo Chigi in S. Maria del Popolo im 17. und 18. Jahrhundert eine reiche Nachfolge und thematische Ausgestaltung fan-

den<sup>236</sup>. Während das Pyramidenmotiv in den dänischen Grabmälern des Thomas Quellinus, mit dem in Antwerpen gearbeiteten Grabmal des Hans Schack beginnend, ausgesprochen häufig Anwendung fand – wobei hier wie an anderen Motiven des dänischen Grabmals eine Orientierung an römischer Grabplastik eine Rolle spielte –, bleibt das Motiv in den südlichen Niederlanden nach der heutigen Kenntnis des Denkmälerbestandes sehr selten. Es taucht allein bei Pieter Verbruggen dem Jüngeren auf, an dessen Grabmäler des Macarius Simeon und Van der Cammere kleine Pyramiden, weniger in der Funktion eines architektonischen Hintergrundes denn als rein attributive Zierstücke, verwendet werden.

Die Voraussetzung für die monumentalisierte Form der Pyramide an Van der Voorts Grabmal ist nicht im Bereich des niederländischen, sondern des französischen Denkmals zu sehen. Im sechsten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts wurden in Paris die freistehenden Monamente für die Herzöge von Longueville von François Anguier errichtet. Zwei monumentale Obelisken krönen den von Allegorienstatuen begleiteten antikischen Sarkophag<sup>237</sup>. Daß Van der Voort diese Denkmäler bekannt waren, legt eine Entwurfszeichnung für ein Grabmal nahe, in dem er sich in deutlicher kompositioneller Anlehnung an das französische Beispiel mit dem Motiv des freistehenden Obelisken als Denkmal auseinandersetzt<sup>238</sup>. – Die gleiche Vorstellung offenbart sich nur kaum verändert auch am Grabmal des Prosper Precipiano, wo nun der Hintergrund, bedingt durch die zu verdeckende Mitteltravee des gegenüberliegenden Grabmals als Pyramide wandhaft flach und nach unten zu sich verbreitend gestaltet werden mußte, in seiner Wirkung jedoch durch die formale Überhöhung und seine Stellung im ›Freiraum‹ zwischen den Chorpfeilern dem freistehenden Obelisken sehr nahe kommt.

Der Symbolwert, der dem Obelisken und der Pyramide als Sinnbild der Unsterblichkeit, aber auch als Zeichen der Standhaftigkeit und Tugend ganz allgemein zukam, ließ das Motiv für das Denkmal des Vir Militaris, der hier repräsentiert werden sollte, besonders geeignet erscheinen<sup>239</sup>. Auf die Person des Verstorbenen weisen auch die beiden Putten am Fuß der Pyramide hin. Der rechte hält den Helm, der linke trug ursprünglich das Schwert,

von dem heute nur noch der Knauf erhalten ist. Das Schwert erscheint auch als Emblem im Wappen, das unter einer Krone in Gesimshöhe an der Pyramide angebracht ist.

In der Formensprache der allegorischen Figur am Grabmal Precipiano wird ein Wandel gegenüber der etwa ein Jahrzehnt früher entstandenen Allegorie am Epitaph Peeters–Van Eelen deutlich. Das Verräumlichte, nach außen Verströmende des Bewegungsablaufes von Körper und Gewand, das durch den Raum Gleitende des Blickes der allegorischen Figur der Ewigkeit ist in der Allegorie der Tugend einer Zurückhaltung der Gestik, einer betonten Figurenstatuari, einer Glättung und einer linearen Konzentration an der Oberfläche gewichen. Die Allegorie erscheint hier nicht nur einer Bildtradition entsprechend in antikische Gewänder gehüllt; in dem an die Antike bewußt angelehnten Formenkanon wird auch ein Ausdruck des Wesenhaften, der mit der Darstellung der Allegorie der Fortitudo verbunden ist, intendiert.

Das Antikische in der Funktion als Ausdrucksmodus ist es, das Van der Voorts Figur immer noch mit der barocken Klassik des 17. Jahrhunderts im Sinn François Duquesnoys verbindet<sup>240</sup>. Erst dem klassizistischen Grabmal lag daran, die antikische allegorische Gestalt mit einem neuen, emotionalen Ausdruckswert zu erfüllen. Ihre Aufgabe war nun aber auch nicht mehr die Darstellung der Apotheose.

Die zusätzliche Wirkung und Bedeutung erhält das Denkmal dadurch, daß in der Ansicht die spezifische Bestimmung eines Doppelgrabmals deutlich wird, indem die Kommunikation mit dem auf der Gegenseite im Chor stehenden Grabmal des Bruders, des Bischofs Precipiano, auch hier vom Chorumbang aus ermöglicht ist. – Erfüllt sich die Apotheose des Bischofs in der Szene der Anbetung, so liegt für den Vir Militaris die Gewähr des Ewigen Lebens in der Tugend seiner Vita Activa.

Die Forderungen, welche die Repräsentatio beider Stände an die Darstellung der Apotheose stellten, wurden von Van der Voort in der singulären Lösung des doppelseitigen freistehenden Chorgrabmals in thematischer wie in architektonisch-kompositorieller Hinsicht auf besonders glückliche Weise erfüllt.

## ANMERKUNGEN

\* Mein aufrichtiger Dank an dieser Stelle gilt vor allem meinem verehrten Lehrer Prof. Theodor Müller, der meine Arbeit in allem unterstützte und wissenschaftlich betreute. Danken möchte ich auch allen Instituten, Museen und Bibliotheken in Belgien, die mir bei der Materialbeschaffung bereitwillig entgegenkamen; namentlich möchte ich Herrn Dir. Frans Baudouin, Antwerpen, Frau Dr. Elisabeth Dhamens, Gent, und Herrn Dr. Robert Didier, Brüssel, für ihre Hilfsbereitschaft danken. Vom Deutschen Akademischen Austauschdienst wurde mir in den Jahren 1968/69 ein zwölfmonatiger Aufenthalt in Brüssel gewährt, wofür ihm hier auch Dank ausgesprochen sei.

Nach der Fertigstellung der Dissertation wurde mir der Aufsatz von Adolf Jansen »Inleiding tot de Studie van de Zeventiende eeuwse Grafmonumenten« erschienen in: *Bulletin Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, Jg. 40/42, 1968–70 (S. 210–268) bekannt. Herrn Jansen hatte ich Einblick in mein gesammeltes Material anhand der Photos gewährt. Da der Aufsatz nicht von den ikonographischen und typologischen Gesichtspunkten meiner Untersuchung ausgeht, sondern im wesentlichen lediglich eine Materialdarbietung der barocken südniederländischen Grabmäler bedeutet, wurde er nachträglich nicht in den Abbildungsnachweis und die Literaturzitate eingearbeitet. Der Vollständigkeit wegen sei er an dieser Stelle genannt.

<sup>1</sup> Zur Frömmigkeitsgeschichte Belgiens siehe: Axters, St., *Geschiedenis van de Vroomheid in de Nederlanden*, IV (Na Trente), Antwerpen, De Sikkel 1960. Knipping, B., *De Ikonographie van de Contra-Reformatie in de Nederlanden*, I–II, Hilversum 1939. Moreau, E. de, *Histoire de l'Eglise en Belgique*, Bd. V (L'Eglise des Pays-Bas 1559–1633), Bruxelles 1952. Prims, F., *Rubens en zijne eeuw*, I–II, Brussel 1927. Pasture, A., *La restauration religieuse aux Pays-Bas Catholiques sous les Archiducs Albert et Isabelle*, Louvain 1925. Saintenoy, P., *L'Art et la Contre-Réforme sous Albert et Isabelle au Palais de Bruxelles*, Bruxelles 1920. Saunders, J. L., Justus Lipsius, *The Philosophy of Renaissance Stoicism*, New York 1955. Willaert, J. L., *Kerklijke Teostanden in het Zuiden*, in: *Geschiedenis der Nederlanden*, Bd. VII S. 432–452. Willey, B., *The 17th Century Background, Studies in the Thought of the Age in Relation to Poetry and Religion*, London 1957.

<sup>2</sup> Gerade durch dieses Moment einer starken, katholischen Restauration im Süden war die Trennung vom reformierten Norden nur noch endgültiger geworden. Nach einem zwölf-

jährigen Waffenstillstand unter den Erzherzögen begannen wieder erbitterte Kämpfe zwischen Spanien und den nördlichen Niederlanden. Durch die langanhaltenden Kriege und die Abriegelung der Schelde war die Wirtschaftsmacht der nach dem Tode von Albert und Isabella noch lange Zeit unter der Herrschaft spanischer Gouverneure stehenden südlichen Niederlanden, im Gegensatz zum wirtschaftlichen Aufstieg Hollands, dem Untergang geweiht.

<sup>3</sup> Lipsius' Wahlspruch »Moribus antiquis« bezeichnet sozusagen das Hauptwirkungsfeld der ihm folgenden Gelehrten: ein erneutes Interesse am Studium der Antike. Die für das 16. Jahrhundert so bedeutsame Strömung des niederländischen Romanismus, für den das Romerlebnis aus Erfüllung der Antikensehnsucht und Erfahrung der italienischen Renaissance bestand, findet im 17. Jahrhundert in den südlichen Niederlanden ihre Fortsetzung. Allerdings kennzeichnet nun die Beschäftigung mit der Antike ein archäologisches und philologisches Interesse, das dem neuen »wissenschaftlichen« Weltbild des 17. Jahrhunderts angehört. Zur Bedeutung der Antike im 16. und 17. Jahrhundert vgl. auch Borinski, K., *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie*, 2 Bde., Leipzig 1914. Zum niederländischen Romanismus siehe II, S. 44–48.

<sup>4</sup> Im Erzbistum Cambrai, das im Bildersturm am wenigsten gelitten hatte, wurden 1625 mehr als 50 neue Kirchen geweiht. (Vgl. Pasture, S. 347).

<sup>5</sup> Zur Rolle der Jesuiten als den »antiken Weltbildner« vgl. Borinski I, 3, 34f.: »der neue absolute Begriff des Sündenbewußtseins bei Luther mußte den Humanitätsgedanken und das Verhältnis zum Altertum ändern ... Den Jesuiten kam es zu, den Humanismus, das platonische Ideal des durch Bildung von der humana culpa befreiten Menschen, gegen die Reinheitseiferer der Gnadenlehre (Pietisten, Calvinisten und Jansenisten) zu bewahren.«

<sup>6</sup> Zur Bedeutung der jesuitischen Volksschauspiele für die Verbreitung der antiken Mythologie vgl. Seznec, J., *The Survival of the Pagan Gods*. (Englische Übersetzung der französischen Ausgabe von 1940) New York 1953, S. 276, und Schwarz, K. L., *Zum ästhetischen Problem des Programms, der Symbolik und der Allegorie in der barocken Malerei*: Wien. Jb. f. Kg. 1937, S. 11.

<sup>7</sup> Der Gedanke, daß Christus nur für die Auserwählten gestorben sei, ist kalvinistisch. Trotz der Nähe zum Calvinismus waren die Jansenisten überzeugte Katholiken. Vgl. Willaert, a. a. O. S. 432ff.

- <sup>8</sup> Die seelsorgerische Absicht der Jesuiten wird besonders deutlich in der von ihnen geschaffenen Gattung des gegenreformatorischen Erbauungsbuches. Mit ihren emblematisch ausgestalteten Exerzitienbüchern prägen sie den barocken Typus des populären religiösen Emblembuches, das zum geschlossenen, anschaulichen System der christlichen Tugendlehre wird.
- <sup>9</sup> Die heftigsten Auseinandersetzungen zwischen Jesuiten und Jansenisten ereigneten sich in Frankreich, als unter der Führung des Blaise Pascal und des Klosters Port Royal die Morallehre der Jesuiten in schärfster Form zurückgewiesen wurde.
- <sup>10</sup> Baudouin, F., *Het culturele Leven in het Zuiden*, in: *Algemeene Geschiedenis der Nederlanden*, Bd. VII, Utrecht 1954, S. 359.
- <sup>11</sup> Ein Zusammenhang von barockem Hochaltar und Grabmal bestand auch in der Kathedrale von Antwerpen, deren Chorausstattung bis auf das Grabmal des Bischofs Capello zerstört ist.
- <sup>12</sup> Carolus Borromäus, *Instructionum fabricae supellectilis ecclesiasticae libri duo*, Mailand 1577 (Ausgabe Castiglioni und Marcora, Mailand 1952). In der Kathedrale in Mecheln wurde gleichzeitig mit der Errichtung des barocken Hochaltars eine Gruft für die Bischöfe unter dem Altarraum angelegt (Laenen, L., *Histoire de l'Eglise Métropolitain de St. Rombout à Malines*, Mecheln 1920, Bd. 2, S. 167).
- <sup>13</sup> Dhanens, E., *Provincie Oostvlaanderen. Inventaris van het Kunstpatriomonium*, V. Sint-Baafskathedraal, Gent 1965, S. 20 und S. 75.
- <sup>14</sup> Dhanens, E., *Het Praalgraf van Mgs. Triest en de afsluiting van R. de Nole: Wetenschap. Tijdingen*, Dezember 1964, S. 91.
- <sup>15</sup> Der Altar wurde 1707 nach Lierre verkauft und 1888 bis auf einige Figuren zerstört. Dhanens, E., Inventar S. 75ff.; Casteels, M., *De Beeldhouwers de Nole te Kamerijk, te Utrecht en te Antwerpen*, Brüssel 1961, S. 114f.
- <sup>16</sup> »... mits te zetten de twee alabasteren figuren ... die nu daer jegheuwoerdich staen in een duerluchttige nitze, tusschen de twee pilaren up alle beyde de zyden.« (Zitat nach Casteels, a.a.O. S. 381, Nr. 214).
- <sup>17</sup> Jansen, A., *Le mobilier de nos églises à l'époque baroque*: Bull. Mus. Roy. Arts et Histoire, 35. Jg., 1963, S. 12 und Fig. 8. Casteels, a.a.O. Abb. 42.
- <sup>18</sup> Vgl. Jansen, a.a.O. Abb. 1–3.
- <sup>19</sup> Dhanens, E., *Praalgraf Triest a.a.O. Casteels a.a.O.*, Dokument Nr. 220, S. 387.
- <sup>20</sup> Vgl. Beschreibung des Grabmals, Casteels, Dokument 220, S. 387.
- <sup>21</sup> Zit. nach Buntinx, J., *Duquesnoy en het praalgraf Bischof Triest: Handel. Maatschap. Geschiedenis en Oudheidk.*, Gent 1949–1950, S. 109.
- <sup>22</sup> Die Figuren des Christus und der Maria standen ursprünglich frei, die schmiedeeisernen Gitter wurden erst im 18. Jahrhundert angebracht; vgl. Dhanens, Inventar S. 122.
- <sup>23</sup> Dhanens, E., *Praalgraf Triest* S. 94f.
- <sup>24</sup> Die Grabmäler des Creusen und des Precipiano befinden sich in den letzten Traveen vor dem Chorrund.
- <sup>25</sup> Planiscig, L., *Venezianische Bildhauer der Renaissance*, Wien 1921, Abb. 242. Zum ursprünglichen Figurenprogramm vgl. Text S. 238.
- <sup>26</sup> Pope-Hennessy, *Italian High Renaissance and Baroque Sculpture*, London 1963, Text Vol. S. 53. Figs. 57–58. Riccoboni, A., *Roma dell'Arte*, Rom 1942, Tafel 51.
- <sup>27</sup> Nach Panofsky eventuell unter dem Einfluß spanischer Grabplastik entstanden. Panofsky, E., *Grabplastik*, Köln 1964, S. 91.
- <sup>28</sup> Als Beispiel einer direkten Übernahme des architektonischen Schemas der Sansovinograbmäler vgl. Jac. Sansovinos Grabmal in S. Marcello (Abb. Pope-Hennessy, Fig. 62); eine Abwandlung in der Kolossalordnung neben zwei übereinander angeordneten Figurennischen bei Peruzzis Papstgrabmal in S. M. dell'Anima (Abb. ebenda Fig. 61). Zu vergleichen auch Jac. Sansovinos Venier-Grabmal in S. Salvatore Venedig (Planiscig, Abb. 401) oder auch die Grabmalentwürfe des selben Typus von Guglielmo della Porta (Gramberg, W., *Die Düsseldorfer Skizzenbücher des Gugl. della Porta*, Berlin 1964, vor allem Katalog Nr. 26 und 69).
- <sup>29</sup> Das ursprünglich für die Kirche der Zölestiner in Herverlee (Löwen) bestimmte Grabmal befindet sich seit 1842 in der Peterskirche in Edingen (Enghien). Literatur und Abbildungen: Hensler, E., *Die Grabmäler des Jan Mone* in: (Clemen, P. Hrsg.) *Belgische Kunstdenkmäler*, München 1923, Bd. 2, S. 91ff.; Saintenoy, P., *Jehan Money, maître-artist de Charles V* (Mém. Acad. R. Belg. Cl. Beaux-Arts, 1931), Poumon, E., *Quelques mausolées peu connus: Annales cercle Archéol. de Mons*, t. 62 (1950–53), S. 297ff.; Duverger, Onghena, van Daalen, *Nieuwe gegevens aanganda 16e eeuwse beeldhouwers in Brabant en Vlaanderen*, Brüssel 1953, Hoffmans, P. L., *Le Mausolée de G. de Groy*, Enghien 1960.
- <sup>30</sup> Abb. des Stiches in Duverger, *Nieuwe Gegevens* (a.a.O.) Abb. X. Die seit der Revolution verlorenen Teile des Sarkophags mit der Liegefigur und dem darüber befindlichen Relief sind in Grisaillemalerei ersetzt. Ergänzt sind die Statuen des Gregor d. Gr. und der beiden Knienden zu Seiten des Jüngsten Gerichts. Eine barocke Restaurierung bereits unter Robrecht de Nole. Vgl. Hoffmans, a.a.O. S. 15ff.
- <sup>31</sup> Zu den Reliefs am Sockel ist das ähnliche Thema am Grabmal Vendramin der Lombardi zu vergleichen. Planiscig, a.a.O. Abb. 253 und 254. Details des Sockels des Grabmals De Croy abgebildet in *Belgische Kunstdenkmäler*, 2. Bd., S. 103.
- <sup>32</sup> Abb. des Grabmals bei Roggen, D. und Withoff, Corn. Floris: *Gentse Bijdragen* 1942, S. 117.
- <sup>33</sup> Vgl. Forssmann R., *Säule und Ornament. Studien zum Problem des Manierismus in den nordischen Säulenbüchern und Vorlageblättern des 16. und 17. Jahrhunderts*. Stockholm

1956, S. 126: »Epitaphien und Altäre sind grenzenlos aufgetürmte Gebilde, denen man ohne weiteres noch weitere Etagen und Ädikulen auftürmen könnte. Sie haben keinen räumlichen Realitätscharakter, es können sich Flügel aus Roll- und Beschlagwerk an ihnen bilden, was beim italienischen, architektonischen Grabmal wegen seiner Begrenztheit im Raum unmöglich gewesen wäre.«

<sup>34</sup> Von dem Grabmal sind heute nur noch einige Figuren erhalten. Von der Mittelgruppe die Alabasterfigur des heiligen Antonius und die (doch wahrscheinlich vom Grabmal stammende) vergoldete Holzbüste des heiligen Martin.

Literatur: Duverger, Inventaris, Kunstratrimonium Westflandern, Deel 1, 1965, S. 76; Jansen, A., Plastik d. 17e en 18e euw, in: (Duverger, Hrsg.) Kunstgeschiedenis der Niederlanden, Utrecht 1956, S. 176. Auf der ACL Photographie (Nr. 107333) ist die Büste der Mittelnische durch eine gemalte Darstellung ersetzt.

<sup>35</sup> Auch das römische Grabmal gibt gegen 1600 die über das Hauptgesims erhöhte Mittelarkade auf. Vgl. Aldobrandini Grabmäler des Giacomo della Porta und anderer (Riccoboni a.a.O. Abb. 146) oder auch die Grabmäler des Domenico Fontana in der Maggiorekirche (Pope-Hennessy, a.a.O. Fig. 148ff.).

<sup>36</sup> Konrad, M., Antwerpner Binnenräume im Zeitalter des Rubens, in: Belgische Kunstdenkmäler, Bd. 2, Abb. 157. Der früher dem Atelier der de Nole zugeschriebene Altar ist von Hans van Mildert, wie F. Baudouin archivisch nachweisen konnte (vgl. Baudouin, F., in: Miscellanea Jozef Duverger, Gent 1968, Bd. I, S. 319).

<sup>37</sup> Steppe, J., Het Kordoksaal in de Nederlanden (Verh. Kon. Vlaamse Academie Wetensch., Letteren en Schoone Kunsten, Nr. 7) 1952, S. 367ff.

<sup>38</sup> S'Jakob, H., Idealism and Realism. A Study of Sepulchral Symbolism. Leiden 1954, S. 195 (»The Glorification of Man«). Vgl. auch Forssman (Säule und Ornament, S. 34f.), der in dem am Epitaph angewandten Triumphbogenmotiv »das über den Tod triumphierende Gedächtnis des Verstorbenen« dargestellt sieht.

<sup>39</sup> Erffa, H. M. v., Artikel »Ehrenbogen« in RDK IV, Sp. 1444ff. Roeder-Baumbach, I. v. und Evers, H. G., Versieringen bij Blijde Inkomsten, gebruikt in de Zuidelijke Nederlanden gedurende de 16e en 17e eeuw. Maerlant-Bibl. XIII, Antwerpen, Utrecht 1943.

<sup>40</sup> Helbig, J., De oude Glasramen van de Collegiale Sinte-Goedele te Brussel, Maerlant-Bibl. V, Antwerpen 1952.

<sup>41</sup> Varchawskaya, M., Certains traits particuliers de la décoration d'Anvers par Rubens pour l'Entrée triomphale de l'Infant-Cardinal Ferdinand en 1635: Bull. Mus. Roy. Beaux-Arts de Belgique, Jg. 16 1967, S. 269–294. Martin, J. R., The Decoration for the Pompa Introitus Ferdinandi, Brüssel 1972 (Corpus Rubenianum L. Burchard Bd. 16).

<sup>42</sup> Die 73 × 88 cm große Ölskizze (auf Holz) befindet sich heute im Antwerpner Museum Voor Schoone Kunsten (Inventar S. 15). Sie wurde ursprünglich dem Antwerpner Rubenshuis gestiftet. Vgl. den Erwerbungsbericht, De Antwerpse Mecenaten en het Museum Rubens: Het Huis van P. P. Rubens, Periodisch Bulletin, Nr. 2, Oktober 1938, S. 84

<sup>43</sup> Vgl. Varchawskaya a.a.O. Abb. Nr. 17.

<sup>44</sup> Casteels, De Nole, A. 198, Anm. 4. Chorabschluß der Antwerpner Jakobskirche wird der Schule des André De Nole zugeschrieben. Zu diesen Chorschranken vgl. auch Konrad, M., Die Antwerpner Binnenräume im Zeitalter des Rubens: Belgische Kunstdenkmäler, Bd. 2, S. 222: »Diese Schranken sind ein eigentümlicher Mischtyp aus dem barocken Antwerpener Portal und dem Epitaph«.

<sup>45</sup> Auf die räumliche Funktion des Kirchenmöbels geht auch Konrad (a.a.O.) ein. Über das barocke Beichtgestühl erschien die zusammenfassende Arbeit von Salome Zajadacz-Hastenrath, Das Beichtgestühl der Antwerpner St. Pauluskirche und der Barockbeichtstuhl in den südlichen Niederlanden, Brüssel 1970.

<sup>46</sup> Ter Kuile, E. H., Sculpture, in: Art and Architecture in Belgium 1600–1800. The Pelican History of Arts, 1960, S. 37.

<sup>47</sup> Dhanens, E., De Bozzetti van Frans Du Quesnoy. Het probleem van de ontwerpen voor de graftombe van Bisschop Triest: Gentse Bijdragen, Deel XIX (1961–66), S. 103–122). Die traditionelle Zuschreibung einzelner Teile des Grabmals Triest stützt sich auf einen Brief, den ein gewisser Eydama im Jahre 1766 an den französischen Kunstgelehrten P. J. Mariette schrieb. Vgl. Dhanens, ebenda, S. 120f.

<sup>48</sup> Musées Royaux de Beaux Arts de Belgique. Inventar Nr. 4995. Vgl. auch Katalog der Ausstellung »Le Siècle de Rubens«, Brüssel 1965, Katalog Nr. 461 mit Abb.

<sup>49</sup> Matthijs, R., Het praalgraf van bisschop Triest door Jerome du Quesnoy de jonge: Handelingen van het 6e Congres voor Algemene Kunstgeschiedenis, Gent 1942, S. 95–109. Fransolet weist auf eine Marmorbüste des Bischofs Antoine Triest in der Sammlung Houtart in Brüssel, in der sie wohl mit Recht ein Werk des François Duquesnoy sieht (vgl. Fransolet, M., François Du Quesnoy, Brüssel 1942, S. 146). Photo in Brüssel, ACL Nr. 23309 B. Die Nähe zu Berninis Büsten Urbans VIII, die sich in der Form des Büstenausschnittes und in der feinen stofflichen Belebtheit an der Gewandoberfläche zeigt, sowie die von Bernini übernommene Bohrung der Pupillen, die erst den »Blick« ausmacht, sind im Oeuvre des Jérôme Duquesnoy niemals zu finden.

Die Büste des Triest ist in der späteren Forschung des Bildnisschaffens François Duquesnoys bisher unbeachtet geblieben. Vgl. die neueste Untersuchung über die Bildnisse Duquesnoys, Lavin, I., Duquesnoy's Nano di Créqui: The Art Bulletin, 1970, S. 132ff. Ob die Büste für ein früher geplantes Grabmal dienen sollte, für welches François Duquesnoy einen Entwurf lieferte, ist nicht bekannt. Als Modellvorlage für Duquesnoy in Rom könnte eines der gestochenen Bildnisse des bedeutenden Kirchenfürsten gedient haben. Vgl. hierzu: Matthijs, R., Iconographie van Bisschop Triest: Bull. Maatsch. Geschied. en Oudheidk. te Gent, 1938/39. Ein Porträt des Bischofs wurde von Van Dyck gestochen. Vgl. Hollstein, F. W. H., Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts, ca. 1450–1700, Amsterdam 1949, Bd. VI, S. 99.

<sup>50</sup> Buntinx, J. du Quesnoy en het praalgraf van bisschop Triest, a.a.O. S. 108–110.

<sup>51</sup> Buntinx, a.a.O. S. 110f.

<sup>52</sup> Dhanens, De Bozzetti van Frans Du Quesnoy, S. 113.

<sup>53</sup> Vgl. auch Devigne, M., Eine Pieta von Jérôme Duquesnoy: Jb. Kh. Sammlungen Wien. N. F. Bd. 7, 1933, S. 249ff.

<sup>54</sup> Fremantle, K., The Baroque Townhall of Amsterdam, Utrecht 1959, S. 144. Dhanens, Inventar, S. 123.

<sup>55</sup> Die heutige falsche Aufstellung der Susanna macht die intendierte räumliche Entfaltung der Figur schwer sichtbar. Vgl. Huse, N., Zur Susanna des Duquesnoy, in: Argo, Festschrift Kurt Badt 1970, Abb. 104, die die ursprüngliche Aufstellung wiedergibt.

<sup>56</sup> Montagu, J., A Flagellation Group. Algardi or Duquesnoy: Bull. Mus. Roy. d'Art et d'Hist. 1966–67, S. 158, Anm. 21 und Abb. 4.

<sup>57</sup> Françolet, François Duquesnoy, Pl. 26. Zu den Epitaphien vgl. auch Noehles, K.: Arte antica e moderna, 25, 1964, S. 86ff.

<sup>58</sup> Françolet (a.a.O.) glaubt, daß diesen Putten Modelle des François Duquesnoy zu Grunde liegen.

<sup>59</sup> Vgl. Françolet, Duquesnoy S. 184 Kat. Nr. 76.

<sup>60</sup> Maria als Fürbitterin neben dem hl. Augustinus erscheint vor dem Christus mit Kreuz in dem Gemälde in der Akademie San Fernando in Madrid (Oldenbourg, R., P. P. Rubens, Klassiker der Kunst, 1921<sup>4</sup>, Abb. 95). Den hl. Franziskus und Maria als Fürbitterin zeigt die Darstellung im Brüsseler Museum Beaux Arts (Brauwere, J. de, Musée Royal, Tableaux Anciennes, Abb. 406). Das Thema der Fürbitter Marien vor Christus gibt auch ein Stich des van Panderen nach einer Darstellung des Rubens wieder. (Rooses, M., L’Oeuvre de P. P. Rubens, Ant. 188–92, Bd. II, S. 383).

<sup>61</sup> Libertus, M., Lucas Faydherbe: Gentse Bijdragen. Bd. 3, 1936, S. 152ff.

<sup>62</sup> Vorbildhaft für die formale Konzeption der Dreifaltigkeit am Grabmal waren Darstellungen wie das Bild des Gottvater und des Christus mit den hl. Paulus und Johannes im Museum in Weimar (Klassiker der Kunst, Abb. 119) und die Dreifaltigkeit aus der Rubens Werkstatt in der Alten Pinakothek in München (Klassiker der Kunst, 1905<sup>1</sup>, Abb. 114).

<sup>63</sup> Vgl. Hiepe, R., »Erbauungsbuch« in: Realexikon zur deutschen Kunstgeschichte Sp. 960ff.

<sup>64</sup> Ausgabe Lierre 1680, S. 70. –

Martin Scharfe (Evangelische Andachtsbilder. Studien zu Intention und Funktion des Bildes in der Frömmigkeitsgeschichte vornehmlich des schwäbischen Raumes. Stuttgart 1968, S. 88) weist nach, daß im protestantischen Pietismus die topologische Beziehung der Erlösung der Menschheit und des Kreuzestodes Christi in Schrift und Bild von großer Bedeutung ist. Eine Parallele zu C. de Bie bildet der bei Scharfe angeführte beschriftete Bilderzyklus an der Emporenbrüstung der Pfarrkirche von Aldingen: »Was schadet mir des Todes Gift, das Blut das ist mein Leben« mit der Darstellung des Gekreuzigten, dessen Blut von einer allegorischen Gestalt in einem Kelch aufgefangen wird, oder »Weil du vom Tod erstanden bist, werd ich im Grab nicht ruhen« mit der Darstellung der Auferstehung Christi.

<sup>65</sup> Vgl. die Ausführungen über die Andacht des »Geheimen Leidens des Herrn«, Veit, L. A., Lenhart, L., Kirche und Volksfrömmigkeit im Zeitalter des Barock, S. 127ff. Das Wiederaufleben des spätmittelalterlichen Leidenskultes und der Andacht zu den Fünf Wunden im deutschen Barock betont auch Brückner, W. Die Verehrung des Hl. Blutes in Walldürn. Aschaffenburg 1958, S. 114.

<sup>66</sup> Die betreffende Stelle des Textes ist abgedruckt bei Matthijs: Handelingen v. h. 6. Congres voor Algemene Kunstgeschiedenis, Gent 1942, S. 95–109.

<sup>67</sup> Triest ließ auch an dem von ihm gestifteten Altar in der Bischofskapelle der Genter Kathedrale als Bekrönung die Figur eines Christus mit Kreuz aufstellen (Dhanens, Inventar Abb. 201). Der Altar wurde bereits 1625–26 von Hans von Mildert errichtet. Vgl. Vlieghe, H., Hans van Mildert en de Chronologie van de Bisschopskapel. in: Miscellanea J. Duverger, Bd. II, 1968, S. 625–32.

<sup>68</sup> Wolsschatten, S. 4.

<sup>69</sup> Vgl. Rooses, M., L’Oeuvre de P. P. Rubens (Antwerpen 1888–92), Bd. 2, S. 378.

Bei Colnaghi in London befindet sich ein Rubensgemälde, das im Thema mit dem von Eynhouts radierten Bild übereinstimmt, die Motive sind lediglich um einen Putto und einen Engel, der das Grabtuch Christi hält bereichert. Vgl. Waddingham, M. R., Esposizioni di Maestri antichi nelle Gallerie Londinesi: Antichità Viva, Jg. 2, Nr. 7 Sept. 1963 S. 52 Abb. 1. Dieses Bild ist meines Wissens bisher noch nicht mit dem laut freundlicher Mitteilung des Rubenianum, Antwerpen, heute als verschollen geltenden Epitaph für Jeremias Cock in Verbindung gebracht worden.

Das Thema greift Rubens in einem anderen Gemälde, das nur im Stich überliefert ist, auf. Es zeigt unter der Darstellung des Gekreuzigten die stürzenden Gestalten von Tod und Teufel. Vgl. Rooses, Bd. 2, Taf. 102.

<sup>70</sup> Thulin, O., Cranach Altäre der Reformation, Berlin o. J. In den niederländischen Darstellungen erscheint das Thema eingekleidet in das Motiv des Triumphes, Christus steht auf dem Triumphwagen und zieht die gefesselten Gestalten von Tod und Teufel hinter sich her, wie auf dem Relief am Chorgestühl von Jan Terwen Aertsz (vgl. Knipping Bd. 1, S. 72).

<sup>71</sup> Roggen-Witthof: Gentse Bijdragen, 1942, S. 104 mit Abb.

<sup>72</sup> Das Titelblatt ist abgebildet in: Bouchery, H. F., en Wijngaert, F. v. d., Rubens en het Plantinsche Huis (Abb. 51). Das Thema des Buches von Jacob Bosius übernimmt Savonarolas Titel des »Triomphò della Croce«, das in den Niederlanden Ende des 16. Jahrhunderts in spanischer Übersetzung und im 17. Jahrhundert in lateinischer Sprache erschienen war.

<sup>73</sup> Es ist bekannt, daß sich Triest persönlich für die Verteidigung der jansenistischen Lehre eingesetzt hat. Vgl. Ceyssens, L., Triest et les rigueurs romaines: Bull. Inst. Hist. belge à Rome, 1958–60, S. 207ff.

<sup>74</sup> Panofsky, E., Imago Pietatis, in: Festschrift für M. J. Friedländer, Leipzig 1927. – Einem, H. v., Michelangelo, Stuttgart 1959, S. 132–43.

- <sup>75</sup> Zur Datierung vgl. Libertus, M., *Faydherbe*, S. 78, derselbe in: *Handelingen 2e Congres v. algem. Kunstgeschiedenis*, Leuven 1934, S. 294.
- <sup>76</sup> Hierin unterscheidet sich Faydherbes Grabmal zum Beispiel grundlegend vom römischen barocken Papstgrabmal. In ihm hebt sich die Bildnisstatue in ihrem Monumentcharakter – trotz Angleichung in der bildlichen Realität von allegorischer Figur und Effigies – immer noch von der Ebene der Allegorien ab (vgl. Panofsky, E., *Grabplastik*, S. 102ff.).
- <sup>77</sup> Der Hinweis auf den bühnenmäßigen Eindruck der Denkmalarchitektur erscheint auch insofern gerechtfertigt, als Kernalde für die niederländische (und englische) barocke Theaterbühne das Architekturmotiv der Fassade und des Triumphbogens nachweist und sie als »symbolische« Bühnenform der italienischen, perspektivisch-illusionistischen Architekturkulisse gegenüberstellt. Von Kernode wird auch ikonographisch der Zusammenhang der Fassadenarchitektur der Theater- und Einzugsdekorationen mit den kirchlichen Gattungen von Altar und Grabmal betont. Kernode, G. R., *From Art to Theatre*, Chicago 1944. – Auf den Untersuchungen Kernodes fußend sucht Bouchery den Einfluß der südniederländischen Straßenbühne (»Tableaux Vivants«) auf das Triumphbogenmotiv in Titelblatt und Epitaph des 16. Jahrhunderts nachzuweisen. Bouchery, H. F., *Des Arcs Triomphaux aux Frontispices de Livres. Les Fêtes de la Renaissance I*.
- <sup>78</sup> Ein Bozzetto zu der knienden Figur des Bischofs befindet sich in der Sammlung Ch. Van Herck in Antwerpen (Jansen-Herck, *Kerkelijke Kunstschaten*, Kat. der Ausstellung Antwerpen 1948, Kat. 65 mit Abb.). Das verworfene Modell zeigt abweichend von der ausgeführten Bildnisfigur das Haupt mit der Mitra bedeckt und den linken Arm gegen die – zu ergänzende – Figur des Salvators ausgestreckt.
- <sup>79</sup> Vgl. Libertus, *Faydherbe*, S. 23 mit Abb.
- <sup>80</sup> Oldenbourg, *Klassiker der Kunst*, Abb. 227. Gerson, H., – Ter Kuile, E. H., *Art and Architecture in Belgium 1600 to 1800*, The Pelican History of Art, 1960, Abb. 90.
- <sup>81</sup> Brinckmann, A. E., *Barockskulptur*, Hdb. d. Kw., Berlin 1917, S. 303.
- <sup>82</sup> Larsson, A., *Adriaen de Vries*, Wien-München 1967, S. 80ff., Abb.
- <sup>83</sup> Vgl. Meier, M., *Das spätmittelalterliche Wanddenkmal in Deutschland und den Niederlanden*. Diss. Freiburg 1955 (Mss.).
- <sup>84</sup> Vor allem in den mehr volkstümlichen Grabdenkmälern hält sich das kleinfeldige, reliefierte Wandepitaph mit Verehrungsdarstellung und Praesentio durch einen Patron bis in das 17. Jahrhundert. Vgl. die abgebildeten Denkmäler bei: Fourez und Dubuisson, *Les Chapelles funéraires de Howardies et Boussu: Revue Belge d'Art et d'Histoire* 1955, S. 182ff.
- <sup>85</sup> Dafür spricht die Nachzeichnung aus dem 18. Jahrhundert des 1551 von Michiel Scherrier aufgeführten Denkmals für Margarete von Österreich in Brügge, welches in einer Wandnische die plastische Gruppe der knienden Verstorbenen und der Namenspatronin, der hl. Margarete, vor der Halbfigur der Madonna mit Kind zeigte (Duverger, *Nieuwe Gegevens a.a.O.*).
- <sup>86</sup> Der Meister des Grabmals ist nicht bekannt. Bezeichnend jedoch, daß unter Ophovius die Wiederherstellung des im Bildersturm zerstörten Chores der Kirche begann, die mit der Aufstellung des 1671 von Bischof Capello gestifteten Hochaltares vollendet wurde. (Vgl. Linnig B., *Oud Antwerpen*, Bd. I, Antwerpen 1925).
- <sup>87</sup> Eintragung am 4. Februar 1631: »Ivi ad D. Rubbenianum pro disponenda sepultura« (die Stelle ist abgedruckt in: Rubens Bulletin, Deel 5, 1897. Den Hinweis auf diese Stelle verdanke ich Herrn Dir. Dr. Baudouin, Antwerpen).
- <sup>88</sup> Im Kurzinvantar werden alle Grabmäler im Chor der Kirche als barock bezeichnet (Bulletin de la Commission Royale des Monuments et des Sites, 1959 S. 47ff.). Ebenso auch bei Jansen, A., *Het meubiliar van de Antwerpse Pauluskerk*: Jb. Oudh. Kring Antwerpen, 1951, S. 69ff. Vgl. dagegen Lerius (Notices des Oeuvres d'Art ... Borgerhout 1855, S. 20f.), der von der öffentlichen Versteigerung des Hochaltares und der Grabmäler Ophovius und Capello im Jahre 1797 spricht, allerdings auch von ihrem späteren Rückkauf, möglicherweise ohne die schon damals verschollenen oder zerstörten Grabfiguren. Die Kirche wurde erst 1803 als Pfarrkirche wieder eröffnet (Prims, F., *De grote Lijnen van de Geschied. St. Pauluskerk*: Jb. Oudh. Kring Antwerpen 1951, S. 57).
- <sup>89</sup> Jakobus van der Sanden, *Oud Konst-Tonneel van Antwerpen*, Antwerpen 1771, MSS. Stadtarchiv Antwerpen Bd. II, S. 586.
- <sup>90</sup> Müller-Hofstede, J., *Die Zeichnungen des späten Rubens*: Pantheon 23, 1965, S. 163ff. mit Abb.
- <sup>91</sup> Eisler, C., *Rubens' use of the Northern Past. The Michiels Triptych and its sources*: Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bulletin, 1967, S. 43ff.
- <sup>92</sup> Panofsky, E., *Father Time*, in: *Studies in Iconology*, New York 1967<sup>3</sup>, S. 69–93.
- <sup>93</sup> Wurzbach, A. v., *Niederländisches Künstlerlexikon*, Wien/Leipzig 1910, Bd. 2, S. 537 Nr. 159. Einen sehr schönen Abzug besitzt die Staatl. Graphische Sammlung in München. Der Stich ist abgebildet in: *Katalog der Ausstellung »Le siècle de Breughel«*, Brüssel 1963, vgl. Kat. Nr. 415.
- <sup>94</sup> Bialostocki, J., *Kunst und Vanitas*, in: *Stil und Ikonographie*, Dresden 1965, S. 194 und Abb. 23.
- <sup>95</sup> *Emblemata sive Symbola a Principis, Viris Ecclesiasticis ac Militaribus, aliisque usurpanda*. Brüssel 1624, Emblem 28. – Die entsprechende Stelle bei Seneca steht in den Briefen an Lucilius und lautet: »Omnia, Lucili, aliena sunt, tempus tantum nostrum est. – L. Annaei Senecae ad Lucilium Epistulae Morales, Liber Primus, Brief 1. (Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis, Oxford 1965, hrsg. von L. D. Reynolds, S. 1.)
- <sup>96</sup> Herman Hugo, *Pia Desideria Emblematis Elegiis et Affectibus SS. Patrum, illustrata Authore*, Antwerpen 1624, Buch X, S. 103, Abb. Buch XV S. 117. Der Stecher ist Boethius à Bolswert.
- <sup>97</sup> Das Grabmal, das deutlich die Stilmerkmale Faydherbscher Figurenbildung zeigt, wurde von Libertus zu Unrecht Faydherbe abgeschrieben (Faydherbe, S. 166f.). Der untere Teil

des Grabmals mit den beiden Putten neben der Inschriftkartusche wurde erst 1706 hinzugefügt (vgl. Donnet, F. und Doorslaer, G., Inventaris der Kunstvorw. Bd. 7 (1906–27), Lierre, St. Gommaire, S. 1087ff.). Der Rahmen um die große Inschrift wie auch der Puttenkopf an diesem sind wohl erst im 19. Jahrhundert dazugekommen.

<sup>98</sup> Zum Problem der Spannung zwischen Zeit und Ewigkeit, Welt und Überwindung der Welt in der Literatur des Barock. Vgl.: Barth, H., Barock und die Philosophie von Leibniz, in: Kunstformen des Barockzeitalters, München 1956. Dort auf Seite 420 ist das Zitat aus dem Cherubinischen Wandersmann gegeben: »Ich selber bin die Ewigkeit, wenn ich die Zeit verlasse, – und mich in Gott, und Gott in mir zusammenfasse. Zu dem Zeit-Ewigkeitsproblem des Barock vgl. auch Poulet, G., Metamorphosen des Kreises in der Dichtung (Deutsche Ausg.), Frankfurt 1966, S. 49–57 und neuerdings Fülleborn, U., Die barocke Grundspannung Zeit – Ewigkeit in den Trauerspielen Lohensteins, Stuttgart 1969.

<sup>99</sup> Antoine Sucquet, Via Vita Aeterna, Antwerpen 1620 (Stecher, Boethius à Bolswert). Derselbe Topos taucht bereits bei Joannes Davids ›Veredicus Christianus‹, Antwerpen 1606, auf.

<sup>100</sup> Antonius a Burgundia, De Wrecls Proefsteen ofte de Ydelheit door de Waerheyd beschuldigt ..., Antwerpen 1643.

<sup>101</sup> Zitat aus Du Bellay, Le premier Livre des antiquités de Rome. Abgedruckt bei Bialostocki, Kunst und Vanitas a. a. O. S. 196.

<sup>102</sup> Sucquet, a. a. O. S. 560. Im Grunde wird hier Petrarcas Motiv der Trionfi wieder aufgenommen, an deren letzter Stelle der Triumph der Ewigkeit über die Zeit erscheint. Vgl. Panofsky, Father Time, a. a. O. S. 79.

<sup>103</sup> Die Bedeutung des Schicksalsgedankens in der barocken Literatur hat Walter Benjamin hervorgehoben: »Schicksal rollt dem Tode zu. Er ist nicht Strafe, sondern Sühne, ein Ausdruck der Verfallenheit des verschuldeten Lebens an das Gesetz des natürlichen .... Das ist der Kern der allegorischen Betrachtung der barocken, weltlichen Exposition der Geschichte als Leidengeschichte der Welt .... Ist aber Natur von jeher todverfallen, so ist sie auch allegorisch von jeher«. Ursprung des deutschen Trauerspiels. Berlin 1928 (Zitat nach der Ausgabe Suhrkamp, 1969, S. 140 und 183). – Zum Begriff der Unausweichlichkeit des Fatums bei Justus Lipsius, vgl. Saunders, a. a. O. S. 158f.

<sup>104</sup> Argan, J. C., La retorica ed il barocco. Il concetto di Persuasione come fondamento della tematica figurativa: Kunstrchronik 1955, S. 91. Vgl. auch, Argan folgend, Bialostocki, ›Barock‹, Stil, Epoche, Haltung, a. a. O. S. 77ff.

<sup>105</sup> In der alludierenden Illusion sieht Bauer ein Wesentliches der barocken Kunst: »Die Kunst des Barock illusionierte den utopischen Gedanken ... eine Kunst, deren Ziel es nicht mehr war, ein Kunstreich auf Erden zu verwirklichen, sondern in der Kunst einen Verweis auf den Himmel oder auf das Gottesgnadentum des Herrschers zu geben. Eine Rückkehr zu mittelalterlichen Ansichten ist evident. Was den Barock allerdings vom Mittelalter unterscheidet, ist die Vorstellung von der Möglichkeit des Transzendentierens in der Illusion der Kunst«. (Kunst und Utopie. Studien über das Kunst- und Staatsdenken in der Renaissance, Berlin 1965, S. 129).

<sup>106</sup> Die Errichtung des Grabmals, die der Bischof einer schriftlichen Überlieferung nach noch zu seinen Lebzeiten anordnete, wurde von Dhanens (Dhanens, Inventar, S. 128) in die Jahre 1660–65 gesetzt.

<sup>107</sup> Vgl. den Vertrag zwischen Bischof Triest und Jérôme Duquesnoy, abgedruckt bei Buntinx, a. a. O. In einem späteren Brief des Bischofs Triest an Jérôme ist die Rede von Änderungen, die Jérôme am Grabmal unternahm.

<sup>108</sup> Katalog der Ausstellung »Drawings and Oil Sketches by P. P. Rubens from American Collections«, Veranstaltet von: Fogg Art Museum, Harvard University and the Pierpont Morgan Library, Cambridge-New York 1956, Kat. Nr. 38, S. 33, Abb. 30.

Die Ausführung des Altarbildes lag in den Händen Gerard Seghers.

<sup>109</sup> Der Zusammenhang zwischen der Christusstatue am Grabmal und Giovanni Bolognas Christusfigur im Dom von Lucca wurde von E. Dhanens bereits gesehen. (Vgl. Dhanens, De Bozzetti, a. a. O., Abb. 8ff.). Von Dhanens stammt auch der Hinweis auf den Auferstehungschristus des Caspar de Crayer im Museum in Gent, der für die Statue am Grabmal vorbildhaft gewesen sein könnte. Die Verwandschaft zwischen der Figur des Gery Picq und der Darstellung Caspar de Crayers ist jedoch keineswegs so eng, wie die Abhängigkeit der Statue von Rubens' Altarentwurf. Wenn der Darstellung De Crayers nicht selbst Rubens' Thema zugrunde liegt, so kann in ihr eine weitere Umsetzung eben des Giovanni Bologna Typus gesehen werden, wie sie ja bereits vor der Rubenszeit in der Malerei des späten 16. Jahrhunderts in den Niederlanden anzutreffen ist. Vgl. Laureyssens, W., Een verloren gewaand schilderij van Hendrik De Clerck: Bulletin Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1969, S. 29ff.

<sup>110</sup> Vgl. Lesuisse, R., Le sculpteur Jean Del Cour, Nivelles 1953, S. 21ff. und S. 75ff. Vgl. auch Brinckmann, Barockskulptur, a. a. O. S. 308. Der Kontrakt zwischen Bischof D'Allamont und Jean Delcour datiert aus dem Jahr 1667. Das Grabmal war 1670 bereits vollendet (vgl. Dhanens, Inventar S. 128).

<sup>111</sup> Insofern ist es nicht richtig, ohne Unterscheidung von motivischen Übernahmen und stilbildenden Momenten eine römische Beeinflussung des Quellinus d. Ä. durch Duquesnoy und Bernini zu sehen, wie Neurdenburg es tut (De zeventiende eeuwse beeldhouwkunst in de Noordelijke Nederlanden, Amsterdam 1948, S. 147).

<sup>112</sup> Vgl. Volk, P., Guillelmus de Grof, Diss. Frankfurt a. M. 1964 (Druck 1966), S. 192, Anm. 190.

<sup>113</sup> Vgl. Kultermann, U., Gabriel Grupello, Berlin 1968, S. 276f. und Abb. 146–47.

<sup>114</sup> Kultermann, a. a. O., Abben. 92ff. Vgl. auch Kat. der Ausstellung ›Europäische Barockplastik am Niederrhein, Grupello und seine Zeit‹, Düsseldorf 1971, Abb. 38ff.

<sup>115</sup> Dem Typus folgt die Bronzemadonna von Vinave d'Ille von 1696 (Lesuisse, a. a. O., Abb. 28), die im Motiv des in bewegtem Umriß flatternden Mantels Delcours Auffassung der 90er Jahre entspricht und insofern auch der Gewandbildung der graphischen Vorlage näher steht. Die Madonna der Kapuzinerkirche in Malmedy (Lesuisse, a. a. O., Abb. 107) scheint eine Werkstattarbeit zu sein.

<sup>116</sup> Die Statuette war ehemals Ferrata zugeschrieben (Brinckmann, Barockskulptur, S. 260, Abb. 264). Vgl. Metz, P., Europäische Bildwerke, Kat. Nr. 296, Abb. 70. Die Bronze in Urbino (Galleria Nazionale delle Marche) wurde von Wittkower für Algardi in Anspruch genommen. Zur Zuschreibung siehe zuletzt Pope-Hennessy, J., Italian Bronze Statuettes: Burlington Magazine Bd. 105, 1963, Fig. 42.

<sup>117</sup> Lesuisse, a.a.O., Abb. 87.

<sup>118</sup> Dhanens deutet den Engel als »Schutzengel« (Inventar S. 28). Das Flammenschwert weist eher auf den Erzengel Michael, dessen eschatologische Bedeutung in der Inschrift »Tu Nos Ab Hoste Protege« angesprochen wird. Erzengel Michael und Schutzengel werden am Epitaph ikonographisch deutlich geschieden. So befindet sich im Chorungang der St. Gummaruskirche in Lierne unter den einfigurigen Epitaphien an den Pfeilern neben der Darstellung des Michael mit Feuerschwert und Schild über der Gestalt des Teufels stehend (Epitaph für Michael De Kinder und Catharina Mathees), auch die Darstellung des Schutzengels, der, ein Kind an seiner linken Seite führend, – hier wohl zugleich Anspielung auf die Seele – mit der rechten Hand zum Himmel deutet (Memorie für Ignatius De Bisshop). Der Schutzengel als Weggefährte und Führer zur »Ewigkeit« taucht in der Andachtsliteratur der Zeit ebenfalls häufig auf (vgl. das Kapitel »De Praeparatione ad mortem« in Antonius Suquet, *Vita Aeternae*, Liber III, Caput XXV, S. 1091).

<sup>119</sup> Vgl. Riccoboni, *Roma Nell'Arte*, Abb. 260–262.

<sup>120</sup> Lesuisse, a.a.O., S. 42 und S. 87.

<sup>121</sup> Brinckmann, Barockskulptur, Abb. 122. Zur Datierung des Grabmals Birague, vgl. Ciprut, E. J., in: *Gaz. Beaux Arts*, Bd. 74, 1965, S. 342.

<sup>122</sup> Hieronimus Drexelius, *De Aeternitate Considerationes*, *Coloniae Agrippinae* 1634, S. 91.

<sup>123</sup> In dem verbreiteten Erbauungsbuch der »Schola Cordis« des Benediktiner Benedictus Haefenius, Antwerpen 1629, zeigt das Emblem Nr. 28 den Kampf um die menschliche Seele zwischen dem Engel mit dem Feuerschwert und dem Teufel.

<sup>124</sup> Die im Katalog der Ausstellung »Europäischer Barock am Niederrhein, Grupello und seine Zeit«, Düsseldorf 1971 (Kat. Nr. 280, Abb. 184) als möglicher früherer Entwurf für die Madonna am Grabmal angesichene Zeichnung aus dem Antwerpener Prentenkabinett weicht in der säulenhaft unbewegten Statuarik der Figurenauffassung von den Statuen der Allegorie und der Madonna wesentlich ab. Der ikonographische Typus der Statue in der Zeichnung – das Kind steht auf einer Konsole neben der Muttergottes – leitet sich von Kleinplastiken des Mechelner Kunstsreiches ab (vgl. Müller, Th., in: *Festschr. H. von Einem*, Berlin 1965, Tf. 34 und Tf. 35) und ist auch schon von der Thematik her als Darstellung am Grabmal nicht gut denkbar. Die Abweichungen vom Figurenstil und vom Zeichenstil im Vergleich mit den gesicherten Grabmalentwürfen Van der Voorts lassen die von Tralbaut ausgesprochene Zuschreibung dieser Zeichnung an Van der Voort sehr fragwürdig erscheinen.

<sup>125</sup> Jakobus van der Sanden, *Oud Kunsttoneel*, MSS. Antwerpen 1777; zitiert von Tralbaut, M. E., *De Amors en Putti van Michiel Van der Voort den Oude*, Antwerpen 1946, Maerlantbibliotheek XVII, S. 16.

<sup>126</sup> Nach Cesare Ripa ist das Kamel seiner ausdauernden und bescheidenen Natur wegen als das Attribut der Allegorie der Bescheidenheit anzusehen (Niederländische Ausgabe Amsterdam 1644, S. 41: »Discrezione-Bescheydenheit«).

<sup>127</sup> Herck/Jansen, *Archief in Beeld: Tijdschrift für Geschiedenis en Folklore*, 1949, S. 76f. Casteels, *De Nole* Abb. 36.

<sup>128</sup> Die Bezeichnungen »Demi-Couché« oder »Accoudé« wurden von Panofsky eingeführt (vgl. *Grabplastik*, S. 90).

<sup>129</sup> Duverger, *Nieuwe Gegevens*, S. 40f. und Abb. IX.

<sup>130</sup> Vgl. Dhanens, Inventar S. 120 und S. 204 (Nr. 454).

<sup>131</sup> Casteels, *De Nole*, Abb. 36 (Stich nach dem Grabmal des Bischofs Miraeus).

<sup>132</sup> Laenen, *Histoire de l'Eglise Métropolitaine*, S. 169f.

<sup>133</sup> Der von Leo Bruhns eingeführte Begriff der »Ewigen Anbetung« (Das Motiv der Ewigen Anbetung in der römischen Grabplastik des 16., 17. und 18. Jahrhunderts: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 1940, S. 253ff.) erfuhr eine Präzisierung und Einschränkung allein auf die Anbetung der Effigies vor der Eucharistie im Kirchenraum durch M. Denzler (vgl. Artikel »Ewige Anbetung«, in: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, via. Sp. 593f.

<sup>134</sup> Insofern scheint es fraglich, ob die Darstellung des Liegebildnisses am Grabmal des Bischofs Triest, in dem das Motiv der aktiven Teilnahme am Geschehen im Kirchenraum nicht in der Bildnisstatue veranschaulicht wird, unter die Kategorie der barocken Ewigen Anbetung am Grabmal einzzuordnen ist (vgl. Denzler, »Ewige Anbetung«, a.a.O. Sp. 594). In der Darstellung am Triestgrabmal wird jedenfalls eine Durchdringung der Themen der »Ewigen Anbetung« und der bereits genannten Erlösungsvorstellung im Programm nicht anschaulich und ist wahrscheinlich auch nicht beabsichtigt gewesen. Das Motiv der »Ewigen Anbetung« ist jedoch mit Bestimmtheit in der frühbarocken Darstellung des auf den Altar in seiner Kapelle blickenden Bischofs Pieter Damant im Chorungang der Kathedrale in Gent als Thema der Grabfigur bildlich veranschaulicht (siehe oben S. x).

<sup>135</sup> Bruhns, a.a.O. S. 345, Abb. 269. Die Hervorhebung dieses Grabmals als das Prototypispiel der »Ewigen Anbetung« im Barock auch von S' Jakob, *Idealism and Realism*, a.a.O. S. 143.

<sup>136</sup> Die Autorschaft des Quellinus für das Grabmal Capello ist durch die Reiseschilderungen des schwedischen Architekten Nicodemus Tessin aus dem Jahr 1687 bezeugt. Upmark, G., in: *Oud Holland*, Jg. 13, 1900, S. 222.

<sup>137</sup> Im Cabinet des Estampes in Brüssel befindet sich eine bisher nicht beachtete Kreidezeichnung (Abb. 30) (Inv. S II 131 502), in der ein eigenhändiger Entwurf des Quellinus zur Figur des hl. Jakobus vorliegt. Im Zeichenstil ist sie mit den drei bisher bekannten Handzeichnungen des jüngeren Quellinus, dem 1665 datierten Beichtstuhlentwurf mit Engeln in Kopenhagen (Zajadacz-Hastenrath, S., *Das Beichtgestühl der Antwerpener St. Paulskirche*, a.a.O. Abb. 274), dem Entwurf für das heute nicht mehr erhaltene Wanddenkmal des Roger Clarijs von 1678 (Casteels, M., in: *Miscellanea Jozef Duverger*, Gent 1970, S. 633ff. und Abb. 1) und der kolorierten Entwurfszeichnung für das 1687–1689 errichtete

Grabmal des Hans Schack in der Trinitaskirche in Kopenhagen (Abb. 70) eindeutig verwandt. Die weiche Konturierung und die großflächigen, weiß gehöhten Stellen sind auch bei allen Zeichnungen zu finden. An der Grabfigur auch die ähnliche summarische Behandlung des Haares und die deutlich geschwungenen Augenbrauen. Die Kontrastierung in Licht- und Schattenfelder geht über die sehr viel früher entstandene Zeichnung des Beichtstuhlturwurfes hinaus. In der Entwurfszeichnung, in der es um ein erstes Festhalten des Bewegungsausdrucks und die tektonische Verteilung der Figurenmasse, ohne die Berücksichtigung der Wirkung einer plastischen Oberflächengestaltung, geht, wird die Organisation der Körper-Gewandfiguren, in der das Gewand als ›Gebärde‹ der Körpereste selbstständig gegenübertritt besonders deutlich.

<sup>138</sup> Möglicherweise setzt Rauchmillers Grabmal des Bischofs Karl von Metternich in Trier, an welchem an derselben Stelle ein Putto neben der Liegefigur erscheint, Quellinus' Capello-grabmal voraus.

<sup>139</sup> Thorlacius-Ussing, V., *Billedhuggeren Thomas Quellinus*, Kopenhagen 1926, S. 208.

<sup>140</sup> Vgl. Kehrer, H., Über Artus Quellinus den Jüngeren, in: *Belgische Kunstdenkmäler*, Bd. II, Abb. 208–210. Aufgrund der stilistischen Verwandtschaft mit dem Putto des Capello-grabmals und denjenigen des Hochaltares in der Antwerpner Jakobskirche lassen sich zwei der acht Puttenreliefs an der Predella des Hochaltares der Kirchen S. Andries in Antwerpen der Hand des jüngeren Quellinus zuweisen. (Abb. 31) In der Motivierung von Körper und Gewand wie auch in dem Verhältnis der Figuren zum Reliefgrund unterscheiden sich diese beiden Reliefs deutlich von den übrigen Putten-darstellungen, die aus dem Atelier des Pieter Verbruggen d. Ä. stammen. (Vgl. Jansen, A., *Le mobilier de nos églises*, S. 12 und Abb. 9. Jansen nimmt für alle Putten die Autor-schaft des Verbruggen an.) Es sind dies der Putto mit dem Attribut der zwei Kannen und der Putto mit Kanne und Teller (ein dritter Putto mit Weihrauchfaß ist wohl dem Atelier des Quellinus zuzuschreiben und zeigt starke Verwandschaft mit den Putten der Wandgrabmäler des Thomas Quellinus in Dänemark). In der Körperrauffassung noch immer dem Vorbild Duquesnoysscher Putten verpflichtet, zeigt sich in den Reliefs im Darstellungstypus wie vor allem in der Gesichtsbildung ein deutlicher Einfluß der Malerei des Rubens. Aus der Vielzahl der zu nennenden Putten in Rubensdarstellungen sei hier auf ein Beispiel der Rubensgraphik verwiesen. In Christoffel Jeghers Holzschnitten nach Rubens taucht ein Typus eines Putto auf, der mit Quellinus' späten Puttenreliefs die größte Verwandtschaft zeigt (vgl. die Folgen der Holzschnittblätter ›Flucht nach Ägypten‹ nach Rubens, abgebildet in: *The Metropolitan Museum of Art*, *Bulletin* Summer 1966, Abb. 8–11 und Abb. 18).

<sup>141</sup> Die Architektur des Grabmals De Berghes wurde von dem Brüsseler Architekten Van Bree ausgeführt. Vgl. H. D. van den Nieuwenhuyzen, *Konstminnende Wandeling wesende en koort beschrijf* ... MSS. Brüssel 1780 (Bibl. Royale Brüssel, MSS. Nr. 172 332, folio 5).

<sup>142</sup> Vgl. Kultermann, *Grupello* S. 60f.

<sup>143</sup> Zu vergleichen sind der Engel des Evangelisten Mathäus als Kanzelträger mit der Liegefigur und die Putten an der Kanzelbrüstung mit den beiden Putten unter der Arkade des Grabmals.

<sup>144</sup> Dhanens, *Inventar* S. 132, Nr. 242.

<sup>145</sup> Das bedeutendste Denkmal dieses Typus in der Nachfolge ist das Wanddenkmal des Marquard von Kastell im Dom von Eichstätt von Guillelmus de Grof, dem die Liegefigur des Capello als Vorbild diente. Vgl. Volk, P., *Guill. de Grof*, Diss. Frankfurt a. M. 1966 S. 54ff.

<sup>146</sup> Dhanens, *Inventar* S. 130f.

<sup>147</sup> »En onderrichtienghe om te vervoeren een marbelen groupe bestaende in dry beelden. Daer neffens een Verdaerynghe hoemen can die groupe (met noch eenigh ander werck by ghemaect) Een Bischopelycke Tombe souden connen maecken« *Bibliotheque Royale*, Brüssel, Mass. G 1665 pp. 14–23. (Die Textstelle wurde in deutscher Übersetzung zitiert.)

<sup>148</sup> Vgl. Veit, L. A.-Lenhart, L., *Kirche und Volksfrömmigkeit im Zeitalter des Barock*, Freiburg 1956, S. 126ff.

<sup>149</sup> Vgl. die Geißelungssuppen Duquesnoys und Algardis, Montagu, J., *A Flagellation Group. Algardi or Duquesnoy*; *Bulletin Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, Jg. 38–39, 1967 S. 187ff.

Zum Thema der Geißelungsszene bei Georg Petel, für den auch Rubens Darstellung der Geißelung bedeutsam wird, vgl. Arndt, K., *Studien zu Georg Petel: Jahrbuch der Berliner Museen*, Bd. 9, 1967, S. 187ff.

<sup>150</sup> Tralbaut, M. E., *De Antwerpse' Meester Constbeeldhouwer* Michiel van der Voort, Antwerpen 1950, S. 162ff.

<sup>151</sup> Vgl. Montagu, *A Flagellation Group*, a.a.O. Abb. 1ff.

<sup>152</sup> Montagu, a.a.O. Abb. 8–9.

<sup>153</sup> Um 1700 taucht die Darstellung des Schmerzensmannes am einfigurigen Epitaph auf. Als Beispiel ist das Epitaph des Henricus van Borckhoven in der Jakobskirche in Antwerpen zu nennen, das Pieter Baurscheit d. Ä. um 1708 als Pendant zu dem 1665 datierten Epitaph des Jasper Boest mit der Darstellung der Schmerzensmuttergottes von Matthieu van Beveren errichtete (Jansen/Herck, Jan Pieter Baurscheit I en II: *Jaarboek van de Kominklijke Oudheidkundige Kring van Antwerpen*, Bd. 18, 1942, S. 97 mit Abb.).

<sup>154</sup> Kernode berichtet von einer Theaterszene in London am Lord Major's Day im Jahr 1616, in der über dem Grab des verstorbenen Sir William ein Schauspieler als ›Auferstehungsengel‹ die liegende Figur des Genannten ruft, und mit ihr im Dialog die übrigen Devisen der Szenendekoration bespricht (vgl. Kernode, a.a.O. S. 58). Der Zusammenhang der zwischen dem barocken Bühnenspiel, dem ›tablean vivant‹ und der Szene am Grabdenkmal bestehend konnte, wird hier besonders deutlich.

Zum Grabmal des Louis Phéliepeaux vgl. Brinkmann, *Barock-skulptur*, S. 273 Abb. 274.

<sup>155</sup> In Willem Hesius, *Emblema Sacra de Fide, Spe, Charitate* (Antwerpen 1636) wird auf die Bedeutung der Liebe als der höchsten dieser drei Tugenden und auf den Begriff der Apotheose (durch diese Tugenden) angespielt: ›Amoris per Fidem et spem in caelos transcripti APOTHEOSIS‹ (S. 401).

- <sup>156</sup> Daris, J., Notices sur les églises du diocèse de Liège, Bd. V, Liège 1874, S. 208, Vgl. Gabriels, Quellinus, a. a. O., Anm. 302.
- <sup>157</sup> Vgl. Gepts-Buysart, G., Guillielmus Ignatius Kerriex: Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis. 1953, S. 309.
- <sup>158</sup> Victoria und Albert Museum, Annual Review 1930, S. 8, Tf. 7.
- <sup>159</sup> Vgl. Herzog, E., Ress, A., Der Frankfurter Barockbildhauer Justus Glesker: Schriften des Historischen Museums Frankfurt a. M., X, 1962, S. 134f. und Anm. 158.
- <sup>160</sup> Vgl. Zajadacz-Hastenrath, Das Beichtgestühl der Antwerpener St. Pauluskirche, Taf. 13.
- <sup>161</sup> Bereits die Gisant am Grabmal des Engelbert II von Nassau (†1504) in der Kirche in Breda liegen auf gerollten Strohmatte. Der Holländer Pieter De Keyser nimmt dieses Motiv in seinen Grabmälern, wieder auf. Vgl. Neurdenburg, E., De zeventiende eeuwsche beeldhouwkunst in de Noordelijke Nederlanden, Amsterdam 1948, Abb. 107ff.
- <sup>162</sup> Montagu, J., Antonio and Giuseppe Giorgetti: The Art Bulletin, Bd. 52, 1970, S. 278ff. Abb. 1.
- <sup>163</sup> Lesuisse, Del Cour, Abb. 31f. Vgl. auch: Collon-Gevaert, S., Le Christ mort de Jean del Cour: Chronique archéologique du Pays de Liège, Bd. 57, 1966, S. 3–20.
- Die in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts zu datierende Figur des Grabchristus am Altar der Kirche von Grand Bigard bei Brüssel setzt ebenso wie der Grabchristus des Kerricx am Kalvarienberg im Vorhof der Kirche Saint-Paul in Antwerpen die Christusfigur des Quellinus in Hasselt voraus.
- <sup>164</sup> Das Thema der Grablegung und Auferstehung Christi findet sich bereits an dem frühbarocken Denkmal, das Guillaume de Royer seinem verstorbenen Bruder im Jahr 1640 errichten ließ. (Abb. 42) Von Bedeutung für das Thema war sicherlich der ursprünglich ausersehene Aufstellungsort. Das Grabmal, das sich heute in der Kirche Notre-Dame in Huy befindet, war für die Kirche der Sepulchrinen in Huy errichtet worden. Im unteren Teil der von zwei Säulenpaaren gerahmten Nische befindet sich die lebensgroße Gruppe des Christus mit Nicodemus und Joseph von Arimathia. Über der Inschrifttafel auf einem von Balustern getragenen Sockel steht die Figur des auferstandenen Christus (die Gruppe der Pietà vor der Inschrift fehlt heute. Sie war auch sicherlich nicht für diese Stelle am Grabmal konzipiert, da sie durch ihre Maße die Grabschrift zum großen Teil verdeckt und zudem auch stilistisch einer späteren Zeit als die übrigen Grabfiguren angehört). Auf die Bedeutung der Auferstehung Christi als Signum der Auferstehung des Verstorbenen weist die Grabschrift: »Christo Resurgentem / Haec Sepulti Memoria est / Non Monumentum / ... Hadelinus De Royer Generosus Adolescens / Hic Mortuus Hic Sepultus / Felicem Exspectat Resurrectionem.« (Demaret, H., La Collegiale N.-Dame de Huy, 1924, S. 47).
- <sup>165</sup> Ein Stich von Cornelis Galle vermittelt einen Eindruck der Kapelle des 16. Jahrhunderts. Am Eingang befand sich ein Wanddenkmal im Stil der Florisdekoration, welches in der Gegenüberstellung der Figuren des Todes und der Ewigkeit bereits ein allegorisches Thema darstellte. (Marques d'Honneur de la Maison de Tassis, folio 154).
- <sup>166</sup> Zur Entstehungsgeschichte der Kapelle vgl. De Bruyn, H., Trésor artistique des Eglises de Bruxelles, Löwen 1882, S. 172ff. Libertus, Faydherbe, S. 185ff. und Kultermann, Grupello, S. 49ff.
- <sup>167</sup> Das Buch erschien bei Plantin-Moretus in Antwerpen. Vgl. auch Rooses, Le Musée de Plantin-Moretus, Antwerpen 1914, S. 367.
- <sup>168</sup> Vgl. hierzu Evers, Die Buchtitel des Rubens, in: Rubens und sein Werk, Brüssel 1943, S. 167–194 Abb. In der Komposition vergleichbar ist der Titel zu Scribanus »Politico Christianus« (Abb. 97).
- <sup>169</sup> Saunders, Justus Lipsius, S. 95ff. In dem Topos »Virtus non Tempus« ist deutlich wieder eine Anlehnung an die Philosophie Senecas zu spüren. In einem Brief an Lucilius sagt Seneca über die Bedeutung des Lebens: »Nach unserem Wirken laß es (das Leben) uns messen, nicht nach der Zeit«. (Brief 93, De Brevitate Vitae).
- <sup>170</sup> Semenzato, C., La Scultura veneta del seicento e del settecento, Venedig 1966, Abb. 42.
- <sup>171</sup> Mus. Roy. d'Art et d'Hist., Inv. Nr. 641. Maße: 81 × 89 cm. Vgl. Jansen, A., in: Kat. der Ausstellung »Le Siècle de Rubens«, Brüssel 1965, S. 350 mit Abb. (dort fälschlich »Veritas« non Tempus benannt).
- <sup>172</sup> Kultermann, Grupello, Abb. 14 und Abb. 21–22.
- <sup>173</sup> ebenda Abb. 19.
- <sup>174</sup> Des Marez, G., Guide illustré de Bruxelles, Brüssel 1958<sup>3</sup>, S. 145. Signatur des Plumier unter dem Kissen der Knienden.
- <sup>175</sup> Keller-Dorian, G., Antoine Coysevox. Catalogue raisonné de son oeuvre, Paris 1930, Abb. Pl. 21, Bd. I.
- <sup>176</sup> Baudouin, F., Artikel Baurscheit, in: Nationaal Biographisch Woordenboek, Brüssel 1964, Bd. I, S. 90 und Jansen/Hercq, Burscheit: Jb. Kon. Oudh. Kring v. Antwerpen, XVIII, 1942, S. 46.
- Ein späteres Beispiel ist Theodor Verhaegens Chronos vom Grabmal des Ambrosius Roose, Baron de Leeuw, das für die Kirche Leeuw – St. Pierre bei Brüssel geschaffen wurde und sich heute im Museum Buysleyden in Mechelen befindet (Poupeye, Theodor Verhaegen, Sculpteur Malinois, Brüssel 1914, S. 76–77).
- <sup>177</sup> Walter Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels, S. 262f.
- <sup>178</sup> Webb, M. I., Michael Rysbrack, Sculptor, London 1954, S. 64f. Zu diesem Grabmal auch Whinney, M., Sculpture in Britain 1530–1830. The Pelican History of Art, 1964, S. 79 und Abb. 54B–55.
- <sup>179</sup> Delestrée, D. J., Grimbergen. Beknopte Geschiedenis der Norbertiner Abdij, Merchtem 1928, S. 49f. Vgl. auch »Grimbergen«, herausgegeben anlässlich der Ausstellung »Laus Brabantiae« in der Abtei Grimbergen, 1958, S. 62.
- <sup>180</sup> Marchal, E., Mémoire sur la sculpture aux Pays-Bas pendant les 17e et 18e siècles, Brüssel 1877, S. 15.

<sup>181</sup> Vgl. Benjamin, *Trauerspiel*, S. 153: »Das Buch der Natur und das Buch der ›Zeiten‹ sind Gegenstände des barocken Sinnens ... Nicht zuletzt galt das Buch als immerwährendes Monument auf dem schriftreichen Naturschauplatz.

<sup>182</sup> Panofsky erkannte in diesem Motiv einen neuen positiven Aspekt, dem man im Ereignis des Todes zu sehen vermochte. Panofsky, E., »Mors Vitae Testimonium. The positive aspect of death in Renaissance and baroque Iconography, in: Studien zur Toskanischen Kunst (Festschrift L. H. Heydenreich), München 1964, S. 221 ff.

<sup>183</sup> Die Zeichnung (D XXXI, Antwerpen Prentenkabinett) ist bisher Pieter Verbruggen d. J. zugeschrieben worden. Eine Zuschreibung an Hendrik Verbruggen kann sich auf die Verwandtschaft in Zeichenstil mit dem HVB signierten und 1683 datierten Grabmalentwurf im Pretenkabinett stützen (zwei Putten mit Fackel und Sanduhr neben dem Bildnis medaillon einer Frau, Inv. DXXXIII, 5) sowie dem voll signierten und 1678 datierten Epitaphentwurf mit der Darstellung einer heiligen Katharina im Cab. des Estampes in Brüssel (Inv. E-3651), der in der Literatur bisher unbeachtet geblieben ist. Ebenso möchte ich in dem Entwurf im Pretenkabinett in Antwerpen (Inv. A LXIII, 24: Chronos schreibt auf die von einem Putto gehaltene Inschriftenrolle) und in dem Entwurf im Amsterdamer Rijksmuseum (Inv. 65-112: Chronos schwebend über der Figur eines Demi-Couché, Entwurf für ein Wandnischengrab) die Hand des Hendrik Verbruggen sehen. Trotz Van Hercks ausführlicher Untersuchungen (Hendrik Verbruggen: Jb. Oudh. Kring Antwerpen, XVI, 1940 und Kat der Ausstellung, *Tekeningen der Verbruggens*, Antwerpen 1939) bleibt die Zuschreibung der Zeichnungen zwischen Pieter Verbruggen d. J. und Hendrik Verbruggen in vielen Fällen noch ungeklärt.

<sup>184</sup> Unter den erhaltenen Denkmälern kommt einzig Thomas Quellinus' Grabmal für Fridericus Gersdorph in Tølløse, Dänemark, in seiner Darstellung (Tod und Chronos halten die Inschrifttafel) dem Grimberger Denkmal nahe. Eine fast eklektische Verwendung des Motiv- und Typenvorrats der südniederländischen Grabplastik wird bei Thomas Quellinus in seinen dänischen Grabmälern immer wieder deutlich.

<sup>185</sup> Velge, H., *La Collegiale SS. Michel et Gudule*, Brüssel 1926, S. 266. Marchal (Mémoire sur la sculpture, S. 11f.) erwähnt ein drittes, 1685 begonnenes Denkmal für die Abtei in Forest bei Brüssel, »à la mémoire des abbés de ce monastère«, wobei es sich aber um ein Grabmal für die Äbtissinnen des Klosters Forest gehandelt haben müßte. In der ehemaligen Abteikirche S. Denis ist kein barockes Grabmal erhalten.

<sup>186</sup> Casteels, De Nole, S. 88ff. Abb. 98–99. Ob dieses Grabmal des Corselius oder das nur im Stich überlieferte Grabmal des Jan Gevaerts (Belg. Kunstdenk. II, Abb. 142, S. 189) den Prototypus bildete, läßt sich nicht entscheiden, da das Entstehungsdatum des Grabmals Gevaerts nicht gesichert ist. Das Denkmal des Jan Gevaerts galt in der Zeit des Jacobus van der Sanden (um 1750) der Überlieferung nach als ein Werk des Artus Quellinus d. Ä., den Entwurf soll Rubens geliefert haben. Dies wurde von J. S. Held bezweifelt (Designs of Rubens for sepulchral monuments: The Art Quarterly, XXIII, 1960). Hells Ergebnisse wurden im wesentlichen auch von Kitlitschka übernommen (Kitlitschka, Rubens und die Bildhauerei, Diss. Wien 1963). Der Typus fand vor allem Verbreitung mit der Darstellung zweier Namenspatrone –

anstelle der Allegorien – zu Seiten der Inschrifttafel. Beispiele sind: Das Grabdenkmal der Hofdamen der Maria Stuart in St. Andries, Antwerpen, Atelier der de Nole um 1620 (Casteels, S. 196). Das ebenfalls dem Atelier der de Nole zugeschreibende Epitaph des Louis Knips und seiner Frau in Notre-Dame in Mecheln. Das Grabdenkmal des Jacques Edelheer und seiner Frau in S. Jacques in Antwerpen (Schule der de Nole) um 1650 und das eindrucksvolle Grabdenkmal des Carolus de Croy in Notre-Dame de la Chapelle in Brüssel, entstanden um 1630.

<sup>187</sup> Von der Gewanddrapierung des linken Engels mit der Posaune fehlt an der linken Seite das Stück eines Gewandbausches, der in einer Nachzeichnung des Grabmals aus dem 18. Jahrhundert noch zu sehen ist (Antwerpen, Pretenkabinett, D XXIX, 45). Eine zweite Nachzeichnung wurde 1750 von Alexander Schobbens anlässlich der von ihm durchgeführten Restauration des Denkmals gefertigt (Antwerpen, Pretenkabinett, A LXIX, 17), auf der das Gewand des Engels bereits beschädigt ist. (Vgl. Jansen/Herck, Archief in Beeld, Teil III: *Tijdschr. v. Geschiedenis en Folklore*, Antwerpen 1949, S. 76ff.).

<sup>188</sup> Descamps, J. B., *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant*, Paris 1759.

<sup>189</sup> Baert, Ph., *Mémoire sur les sculpteurs et architectes des Pays-Bas: Compte-rendu des séances de la Commission Roy. d'Histoire*, Bd. XV, 1849, S. 157.

<sup>190</sup> Nieuwenhuizen, J. v. d., *Gids voor de Kathedraal van Antwerpen*, 1957, S. 98.

<sup>191</sup> Van Herck, C., *Het meubiliar van de Antwerpse O. L. Vrouwkerk: Annales de la Fédération Archéologique et Historique de Belgique*, 32e congrès Anvers 1947, S. 37ff.

<sup>192</sup> »De Kerken van Antwerpen«, herausgegeben von P. J. J. Mol mit Anmerkungen von J. de Bosschere, Antwerpen 1910.

<sup>193</sup> Oud Konsttoreel van Antwerpen, MSS. (Stadtarchiv Antwerpen) Antwerpen um 1770, Bd. II, S. 599f.

<sup>194</sup> Im Kurzinvventar von Antwerpen aus dem Jahr 1959 ist Hendrik Verbruggen genannt (Bulletin de la Commission royale des monuments et des sites, Bd. X, 1959, S. 52).

<sup>195</sup> Vgl. Herck, Ch. van, Hendrik Frans Verbruggen: *Jaarboek van de Koninklijke Oudheidkundige Kring van Antwerpen*, Bd. 16, 1940 S. 18f.

<sup>196</sup> Vergleichbar sind die von Raggi nach Entwürfen Berninis ausgeführten Stuckengel in S. Andrea al Quirinale, Wittkower, R., Gian Lorenzo Bernini, London 1955, S. 224, Abb. 77.

<sup>197</sup> Herck, Verbruggen, a.a.O. S. 47.

<sup>198</sup> Wittkower, Bernini, S. 205f., S. 206, Fig. 53–54.

<sup>199</sup> Der apotheotische Aspekt dieser Darstellung wird in der Inschrift des 1670 entstandenen Epitaphs des Giovanni Gisleni in Sta. Maria del Populo besonders deutlich, die demselben Thema folgt: Das gemalte Bildnis wird dort der Darstellung des Toten als Skelett im Leichentuch gegenübergestellt. Unter dem Skelett die Inschrift »Neque hic vivus« und unter

- dem Bildnis ›Neque hic mortuus‹ (Bialostocki, Kunst und Vanitas, a.a.O. S. 204, Mâle, *L'art religieux après le concile de Trente*, Paris 1932, S. 221, Abb. 119).
- <sup>200</sup> Inv. Nr. 3373 5/23. Die Beschriftung lautet: »Cepulture du seigneur Barate qui est à St. Pierre Montorio à Rome gemacht door sign. Barata Beeldhouwer en Architect«.
- <sup>201</sup> Die Figur der Verstorbenen wurde von Jean Bapt. Tubyl, der Engel von Gaspard Collignon ausgeführt. Panofsky, Grabplastik, Köln 1964, Abb. 376.
- <sup>202</sup> Jansen, A. und Herck, C. van, Peeter Scheemaekers: *Jaarboek van de Koninklijke Oudheidkundige Kring van Antwerpen*, Bd. 17, S. 133 und S. 162, Abb. 2.
- <sup>203</sup> Antwerpen, Vleeshuis, Catalogus II, 1948 S. 44. Vgl. auch Kat. der Ausstellung ›Europäische Barockplastik am Niederrhein‹, Düsseldorf 1971, Kat. Nr. 261.
- <sup>204</sup> Verwandt in der Intention des Porträts sind die in den letzten zwei Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts entstandenen, qualitätsmäßig unterschiedlichen Bildnisfiguren an den Grabdenkmälern des Thomas Quellinus in Dänemark (vgl. Thorlaciuss-Ussing, Thomas Quellinus, a.a.O., besonders Fig. 24, 39, 42 und 46).
- <sup>205</sup> Das Emblem des geflügelten Totenkopfes taucht nach Knipring (a.a.O. (Anm. 1) I, S. 112) bereits bei Sambucus (›Emblemata‹ 1595) auf.
- <sup>206</sup> Die Bedeutung des Begriffes der Repräsentation im Begräbnisritual wird besonders von Brückner betont (Brückner, W., *Bildnis und Brauch. Studien zur Bildfunktion der Effigies*, Berlin 1966, S. 92f.).
- <sup>207</sup> Auf die Verbindung, die zwischen dem Begräbniszeremoniell, den emblematisch und allegorisch ausgestatteten *Castra Doloris* und der Darstellung am Grabmal zu allen Zeiten bestand, hat vor allem S' Jakob (Idealism and Realism) immer wieder hingewiesen.
- <sup>208</sup> Brauer-Wittkower, Die Zeichnungen des Gian Lorenzo Bernini, Berlin 1931, Taf. 193b.
- <sup>209</sup> Eine bemerkenswerte Verwandtschaft besteht zwischen dem Grabmal des Scheemaekers und Giusto Le Courts Morosini Grabmälern in S. Clemente in Venedig. Das Wandgrab des Giorgio Morosini (†1676) zeigt über einer sehr hohen, von Hermen getragenen Sockelarchitektur den Verstorbenen in Rüstung und Mantel am Gebetpult kniend, im Hintergrund werden Waffentrophäen sichtbar, den Abschluß bildet eine große Vorhangdraperie. Zwei Putten stehen zu den Seiten der Figur, der linke trägt den Helm des Verstorbenen. In Scheemaekers' Entwurfszeichnung ist die Verwandtschaft durch das Vorhangmotiv und den Putto als Wappenthalter noch größer als in dem ausgeführten Grabdenkmal (Semenzato, S., *La scultura Veneta del Seicento e del Settecento*, Venedig 1966, Abb. 21). Möglicherweise liegt Giusto Le Courts Darstellung des Knienden und der fast gleichzeitig entstandenen des Scheemaekers ein gemeinsames Vorbild zugrunde.
- <sup>210</sup> Vgl. Jansen/Herck, a.a.O. S. 141f. – Berbie führt in seinem Führer von 1757 (›Description des principaux ouvrages de peinture et sculpture actuellement existant dans les églises, couvents ... de la ville d'Anvers‹) das Denkmal in der Beschreibung der Georgskirche auf.
- <sup>211</sup> Im Prentenkabinett in Antwerpen befindet sich eine maßgerechte Nachzeichnung des Denkmals, die allgemein mit der Restaurierung des 18. Jahrhunderts in Verbindung gebracht wird (vgl. Jansen/Herck, a.a.O. S. 141f. und Kat. der Ausst. ›Europäische Barockplastik am Niederrhein‹, Düsseldorf 1971, Kat. Nr. 164, dort ist das Restaurierungsdatum fälschlich mit 1751 angegeben). An der Zeichnung wird ersichtlich, daß im figuralen Bestand des Denkmals einige Veränderungen geschehen sind. Die Krumme des Bischofsstabes erschien ursprünglich links von der Figur des Chronos unter den Vanitassymbolen, an ihrer heutigen Stelle befand sich die Sense des Chronos. Das Schwert unter dem Medaillon ist auf der Zeichnung als Flammenschwert wiedergegeben. Somit wäre in Verbindung mit dem Palmzweig ursprünglich der Hinweis auf die himmlische Gerechtigkeit und das Jüngste Gericht gegeben.
- <sup>212</sup> Jacobus van der Sanden, Oud. Kerkel. Konsttoneel Bd. II, S. 618.
- <sup>213</sup> Vgl. die Erwähnung in den ›Inscriptions funéraires et monumentales de la Province d'Anvers‹, Antwerpen 1856ff. (11 Bände), Bd. II, S. 410.
- <sup>214</sup> Für Italien kann als frühes Beispiel das schon erwähnte Grabmal des Giusto Le Court genannt werden (vgl. Anm. 62). In der französischen Grabplastik taucht das Motiv an dem monumentalen, heute leider nur als Torso erhaltenen Denkmal des Comte d'Harcourt auf, das Coysevox 1711 errichtete (Keller-Dorian, Coysevox, Bd. II, Pl. 136).
- <sup>215</sup> Das Grabmal befand sich ehemals in der Lütticher Kathedrale St. Lambert. Abbildung in: S' Jakob, Idealism and Realism, fig. 9.
- <sup>216</sup> Vgl. oben Anm. 182.
- <sup>217</sup> Vgl. Benjamin, Trauerspiel, S. 200.
- <sup>218</sup> In Berninis Darstellung der seligen Ludovica Albertoni auf dem Totenbett verschmilzt im Pathos des Ausdrucks der Moment des Sterbens mit dem Ereignis der Apotheose, ohne daß emblematische und allegorische Verweise verwendet würden. –
- In Girardons Grabmal des Richelieu stirbt der Dargestellte in den Armen der Allegorie, und zwar 'en une action de s'offrir à Dieu' (so lautet die Bestimmung des Auftraggebers selbst – zitiert nach S' Jakob, Idealism and Realism, S. 221) – also um sogleich in den Himmel aufgenommen zu werden.
- <sup>219</sup> S. Jakob sieht die Zeit von 1690 bis 1720 in Frankreich als die wichtige Übergangsphase von der ›deklamatorischen Haltung‹ des Grabmals zum Typus der ›Bühnendarstellung‹, der bis 1760 herrschen wird. Daß in der allegorischen Szene am niederländischen Grabmal diese Entwicklung um einige Zeit früher liegt, bleibt bei S' Jakob im wesentlichen verborgen, da dem niederländischen Grabmal sehr wenig Beachtung geschenkt wurde.

<sup>220</sup> Jansen/Herck, Scheemaeckers, a.a.O. S. 145f., S. 182f. – Nach Jacobus van der Sanden (Oud Konsttoneel Bd. II, S. 621f.) war an dem Grabmal ursprünglich die Signatur und das Datum 1698 (!) angebracht, die heute nicht mehr sichtbar ist (bei der Restauration im 19. Jahrhundert verschwunden?). Möglicherweise ist das Grabmal erst fünf Jahre nach dem Tod des Pico de Velasco entstanden.

<sup>221</sup> Jansen/Herck, a.a.O., S. 145.

<sup>222</sup> Katalog der Ausstellung »Le siècle de Rubens«, Brüssel 1965, Kat. Nr. 486 mit Abb.

<sup>223</sup> Eine von Jansen und Herck Pieter Baurscheit d. J. zugewiesene Entwurfszeichnung für ein Wandnischengrab (Jansen/Herck, Baurscheit: Jb. Oudh. Kring van Antwerpen, XVII, 1941, S. 142) wurde in jüngster Zeit als möglicher Entwurf Scheemaeckers' für das Grabmal des Pico de Velasco angesehen (vgl. Kat. der Ausst. »Europäische Barockplastik am Niederrhein«, Düsseldorf 1971, Kat. Nr. 262). (Abb. 68) Die Form der Nischenarchitektur und die Darstellung sind zweifellos von Scheemaeckers' Grabmal angeregt, doch fehlt der unentschiedenen Gestik des Liegenden, der den Besucher auf die Gestalt des Todes verweist, das für Scheemaeckers charakteristische Motiv eines spontanen Ergriffenseins von dem Geschehen. Scheemaeckers' Deutung von »Tod und Apotheose« zeigt sich in diesem Grabmalentwurf nicht. In Zeichenstil und Thematik besteht kein Zusammenhang mit den übrigen, ausnahmslos signierten Grabentwürfen aus der Hand des Scheemaeckers (vgl. Jansen/Herck, Scheemaeckers, S. 177ff.). Für die Zuschreibung an Pieter Baurscheit d. J. sprechen der Figurenstil und die Farbigkeit der Zeichnung, sowie die eklektische Verwendung allegorischer Motive. Stilistisch sehr verwandt sind zwei ebenfalls aquarellierte, Baurscheit d. J. zuzuschreibende Entwürfe im Antwerpner Prentenkabinett, Nr. A LXVIII, 2: (Abb. 69) Die Allegorie der Ewigkeit hält die Inschriftenrolle, daneben eine zweite allegorische sitzende Gestalt (im Denkmaltypus verwandt mit dem Abtgrabmal in Grimbergen) und Nr. A LXVIII, 21, die Allegorienstatuen Chronos und Ewigkeit zu Seiten des Obelisken mit dem Bildnismedaillon. Die Figur des Chronos neben Symbolen der Vanitas ist hier deutlich beeinflusst von Scheemaeckers' Figur am Epitaph Van Delft.

<sup>224</sup> Thorlacius' Ussing, Thomas Quellinus, Fig. 11–14.

<sup>225</sup> Tralbaut, Michiel van der Voort, S. 45ff.

<sup>226</sup> Antwerpen, Pretenkabinett, Inv. D XXXI, 37.

<sup>227</sup> Baert, Ph., Mémoire sur les sculptures, Compte-rendue des séances de la Commission Roy. d'Histoire, 1847–48, Bd. 15, S. 165.

<sup>228</sup> Zur Herkunft der Sinnbilder von Schlangenring und Globus aus antiken Münzbildern und zu ihrer Verbreitung in Emblembüchern vgl. Artikel »Ewigkeit«, in: Reallexikon zur Kunstgeschichte, Sp. 617ff., vor allem Sp. 621f., 625 und 634–36.

<sup>229</sup> Zur Kugel als Vanitassymbol, vgl. Möller, L., Bildgeschichtliche Gedanken zu Stammbuchbildern, Die Kugel als Vanitas-Symbol: Jb. d. Hamb. Kunstsrgen. II, 1952, S. 157ff.

<sup>230</sup> Cesare Ripa, Iconologia of Uytheeldingen des verstant, Amsterdam 1644, S. 139: Felicita Eterna, Gelucksaligheyt die eenwigh is!

<sup>231</sup> In der niederländischen Ausgabe der Via Vitae Aeternae des Antoine Sucquet heißt es im 31. Kapitel der Meditation über die Ewigkeit (in deutscher Übersetzung): »Bedenke, daß es zweierlei Ewigkeiten gibt, eine glückliche und eine unglückliche, von denen notwendigerweise eine folgen wird, daß es in deiner Macht liegt, die seligste Ewigkeit zu wählen oder, weh der Sünde, in das Ewige Leiden geworfen zu werden. Überlege, was diese Ewigkeit ist, was für eine unendliche, unbegreifliche und sehr lange Zeit. In derselben sind nicht allein viel mehr Jahre als Sterne am Himmel, Sandkörner und Wassertropfen in den Meeren, und Blumen und Blätter an den Bäumen, sondern hunderttausend Millionen mehr als diese alle zusammen ...«

<sup>232</sup> Vgl. Reallexikon zur Kunstgeschichte, Artikel »Erbauungsbuch«, Abb. 13. Sp. 958.

<sup>233</sup> Die Zeichnungen wurden von Tralbaut (De Amors en Putti von Michiel van der Voort, Antwerpen 1946, S. 14ff.) dem Meister zugeschrieben. Der vollständige Text der Beschriftung lautet: »De gelukkige eeuwigheyt, die met een groot geloof naer de eeuwigheyt gaet«, und »alles is vergancelyck, Mundus Vanitas, alles is Eydelheit op deser weirelt« (vgl. auch Tralbaut, a.a.O. S. 15f. Anm. 4f.).

<sup>234</sup> Millin, A. L., Antiquites Nationales ... Paris 1790, Bd. I, Teil V, Pl. 4, Fig. 2. – Nach dem Text bei Millin handelte es sich um eine Bronzefigur vor einer Marmorpyramide.

Die Beurteilung der Verbreitung dieses Typus in Frankreich ist in dem durch die Revolution erheblich dezimierten Denkmälerbestand kaum möglich. Wie jedoch aus dem bei Millin wiedergegebenen Material der Denkmäler hervorgeht, erfreute sich der Darstellungstypus der einzelnen Tugendallegorie mit Bildnismedaillon im 17. Jahrhundert in Frankreich großer Beliebtheit. Neben der stehenden Allegorienstatue erschien die Tugend auch sitzend, oder in halb liegender Haltung wie bei dem Grabmal des 1668 verstorbenen Pierre Brulart (Millin, Bd. III, Teil XXIV, Pl. 2, Fig. 2, bei dem es sich nach freundlicher Auskunft von Dr. Lorenz Selig, München, um ein Werk des Desjardins handelte) und dem Grabmal des Antoine D'Aubray (Millin, Bd. II, Teil XIII, Pl. 4). – Die von Jansen/Herck für van der Voort in Anspruch genommene Nachzeichnung eines französischen Grabmals mit der Darstellung einer Tugendallegorie, die zusammen mit einem Putto das Bildnis des Verstorbenen hält, beschriftet »Te Parys S. Catrein, by de Jezuïte« (vgl. Archief in Beeld, 1947, S. 14) konnte ich bisher nicht sehen.

<sup>235</sup> Die Allegorie läßt sich mit Hilfe Cesare Ripas bestimmen, vgl. »Forteza« in der 1603 in Rom erschienenen Ausgabe der »Iconologia« (S. 165ff.).

<sup>236</sup> Vgl. Tossati, Qu., L'Evoluzione del monumento sepolcrale nell'età Barocca. Il monumento a pyramide: Bollettino d'Arte, Bd. 7, 1913, S. 173–186.

<sup>237</sup> Vgl. Millin, a.a.O. Bd. I, Teil III, Pl. 17. Die Denkmäler befinden sich heute im Louvre.

<sup>238</sup> Die Entwurfszeichnung wurde von Tralbaut (De Amors en Putti, S. 23 mit Abb.) Van der Voort zugeschrieben.

<sup>239</sup> Die symbolische Bedeutung der Pyramide am Grabmal hat A. Memmesheimer mit Hilfe der Emblemliteratur nachgewiesen (Memmesheimer, A. P., Das klassizistische Grabmal. Eine Typologie. Diss. Bonn 1969, S. 134ff.).

<sup>240</sup> Die Aussage der allegorischen Figuren an den Grabmälern der beiden Precipiano blieb auch für die nachfolgenden Grabmäler des Coxie van Moorsele und des Frans van Caverson, die sich ehemals im Chor der Brüsseler Dominikanerkirche gegenüberstanden, bestimmend. Die Denkmäler sind uns nur durch die Entwürfe von der Voorts und die Nachstiche in Jacques Le Roys *Théâtre Sacré* bekannt. (Die Büste des Caverson ist im Museum in Brüssel erhalten) Van der Voort setzte sich auch hier mit einem von Frankreich bekannten Darstellungstypus, zweier sitzender allegorischer Figuren zu Seiten der Bildnisbüste, wiederum in sehr eigenständiger Weise auseinander (zu den Grabmälern vgl. die Zeichnungen, abgebildet in Tralbaut, *De Amors en Putti*, S. 31ff. und Michiel van der Voort, 1950, S. 102ff.).

#### ABBILDUNGSNACHWEIS

Antwerpen, Cabinet des Estampes, Abb. 68, 69.

Brüssel, ACL Abb. 1–4, 6, 9, 12, 13, 16–18, 25–27, 33–39, 41, 42, 44, 48, 50, 51, 55, 56, 58, 62, 66, 67, 71, 72,

Brüssel, Bibliothèque Royale, Abb. 22, 23, 30, 64, 74.

Kopenhagen, Kunsthistorisk Pladearchiv Abb. 70.

München, Staatl. Graph. Sammlung, Abb. 21.

Wien, Albertina Abb. 20.

Eigene Aufnahmen Abb. 5, 7, 8, 10, 11, 14, 15, 19, 24, 28, 29, 31, 32, 40, 43, 45–47, 52–54, 57, 59–61, 63, 65, 73, 75–77.