

Landesbibliothek Oldenburg

Digitalisierung von Drucken

Jahrbuch für das Oldenburger Münsterland

Vechta, Oldb, 1969-

Hilde Schreiner: Überlegungen zu den drei im Pfarrhaus zu Damme
aufgefundenen Porträts geistlicher Herren

urn:nbn:de:gbv:45:1-5285

Hilde Schreiner

Überlegungen zu den drei im Pfarrhaus zu Damme aufgefundenen Porträts geistlicher Herren

Vor einigen Jahren entdeckte der damalige Pfarrer der katholischen Kirchengemeinde Damme, Hubert Quebbemann, auf dem Dachboden der alten Pastorat am Kirchplatz (abgerissen 2003) drei Ölgemälde; ihre Zuordnung war zunächst schwierig, da sie weder beschriftet noch signiert waren. Die Bilder, die drei Porträts geistlicher Herren zeigen, wurden der bischöflichen Abteilung für Denkmalpflege in Münster übergeben, die ihrerseits ein geeignetes Atelier für Restaurierung und Konservierung beauftragte, ein Gutachten zu den Kosten einer möglichen Restaurierung zu erstellen. In dem Schreiben vom 6.1.2005 dieses Instituts werden die Dargestellten, wie seit der Erwähnung der Porträts durch Karl Willoh¹ üblich, als Fürstbischof Franz Wilhelm von Wartenberg, Bischof von Osnabrück seit 1625, (gest. 1661), als Archidiakon Jodokus von Ledebur, Domkürster in Osnabrück² (1646-1670), und Pastor Bernhard Moorhaus³, Pastor in Damme 1630-1664, angegeben.

Willoh stützt sich auf seine Übersetzung eines Abschnitts des in lateinischer Sprache geschriebenen Visitationsprotokolls⁴, das der Decanus ruralis Joannes Bernardus Gevers 1706 nach dem Bericht des Pastors Johann Albert Busch (1705-1706) abfasste. Nach Willoh übernahm auch Pastor Heinrich Zuhöne diese Zuschreibung, die jedoch falsch ist, wie die folgende Darstellung zeigen wird.⁵

Porträt des Ernst August II. von Braunschweig-Lüneburg, Fürstbischof von Osnabrück (1716-1728)

Aufgrund eines leicht herzustellenden Vergleichs mit einem Porträt aus dem Diözesanmuseum Osnabrück kann der als Franz Wilhelm von Wartenberg Dargestellte als Fürstbischof Ernst August II. von Braun-

schweig-Lüneburg (1674-1728) identifiziert werden.⁶ Während im Osnabrücker Bild des Fürstbischofs Ernst August II. von Braunschweig-Lüneburg (Abb. 1b) das Licht auf den textilen Materialien und auf der eisernen Rüstung gut vermalt erscheint, sind im Dammer Bild die Lichtpunkte unverstrichen aufgesetzt, der Hermelinpelz fransig mit einzelnen Pinselstrichen gegeben, das Inkarnat des Gesichts kaum mit den Schatten verbunden, die starren Augen, schematisch abgegrenzt, in die ovale Gesichtsform eingepasst und die Augenpunkte falsch gesetzt, die blaue Schärpe dunkel, mit wenigen, willkürlichen Aufhellungen wiedergegeben. Am oberen Rand des Bildes ist der Bogen eines ovalen Bildausschnitts erkennbar, wie die meisten Porträts der Bischofsgalerie im Osnabrücker Diözesanmuseum in einen solchen eingepasst wurden.

Ein im Historischen Museum Hannover archivierte Schabkunstblatt⁷ (Abb. 1a) zeigt ebenso – wie das Osnabrücker und auch das Dammer Bild – diesen im Brustharnisch eines Feldherrn. Das um 1710 datierte Blatt ähnelt so sehr dem Osnabrücker Bild, dass an eine gemeinsame Vorlage zu denken ist, ein Porträt Ernst August II. als damaligem Herzog von York. Vor Lüttich hatte Ernst August II. als Generalmajor in der holländischen Armee seine Tapferkeit im militärischen Bereich bewiesen.⁸ Über den Harnisch ist der mit einem Hermelin-Pelz gefütterte Mantel gelegt, das Zeichen königlicher Würde. Bevor Ernst August II., gemäß den Vereinbarungen der *Capitularia Perpetua Osnabrugensis* 1650, als protestantischer Nachfolger des katholischen Bischofs Karl Josef von Lothringen auf den Bischofsstuhl von Osnabrück gewählt wurde, hatte er darauf gehofft, die Nachfolge in der Leitung seines kurfürstlichen Hauses antreten zu können. 1702 wurde den Herzögen von Braunschweig-Lüneburg die von Kaiser Leopold 1698 an Hannover verliehene Kurwürde von den Reichsfürsten zuerkannt. Diese zugleich königliche Würde berechnete die Angehörigen der Familie, den Hermelin zu tragen, wie er in den Porträts (Hannover, Osnabrück, Damme) gemalt ist.

Da auch das hannoversche Schabkunstblatt den Herzog bereits mit dem königlichen Hermelin zeigt, dürfte ein zugrunde liegendes originales Ölgemälde zwischen 1702 und 1716, vor der Ernennung zum Fürstbischof von Osnabrück 1716, gefertigt worden sein. In Frankreich war zwar im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts das Ideal des Feldherrn, des kriegerischen Helden, vom Ideal des *grand homme* verdrängt worden; als Staffage in Porträts wurden theatralische oder mythologische



*Abb. 1: Das in Damme
aufgefundene Porträt
Ernst Augusts II. von
Braunschweig-Lüneburg wurde
fälschlicherweise für eines
von Franz Wilhelm von
Wartenburg gehalten.*



*Abb. 1a: Ernst August II.,
Schabkunstblatt, um 1710
Historisches Museum Hannover*

Motive dennoch weiterhin bevorzugt. Umso mehr wird die Darstellung eines Porträtierten im Kürass mit Bedeutung unterlegt: Im Rückgriff auf die Darstellung nach alten Vorbildern betonte man damit die Verbindung zur Vergangenheit, die Zugehörigkeit zum Adel und damit den Wandel aristokratischer Werte von der Auszeichnung durch Kriegstüchtigkeit hin zur herrscherlichen Autorität.⁹

*Abb. 1b: Das im
Diözesanmuseum Osnabrück
befindliche Porträt
Ernst Augusts II. von
Braunschweig-Lüneburg,
anhand dessen das in Damme
aufgefundene Porträt
(Abb. 1) identifiziert
werden konnte*



Für ein späteres Porträt aus der Zeit seiner Regierung im Fürstbistum Osnabrück bevorzugte Ernst August II. von Braunschweig-Lüneburg dagegen die Darstellung als Fürstbischof in einem üppig prunkvollen Gewand in der Pose eines weltlichen Herrschers; der Feldherrnhut, vom rechten Bildrand überschritten, verweist auf seine ehemals militärischen Interessen, nur der Bischofsstab im Hintergrund ist die Insignie seines bischöflichen Amtes.¹⁰ Obwohl dieses Porträt von Ernst August II. als Fürstbischof im Iburger Schloss vorhanden war, wurde für das Gemälde aus der Dammer Pastorat dennoch das weltliche Feldherrnbildnis als Vorlage genommen, in dem dieser als Vertreter des Welfenhauses Braunschweig-Lüneburg und nicht als Fürstbischof von Osnabrück wiedergegeben wurde. Möglicherweise hatte der Maler des Dammer Bildes keine Kenntnis von dem ihm nicht zugänglichen Porträt, und so konnte er sich nur an dem Bild orientieren, das Ernst August II. vor Antritt seiner bischöflichen Regierung zeigt. Nach dessen Tode 1728 war in der Liste der im Schloss vorhandenen, dann versteigerten Bilder ein Porträt des *Hertzogs E.A.* ohne nähere Beschreibung aufgeführt worden.¹¹ Dessen Benennung als Herzog verweist auf die mögliche Vorlage für das um 1710 datierte Schabkunstblatt. Das gegenwärtig im Diözesanmuseum hängende Porträt könnte eine spätere Kopie dieses älteren Bildes sein, die – obwohl das Iburger Porträt Ernst

August II. als absolutistischer Fürstbischof in Osnabrück bekannt gewesen sein dürfte – zu einem unbekanntem Datum, in vermutlich bestimmter Absicht in die Bischofsgalerie des Diözesanmuseums eingefügt worden ist.

Ob das in Damme aufgefundene Porträt des Fürstbischofs Ernst August II. eine Kopie des Porträts im Osnabrücker Diözesanmuseum ist oder nach dem nicht mehr bekannten Original gemalt wurde, muss offen bleiben.

Porträt des Dompropstes Ferdinand von Kerksenbrock (1676-1754)

Das zweite Dammer Porträt zeigt, wie sich ebenso aufgrund eines Vergleichs mit einem im Diözesanmuseum vorhandenen Gemälde ergibt, Ferdinand von Kerksenbrock (1676-1754), den Statthalter des nachfolgenden fürstbischöflichen Landesherrn, Clemens August von Bayern, Kurfürst von Köln (1700-1761).¹²

Ferdinand von Kerksenbrock war 1716 beteiligt gewesen an der Wahl Ernst August II. zum Fürstbischof von Osnabrück, 1719 ernannte ihn der Päpstliche Stuhl zum Domprobst, der höchsten Würde im Domkapitel, das er nach außen hin zu vertreten hatte, während der Domdekan für die internen Belange zuständig war. 1728 leitete er nach dem Tode Ernst August II. als Subdiakon die Wahl des katholischen Fürstbischofs Kurfürst Clemens August von Köln, der ihn 1730 zum Präsidenten des Geheimen Rats der fürstbischöflich-osnabrückischen Regierung ernannte, womit ihm eine zentrale Position in den Regierungsangelegenheiten der obersten Landesbehörde im Auftrag des Fürstbischofs zufiel.¹³ 1747 wurde Kerksenbrock Statthalter des Kurfürsten Clemens August im Bistum Osnabrück.

Bereits vor seinem Tode hatte Kerksenbrock bestimmt, dass sein von Schlaun anzufertigendes Grabmal an der Westwand des Südquerhauses des Domes angebracht werden sollte. So mussten die Domkapitulare jedes Mal, wenn sie zu den Kapitelgebäuden zogen, um ihre Geschäftssitzungen abzuhalten, an diesem Monument vorbei gehen und seiner gedenken.¹⁴ Auf diese Weise konnte sein Abbild auch nach seinem Tode eindrücklich dem Domkapitel weltliche und klerikale Machtstrukturen in Erinnerung rufen, die unter seiner Amtsführung gefestigt worden waren.

Wenngleich Reinhard Karrenbrock die Datierung des Osnabrücker Porträts von Kerßenbrocks – um 1730 – ableitet von dem Herstellungsjahr 1735 des Porträts des Domdechanten Conrad Goswin von Ketteler¹⁵ und annimmt, dass beide Porträts vom münsterischen Maler Johan Gerhard Koppers gemalt worden seien,¹⁶ erscheint mir eine Zuschreibung an Koppers für das Osnabrücker Kerßenbrock-Porträt fraglich.¹⁷

Das Osnabrücker Porträt von Kerßenbrocks ist in Komposition, in Haltung, Blickrichtung und Hintergrund den Porträts der vorangehenden Dompropste angeglichen. Jedoch wird die Stellung des Statthalters im Fürstbistum Osnabrück augenscheinlich hervorgehoben durch die Andeutung eines Sessels und durch den gerafften Vorhang mit Quaste, den Würdezeichen, die dem Bild des Fürstbischofs Clemens August (1740) entlehnt sind (Bild 2b).¹⁸ Somit dürfte dieses Porträt Kerßenbrocks nach dessen Erhebung zum Stellvertreter des Kurfürsten Clemens August 1747 gemalt worden sein.

Auf dem Brustkreuz, das Bischof Karl Josef von Luxemburg 1706 gestiftet hatte, sind Porträts der beiden Kirchenpatrone als Reliefs gearbeitet: auf der Vorderseite der Apostel Petrus mit dem Symbol päpstlicher Schlüsselgewalt, auf der Rückseite Kaiser Karl der Große, der weltliche Gründer des Bistums, beide gerahmt mit einem goldenen Triumphkranz.¹⁹ Im Porträt des Osnabrücker Diözesanmuseums wird die letzte Seite sicher nicht unabsichtlich gezeigt, denn das Domkapitel, dem Kerßenbrock vorstand, berief sich auf Rechte, die auf den kaiserlichen Bistumsgründer zurückgeführt wurden. Im Iburger Porträt des Franz Wilhelm von Wartenberg, einem Werk seines Hofmalers Andrea Alovisi²⁰, wird dagegen mit der Darstellung der Schlüsselübergabe an Petrus seine Stellung in der apostolischen Sukzession betont, dessen bischöflicher Anspruch des Öfteren zu Auseinandersetzungen mit den Rechten des Domkapitels führte.

Hatte erst Kerßenbrock die Porträts der protestantischen Bischöfe Ernst August I. und Ernst August II. aus dem Hause Braunschweig Lüneburg, die beide als weltliche Feldherren dargestellt sind, in die Bischofsgalerie einfügen lassen, um durch den Aufbau einer Porträtfolge historischer Amtsinhaber, wie sie Alovisi im Auftrag Franz Wilhelms von Wartenberg in Iburg geschaffen hatte, das eigene Ansehen zu stützen und um sich auf das unter der Herrschaft dieser Bischöfe zwischen den Konfessionen ausgehandelte Recht mit größerem Gewicht zu berufen?²¹



Abb. 2: Ferdinand von Kerßenbrock, fälschlicherweise identifiziert als Porträt des Johann von Ledeburg Pastorat Damme



Abb. 2a: Ferdinand von Kerßenbrock Diözesanmuseum Osnabrück

Im Vergleich zu dem Gemälde des Osnabrücker Diözesanmuseums ist das Dammer Bild als dessen Kopie einem weit provinzielleren Maler zuzuschreiben. Es fehlt das Wappen derer von Kerßenbrock mit der dreifachen Rose unter der Grafenkrone, sowie das Datum seiner Er-



*Abb. 2b: Clemens August
von Bayern (1740)
in: Ausst.Kat. „Clemens August.
Fürstbischof, Jagdherr,
Mäzen“, s. Anm. 8*

hebung zum Dompropst (1719), das im Osnabrücker Bild angegeben ist. Dem Maler könnte das genaue Datum von Kerssenbrocks Ernennung nicht bekannt gewesen sein oder dieses war nicht mehr von Bedeutung gegenüber der höheren Position als Stellvertreter des Landesherrn. Der Pinselstrich ist grober, der Ausdruck des Gesichtes starrer, die Lockenpracht der Perücke in regelmäßig gerollten Locken zusammengefasst, die Wiedergabe der Textilien grob verstrichen. Die Stuhllehne am linken Bildrand des Porträts von Kerssenbrock zeigt im Osnabrücker Original deutlich ein eingewebtes florales Muster, wovon im Dammer Bild nur ungeschickte Andeutungen im verstrichenen Rot übrig geblieben sind. Der bläuliche Farbton des Beffchens²² ist gegen ein flach vermaltes Creme-Weiß ausgewechselt und die Schatten des in Falten zusammengezogenen Seidenripsbandes, an dem das Brustkreuz hängt, durch dunkel durchgezogene Streifen angedeutet.

Porträt eines Pfarrers

Unbekannt blieb bislang die Person des dritten Porträts, eines katholischen Pfarrers, der von Karl Willoh (1846-1915) zwar als Pfarrer Bernhard Morhaus genannt wurde, dennoch heute einem sehr viel späteren Nachfolger von Morhaus zugeordnet werden muss.²³

In einem ovalen Rahmen ist ein Pfarrer als Halbfigur gezeigt, der in der linken Hand ein geschlossenes Buch vor seine Brust hält. Auffallend ist die Differenz in der Malweise von Kopf und Corpus, insbesondere von Gesicht und Hand des Dargestellten. Das Inkarnat des Gesichts ist fein verstrichen mit den Schatten, die Haare differenziert ausgemalt, die Augen sind nachdenklich auf den Betrachter gerichtet, die runden, gesunden Wangen lassen ein zufriedenes Dasein vermuten. Das Beffchen ist dagegen zwar dicht weiß gerändert, ansonsten in einheitlich durchscheinendem Farbton angelegt, die Kleidung gleichmäßig schwarz, ohne Schattierungen.

Während Zeichen wie Hermelin und Brustkreuz die Porträts von Ernst August II. und von Kerssenbrock einem Standes-Porträt ähneln lassen, in dem weniger die persönlichen Züge als vielmehr Amt und Stand dieser Vertreter einer regierenden Klasse vermittelt werden, wird im Porträt des bürgerlichen Pfarrers neben den individuellen Gesichtszügen auch die Hand als Ausdrucksmöglichkeit der Persönlichkeit in die Bildgestalt aufgenommen. Als Anzeichen einer zunehmenden Verschriftlichung von Liturgie und Lehre, als Ausweis persönlicher, priesterlicher Frömmigkeit und Bildung, hält der Pfarrer ein Buch, dessen Titel und Inhalt nicht angegeben ist. Ins Auge springend ist die Malweise in der Wiedergabe dieser Hand. Die Konturen der Fingernägel sind schematisch gezogen, der Daumen der linken Hand nach außen umgeschlagen. Offensichtlich fiel es dem Maler schwer, die anatomische Richtigkeit dieses Fingers mit dem Halten des Buches zu verbinden, so dass er den Daumenmuskel – in seiner Vorstellung – so weit verlängerte, dass dieses Greifen erklärbar wurde.²⁴ Gerade durch diese ungeschickte Darstellung wird jedoch eine Spur aufgedeckt, die zur Eingrenzung des Zeitraums führt, in dem das Porträt entstanden ist.

Der Hinweis auf die Datierung des Bildes, und damit auf die Person des Dargestellten, konnte durch einen Vergleich mit dem Bild eines Pfarrers in Steinfeld, Pastor Johann Karl Hegewisch (1708-1791)²⁵, gewonnen werden, das ebenso wie die Dammer Bilder lange Zeit unbekannt geblieben war. Im Bild links oben ist dessen Alter (Aetate 46) angegeben, rechts das Entstehungsjahr des Porträts (1754). Die vornehme Haltung, die verschiedenen Teile der Kleidung, der reich gefaltete Ärmel des Hemdes, das am kleinen Finger getragene Tüchlein und das in rotes Leder eingebundene Buch lassen auf einen vornehmen, gut betuchten Herrn schließen. Haltung und Kleidung des Klerikers ent-

sprechen zwar den Vorschriften, die der Bischof Franz Wilhelm von Wartenberg 1628 erlassen hatte;²⁶ dennoch vermitteln die Feinheit der Textilien und die trotz Verbot noch getragene Perücke das Festhalten an überkommenen Traditionen, das Standesbewusstsein des Apothekersohnes aus Quakenbrück. In der Mitte der unteren Bildhälfte wird die auf das Herz gelegte feingliedrige Hand zum hervorstechenden Sinnträger des Porträts einer empfindsamen Persönlichkeit, dessen in die Ferne gerichteter Blick eine Lebensführung bezeugt, die sich mehr mit geistigen Dingen als mit der bäuerlichen Subsistenzwirtschaft eines Pfarrhofes beschäftigte.²⁷ Dieses Porträt des Pfarrers Hegewisch wurde signiert von W(ilhelm) Meyer.²⁸

Dem Dammer und dem Steinfelder Porträt ist gemeinsam, dass der Maler nicht darin geübt war, eine Hand anatomisch richtig zu erfassen. Fingernägel und Nagelbett sind in der gleichen Manier gemalt, der Daumen in der gleichen der Anatomie nicht entsprechenden Form wiedergegeben. Die gleiche Unbeholfenheit, eine Hand zu malen, die einen Gegenstand hält, hatte auch der Maler des Porträts des Meppener Jesuitenpaters Karl Immendorf (1692-1752).²⁹ Dessen Bildnis wiederum steht maltechnisch und stilistisch in Beziehung zu den Meppener Richterbildern, die mit Franz Grüter signiert sind, einem Osnabrücker Maler der Zeit.³⁰ 1739 hatte Grüter auch in Damme gearbeitet; für die Anlegung des Altares erhielt er eine in der Dammer Kirchenrechnung aufgeführte Geldsumme.³¹ Meyer wird zu den Malern des Osnabrücker Landes gezählt werden müssen, die sich an Grüter orientiert hatten.

Eine Malwerkstatt blieb oft über mehrere Generationen in der Hand einer Familie, auch wenn die Begabung der nachfolgenden Maler nicht immer gleich blieb. Zuvor in Haselünne ansässig gewesen, war die Familie des Malers Michael Wilhelm Meyer, wahrscheinlich wegen der besseren Verdienstmöglichkeiten, nach Fürstenau verzogen, einer der Residenzen des Osnabrücker Bischofs. Hochaltäre schuf Meyer für Fürstenau, Haselünne und Wietmarschen. Nachdem er noch 1685 eine Kreuzigung nach katholischer Tradition mit den Figuren der Maria und des Johannes gemalt hatte, erhielt er zur Amtszeit des protestantischen Fürstbischofs Ernst August I. 1695/96 den Auftrag, für die dortige evangelische Kirche ein Kreuzigungsbild in protestantischer Auffassung zu malen: Unterhalb des Kreuzes ist die Vergegenwärtigung des Heilsgeschehens dargestellt, die Gemeinde steht um einen



Abb. 3: Vermutlich Pfarrer Ignaz Brücher (1769-1819), fälschlicherweise identifiziert als Porträt des Pfarrers Bernhard Morhaus, Pastorat Damme



Abb. 3a: Das Bildnis des Pfarrers Gottfried Hegewisch (1754) half aufgrund der Daumenhaltung der linken Hand bei der Identifizierung des obigen Bildes (Abb. 3).

Abendmahlstisch versammelt, das Blut Christi wird im Abendmahlskelch aufgefangen.³²

Ein späteres Kreuzigungsbild, ursprünglich aus Ankum, jetzt in Heede, ist signiert mit *Corn(nelius)*³³ *Meyer pinx(it)* 1735. Dieser war wahr-

scheinlich ein Sohn oder Enkel³⁴ des Haselünner Malers Michael Wilhelm Meyer. Der im Porträt Hegewisch signierende W(ilhelm) Meyer ist der Sohn eben dieses Cornelius Meyer und seiner Frau Catharina Elisabeth Arenholt und wurde am 23. Oktober 1708 in Fürstenau getauft. Taufpaten waren der Pastor von Steinfeld, Carolus Fürstenau, und Margaretha Meyer.³⁵

Durch eine Akte des Pfarrarchivs Damme ist die Beziehung eines Malers aus der Familie Meyer zur Pfarrei Damme belegt. Pastor Klumpe (1703-1769) bezahlte 1756 an Reisekosten des Malers Meyer nach Fürstenau 3 Schilling 6 Pfennig.³⁶ In der darauf folgenden Position ist zudem der Ankauf eines „Crucifixbildes“ aufgeführt,³⁷ wenn auch daraus nicht mit Sicherheit geschlossen werden kann, dass auch dieses – nicht mehr vorhandene – Bild von Meyer für die Dammer Kirche gemalt wurde. In Kirchenbesitz befand sich noch bis zum Abriss der Dammer Kirche 1903 ein weiteres Bild, vermutlich aus der Werkstatt von Meyer, ein *reuiger Petrus*, dessen Fingerkuppen die gleiche schematische Malweise wie im Porträt Hegewisch und im Dammer Bild aufweisen.³⁸

Der so beschriebene Zeitraum grenzt die Entstehung des Dammer Bildes ein, so dass vermutet werden kann, dass in dem Porträt ursprünglich Pastor Johann Anton Klumpe (Pfarrer in Damme von 1745 bis 1769) wiedergegeben wurde, als dieser 1756 dreiundfünfzig Jahre alt war. Wahrscheinlich wurde sein Kopf später von anderer Hand übermalt und der Kopf seines Nachfolgers, Pastor Johan Ignaz Brücher (geb. 1735, Pfarrer in Damme von 1769 bis 1819), eingefügt, der bei Antritt der Dammer Pfarrstelle 34 Jahre alt war. Dargestellt ist der Kopf eines etwa 40-jährigen Mannes, der das Alter von Pfarrer Klumpe noch nicht erreicht hat.

Zudem erscheint die Malweise des Männerkopfes gegenüber der schlichten Ausführung des Corpus' weit differenzierter und lässt entweder auf eine spätere Entwicklung des Malers Meyer, auf einen Sohn des Malers oder aber auf einen Nachfolger schließen, der die Werkstatt übernahm. Entweder fand dieser die Schablone als Bildcorpus fertig vor und setzte den „zeitweiligen“ Kopf ein oder aber er übermalte den Kopf. Brüchers Vorliebe für Bilder bezeugt die Aufstellung des Executoriums, die Bestandsaufnahme des Besitzes nach dem Tode Brüchers 1819:³⁹ 15 Bilder und Stiche werden erwähnt, jedoch ohne identifizierende Beschreibung. Hilfreich wäre eine Röntgenuntersuchung des Bildes, durch die weitere Anhaltspunkte sichtbar gemacht werden könnten: Die im Dammer

Bild zu bemerkenden, kleinteiligeren Bruchlinien des Firnis, die Krakelur, befinden sich an den Stellen, an denen üblicher Weise – rechts und auch links oben, so auch im Porträt von Pastor Hegewisch – das Alter des Dargestellten eingetragen wurde. Bei der „Renovation“ des Kopfes könnten sie übermalt worden sein.

Die Identifizierung der dargestellten Person als Pastor Morhaus, die aufgrund der Zuschreibung durch Willoh tradiert wurde, erweist sich demzufolge als keinesfalls haltbar. Das Dammer Gemälde dürfte das Porträt des Pastors Ignaz Brücher wiedergeben, der das Kirchspiel Damme während der Franzosenzeit wie auch in den Auseinandersetzungen der Säkularisationsbestrebungen mit kluger Amtsführung (1769-1819) leitete.

Irrwege der Zuschreibung

In den Schriften von Franz Böcker und Karl Willoh werden an verschiedenen Stellen drei in der Kirche vorhanden gewesene „Bilder“ erwähnt. Böcker gibt im Anhang seiner Geschichte von Damme eine lateinische Textstelle aus dem Inventar 1706 wieder: *In Summo Altari /quod indicat Superioritatem Osnabrugense/ apparet in eius capite insigne Rmi [Reverendissimi] et Illmi [Illustrissimi] Principis et Episcopi Francisci Guilhelmi piae memoriae ad latus dextrum insigne Rmi quondam Archidiaconi et Cathedralis ecclesiae Osnabrugensis Thesaurarii Joannes Jodoci de Ledebuhr, ad sinistrum latus signum quondam pastoris Rdi Domini Bernardi Morhaus.*⁴⁰ Er enthält sich aber einer Übersetzung. Willoh übersetzt: *Im Hochaltar, der zu Ehren der Martyrer Viktor und Mauritius konsekriert ist, sieht man oben das Bild des osnabrückischen Bischofs Franz Wilhelm (was auf die superioritas osnabrugensis hindeutet), zur rechten das Bildnis eines früheren Archidiacons, Joannes Jodocus Ledebur, zur Linken das Bildnis eines frühern Pastors, Bernhard Morhaus.* (Anmerkung von Willoh: *Die Bilder sollen gegenwärtig im Korridor des Pfarrhauses hängen*).⁴¹

Im Text von 1706 werden also die „Bilder“ der genannten Personen auf dem Hochaltar lokalisiert, an dessen Spitze die Wappen der Landesherrn nicht unüblich waren, zumal auf gestifteten Altären und in Eigenkirchen des Adels; in Altargemälden des Barock war dies die bevorzugte Position für das Brustbild von Gottvater als Herrscher des Himmels gewesen, dessen personale Darstellung später jedoch vermieden werden sollte.⁴² Porträts nicht heilig gesprochener Personen auf dem Altar zu positionieren, war nach kirchlichem Recht verboten.

An anderer Stelle übersetzt Willoh eine weitere, im Inventar von 1706 einige Abschnitte später überlieferte Notiz: *Vor dem Chore finden sich inter leones 2 alte Bilder, die auch nach dem Brande (1691) erhalten sind; eins ist des Pabstes (Alexander VI. 1492-1503), das andere stellt den osna-brückischen Bischof, Conrad den Vierten, Grafen von Ritberg (1482-1508), vor, die beide 1501, als die Kirche in der Größe, wie sie jetzt besteht, vergrößert wurde, auf dem päpstlichen bzw. bischöflichen Stuble saßen.*⁴³ Auch hier interpretiert Willoh *insignia* als Bilder.

Pfarrer Busch hatte den Ort dieser letzteren Objekte mit *ante chorum* angegeben: Vor dem Chor in/auf dem Fußboden (in eo). Die Stellung der Zeichen zwischen Löwen bezeichnet den landesherrlichen Anspruch des Wappen führenden Bischofs, dem die geistliche Gerichtsbarkeit im Kirchspiel unterstand.⁴⁴

Um ein Überdauern der Zeichen seiner Herrschaft zu gewährleisten, das nicht ausgewechselt werden konnte, bestand die Möglichkeit, die Wappen in den Fußboden einzulassen, wie dieses Bischof Franz Wilhelm von Wartenberg für die Schlosskapelle in Iburg in der Anweisung an den Hofbaumeister 1654 *als dan weissen platten sampt wapen in schwartzen stein kann nit ubelstehn (...)* wünschte.⁴⁵

Für eine dörfliche Kirche erscheint ein solcher Aufwand sehr hoch. Gründungen oder Erweiterungen des Kirchenbaus werden in zahlreichen Kirchen bezeugt durch im Mauerwerk bzw. Fußboden eingelassene Steine, in die die Namen der zu eben dieser Zeit herrschenden und verwaltenden Kirchenmänner eingemeißelt sind.⁴⁶ Böcker berichtet,⁴⁷ dass die Erweiterung des Kirchenbaus durch Hermann von Ederen 1501 in einer Inschrift in der Kirche überliefert sei. Leider gibt er nicht an, ob er diese in Stein gemeißelt oder auf eine Holzplatte gemalt noch in der Kirche gesehen hat. Nach dem Abriss der alten Kirche 1903 ist diese Inschrift verschwunden. Ob die Löwen als Skulpturen, als Relief oder als Ritzzeichnung ausgeführt waren, steht dahin.

Die Bedeutung Franz Wilhelm von Wartenbergs lag in dessen Bemühungen, die Seelenzahl der Rechtgläubigen zurück zu gewinnen und zu erhöhen. Mit diesem Auftrag kam 1651 Pfarrer Morhaus nach Damme, der in dem von ihm aufgestellten Status animarum 1659, sowie in den Kommunikantenlisten 1652 Verzeichnisse zur Konfessionszugehörigkeit der Pfarrkinder anlegte.⁴⁸ War für Willoh, der nach dem gerade erst beendeten Kulturkampf sein Werk zur Geschichte der katholischen Pfarreien verfasste, die Bedeutung von Wartenberg und

Morhaus und deren Bemühungen um die Rekatholisierung des Kirchspiels anscheinend so hoch, dass er die in den Porträts Dargestellten mit diesen Personen identifizierte?

Die Bedeutung der Dammer Porträts für das Kirchspiel Damme

Nach den vorhergehenden Überlegungen sind die auf dem Dachboden der Pastorat gefundenen Bilder nicht identisch mit den im Inventar von 1706 genannten insignia/Wappen des Bischofs von Wartenberg, des Archidiakons Ledebur und dem signum/Schriftzug des Pfarrers Morhaus, sondern Porträts des Fürstbischofs Ernst August II., des Statthalters und Dompropstes Kerssenbrock und vermutlich des Pfarrers Brücher, das nach seinem Tod in der Pastorat verblieben war, als Andenken an diesen geachteten, langjährigen Hirten der Pfarrgemeinde.

In welchem Funktionszusammenhang stehen die zwei erstgenannten Bilder, die Porträts von Ernst August II. und des Dompropstes Ferdinand von Kerssenbrock?

Zu einem bestimmten Zeitpunkt nach der Mitte des 18. Jahrhunderts scheint ein besonderes Interesse am Besitz dieser Porträts vorgelegen zu haben, die erst in den Jahren nach 1750 gemalt wurden und wahrscheinlich aus der gleichen provinziellen Werkstatt kommen. In den Porträts des Ernst August II., Fürstbischof von Osnabrück, und des Dompropstes Ferdinand von Kerssenbrock sind ein Osnabrücker Landesherr bzw. dessen Stellvertreter dargestellt, die Inhaber landesherrlicher Befugnisse, deren Ausführung vor Ort weitgehend dem Vördener Amtmann oblag. Sehr wahrscheinlich hatten diese Repliken der Osnabrücker Gemälde der Regenten in ihrer Funktion als Stellvertretung der obersten Amtsinhaber der Rechtsprechung im Amtshause zu Vörden bzw. Bramsche, dem Amtssitz des Richters Matthias Caspar von der Hoya (1762-1777)⁴⁹ gehangen und dort die Rechtspositionen des Landesherrn symbolisch verkörpert. Letzterer hatte im Jahr 1773 zusammen mit Justus Möser, der 1770 den Kontakt zur münsterischen Regierung hergestellt hatte, einen „Dammischen Executionsrezeß“ ausgearbeitet, in dem Möser auf die Absichten des Fürstbischofs Ernst August II. zurückgriff, der der Religionsfreiheit – hier ging es um die mehrheitlich protestantische Bauerschaft Fladderlohausen, auf die Münster Anspruch erhob – eine sehr hohe Bedeutung zugemessen hatte.⁵⁰ Auch Dompropst Ferdinand von

Kerssenbrock, der spätere Statthalter des Fürstbischofs Clemens August, der viele Angelegenheiten den Statthalterregierungen in seinen Diözesen zur Erledigung überließ, hatte schon 1737 und 1745 mit den münsterischen Unterhändlern unter anderem ebenso über die Religionsfreiheit und den Schatzungsmodus in dieser Bauerschaft verhandelt.

Im Herrschaftsbereich des Osnabrücker Fürstbistums, hier im Kirchspiel Damme, werden die Porträts von Fürstbischof Ernst August II. und des Statthalters von Kerssenbrock in den Amtsstuben Herrschaft und Anspruch auf Rechtsprechung in diesen *Exercitiis religionis* eingefordert haben.

Der bildpropagandistische Brauch, das Porträt des Herrschers/Landesherrn oder seines Stellvertreters in Gerichts- und Sitzungssälen zur Schau zu stellen, steht in der langen Tradition römischer Regierungssymbolik als Element eines nichtverbalen Kommunikationssystems, das die Herrschaftsfunktion damaliger Zeit in allgemeinverständlicher symbolischer Form zum Ausdruck brachte.⁵¹ Römische Beamte führten als Amtsbestätigung ein Buch mit Verfügungen als Insignie bei sich, auf dessen Vorderseite das Porträt des jeweiligen Kaisers angebracht war. Das Buch wurde im Amtszimmer auf einem mit weißem Tuch bedeckten Tische zwischen Kerzen aufgestellt.

In den *Libri Carolini* (8. Jahrhundert) wurde diese weitgehende Gleichsetzung von Person und Bild allerdings als unchristlich abgelehnt.⁵² Der Brauch dinglich-bildlicher Vergegenwärtigung von Standes- und Herrschaftsrechten und Ansprüchen durchzog auch das mittelalterliche Rechtsdenken; Standesinsignien, z.B. Wappen, erhielten Rechtsbedeutung. Als im Absolutismus die individuelle Person des Herrschers dem Staat die sichtbare Gestalt gab, repräsentierte sein Bildnis als Porträt seine rechtliche Vertretung.⁵³ Wenn der Herrscher nicht persönlich anwesend sein konnte, wurde ein Huldigungs-Porträt von den fürstlichen Beamten mitgeführt und aufgestellt.⁵⁴ Lünig bezeugt auch die gleichzeitige Verwendung von *Ihrer Kayserlichen Majestät Bildnüß (...)* sodann die *Kayserlichen Insignia*;⁵⁵ er beschreibt die Einrichtung von Botschaftsgebäuden: *Der Thron-Himmel, welcher über den ParadeStuhl aufgesetzt ist, bestehet meistentheils aus Sammet oder Drap'Or, und ist unter selbigem das Porträt des Principals meistens in Form eines Brust-Bildes aufgesetzt, welches die Person des Souverains vorstellet, gleich als wenn er selbst zugegen wäre. Und eben deswegen wird auch selbigem nicht leicht der Rücken zugewendet.*⁵⁶ Der Brauch, das Porträt des Landesherrn in die Amtsstuben zu hängen

und so seinen Anspruch auf Herrschaft durch eine symbolische Repräsentation seiner Person gegenwärtig zu machen, scheint dann in der Zeit des Kaisers Josef II. (1765-1790) obligatorisch geworden zu sein.⁵⁷ So bildet im Diözesanmuseum Osnabrück ein ganzfiguriges Bildnis des Kaisers Josef II.,⁵⁸ dessen Reformen weit in das kirchliche Leben eingriffen, den Abschluss der Porträtgalerie gesetzgebender Regenten.⁵⁹ Nach dem Erlöschen des Fürstbistums hatten Repräsentationen bischöflicher Macht in den Vördener Amtsstuben keine Berechtigung mehr, sie symbolisierten nicht mehr die gültige staatliche Ordnung, die kirchliche Landesherrschaft. Damit war auch der Geltungsanspruch der Porträts erloschen, und die Bilder wurden wahrscheinlich aus der Amtsstube des Vördener Amtmannes bzw. des in Bramsche ansässigen Richters entfernt.⁶⁰ Da jedoch die kirchliche Ordnungsmacht, die jetzt zwar der staatlichen untergeordnet war, im Sozialgefüge der Kommune wirksam blieb, lag es nahe, die Porträts als *symbolische Repräsentationen*⁶¹ ehemaliger, kirchlicher Herrschaft der Dammer Kirchengemeinde zu überlassen.

Die verwandtschaftlichen Verbindungen des amtierenden Pastors Brücher zu den Vögten von der Hoya⁶² werden eine Übergabe der Bilder an diesen gestützt haben; bis 1798 hatte Johann Hieronimus von der Hoya (1747-1798) als Nachfolger seines Vaters Johann Jakob von der Hoya (1719-1747) als Osnabrückischer Kirchspielsvogt amtiert, so dass ihm der Erhalt der osnabrückischen Porträts ein persönliches Anliegen war. Mit dem Antritt von Vogt Ernst Stordeur, Vogt von 1798 bis 1803, wurde diese Verbindung zur Amtsebene zwar unterbrochen, eine Nähe der Familien untereinander kann jedoch angenommen werden.⁶³ Übernommen wurden sie vielleicht aber auch, um zudem kirchenrechtliche Ansprüche zu stützen, auf die der durchaus auf sein Einkommen bedachte Pfarrherr pochte.⁶⁴

Eine ähnliche Provenienz ist für ein Porträt des Fürstbischofs Clemens August von Wittelsbach bekannt. Es befand sich ursprünglich in dem fürstlich-hildesheimischen Amtshause zu Wohldenbergr. Dieses Gemälde, das Clemens August als den dort zuständigen kirchlichen Landesherrn repräsentiert hatte, wurde gleicherweise im Pfarrhaus zu Wohldenbergr entdeckt.⁶⁵

Willoh will 1898 noch gesehen haben, dass die drei Porträts nicht in der Kirche, sondern in der Pastorat – den Bewohnern und Besuchern zugänglich – gehangen haben. Als 1930 das Pfarrhaus umgebaut

wurde, wurden die Bilder beiseite gestellt und in den nachfolgenden schwierigen Jahren vergessen.

Durch umfassendere Arbeiten, die die Kirchspiele im Hochstift Osnabrück und Münster vergleichend einbeziehen, könnte in diesem kunsthistorisch wie landesgeschichtlich unerforschten Bereich vielleicht nachzuweisen sein, dass der Weg der Dammer Porträts, durch die diese symbolischen Rechtspositionen deutlich wurden, kein Einzelfall ist.

Mit der Übernahme der Bilder hatte Brücher Anfang des 19. Jahrhunderts die Zeugnisse eines bedeutenden Abschnitts in der politischen und kirchlichen Geschichte des Kirchspiels Damme sichern können. Sie sollten daher auch heute als Dokumente der Dammer Geschichte im Stadtmuseum Damme der Allgemeinheit zugänglich gemacht werden. Die Bilder würden dem Stadtmuseum einen weiteren Anziehungspunkt geben, zumal das Wirken der Porträtierten in Abgrenzung aber auch in Anerkennung der Konfessionen nicht nur für Katholiken von Interesse ist.

Anmerkungen:

- ¹ Karl Willoh, Geschichte der katholischen Pfarreien im Herzogtum Oldenburg, Köln 1898, Bd.1, S. 165.
- ² Diesem Amt war das Kirchspiel Damme als Pfründe zugeordnet.
- ³ In den von Morhaus angelegten Kommunikantenlisten 1650/52, im Status animarum 1659 (StAOs Rep 100 Abs. 188 Nr. 7 II f. 387 u. 330) und in weiteren Dokumenten zeichnet er mit der Namensform Morhaus. Die von Willoh gebrauchte Form wurde bislang unbesehen übernommen.
- ⁴ Officialatsarchiv Vechta (im Weiteren abgekürzt OAV), Damme A 2.
- ⁵ Otto zu Höne (Hg.): Pastor Heinrich Zuhöne und seine Familienforschung. Quakenbrück/San Francisco 1968, S. 231.
- ⁶ Öl auf Leinwand, Höhe 0,758 m; Breite 0,628 m.
- ⁷ Ulrike Weiß, Dame, Herzog, Kurfürst, König. Das Haus der hannoverschen Welfen 1636-1866. Hannover, Historisches Museum am Hohen Ufer, 2008, S. 81: um 1710. Druckgraphik wurde oft benutzt, um ein anspruchsvolles Ölgemälde mit dem Bildnis bedeutender Personen weiteren Kreisen bekannt zu machen. – Vgl. auch die Sammlung der Kupferstiche, in denen Franz Wilhelm von Wartenberg die *Contrafetenn der größten und vornembsten Heuser* besaß (Hermann Queckenstedt, Der Rittersaal als Waschküche, in: Susanne Tausch (Hg.), Der Rittersaal der Iburg. Zur fürstbischöflichen Residenz Franz Wilhelm von Wartenbergs, Osnabrück 2007, S. 53-80, hier S. 59)
- ⁸ Karl H. L. Welker, Ernst August II. von Braunschweig-Lüneburg (1674-1728), in: Ausst. Kat. Clemens August. Fürstbischof, Jagdherr, Mäzen. Katalog zu einer kulturhistorischen Ausstellung aus Anlaß des 250jährigen Jubiläums von Schloß Clemenswerth. Hrsgg. vom Landkreis Emsland, Meppen/Sögel 198, S. 368-371, hier S. 379 f.: 1693, 1702 und 1708.
- ⁹ Vgl. Philippe Borders, The Portrait in Armour in Bourbon France. Artistic Challenge und Political Strategy from Louis XIV to Louis XVI, in: Barbara Stollberg-Rilinger und Thomas



- Weissbruch (Hgg.), *Die Bildlichkeit symbolischer Akte*, Münster 2010, S. 91-104. In diesem Zusammenhang ist auch zu sehen, dass, gegen die Anordnung von Wartenbergs, sowohl Ernst August II. als auch Kerksenbrock wieder reiche Perücken tragen. Dazu vgl. Anm. 26.
- ¹⁰ Ein Porträt des letzten Fürstbischofs, Friedrich von York, wurde von H. Neelmeyer 1836 nach der Vorlage des Porträts Ernst August II. nur für Iburg angefertigt. (Butt/Königsfeldt/Uhrmacher, *Geschichte der Restaurierung und Grundlagen zur Restauration von Wartenbergs Großem Saal*, in: Tauss (wie Anm. 7), S. 81-120, hier S. 87).
- ¹¹ Archiv des Kulturgeschichtlichen Museums Osnabrück, A 43210, Verzeichnis Hofmedikus Wöbeking vor 1770. – In der Liste der von Dr. Wöbeking endgültig erworbenen Gemälde wird das Porträt nicht mehr genannt. In der Liste der in der Auktion Kerksenbrock 1754 versteigerten Gemälde (StAOs Rep 2 msc 433) ist ein Porträt der königlichen Hoheit mit Rahmen verzeichnet, das von der Familie von Hammerstein übernommen wurde (Hinweis von Josef Hermann). – Im Inventar Struven 1720 wird das Iburger Porträt bereits verzeichnet, siehe Queckenstedt (wie Anm. 7), S. 67.
- ¹² Öl auf Leinwand, Höhe 0,70 m; Breite 0,54 m.
- ¹³ Welker (wie Anm. 8), S. 379 f.
- ¹⁴ Margret Däuper, *Das Kerksenbrock Epitaph*, in: *Osnabrücker Mitteilungen* (im Weiteren zitiert als OM) 1982, Bd. 88, S. 157-187, hier S. 186.
- ¹⁵ Goswin Conrad von Ketteler, Domherr zu Münster, 1724-1747 Domdechant in Osnabrück, Öl auf Leinwand, 1735, Osnabrück, Kulturgeschichtliches Museum (Abb. in *Ausst.Kat. Clemens August*, wie Anm. 8, S. 378, Nr. 162).
- ¹⁶ Reinhard Karrenbrock, *Aspekte einer Kulturlandschaft: Die Malerfamilie Koppers*, in: *Westfalen in Niedersachsen*, hrsg. von Helmut Ottenjann und Hans Galen, Cloppenburg 1993, S. 309-329, hier S. 309.
- ¹⁷ Vgl. Porträt des Johann Wilhelm von Twickel (1682-1757), Abb. in: *Ausst.Kat. Clemens August* (wie Anm. 8), S. 366, Nr. 148. Porträt des von Ketteler, Abb. in: ebd., S. 378. – Die Art, wie in den von Koppers gemalten Porträts der Kopf vor den einfarbigen, nur leicht durch Licht erhellten Hintergrund gestellt ist, betont die individuelle Persönlichkeit und spricht für das Können des Malers Koppers. Das Bild des von Kerksenbrock im Diözesanmuseum dürfen einem weniger begabten Maler, vielleicht der Werkstatt Koppers, zuzuschreiben sein, das sich lediglich auf die Wiedergabe der äußeren Erscheinung samt den Würdezeichen, die den Status anzeigen, beschränkt ohne die physische Befindlichkeit der Persönlichkeit aufzuzeigen.
- ¹⁸ Clemens August von Bayern, Kurfürst von Köln, um 1740. Abb. in: *Ausst.Kat. Clemens August* (wie Anm. 8), S. 17.
- ¹⁹ Vgl. Wolfgang Seegrün, *Bischof Karl Josef stiftete 1706 die Brustkreuze des Domkapitels*, in: OM 1993, Bd. 98, S. 211-212, hier S. 211.
- ²⁰ Im Rittersaal, Schloss Iburg, siehe Helmut Lahrkamp, *Zum Werk des italienischen Malers Andrea Alovise Galanini (gest. 1687)*, in: OM 2003, S. 69-96, hier S. 80.
- ²¹ In Malweise und Auffassung der Gesichtszüge kann das Porträt des Dompropstes Ferdinand von Kerksenbrock im Diözesanmuseum verglichen werden mit dem des Ernst August II. ebendort.
- ²² Bis ins späte 18. Jahrhundert trugen auch die katholischen Pfarrer das zweiteilige Beffchen.
- ²³ Öl auf Leinwand, Höhe 0,75 m; Breite 0,58 m.
- ²⁴ Die Schwierigkeit, die Proportionen gerade des Daumens richtig wiederzugeben, lässt sich in Selbstbildnissen von Künstlern oder auch in zahlreichen Porträts des 17. Jahrhunderts nachverfolgen, in denen die Hand der Porträtierten einen Gegenstand umgreift.
- ²⁵ Bernhard Beering, *Wiederentdeckte Porträtgemälde katholischer Pastöre in Steinfeld*, in: *Jahrbuch für das Oldenburger Münsterland* (weiterhin JbOM) 2003, S. 74-86; Johann Karl Hegewisch, geb. 1708 in Quakenbrück, 1745-1791 Pastor in Steinfeld.

- ²⁶ Marta Bringemeier, *Priester und Gelehrtenkleidung* (Rheinisch-Westfälische Zeitschrift für Volkskunde, Beiheft 1) Münster 1974, S. 75: Franz Wilhelm von Wartenberg hatte 1628 die Priester gemahnt, absonderliche Körperbewegungen und alle fremden Gesten des Kopfes, der Hände, der Arme oder des ganzen Körpers zu unterlassen, keine Perücke zu tragen.
- ²⁷ Beering (wie Anm. 25), S. 77: Pastor Johann Karl Hegewisch begründete 1746 mit den Büchern seines Vorgängers Pastor Carolus Fürstenau eine Büchersammlung, die heute noch besteht. 728 Bücher und 18 Kupferstiche. – Ebd.: Abb. des Porträts seines Vorgängers Pastor Carolus Fürstenau, die Liste seines Bücherbesitzes ist archiviert im Offizialatsarchiv Vechta (weiterhin OAV) Fürstenau A I.
- ²⁸ Beering (wie Anm. 25), S. 79. Die Quelle ist nicht angegeben, eine Anfrage an Pastor Ortman in Steinfeld wurde nicht beantwortet.
- ²⁹ Jesuitenpater Karl Immendorf (1692-1752), Prior des Jesuitenordens in Meppen, Öl auf Leinwand, um 1750. Abb. in: *Ausst.Kat. Clemens August* (wie Anm. 8), S. 314, Nr. 88.
- ³⁰ Porträt des Friedrich Wilhelm Nikolaus von Boeselager zu Eggermühlen, 1733, Kulturgeschichtliches Museum Osnabrück (Abb. in: *Westfalen in Niedersachsen*, wie Anm. 16, S. 67). – Vgl. das Porträt des Laurentius Wynties, Richter auf dem Hümmeling zu Meppen. Öl auf Leinwand, 1749 (Abb. in: *Ausst.Kat. Clemens August*, wie Anm. 8, S. 450, Nr. 259). Zu Franz Grüter (gest. 1761) siehe Thieme/Becker, *Künstler-Lexikon* Bd. XV, S. 140. – Diözesanarchiv Osnabrück, Taufbuch Dom (6. Sept. 1733): Franciscus Philippus Gruter pictor war verheiratet mit Catharina Elisabeth Tribeck. Paten seiner Tochter Maria Anna Margareta: Gertrud Osterhoff coniux Dni Licentiatii et Secretarii Meyers, Anna Margareta Dendar.
- ³¹ Pfarrarchiv Damme, Karton 6: 336 rtl. 14 ß welche die gantz Illuminierung gekostet.
- ³² Karrenbrock, (wie Anm. 16), hier S. 304 f.
- ³³ Karrenbrock (wie Anm. 16), S. 306 liest die Signierung eines Kreuzigungsbildes aus Ankum: Conr(ad).
- ³⁴ Diözesanarchiv Osnabrück, Taufbuch Fürstenau, 23. Oktober 1708: Cornelius Meyer ist Taufpate bei Johan Cornelius Fritze. – Zu Fritze: genannt im Status animarum 1659, in: *Dokumente zur Geschichte des Kirchspiels Damme: Steuerlisten (...)*, Hrsg. Heimatbund für das Oldenburger Münsterland, Cloppenburg 2010, S. 301.
- ³⁵ Diözesanarchiv Osnabrück, Taufbuch Fürstenau, 17. 8bris (Oktober) 1715: baptizatus est infans Wilhelm Carolus. Parentes: Cornelius Meyer et Catharina Elisabeth Arenholt. Paten: Carolus Fürstenau pastor (Steinfeld), Margaretha Meyer. Aufgrund der Beziehung Fürstenaus zu Cornelius Meyer ist anzunehmen, dass dieser das Porträt von Pfarrer Fürstenau, unsigniert, gemalt hat. Zu Pastor Fürstenau siehe Beering (wie Anm. 25), S. 75.
- ³⁶ Pfarrarchiv Damme, Karton 48, Kirchen- und Lagerbuch 1731, Aufstellung der Ausgaben von Synode 1756 bis Synode 1757: Einen KirchenEigenbehörigen welche den Mahler Meyer nach Fürstenau gefahren 3 ß 6 ch. – Queckenstedt (wie Anm. 7), S. 68, erwähnt einen Maler Meyer aus Osnabrück, der vor der Wiedereröffnung des Rittersaales im Iburger Schloss 1780 die dortigen Bilder der Bischofsgalerie neu gefirnisst und restauriert hatte. – Zwischen 1794 und 1796 erhielt ein Meister Meyer 100 Thaler für die Vergoldung eines Orgelprospektes (Ilsetraut Lindemann, der „Kunstgeist“ des Bildhauers Gerhard Georg Wessel, in: *Osnabrücker Land* 1992, S. 239-243, hier S. 242).
- ³⁷ Pfarrarchiv Damme Karton 48: Ein neues Crucifix Bild auffn großen altar gekaufft zu 1 rthl. 7ß.
- ³⁸ Für zahlreiche Hand- und Spanndienste beim Abbruch der alten Kirche 1903 einem Bauern geschenkt (mündliche Nachricht des Besitzers).
- ³⁹ Pfarrarchiv Damme, Karton 11, Bd. I, Reg. 201. Üblich war es, Bilder innerhalb des als Bibliotheksraum genutzten Zimmers zu hängen. In der Aufstellung des Executoriums werden die der Kirche gehörenden Bücher in einer eigenen Rubrik aufgeführt, woraus zu schließen ist, dass für den Verbleib des privaten Bücherbestandes ein eigener Erbgang bestimmt wor-

- den war. Einer der Executores war Vicarius Brücher, Osnabrück, St. Johann, gest. 1835 (StAOs Erw. A 32 Akz 77/ 1989 Nr. 2, Familienbuch Dyckhoff), der auch den Nachruf auf Pastor Brücher verfasste (ebd. Kopie des Artikels, Oldb. Blätter 1820). – Auf einen umfangreichen Bücherbestand lässt sein Bemühen um eine vollständige Bibelübersetzung sowie um die Herausgabe eines neuen Gesangbuches schließen, mit dem er aufklärerisches Gedanken- gut zu fördern suchte, siehe Hilde Schreiner, ... das würde zu Toleranz und wohl gar zur näheren Vereinigung zwischen uns und den Herren Protestanten gewiß nicht wenig beytragen. Ein Brief aus der Zeit der Aufklärung (in Vorbereitung).
- ⁴⁰ Franz Böcker, Geschichte von Damme, Köln 1887, S. 182: Inventarium Ecclesiae S. Victoris Martyris, aufgestellt am 16. Februar 1706 durch Pastor Joannes Bernardus Gevers. Ohne Angabe der Fundstelle (jetzt OAV Damme A 2).
- ⁴¹ Willoh (wie Anm. 1), S. 165.
- ⁴² Später wurde diese Position mit dem Auge Gottes im dreiseitigen Nimbus als Symbol der Dreifaltigkeit besetzt (LCI, Bd. 2, S. 166f.).
- ⁴³ Willoh (wie Anm. 1), S. 137. – OAV Damme A 2, Inventarium 1706: *Pavimentum solidum et stratum est, et apparent in eo inter leones ante chorum quo indicatur Superioritas Osnabrugensis, duobus insignia antiquitus depicta, et post incendium conservata unum scilicet Romani pontificis et alterum Episcopi Osnabrugensis Conradi quarti Comitis de Ritberg, qui Anno 1501, quando Ecclesia et eius structura in hanc formam ampliata est, rexerunt et praefuerunt cum hac subscriptione. Completum hoc opus Anno millesimo quingentesimo primo in vigilia S. Laurentii ab Hermanno De Ederen plebano.*
- ⁴⁴ Siehe den Löwenpudel vor dem Osnabrücker Dom.
- ⁴⁵ Zit. nach Butt in: Tausch (wie Anm. 10), S. 104 (StAOs Rep 100 Abschn. 19 Nr. 2a Blatt 46r): Antwort Wartenbergs 1654 auf die Vorschläge seines Hofbaumeisters Johan Krafft durch dessen Bauschreiber Gerhardt Mahler.
- ⁴⁶ Z.B. in der Kirche zu Bokeloh 1512.
- ⁴⁷ Böcker (wie Anm. 40), S. 39.
- ⁴⁸ StAOs Rep 100 Abs. 188 Nr. 7 I/II, siehe Dokumente (wie Anm. 34).
- ⁴⁹ Jürgen Kessel, Amtsträger, in: Damme, wie Anm. 50, S. 161-170: 6 Osnabrückische Vögte, 1 münsterischer Vogt (1758-1770) aus der Familie von der Hoya 1593-1798.
- ⁵⁰ Jürgen Kessel, Die „Dammer Frage“ im Streit zwischen Osnabrück und Münster 1568-1802/03, in: Damme, eine Stadt in ihrer Geschichte, hrsg. von Klaus Bade u.a., Sigmaringen 1993, S.111-144, S. 127. – StAOs Rep 100/372 Nr. 6a Bl. 61, 122-138: Auseinandersetzung zum Exercitium Religionis Münster/Osnabrück. – Zur Aufstellung von Kreuzen siehe Tim Unger, Verhinderte Konfessionsbildung an den Wegen. Kontroversen um die Aufstellung von Wegekreuzen und Heiligenbildern im Hochstift Osnabrück im 18. Jahrhundert, in: JbOM 2010, S. 59-91, hier S. 63. – Rep 100 Abschn. 12 a Nr. 61: 1724 Schreiben des August Wilhelm Ludwig Rudolph, Herzog von Braunschweig-Lüneburg, der sich auf Artikel V der Capitulatio Osnabrugensis beruft.
- ⁵¹ Ernst E. Kantorowicz, Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters, Stuttgart 1992, S. 428. – Alfred Kohler, Kaiserikonographie und Reichs- emblemantik, in: Müller, Rainer (Hrsg.): Bilder des Reiches, Tagung in Kloster Irsee 1994, Sigmaringen 1997, S.155-168, hier: S. 156: Maximilian I. begründete diese Tradition, er benützte die druckgraphische Technik, und damit die modernste seiner Zeit ... Sein Bild hing sozusagen in jeder Amtsstube (Leider sind keine Belege angeführt.).
- ⁵² Libri Carolini, Capitulare de imaginibus, 3, 15 (PL 1142 ff.), zit. nach Adolf Reinle, Das stellvertretende Bildnis, Zürich und München 1984, S. 66 f.: Noch die Libri Carolini benennen ein solches Porträt als „cera perfusam tabulam, eine Holztafel mit Wachsmalerei.“ – Dort auch der Hinweis auf das zweite Konzil von Nicäa 787, 1. Sitzung.

- ⁵³ Wolfgang Brückner, *Bildnis und Brauch. Studien zur Bildfunktion der Effigies*, Berlin 1966, S. 90. Vgl. Huldigung vor dem Bildteppich König Philipps IV. nach der Wiedereroberung auf Bahia 1625. Gemälde von Johan Baptista Maino, 1635. Madrid, Prado. Abb. in: Reinle (wie Anm. 52), S. 67.
- ⁵⁴ J. B. von Rohr, *Einleitung zur Ceremonial-Wissenschaft Der Großen Herren*, Berlin 1729, S. 663: Auf den Huldigungssaal wird ein prächtiger Thron aufgerichtet, wenn der Landesherr sie selbst in eigener hohen Person einnehmen will, sonst aber nur an den Orte, wo der vornehmste Gevollmächtigte hin platziert, wird des Serenissimi Porträt in Lebens-Größe gestellt. Zit. nach Jörg Jochen Berns, *Dies Bildnis ist bezaubernd schön*, in: *Kultur zwischen Bürgertum und Volk*, hrsg. von Jutta Held, *Argument-Sonderband AS 103*, S. 44-65, S. 57.
- ⁵⁵ J. C. Lünig, *Theatrum Ceremoniale Historico-Policum*, (...), 2 Bde. Leipzig 1720/21, hier I, 902, zit. nach Berns (wie Anm. 54), S. 58. – Zedler, *Universallexikon*, Bd. III, Leipzig 1733, Artikel Bild, übernahm diesen Text und trug so zur breiteren Kenntnis der Symbolhandlung bei.
- ⁵⁶ Lünig, I/ 386, zit. nach Berns (wie Anm. 54), S. 58.
- ⁵⁷ Vgl. Andrea Schmidt-Vorster, *Pro Deo et Populo: Die Porträts Josephs II. (1765-1790). Untersuchungen zu Bestand, Ikonographie und Verbreitung des Kaiserbildnisses im Zeitalter der Aufklärung*, München 2006, S. 1.
- ⁵⁸ Öl auf Leinen, Ende 18. Jahrhundert.
- ⁵⁹ Nach dem Tod des Fürstbischofs Clemens August von Wittelsbach 1761 war die Nachfolge gemäß den Bestimmungen des Westfälischen Friedens 1648/50 auf das Mitglied des Welfenhauses Friedrich von York übergegangen, der den Titel auf seinen Vater, Georg III., König von England, übertragen hatte.
- ⁶⁰ Alheidis von Rohr, S. 82 f., zit. nach Berns (wie Anm. 54), S. 60: Bißweilen werden zur Zeit eines declarierten Krieges die Bildnisse derjenigen Souverains, die sich feindselig erklärt, aus den Fürstlichen Zimmern weggenommen.
- ⁶¹ Stollberg-Rilinger (wie Anm. 9), S. 76.
- ⁶² Mutter des Pfarrers Brücher war Maria Agnes von der Hoya (1701-1781), Tochter des Vörderer und Bramscher Gerichtschreibers Caspar von der Hoya (1650-1738), StAOs Erw.A 32 Akz 77/1989 Nr. 2 (Familienbuch Brücher): Taufpaten waren Pastor und Dechant Johan Ignaz von der Hoya/Anna Maria Dyphues, geb. von der Hoya. 1803 korrespondierte Brücher mit dem Vogt von Laer (freundlicher Hinweis von Martin Brune) Richard, den er mit Herr Vetter anredet (Pfarrarchiv Damme, Karton 2) und der 1790 als Ingenieur-Fähndrich die Vermessung des Dammer Kirchspiels vorgenommen hatte [(Jürgen Kessel, *Der Dammer Kirchhofsbezirk im 17. und 18. Jahrhundert*, in: *JbOM* 1991, S. 83-104; hier S. 104: Carte ... vermessen im Sommer 1790 (Kirchspiel Damme) durch A. H. Richard, Ingenieur-Fähndrich verfertigt unter der Direction Kotthöfer und Schilgen (StAOs K 100 Nr. 1 H: III 18c)].
- ⁶³ StAOI 110 Nr. 283 Bl. 119: Amtmann Driver: Richter Hoya (Matthias Caspar von der Hoya 1762-1777), der vor einigen Jahren advocatus patriae zu Osnabrück geworden und den vor-dischen Rentmeister Stordeur (Hermann Werner Stordeur 1755-1796) in allem nach seinem Sinn und Willen zu lenken weiß.
- ⁶⁴ StAOs Rep 230 Nr. 121 S.104: 1809 fordert Brücher, dass nach der Abpfarrung von Holdorf die dort anfallenden Stolgebühren noch bis zu seinem Tode an ihn gezahlt werden sollen. – StAOI Best. 76-25-917: 24. Dezember 1819: Kaspar Maximilian Korff genannt Schmiesing schuldet Brücher gegen Zinsen 700 Rtl. in grober Münze. Brücher hatte diese Summe aus Hannover als Entschädigung für die der Pfarre entgehenden Stolgebühren erhalten, als die Dammer Absplissen (die protestantischen Bauerschaften) an Hannover übergangen.
- ⁶⁵ Vgl. *Ausst.Kat. Clemens August* (wie Anm. 8), S. 351 Nr. 135: Replik eines ganzfigurigen Gemäldes von Georg Desmarées (1697-1776), Augustusburg/Brühl, 1746.



Martin Feltes

Verlassene Orte – Zu dem künstlerischen Werk von Laurenz Berges

Es geschah am 3. Juli 1839. Beim Anblick der ersten Fotografie rief der Maler Paul Delaroche entsetzt und empört aus: „*Von heute an ist die Malerei tot!*“ Doch ein Totenschein wurde der Malerei nicht ausgestellt, im Gegenteil. Die Erfindung der Fotografie war eine von vielen Initialzündungen für neue malerische Aufgabenstellungen, die mit den Stilbegriffen des Impressionismus, Expressionismus und Symbolismus nur angedeutet werden können. In diesem Klima künstlerischer Innovation sah sich die Fotografie mit dem Vorwurf des bloßen Abbildens konfrontiert und versuchte durch malerische Effekte einen Platz unter den Künsten zu ergattern. Aber Fotografie wurde erst zur Kunst, als sie diesem Wettbewerb mit Malerei und Grafik bewusst aus dem Weg ging und ihre Autonomie, ihre Geheimnisse und originären Möglichkeiten entdeckte. Nach ersten wichtigen Akzenten in den 1920er-Jahren setzte sich die Fotografie besonders nach 1945 als Medium des künstlerischen Ausdrucks immer drängender durch, wobei sich mit den Stichworten der experimentellen, inszenierten oder dokumentarischen Fotografie unterschiedliche Positionen herausbildeten. Das künstlerische Werk von Laurenz Berges ist in die von Bernd und Hilla Becher begründete „Düsseldorfer Fotoschule“ einzuordnen, die mit diesem Begriff schon jetzt in die Kunstgeschichte eingegangen ist.

Laurenz Berges wurde 1966 in Cloppenburg geboren. Nach dem Abitur am Clemens-August-Gymnasium studierte er Kommunikationsdesign an der Universität Essen. Es folgte ein längerer Aufenthalt in New York, wo er bei der berühmten Porträtfotografin Evelyn Hofer (1922-2009) assistierte. Prägend war hier die Begegnung mit der amerikanischen dokumentarischen Fotografie. Von 1991 bis 1996 studierte Laurenz Berges in der Fotoklasse an der Kunstakademie Düsseldorf und war Meisterschüler von Bernd Becher. In seinem Werk bilden Orte der Tristesse, Orte der Verlassenheit und der Abwesenheit des Men-