



Universiteit  
Leiden  
The Netherlands

## **Kirchenbilder : der Kirchenraum in der holländischen Malerei um 1650**

Pollmer, A.

### **Citation**

Pollmer, A. (2011, January 20). *Kirchenbilder : der Kirchenraum in der holländischen Malerei um 1650*. Retrieved from <https://hdl.handle.net/1887/16352>

Version: Not Applicable (or Unknown)

License: [Licence agreement concerning inclusion of doctoral thesis in the Institutional Repository of the University of Leiden](#)

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/16352>

**Note:** To cite this publication please use the final published version (if applicable).

## Einleitung

### *Am Anfang ein Einblick: Die Kirche im Haus*

Wer sie sind, wissen wir nicht. Doch erlaubt uns der Ort, an dem das Ehepaar Emanuel de Witte gestattete, ein Selbstzitat einzufügen, darüber nachzudenken, ob die Porträtierten das Bild im Bild als Ausdruck ihrer Bindung an die reformierte Wortverkündigung verstanden wissen wollten (Abb. 1).<sup>1</sup> Das Kircheninterieur dominiert die uns gegenüberliegende Wand des Gartenzimmers. Während die geöffnete Tür einen Ausblick erlaubt auf die Säule einer Galerie und einen wohlgepflegten Laubengang, öffnet das Gemälde den Blick in eine Kirche. Die strukturelle Verwandtschaft beider „Öffnungen“ im Hinblick auf die Kombination von Säule und Bogen wird durch die spiegelbildliche Anbringung von Tür und Vorhang unterstrichen. Die Tür wurde nach links aufgesperrt, der grüne Vorhang nach rechts gerafft, um den sonst vor Staub geschützten Gemäldeschatz zu zeigen. Mit kräftigen Farben und groben Strichen, die sich vom Rest des Porträts unterscheiden, hat Emanuel de Witte die Anlage des Gemäldes skizziert, dessen Typus auf eine von ihm oft verwendete Ansicht in der ältesten Kirche Amsterdams, der *Oude Kerk*, zurückgeht, und damit den Objektcharakter des Bildes im Bild betont. Die pastos aufgetragenen Farben weisen zurück auf den Künstler und zeugen von seinem Kirchenmalen. Nur an zwei anderen Stellen des Bildes hat De Witte Farbe ähnlich pastos aufgetragen: um den Lichteinfall rechts zu Seiten des Spiegels, vor allem aber im linken Vordergrund zu kennzeichnen. Ein Ausläufer des so materialisierten Lichts berührt noch gerade die linke Schuhspitze des Hausherrn und nimmt ihn, der direkt vor dem Kircheninterieur sitzt, in sein Spiel hinein. Emanuel de Wittes gemaltes Gemälde „lebt“ geradezu vom Wechsel beleuchteter und verschatteter Flächen, auch dort kommt das Licht von links, so daß wir im linken Vordergrund einen breiten hellen Streifen wahrnehmen können – eine unübersehbare Parallele von gemaltem Zimmer und gemaltem Kirchenraum tut sich auf. Der Rahmen des Bildes im Bild wird nur von zwei Armen des kupfernen Kronleuchters überschritten. Es hängt direkt über der Handlung im Bild: der Herr des Hauses nimmt eine Traube von einer Schale, die ihm von einem Mädchen, das seine Tochter sein wird, gereicht wird. In einem anderen Kontext müßte man sich mit der Deutung der Geste als Keuschheitssymbol, die die ikonologische Forschung aufgrund von Analogien in der Emblematik herausgearbeitet hat, begnügen.<sup>2</sup> Die zweite Form der Jungfräulichkeit sei die fruchtbare Ehe, weshalb die Bildmetapher auch auf Ehepaar- und Familienbildnissen angebracht sei, um „ortho-

---

<sup>1</sup> Emanuel de Witte, *Familienbildnis*, 1678, Lw, 68,5 x 86,5 cm, sign. u. dat. r.u.: E. de Witte | 1678, München, Alte Pinakothek, Inv.-Nr. F.V.2; MANKE 1963, 57, 79, Nr. 10. Van Eeghen hat einen Identifizierungsversuch unternommen, I.H. VAN EEGHEN 1976.

<sup>2</sup> DE JONGH 1974; zu einer anderen ikonologischen Deutung EIKEMEIER 1974.

doxy in love“ zu zeigen.<sup>3</sup> Von diesem Hintergrund hat Bedaux zurecht auf die Spannung gewiesen, welche der traditionellen Verbindung zwischen Frucht und Fruchtbarkeit inhärent ist.<sup>4</sup> Dennoch ist Eddy de Jonghs grundlegender Aufsatz zum Thema keineswegs so eindimensional, wie dessen eigene Einleitung und die Rezeption im Hinblick auf De Wittes Gemälde ihn erscheinen läßt. Ohne die Wichtigkeit von Jacob Cats – denn auf dessen Schriften zur Ehemoral bezieht sich De Jongh – in Abrede stellen zu wollen, gilt es doch, die gesamte Tradition in Augenschau zu nehmen, wie sie von De Jongh selbst, allerdings mit der Beschränkung ihrer anhaltenden Gültigkeit für „Catholic, non-Catsian circles“, angerissen wird. Mit dem Weinberg, dem Weinstock, der Rebe oder der Traube verbundene Bilder besitzen bekanntlich eine lange Geschichte, die verschiedene, einander durchdringende Assoziationsmöglichkeiten bereithält. Abgeschnitten und gepreßt erinnert die Weintraube an das Leiden, den Opfertod und die daraus erwachsende eucharistische Feier, verbunden mit der Präfiguration in der von den Kundschaftern im heiligen Land getragenen großen Früchten und dem alttestamentlichen Bild des Weinberges für das Volk Israel wurde sie zum Zeichen der Erlösten. Hiervon ausgehend legte man die Metaphern auch im Hinblick auf Maria aus, die als fruchtbarer und doch jungfräulicher Weinberg oder als Rebe die Traube Christus hervorgebracht hat<sup>5</sup> – von hier ist es freilich kein weiter Schritt mehr zu Cats' Keuschheitszeichen, dessen religiöse Wurzeln auch im 17. Jahrhundert noch allgemein verstanden worden sein müssen. Und auch, wenn die mariologische Deutung für Protestanten irrelevant wurde, blieb die von der Ranke hervorgebrachte Frucht doch ein bildlicher Ausweis für die Kirche, welche entsteht, wenn sie, eingedenk der Worte aus dem Johannesevangelium „Ick ben de wijnstock, [*ende*] ghy de rancken: die in my blijft, ende ick in hem, die draeght veel vrucht: want sonder my, en kont ghy niets doen“,<sup>6</sup> mit Christus verbunden bleibt. Den Grundlagen protestantischer Ekklesiologie zufolge geschieht dies durch Wort und Sakrament – Argumente, die in Emanuel de Wittes Bild mittels Kircheninterieur und Weintraube nachvollziehbar werden. Gemaltes Gemälde und symbolische Handlung verstärken einander dabei in ihrem Gehalt.<sup>7</sup> Der

<sup>3</sup> DE JONGH 1974, 178.

<sup>4</sup> BEDAUX 1990.

<sup>5</sup> „Du best die wijngaert, die druve dijn kind.“ zitiert De Jongh etwa Jacob van Maerlant, den berühmten niederländischen Autor des 13. Jahrhunderts, DE JONGH 1974, 184, Anm. 47 (Jacob van Maerlant, *Strophische gedichten*, hg. von J. Verdam & P. Leendertz Jr., Leiden 1918, 95). Mit zahlreichen weiteren Belegen THOMAS 1970; Alois Thomas, Art. Weinrebenmadonna, Art. Weinstock, Art. Weintraube, in: LCI, Bd. 4, Sp. 489-496; Bildbeispiele bei JUNG 1964, 1-49.

<sup>6</sup> Joh 15,5. Da sie im 17. Jh. verbreitet und etwa in den Schulen unterrichtet wurde, werden Bibelverse hier wie im folgenden zit. nach der *Statenvertaling*, der offiziellen Übersetzung der niederländischen Reformierten, BIBLIA 1637, fol. 53v. (Hervorhebung im Original; benutzt wurde die digitale Edition von Nicoline van der Sijs c.s. auf der *digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren*, sowie die im Internet verfügbaren Scans; für die URL siehe Quellenverzeichnis. Die Folierung der BIBLIA beginnt im NT neu, dies wird nicht eigens aufgeführt.)

<sup>7</sup> Auf die Interrelationen zwischen ‚Bildern im Bild‘ und ‚Hauptszene‘ hat Gregor J.M. Weber gewiesen, deren interpretative Verknüpfung aber (vergleichender, kontrastierender Natur) immer vom Betrachter zu leisten sei, G.J.M. WEBER 1994, 307f.; vgl. G.J.M. WEBER 1998.

kupferne Kronleuchter bringt, ebenso wie die Figur des Hausherrn, die Verbindung zwischen beiden Motiven optisch zuwege. In vornehmen Haushalten war ein solcher Leuchter allerdings, wie Willemijn Fock nachgewiesen hat, in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts kaum mehr gebräuchlich und dürfte Zeitgenossen weit eher an eine *kerkkroon* des öffentlichen Kirchenraums erinnern haben.<sup>8</sup> So inszeniert, kommt die Kirche ins Haus.

### *Warum gemalte Kirchen?*

Die Kirche in ihrem Haus ist das unübersehbare Charakteristikum, mit dem sich das unbekannte Ehepaar von Emanuel de Witte malen ließ. Um die Frömmigkeit der Dargestellten zu betonen, kombinierten andere Gruppenbildnisse den besprochenen Trauben-Gestus mit einer Bibel,<sup>9</sup> eines ermöglichte durch die Hinzufügung eines Apfels gar einen Diskurs über Sündenfall und Erlösung – auf De Wittes *Familienbildnis* aber hat dessen gemaltes Kircheninterieur die Funktion eines religiösen Attributs übernommen. Dies nun ist die Stelle, an der diese Studie einhakt, denn ist es für Reformierte selbstverständlich, das Buch der Bücher durch ein Bild zu ersetzen? Die Frage wird so stehen bleiben müssen, geht es dieser Studie doch nicht darum, die Frage von Calvinismus und Kultur umfassend zu untersuchen.<sup>10</sup> Gleichwohl ist es die Motivation dieser Arbeit, zum Verstehen des Verhältnisses von Bild und Religion im niederländischen 17. Jahrhundert beizutragen. Aus diesem Grund wurde das Genre des Kircheninterieurs ausgewählt, weil es das Verhältnis selbst in sich trägt und, wie man annehmen darf, thematisiert. Es geht um Kirchen-Bilder.

### *Kircheninterieurs als Teil der Delfter Malerei*

Der Schwerpunkt liegt auf dem Werk von Gerard Houckgeest (um 1600–1661), Hendrick Cornelisz. van Vliet (um 1612–1675) und Emanuel de Witte (1616/17–1692), der Trias, die durch Walter Liedtkes *Architectural Painting in Delft* (1982) vertraut ist. Sein Titel gibt bereits die Leitbegriffe an, unter denen die Kircheninterieurs dieser Maler in der Forschung betrachtet worden sind: einerseits im Bezug auf die Architekturmalerei, wofür Hans Jantzens inzwischen ein Jahrhundert alte Dissertation *Das niederländische Architekturbild* (1910, wiederaufgelegt 1979) wegweisend gewesen ist, andererseits die Frage nach einer spezifischen „Delfter Form“, welche

---

<sup>8</sup> FOCK 1998, bes. 220-225.

<sup>9</sup> DE JONGH 1974, 169, Abb. 6 (Gabriel Metsu (?), *Familienporträt*, Kapstadt, Sammlung Michaelis), 171, Abb. 11 (Ludolph de Jongh, *Porträt eines Weinhändlers und seiner Frau*, ehem. Bonn, Rheinisches Landesmuseum), 179, Abb. 21 (Thomas de Keyser zugeschr., *Familienporträt*, ehem. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum).

<sup>10</sup> Ein Sammelband zu dieser Frage ist FINNEY 1999; an wichtiger Stelle, nämlich im Rahmen des Katalogs zur jüngsten Ausstellung zum „Calvinismus“, dazu auch VELDMAN 2009.

bereits Max Eisler aufgeworfen hat.<sup>11</sup> Beide Ansätze spiegeln sich auch in den wichtigen Ausstellungen aus jüngerer Zeit, deren Kataloge das gegenwärtige kunsthistorische Bild nicht unwesentlich prägen: *Perspectiven. Saenredam en de architectuurschilders van de 17e eeuw* (Rotterdam 1991) sowie *Vermeer and the Delft School* (New York & London 2001),<sup>12</sup> die beide einen in seiner Arbeitsweise außergewöhnlichen, heute besonders interessierenden Künstler als Horizont benennen, vor dessen Hintergrund (implizit oder explizit) alles andere betrachtet werden soll – Pieter Saenredam und Johannes Vermeer van Delft.<sup>13</sup> Die Delfter Gestalt der perspektivischen Architekturdarstellung und ihren Urheber näher zu bestimmen, war eine Fragestellung, die beide Stränge gleichsam mit einander zu verbinden vermochte. Geprägt von Hans Jantzens Stilgeschichte des Raumes<sup>14</sup> ging es dabei um ein Formproblem, als das dieser bereits die Entwicklung der perspektivischen Schrägsicht bestimmt hatte.

„Es ist jede der unsichtbaren Schranken gefallen, die uns immer noch von dem unmittelbaren Raumerlebnis des Kircheninnern trennte. Nicht allein, daß hier diejenige perspektivische Aufnahme stattfindet, die für das in dem Raume selbst befindliche Auge Geltung hat (Saenredam ging hierin schon voraus), sondern der Raumeindruck ist noch durch ein ganz neues Mittel gesteigert. Die Architektur steht nicht mehr frontal, sondern zum ersten Mal in der perspektivisch ‚schrägen‘ Ansicht.“<sup>15</sup>

Jantzen schrieb dies im Hinblick auf ein Gemälde, das Gerard Houckgeest vom Chor der *Nieuwe Kerk* in Delft gemalt hatte (Abb. 2) und meinte keine neuartige Konstruktionsweise, sondern vielmehr einen Effekt, der durch die Übereck-Stellung des Hauptmotivs im Bild erreicht wird. Der Fluchtpunkt in der Bildmitte wird zumeist „verstellt“, während die Linien, die seitlich zu den innerhalb oder außerhalb der Bildfläche liegenden Distanzpunkten führen, eine kompositionsbestimmende Funktion erhalten. Räumlichkeit wird damit nicht mittels eines einfachen, leicht zu erkennenden Tiefensogs erzeugt, sondern durch andere Bildstrategien, die den

---

<sup>11</sup> EISLER 1923, Begriff „Delfter Form“ z.B. auf S. 178, 191 (im Kontext des Kirchenbildes).

<sup>12</sup> AUSST.-KAT. ROTTERDAM 1991; AUSST.-KAT. NEW YORK & LONDON 2001.

<sup>13</sup> Zum ersten Feld muß die extensive Forschung zu Pieter Saenredam unter Fragestellungen zur Perspektive ergänzt werden, SWILLENS 1935 und bes. RUURS 1982; RUURS 1987; RUURS 2000, und die sich auf Utrecht konzentrierende Ausstellungstätigkeit, die immer wieder auf Saenredam aufmerksam machte: AUSST.-KAT. UTRECHT 1953; AUSST.-KAT. UTRECHT 1961; AUSST.-KAT. UTRECHT 2000-01.

Zum zweiten Themenfeld die parallel zur großen Vermeer-Schau in Den Haag stattfindende Ausstellung in Delft AUSST.-KAT. DELFT 1996, eine Ausstellung in Osaka, AUSST.-KAT. OSAKA 2000 sowie *Vermeer. La ragazza alla spinetta e i pittori di Delft* (Modena, 2007) und *Vermeer and the Delft Style* (Tokio, 2008). Bereits Anfang der achtziger Jahre haben im Delfter Museum „Het Prinsenhof“ bereits ausführliche Überblicksausstellungen zur lokalen Kulturgeschichte stattgefunden AUSST.-KAT. DELFT 1981, hierin bes. SLUIJTER 1981 und BREUNESSE 1981 zur Malerei; AUSST.-KAT. DELFT 1982-83.

<sup>14</sup> Jantzens einflußreiche Darstellung kann an dieser Stelle nicht ausführlich wiedergegeben werden, sie wurde gleichsam lexikalisch kanonisiert von HELD 1936, bes. Sp. 911f., und besitzt v.a. durch den Nachdruck (1979) handbuchartigen Charakter, JANTZEN 1979. Einige Bemerkungen unten, Kap. 8.1.1; für eine ausführliche Würdigung: SAUERLÄNDER 1994.

<sup>15</sup> JANTZEN 1979, 95f.

Betrachter „unmittelbar“ einbeziehen. Eisler sah in der vollzogenen Hinwendung zum tatsächlich vorhandenen Kirchenraum die Grundlage der nun spezifisch *Delfter* Architekturmalerei und bezeichnete das Jahr 1650, in dem Houckgeest die erwähnte Ansicht malte, als entscheidenden Punkt in der künstlerischen Entwicklung der Stadt, in der sich „der voll reife Charakter von Delft, überall beruhend auf der vereinfachten, verstrengerten und so durchgehaltenen Bildform“ ankündigte.<sup>16</sup> In ihrer Monographie zu Emanuel de Witte hatte Ilse Manke diesen Künstler als eigentlichen Erfinder der gewandelten Delfter Raumdarstellung propagiert,<sup>17</sup> eine Auffassung, die zuerst Lyckle de Vries bestritt, indem er die Bedeutung von Gerard Houckgeest auf überzeugende Weise heraus hob.<sup>18</sup> Das „Formproblem“ der Delfter Malerei um 1650 vor dem Hintergrund der Perspektivlehre, vor allem Vredeman de Vries', und der zeitgenössischen optischen Wissenschaft zu untersuchen, hat Arthur Wheelock in seiner 1977 publizierten Dissertation unternommen.<sup>19</sup> Spätere, oft im Fokus auf Johannes Vermeer geschriebene Studien schlossen hieran an, indem sie auf die für die Stadt spezifische Faszination für naturwissenschaftlich-technische Innovationen – das Mikroskop eines Anthoni van Leeuwenhoek etwa – abhoben, wodurch die Entwicklung und der Gebrauch optischer Hilfsmittel für die Malerei gefördert worden sein könnte.<sup>20</sup> Unterstrichen durch den Vergleich mit Carel Fabritius und Vermeer fungiert die Darstellung des Chores der *Nieuwe Kerk*, wie sie Houckgeest um 1650 „eingeführt“ hat, als Exponentin einer fortschrittlich-gelehrten Faszination für Raum und Licht.

Sowohl De Witte als Hendrick van Vliet, beide bereits Meister der Delfter Lukasgilde und geschult im Malen von kleinen Historienstücken bzw. Porträts, lernten von Houckgeest so viel, daß sie die Darstellung des Kirchenraums als Spezialisierung übernehmen konnten. Da Houckgeest die Stadt spätestens 1651 verlassen sollte, positionierte sich Van Vliet als Maler dieses Genres in Delft, während De Witte in die Metropole Amsterdam übersiedelte – so das bis heute gültige Szenario, an dem auch diese Arbeit festhalten wird. Die gesamte Breite der Produktion von

---

<sup>16</sup> EISLER 1923, 191; zu Eislers Ton vgl. ebd., 172: „Es ist wie im März, widriges Wetter wechselt mit Sonnenblicken, aber der Frühling ist im sicheren Anzug. Trüb gärt es noch im Werke des Anthonie Palamedesz, ein Gast aus Amsterdam, der junge Paulus Potter reinigt den Weg, aber erst die Kirchenmaler bringen den Umschwung, den Carel Fabritius rhythmisch vollendet. Der Delfter Ortssinn wird mündig durch seine Kunst.“ Im nachfolgenden Kapitel „Die Ernte“ treten Vermeer und De Hooch auf (214-256), ein letzter Protagonist im abschließenden Kapitel zur Malerei, „Niedergang und Abkehr“ ist Emanuel de Witte (266-272).

<sup>17</sup> MANKE 1963, 18-21.

<sup>18</sup> L. DE VRIES 1975; der Aufsatz resultiert aus De Vries' Arbeit an einer kleinen Ausstellung: AUSST.-KAT. GRONINGEN & DELFT 1974-75. Gleichwohl kamen schräge Durchsichten und ein „Säulenwald“ bereits in der Delfter Malerei vor: Thomas Fusenig weist auf ein Gemälde von Pieter van Bronckhorst, *Die Befreiung Petri aus dem Gefängnis*, 1644, Holz, 51,5 x 66,5 cm, mon. u. dat. PVB f 1644, Prag, Národní Galerie v Praze, Inv.-Nr. O-11305, zu dem er einen Aufsatz vorbereitet.

<sup>19</sup> WHEELOCK 1977, zu folgendem S. 284f.

<sup>20</sup> DE BOER 1988; stellvertretend für die jüngste Forschung zu Vermeer seien genannt: LEONHARD 2003; RAMBACH 2007, bes. 56-64 (zum Delfter Kircheninterieur).

Kircheninterieurs in Delft hat Walter Liedtke erschlossen.<sup>21</sup> Im Anhang seiner 1982 erschienenen Dissertation verzeichnet er neben zehn 1650 oder später entstandenen Werken von Houckgeest fast 200 Katalognummern zu Hendrick van Vliet. In ihrer monographischen Studie zu De Witte hatte Manke bereits über dreißig Interieurs mit Delfter Motiven identifiziert, die der Autor überprüft und ihnen ein weiteres zur Seite stellt.<sup>22</sup> Neben dieser von ihm definitiv etablierten Trias der Delfter Kircheninterieurmalerei – Houckgeest, Van Vliet, De Witte – hat er ebenso vergleichbare Werke ihrer weniger bekannten Mitbürger Cornelis de Man (1621–1706), der in einem engen Verhältnis zu Van Vliet gestanden haben muß, dessen Schüler oder zeitweise dessen Mitarbeiter war, bevor er neben Porträts und Figurenstücken eigenständige Kircheninterieurs anfertigen konnte, oder Johannes Coeserman, von dem einige außergewöhnliche *penschilderijen* aus den 1660er Jahren bekannt sind, besprochen.<sup>23</sup> Liedtkes fortdauernde Beschäftigung mit der Materie verankerte die Kircheninterieurmalerei endgültig in ihrer lokalen künstlerischen Umgebung. Sie fand ihren vorläufigen Höhepunkt nicht nur mit der erwähnten Ausstellung zur *Delft School*, sondern auch mit seinem, ein Jahr zuvor erschienenen Überblickswerk zur Delfter Malerei, *A View of Delft*.<sup>24</sup>

Die Delfter Perspektive ist für die Entwicklung der Fragestellung dieser Arbeit ein wichtiger Ausgangspunkt, denn erklärungsbedürftig bleibt, warum die Produktion von Kircheninterieurs nach 1650 gerade in Delft sowohl in qualitativer als in quantitativer Hinsicht einen solchen Sprung gemacht hat.

### *Perspektivwechsel*

Kunstgeschichte ist Konstruktion, oder sagen wir: sie ähnelt dem Bauen eines Hauses. Mit einem erprobten Bauplan wie etwa dem eines Œuvrekatalogs kennt man seinen Grundriß in groben Zügen bereits am Anfang. Auf einen solchen Grundriß sind die Schritte in Forschung und Schreiben abzustimmen, gilt es doch, Steine und Balken zu definieren und Verbindungsstücke zu finden, um schließlich alles in Stützen, Pfeiler und Mauerwerk umzuarbeiten; den Ort der Komponenten aber hat Grundriß bereits vorgegeben. Die Herausforderung, die sich diese Arbeit gestellt hat, ist zunächst, auf einen Grundriß zu verzichten. Diese Offenheit bietet Raum für unerwartete Lösungen, kann aber auch die Orientierung erschweren.

---

<sup>21</sup> LIEDTKE 1982A.

<sup>22</sup> MANKE 1963, 79-87, Nr. 11-43; MANKE 1972; LIEDTKE 1982A, 115ff., App. III, er ergänzt: Nr. 237, Farbabb. VIII.

<sup>23</sup> Zu De Man: LIEDTKE 1982A, 118-124; LIEDTKE 1982B, Nr. 1, 62-66; AUSST.-KAT. NEW YORK & LONDON 2001, 306ff.; zu Coeserman: LIEDTKE 1992, 191-198; AUSST.-KAT. NEW YORK & LONDON 2001, 238f., Nr. 13; vgl. auch: LIEDTKE 1979; LIEDTKE 1986, 802-805.

<sup>24</sup> LIEDTKE 2000, zur Kircheninterieurmalerei S. 81-142.

Das vorliegende Manuskript ist das Ergebnis solcher Arbeit, dazu da, das Gebäude auch vor den Augen seiner Leser aufzubauen. Seine einzelnen Teile sollen ermöglichen, Facetten des Gegenstands wahrzunehmen, um, am Schluß und gemeinsam betrachtet, ein Gesamtbild zu ergeben. Die Frage, was dieser Gegenstand eigentlich ist, wird damit zum Teil der Antwort. Um recht verstanden zu werden: Mit dem Handwerk von Betrachtung, Analyse und Interpretation der gemalten Kircheninterieurs von Gerard Houckgeest, Hendrick van Vliet und Emanuel de Witte wird das Gebäude errichtet, welchen Platz die Gemälde aber erhalten (ihre kunsthistorische Bestimmung, Ordnung und alle sich hieraus ergebenden Fragen also) ist bereits Teil des Hausbaus. Zum selbstverständlichen Handwerk gehört es, alle bekannten Gemälde der drei zentral stehenden Künstler und anderer Zeitgenossen, die sich am Kircheninterieur versuchten, zu erfassen und zu dokumentieren. Das Referenzfeld dieser Studie erstreckt sich dabei auf Gemälde des berühmteren Pieter Saenredam, auf Daniel de Blicq und Anthonie van Lorme sowie wenig bekannte bis anonyme Maler und Kupferstecher. Ohne Vergleiche mit und Kontrastierungen zu der vorangegangenen und zeitgenössischen Kircheninterieurmalerei in der Republik, in Antwerpen und anderswo kann sie nicht auskommen.<sup>25</sup>

Die einführenden Bemerkungen zur Historiographie haben bereits die Tür geöffnet und Grundkonstellationen skizziert, auf denen diese Arbeit aufbauen kann. Sie kann und will das vorhandene Baumaterial (die Literatur und erschlossene, primäre Quellen also) ebensowenig ignorieren wie vertraute und erprobte Techniken im „Bauen“ niederländischer Kunstgeschichte, von denen man das kennerschaftliche Erarbeiten detaillierter Werkkataloge – die Arbeiten Mankes und Liedtkes sind Beispiele dafür –, die Ikonologie in der Tradition Eddy de Jonghs, Fragen des „Realismus“ und seiner letztlich selektiven Ausprägung,<sup>26</sup> Forschungen zu Archivadokumenten und insbesondere zu Inventaren von Adligen und Bürgern sowie Studien zur Dynamik von Markt und Wettbewerb, zu einzelnen „Genres“ oder lokalen „Schulen“ – deren Bild nicht nur im Falle Delfts vor allem Ausstellungen prägten –, Atelierpraxis<sup>27</sup> oder zu Kunsttheorie, -terminologie und

---

<sup>25</sup> Zur niederländischen und deutschen Kircheninterieurmalerei des 16. u. 17. Jhs., deren Breite hier nur am Rande erwähnt werden kann, vgl. AUSST.-KAT. LEMGO & ANTWERPEN 2002; FUSENIG & VERMET 2002; FUSENIG 2005; FUSENIG 2006; HENSEL 1998; Claire Baisier hat eine Arbeit zur Antwerpener Architekturmalerei in Aussicht gestellt, Bernard Vermet zu Dirck van Delen (dazu auch BLADE 1976), Axel Rüger zu Bartholomeus van Bassen, vgl. RÜGER 2004; RÜGER 2005; RÜGER & BILLINGE 2005. Jüngst erschienen ist Jeremy Howarths langerwartete Studie zur Steenwijck-Familie, J. HOWARTH 2009. Mit der Ausnahme von Fusenig und Hensel sind ihnen zwei Interessenschwerpunkte gemein: Maltechnik und Perspektive sowie, bes. bei Baisier zu Antwerpen (mdl. Mitteilung), die Relatierung der gemalten zu existierenden historischen Bauten.

<sup>26</sup> Vgl. SLUIJTER 1990.

<sup>27</sup> Fragestellungen zur Atelierpraxis sind aus dem Gebrauch naturwissenschaftlich-technischer Untersuchungsmethoden und v.a. aus dem *Rembrandt Research Project* erwachsen, siehe z.B. AUSST.-KAT. BERLIN, AMSTERDAM & LONDON 1991-92; FRANKEN 2006.

-literatur unbedingt erwähnen muß.<sup>28</sup> Beiträge in der Kunstgeschichtsschreibung wie die Rezeptionsästhetik Wolfgang Kemps,<sup>29</sup> die Einbettung der holländischen Kunst in eine Kultur des Sehens, wie sie Svetlana Alpers begonnen hat,<sup>30</sup> die bildwissenschaftliche Wende, die über die Komplexität des Betrachtens sensibilisiert,<sup>31</sup> und schließlich neuere Versuche, Interrelationen in den Blick zu nehmen mit Veränderungen im wissenschaftlichen und (natur-)philosophischen Bereich, die in der Frühen Neuzeit so massiv geschahen,<sup>32</sup> sind dabei noch gar nicht eingerechnet. Auch von diesen Ansätzen ist diese Arbeit nicht unberührt, wenn sie allen diesen Entwürfen auch nicht in gleicher Weise Rechnung zu tragen vermag. Dies würde den Rahmen dieser Arbeit nicht nur sprengen – es würde dem Haus kaum ein eigenes Gesicht verleihen, verschwämmen seine Konturen doch eher in einem Meer von Möglichkeiten.

Kunstgeschichte, wie ich sie verstehe, möchte ein Haus sein, dessen Form von seinen Beziehungen zur Umwelt definiert wird. Wichtig ist mir, daß sich das Haus inmitten einer Stadt befindet. Dies gilt im metaphorischen wie im historischen Sinne, denn die Voraussetzungen und Bedingungen, die ihre Arbeitsumgebungen den drei Malern geboten haben, müssen differenziert werden. Schreiben wir Kunstgeschichte, errichten wir ein Gebäude inmitten eines großen Ganzen. Dessen Wichtigkeit aber können wir lediglich erahnen, da wir nur von der Perspektive des Materials für eben jenes Gebäude, an dem wir arbeiten, auf die Stadt blicken können. Und begeben wir uns einmal mit Hilfe anderer Quellen gleichsam auf Wanderschaft, um Aussichtstürme zu besteigen, dann interessiert zunächst der Blick auf unser im Entstehen begriffenes Haus. Das, was sich uns von externen Plattformen aus besser zeigt als von innen, ist seine umgebende Nachbarschaft, sind aber auch Außenhülle und Dach, die die Struktur des Gebäudes erahnen lassen, Übergangsbereiche wie Balkone, Terrassen oder Gärten und nicht zuletzt die Fenster, die an überraschender Stelle Einblicke auf das Innenleben gewähren können. Die Aufgabe, vor der diese Arbeit steht, ist es denn auch, genau diese Schnittstellen in den Blick zu nehmen, das Haus gleichsam von der Fensterperspektive zu beschreiben. Erst im Wechselspiel

---

<sup>28</sup> Hier ist nicht der Ort für eine ausführliche Bibliographie zu diesen Fragen. Man denke an Hessel Miedemas und Walter Melions Arbeiten zu Carel van Manders *Schilder-Boeck* (1604), den Studien von Eric Jan Sluijter zu Philips Angel (1642), von Brusati, Blanc, Czech und Weststeijn zu Hoogstratens *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst* (1678) und den Arbeiten von Lyckle de Vries zur Literatur des 18. Jhs. Zur Terminologie vgl. bes. DE PAUW-DE VEEN 1969; BAKKER 1995; TAYLOR 1992.

<sup>29</sup> KEMP 1983; KEMP 1985; KEMP 1996; vgl. auch K.-H. MEYER 1988; für das Gebiet niederländischer Kunstgeschichte siehe auch BECKER 1993; HONIG 1995.

<sup>30</sup> ALPERS 1998 (1983); zu den „Reichweiten“ des Sehens in der Frühen Neuzeit siehe die Beiträge in WIMBÖCK, LEONHARD & FRIEDRICH 2007A und die Einleitung zu diesem Band, WIMBÖCK, LEONHARD & FRIEDRICH 2007B, bes. 12-16, 19-28.

<sup>31</sup> MITCHELL 1994, 16. Siehe auch u.a. BOEHM 1995; BRANDT 1999; BURDA & MAAR 2004; SACHS-HOMBACH 2009, für eine Darstellung im Rahmen der *turns* in den Kulturwissenschaften vgl. BACHMANN-MEDICK 2006, 329-380.

<sup>32</sup> Im Bezug auf die niederländische Malerei und Graphik LEONHARD 2002; LEONHARD & FELFE 2006; LEONHARD 2007 und die Beiträge in BOHLMANN, FINK & WEISS 2008.

zwischen Innen und Außen verdeutlichen sich seine Dimensionen. Werden die Räume der Kunst mittels Stilgeschichte und Strukturvergleichen, ikonographischer Analyse und monographischer Einordnung, mit einer manchmal eingehender und manchmal bewußt summierender Betrachtung, durchmessen, geschieht dies nie, ohne immer wieder die Fenster aufzusuchen und aus diesen Verbindungsstücken zur Außenwelt herauszuschauen. Umgekehrt erschließen sich die Beziehungen der einzelnen Räume untereinander und zur Struktur des Hauses viel besser, wenn man zudem die Perspektiven hinzuzieht, die sich von Standorten ergeben, welche zunächst vielleicht ungewöhnlich oder abgelegen erscheinen mögen. Diese Arbeit besitzt, wenn man so möchte, durch fort dauernden Perspektivwechsel eine diaphane Natur, die dergestalt auch in der Einteilung der einzelnen Kapitel zum Ausdruck kommen wird:<sup>33</sup> ganz ursprünglich kunsthistorische Analyse wird durch eher kulturhistorisch zu nennende Betrachtungen hinterfangen, die Mikroebene des monographischen Studiums einzelner Gemälde interagiert mit der Makroebene von Sozial- und insbesondere Religionsgeschichte und wird so neu beleuchtet. Ihre Schnittstellen gilt es zu definieren, damit das Gebäude in allen seinen Dimensionen hervortreten kann.

#### *Aneignung: Besitz und Betrachtung*

Daß seine Bilder selbst Schnittstellen zwischen Außen und Innen waren, thematisierte Emanuel de Witte in seinem Münchener *Familienbildnis* ausdrücklich (Abb. 1). Durch die Parallelität seines vorhangbehangenen Kircheninterieurs mit der Tür zum Garten auf der einen und der massiven Materialität, mit der das Licht aus einem unbestimmten Außen auf das häusliche Interieur trifft, auf der anderen Seite, braucht man das Wissen um Albertis Definition des Gemäldes als Fenster gar nicht, um die Wirksamkeit der Metaphorik zu begreifen. Innen und Außen gibt es auch im gemalten Kirchenraum: warmes Licht umspielt Wände und Pfeiler und schafft erst, indem es – wie im häuslichen Interieur auch! – so von links oben einfällt, daß sich ein heller Streifen auf dem Boden abzeichnet, ein Bewußtsein der Raumtiefe, welche ohne die Lichtführung im Unklaren geblieben wären. Der dargestellte Kirchenraum erweitert den Raum der Familie auf zwei Ebenen, einmal in geistlicher Hinsicht und einmal in sozialer, welche vielleicht noch besser zu fassen ist. Die Predigt findet zwar im Innern einer Kirche statt, der Ort aber ist Bestandteil des öffentlichen Raumes – ein Faktum, das noch eine wichtige Rolle spielen wird.

---

<sup>33</sup> Es ist ein glücklicher Zufall, daß die hier benutzte Metapher der „diaphanen Wandstruktur“ des gotischen Kirchenbaus von Hans Jantzen stammt, der nach seiner Dissertation über *Das niederländische Architekturbild* prägende Studien zur gotischen Architektur veröffentlichte. Mit „Diaphanie“ meinte er die „Durchsetzung“ der Hochschiffwand eines gotischen Kirchenbaus „mit raumhaftem Grund“, die strukturell durch die Zweischalenkonstruktion erreicht wurde. Die plastisch durchgliederte Wand würde nun auf „die optische Funktion der Seitenschiffe als Folie für die Arkadenreihe“ hin angelegt, wohindurch das Mittelschiff diffus beleuchtet werden könnte; JANTZEN [1928] 2000, Zitate auf S. 16f.

Gemalt und aufgehängt wird dieses gemeinschaftliche Ereignis zum Bestandteil des eigenen Innenraums, im wörtlichen und im übertragenen Sinne.

Die Bedeutung von öffentlichem und privatem Raum wird in der Geschichtswissenschaft,<sup>34</sup> aber auch ansatzweise in der Forschung zur niederländischen Kunst- und Kulturgeschichte thematisiert. Arthur Wheelock und Adele Seeff gaben einen Sammelband zum Thema heraus,<sup>35</sup> John Loughman und John Michael Montias beschäftigten sich mit der Abstufung von Räumen mit eher repräsentativer bis hin zu eher familiärer Funktion in Wohnhäusern, wie sie sie aufgrund der statistischen Auswertung von Inventaren zu fassen versuchen.<sup>36</sup> Repräsentativen Zwecken dürfte auch Emanuel de Wittes *Familienbildnis* gedient haben; man zeigt sich, wie man gesehen werden möchte – und wir sehen, daß es für die dargestellte Familie dazugehörte, „seinen Raum“ durch das öffentliche Geschehen einer reformierten Predigt dominieren zu lassen, es sich gleichsam „anzueignen“.

Wer holte sich die von De Witte, Houckgeest und Van Vliet gemalten Kirchen ins Haus – und warum? Die vorliegende Studie nimmt ihren Anfang bei einer Fragestellung, die ebenso banal wie fundamental klingt und mit dem Blick auf das *Familienbildnis* De Wittes bereits beantwortet scheint – sie ist es jedoch nicht, verbietet es sich doch vorschnell zu verallgemeinern. Zudem kennen wir weder Identität noch Hintergrund der Porträtierten, und dann, wenn uns Notaraktien die Namen derjenigen verraten, die ein Kircheninterieur besessen haben, wissen wir noch nicht, welcher Art die Gemälde genau waren. Letztlich also können wir nicht wissen, wer die Eigentümer und damit die Betrachter der Gemälde waren: die Auswertung von Inventaren wird kein eindeutiges Bild vermitteln können, weshalb sie bereits im ersten, die Voraussetzungen klärenden Kapitel erfolgen soll (Kap. 1.4.1).

Das Problem der Eigentümer aufzuwerfen, erscheint mir gleichwohl wichtig, um – ohne, wie gesagt, auf eindeutige Antworten zu hoffen – die Ausprägungen der Werke von Houckgeest, Van Vliet und De Witte zu verstehen. Es geht darum, die Umstände der Produktion dieser drei Maler näher zu fassen, indem Bedingungen für die Rezeption ihrer Gemälde ausgelotet werden. Damit begeben wir uns genau an die Grenze zwischen unserem kunsthistorischen Haus und seiner Umgebung. Welche Faktoren haben das zeitgenössische Verständnis der Bilder geformt? Egbert Haverkamp Begemann und Alan Chong haben drei Bezugspunkte genannt, die es bei einer Interpretation zu berücksichtigen gelte. Ihnen ging es um die Landschaftsmalerei, doch läßt sich

---

<sup>34</sup> Zur Begriffsklärung wichtig: RAU & SCHWERHOFF 2004.

<sup>35</sup> WHEELOCK & SEEFF 2000, darin zum Status des Kirchenraums JANSON 2000, bes. 191-194. Nur deskriptiven Charakters ist allerdings der ähnlich lautende Titel einer von Wheelock kuratierten Ausstellung, die die Delfter Malerei in den Blick nimmt: Stadtansichten und Kircheninterieurs stehen dabei für „The Public“, das bürgerliche Interieur und Porträts für „the Private in the Age of Vermeer“, AUSST.-KAT. OSAKA 2000.

<sup>36</sup> LOUGHMAN & MONTIAS 2000.

ihr Ansatz ohne weiteres auf andere Genres anwenden. Zum einem müßten die Assoziationen, die das Dargestellte bei den Betrachtern aufgerufen haben könnten, untersucht werden; sind, in unserem Fall, Kirchenräume spezifisch oder verallgemeinernd wiedererkennbar? Zum zweiten stellt sich die Frage, auf welche Weise der Künstler das Thema wiedergegeben hat, was ausgewählt und wie betont wurde. Zum dritten sollte es um Umgebungsfaktoren gehen: welche Funktion hatte ein Gemälde zu erfüllen und für welchen Kundenkreis wurde es geschaffen?<sup>37</sup> Die drei Felder sind nicht so unabhängig voneinander, wie die ideale Darlegung der Forschungsaufgabe sie erscheinen läßt. Vielmehr beeinflußt beispielsweise das, was wir vom vorbildlichen Motiv zu wissen glauben, die Analyse der künstlerischen Darstellung und beides gemeinsam wiederum die Schlußfolgerungen über Verortung, Funktion und Kundschaft der Gemälde. Nicht nur beim letzten Faktor leidet die Interpretation zudem an einem unvermeidbaren Problem, das „simple a lack of information“ ist, wie es Haverkamp Begemann und Chong ausgedrückt haben.<sup>38</sup> Auf die Assoziationen zu achten, die Gemälde in Betrachtern ausgelöst haben könnten, ist gleichwohl von Wichtigkeit, berücksichtigt man damit doch nicht allein eine intellektuelle oder philosophische Tradition, sondern die ganze Breite der historischen Kultur. Methodisch verlangt der Ansatz aber nach Konkretisierung, denn auf welche Weise kann man frühmoderne Betrachterrezeption überhaupt untersuchen? Reicht es, die holländische Malerei als grundsätzlich offen und multiinterpretabel zu charakterisieren, wie Jochen Becker, der alle „Deutbarkeit“ „dem Betrachter anheimgegeben“ hat?<sup>39</sup>

In seiner Dissertation zu Sturm und Schiffsunglück in der Marinemalerei entwickelte Lawrence Otto Goedde seine Interpretation auf zwei Standbeinen: einerseits, indem er Bildkonventionen analysierte und andererseits, indem er „interpretative Kontexte“ erarbeitete, die sich insbesondere aus visuellen und literarischen Traditionen ergeben.<sup>40</sup> Um diese kulturell vorgeprägten Rezeptionsmodelle zu fassen, bezog er auch die populäre Kultur in Gestalt von Seefahrerzählungen mit ein, konzentrierte sich aber in einem anregenden Kapitel auf literarische Gattungen, in denen sich das Interesse für Bild und Text überschneidet: Kunsttheorie, die emblematische Interpretationsweise und die Ekphrasis. Insbesondere die Strukturen der literarischen Bildbeschreibung, die seit der klassischen Rhetorik ja immer auch mit der *enárgeia* verwobene Bilderschreibung sein möchte, die den Hörer/Leser an den Ort des Geschehens versetzt, indem es ihm das Bild „vor Augen“ stellt,<sup>41</sup> ähnelten „a process of engaged, participatory ‚reading““. Goedde beschrieb diesen mit Gombrichs Worten als „imaginative sympathy“, an identification of the

---

<sup>37</sup> HAVERKAMP BEGEMANN & CHONG 1985, 56.

<sup>38</sup> Ebd.

<sup>39</sup> BECKER 1992, 86.

<sup>40</sup> GOEDDE 1989.

<sup>41</sup> Zur Ekphrasis vgl. HALSALL 1992; KLARER 2001, 2-22, sowie verschiedene Beiträge in BOEHM & PFOTENHAUER 1995. Zum Begriff der *enárgeia* vgl. KEMMANN 1996.

viewer's experience and emotion with situations depicted in narrative art that provides a temporal dimension to still images".<sup>42</sup> Die Praxis der Ekphrasis – welche, wie wir allerdings nur vermuten können, über ihren literarischen Niederschlag hinausgegangen und in Gespräche von den Bildern eingeflossen sein könnte – rechtfertigte deshalb den im Hinblick auf niederländische Landschaftsmalerei entwickelten kunsthistorischen Ansatz, von einer zeitgenössischen Rezeptionshaltung auszugehen, die einen „imaginative entrance“ in das Bild verlangt, eine Betrachtungsweise also, die die erzählerische und formale Struktur des Bildes mit eigener Anteilnahme zu füllen vermag.<sup>43</sup> Rezeption darf daher nicht als passives Erhalten visueller Information mißverstanden werden, sie ist vielmehr ein Wechselspiel von Dargebotenem und Imagination – auch in dieser Hinsicht ist es wichtig, unsere mit den Gemälden einhergehende „Fensterperspektive“ im Blick zu behalten. Die eigene, im wörtlichen Sinne bildnerische Vorstellungskraft der zeitgenössischen Betrachter dürfte, um auf Haverkamp Begemann und Chong zurückzukommen, von allerlei Assoziationen gespeist werden, die über literarische Strukturmodelle hinausgehen. Während mir ekphratische Beschreibungen zu gemalten Kirchenräumen nicht bekannt geworden sind,<sup>44</sup> gilt es, Diskurse zu Kirche, Kirchenraum und Kirchengebäude zu untersuchen, die die Rezeption gemalter Kircheninterieurs geprägt haben könnten.

Sein Versuch, allgemeine Strukturen und Konventionen zu beschreiben, ist es, der Goeddes Forschungsansatz so wertvoll macht. Er bezieht sich sowohl auf die Rezeption als auf die Produktion von Gemälden, deren Muster von motivischer Auswahl und Anspielung („patterns of selectivity and allusion“) so bestimmend sind für jedes Genre der niederländischer Malerei in der Frühen Neuzeit und mit deren Hilfe nur die überwältigende Masse an Bildern sich erklären und von uns erfassen läßt.<sup>45</sup> Die Marinemalerei – und dies läßt sich mindestens auf gemalte Kirchen übertragen – sei trotz „all ihrer realistischen Glaubwürdigkeit [...] im Kern Fiktion, Neuschöpfungen menschlicher Erfahrungen“ und damit notwendigerweise „selektiv, konventionell und interpretativ“, schreibt Goedde an anderer Stelle.<sup>46</sup> Ein Anliegen dieser Arbeit ist es denn auch, die Entwicklung neuer Bildkonventionen, wie sie mit der Delfter „Schrägsicht“ ihren Anfang nahm und insbesondere durch Van Vliet typisiert wurde, nachzuvollziehen und in Bedeutungsschichten einzubetten. Um sie zu verstehen, ist es, wie bei Goedde,

---

<sup>42</sup> GOEDDE 1989, 116. Gombrichs „effort of imaginative sympathy“ bezog sich freilich auf die griechische Kunst und wurde im Deutschen mit „Akt einführender Phantasie“ übersetzt, GOMBRICH 1960, 136 bzw. GOMBRICH 2002, 115. Für unseren Zusammenhang vgl. eher GOMBRICH 2002, 161-218, wiewohl es dort immer um den bildnerischen und nicht den narrativen bzw. rhetorischen Aspekt von Kunst geht.

<sup>43</sup> GOEDDE 1989, 116-130, Zitat auf S. 121. Goedde bezieht sich u.a. auf einen Aufsatz von Fuchs, in dem dieser die semantische Struktur eines Gemäldes von Ruisdael in den Blick nimmt und aufgrund davon als Welt-Bild begreift, FUCHS 1973, bes. 288-292.

<sup>44</sup> Eine Ausnahme sind die unten, Kap. 8.2.4, zitierten Zeilen von Lambert van den Bosch zu Gemälden Emanuel de Wittes.

<sup>45</sup> Zitat: GOEDDE 1989, xvii.

<sup>46</sup> GOEDDE 1996-97, 61.

„zwingend notwendig, die konventionellen Darstellungsmuster und die bestimmenden Kriterien, welche dieser selektiven Annäherung an die Wirklichkeit zugrunde liegen, zu identifizieren, denn sie belegen eine primäre Ebene, auf der die Bilder Bedeutung erlangen. Eine selektive Darstellungsweise ist in sich stets interpretativ und erlaubt uns, eine Bedeutung zu erkennen, die sofort zugänglich ist in der Auswahl, den Voraussetzungen und den Interessen, die konventionellen Mustern innewohnen und welche vom Künstler und Betrachter gleichermaßen geteilt werden.“<sup>47</sup>

Wie zeitgenössische *Deutungsmuster* das Korrektiv sind für die kunsthistorische Bildbetrachtung, welche notwendigerweise persönlich und durch die Ästhetik des 19. und 20. Jahrhunderts geprägt ist, fungieren erkannte *Darstellungsmuster* als Korrektiv in der Breite der historischen Assoziationsmöglichkeiten. Ihre wechselseitige Beziehung verhindert, so ist zu hoffen, in unserer Interpretation auf Abwege zu geraten.

Indem sie gesehen werden wollen, besitzen Bilder eine nur ihnen „spezifische Vergegenwärtigungskraft“. Narrative Zusammenhänge sind in ihnen simultan enthalten und können nur gemeinsam wahrgenommen werden. Max Imdahl hat daran erinnert, wie wichtig es ist, bildliche Gegebenheiten als solche und nicht nur als pure Illustration ikonologischer Zusammenhänge wahrzunehmen.<sup>48</sup> Sinnstrukturen können eben nicht nur von Text und textgebundener Narration erzeugt werden, sondern in ihrer Komplexität des Bildes bedürfen, um in ihrer ganzen Reichweite ausgedrückt und erfahrbar zu werden. Geprägt aber wie jeder Betrachter ist durch Sprache und Text, kann der Betrachtungsvorgang selbst einen Erzählungszusammenhang erzeugen; die Ekphrasis war ein durch das horazianische Diktum *ut pictura poesis* legitimates Muster, mit dem dies geschehen konnte. Zum kunsthistorischen Schreiben gehört es, eine Betrachtungserzählung wiederum mit Mitteln der Sprache nachvollziehbar darzulegen. Dabei muß sie sich nach den zwei Seiten verantworten, die gerade dargestellt worden sind: erstens den Gegebenheiten des Gemäldes, wozu die Bestimmung von sich wiederholenden, und deshalb offensichtlich erfolgreichen und bedeutsamen, Bildstrategien ebenso gehört wie die Reflexion über das besondere an einem Bild, das erst vor dem Hintergrund des Gebräuchlichen hervorsticht, und zweitens den möglichen Deutungsmustern eines zeitgenössischen Betrachters, der mit der Rezeptionsästhetik gleichwohl als „idealer“ vorausgesetzt werden muß und leider eben nicht als historische Person zu fassen ist.

Zum Begreifen des Deutungshorizonts zeitgenössischer Betrachter werde ich zahlreiche Schriftquellen heranziehen. Um festzulegen, in welchem Rahmen diese zu suchen sind, sollen sich nun Vorüberlegungen anschließen, die zunächst von deren Interpretationsangeboten in der vorhandenen kunsthistorischen Literatur ausgehen. Die Kircheninterieurs von Houckgeest, Van Vliet

---

<sup>47</sup> Ebd., 60.

<sup>48</sup> IMDAHL 1995, obiges Zitat auf S. 310.

und De Witte einerseits im Hinblick auf Delft „verortet“, der Stadt, in der alle drei Maler (zeitweise) gearbeitet haben, und andererseits in dem Kontext, den ihre Motivwahl primär vorgibt, nämlich Kirche, Konfession und Religion.

### *Stadt und Religion*

Um zu erklären, warum um 1650 eine ganz neuartige Darstellungsform des Kirchenraums entwickelt wurde und sich diese Form gerade in Delft etablieren konnte, haben Arthur Wheelock und Lyckle de Vries einen außerkünstlerischen Faktor ins Feld geführt. Bei Houckgeests Ansicht der *Nieuwe Kerk* (Abb. 2), wo das Hauptaugenmerk auf das Grabmal Wilhelm von Oraniens im Chor gerichtet sei, liege ein Zusammenhang mit den Auseinandersetzungen um die Statthalter-schaft nach dem Tod Friedrich Heinrichs (1647) und dem Westfälischen Friedensschluß (1648) nahe, die, da Wilhelm II. in eben jenem Jahr 1650 plötzlich gestorben war, in der ersten statthalterlosen Zeit gipfeln sollte. Die Verwendung des ins Bild gebrachten Gedenkens sei mithin als politische Stellungnahme zu werten, ein Käufer derartiger Gemälde folgerichtig in der *prinsgezinde* Fraktion anzusiedeln.<sup>49</sup> Gemälde mit Oraniergrab bilden aber nur einen Bruchteil – genauer: in etwa ein Sechstel – der bekannten Kircheninterieurs mit Delfter Motiven.<sup>50</sup> Auch die Konzentration auf die Errungenschaften von *perspective and optics* dürfte nur einen Teil der Gemälde berühren, wie bereits ein flüchtiger Blick auf eines der Bilder aus Hendrick van Vliets Serienproduktion zeigt, wo Konstruktion zugunsten von Schablonenarbeit zurücktritt (Abbn. 50, 51). Die Resultate von Van Vliets, aber auch De Wittes Malerei sind qualitativ stark gefächert und auch solche Bilder am „unteren Rand“ des Spektrums, von denen es zahlreiche gibt, müssen ihr Publikum gefunden haben. Das Haus von dem wir sprechen, besitzt, wenn man so will, verschiedene An- und Ausbauten. Begreift man Houckgeests um 1650/51 gefertigte Entwürfe als seinen Kern, zweigen von ihm Räume einfachsten Zuschnitts ebenso ab wie gründlich konzipierte Anlagen. Die Schwellen zwischen diesen Teilen möchte das zweite Kapitel beleuchten, das zunächst Houckgeests Darstellungen des Oraniergrabes analysiert. Für die Interpretation zieht es den oben genannten politischen Kontext heran, geht über die faktische Beziehung aber hinaus, indem es die Aktivität des Betrachters als konstitutiven Teil von Houckgeests neuen Bildfindungen in den Blick nimmt. Hier, im sehenden Begehen des gezeigten Raumes wird sich die Verbindung zu De Wittes und Van Vliets Bildern zeigen und ein Pfad auf tun, der zu dem führt, was diese beiden Maler aus Houckgeests Anregungen gemacht haben. Beide taten dies auf verschiedene Weise. Emanuel de Witte arbeitete mit hohem künstlerischem Anspruch, der ihn

<sup>49</sup> WHEELOCK 1977, 235-242; vgl. L. DE VRIES 1975, 49.

<sup>50</sup> Meine Materialsammlung umfaßt ca. 200 Gemälde, deren Motive auf Elemente aus einer der beiden Delfter Hauptkirchen zurückgeführt werden können. Grundlage bildete die Durchsicht der Bestände im *Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie* (RKD) in Den Haag und der Abgleich mit den einschlägigen Publikationen.

recht bald in die Metropole Amsterdam führen sollte, Hendrick van Vliet dagegen blieb in seiner Heimatstadt verankert, dort wußte sein Publikum, was es von ihm erwarten konnte.

Dies führt uns zur Stadt Delft, deren Besonderheiten in sozialer, vor allem aber in religiöser Hinsicht es zu beachten gilt. Denn obwohl die Wichtigkeit der Kircheninterieurmalerei in und für Delft immer wieder betont wurde, erstreckte sich dies doch nur auf die formale Ebene einer „Delfter Schule“. Nicht untersucht wurde, ob es lokale Faktoren gegeben hat, die die Nachfrage nach Kirchenbildern unterschiedlichster Qualität – also vermutlich auch in verschiedenen Preiskategorien und seitens verschiedener Schichten der Bevölkerung – begünstigt haben könnten. Die Fokussierung auf Delft rechtfertigt die Tatsache, daß der holländische Kunstmarkt in erster Linie lokal orientiert war, wie wir aus einschlägigen Studien wissen.<sup>51</sup> Gilden regulierten den örtlichen Kunstbetrieb, und obwohl Künstler wie Käufer durchaus mobil waren und man relativ schnell und bequem von einem Ort zum anderen reisen konnte, lohnte sich nur für hochwertigere Waren der aufwendige Transport in andere Städte, um sie auf den jährlichen Märkten zu verkaufen. Die übergroße Mehrheit der von mir erfaßten Kirchenbilder aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, welche wiedererkennbare, eindeutig zuzuordnende Architektur zeigen, besitzen Delfter Motive. Dies „verortet“ sie auch thematisch. Unerläßlich erscheint es in diesem Zusammenhang denn auch, das Funktionieren der beiden Hauptkirchen, der *Oude*, früher *Sint Hippolytuskerk*, und der *Nieuwe*, früher *Maria- en Ursulakerk*, in der Stadt als sozialem Körper, aber auch im Rahmen urbaner Selbstdarstellung zu betrachten.

Am Beispiel Delfts vertieft dargestellt werden wird die Gemengelage der Konfessionen in der niederländischen Republik. Es geht zum einen darum, auf der Grundlage lokalthistorischer Literatur die Fakten zu benennen und zum anderen, Diskurse zu rekonstruieren, die im Hinblick auf die Wahrnehmung des Kirchenraums relevant erscheinen.

Religion ist mit dem Kirchengebäude als Bildgegenstand untrennbar verbunden, weshalb es um so mehr verwundert, daß die Frage nach ihrem Einfluß noch nicht eingehend untersucht ist. Gestellt haben sie Gary Schwartz und Marten Jan Bok in Bezug auf Saenredam, dem sie zwar einerseits enge persönliche Beziehungen zu streng reformierten Kreisen nachweisen konnten, andererseits aber absprachen, in seinen Bildern auf der Suche nach einer „calvinistischen“ Atmosphäre“ gewesen zu sein, wie die ältere Forschung glauben machen wollte.<sup>52</sup> In einem knappen, programmatisch *Faith in Perspective* betitelten Beitrag stieß Liedtke die Problematik für das Delfter Kircheninterieur an, dem er ohne zu Zögern „spiritual significance“ attestierte und

---

<sup>51</sup> Mehr dazu unten, Kap. 2.5.3. Zum niederländischen Kunstmarkt grundlegend FLOERKE 1905; BOK 1994, jüngst BOK 2008; sowie verschiedene Studien von Montias, etwa MONTIAS 1987; MONTIAS 1988; MONTIAS 2002; vgl. auch FOCK 1990, 28-31 (wobei sie freilich einen bedeutenden Anteil Haarlemer Kunstwerke in Leiden feststellt).

<sup>52</sup> SCHWARTZ & BOK 1990, hier: 9; vgl. auch SCHWARTZ 1968/69. Das Bild des kühlen, calvinistischen Saenredam, welches namentlich Swillens etabliert hatte, hält sich bis heute.

davon ausging, daß die Gemälde „not only as an image ‚from life‘ but also of faith“ gewürdigt wurden.

„No longer a symbol (like van Eyck’s church interiors), the picture is a selective representation, most often of a local church, the centre of communal life, *Dutch* life, for the contemporary viewer would have recognised the church as Dutch in its form of worship, its architecture, the monuments, the character of its decoration and visitors, quite as a Dutch landscape painting must have been appreciated not simply as a representation of nature, but of a terrain different from that anywhere else – home. It is not Vredeman de Vries, Saenredam and de Witte who explain the ‚speciality‘ of the church interior, but the people themselves.“<sup>53</sup>

Trotz der Zusammenstellung einiger interessanter Beispiele blieb die Begründung dieses Fazits im Vagen, das auch der darüber gebreitete Mantel einer Wahrnehmung, die spezifisch „Dutch“ sein sollte, nicht zu konkretisieren vermochte. Ähnlich allgemein blieben Ansätze, einzelne typische Elemente und Figuren einer Analyse zu unterziehen, wohl, weil genau dies die Gefahr des ikonologischen Ansatzes gewesen ist, anhand isolierter Bedeutungszuweisungen generelle inhaltlichen Aussagen über eine ganze Gruppe von Bildern anzustreben.<sup>54</sup>

Die Frage, ob und inwiefern religiöse Motive die Nachfrage nach Kircheninterieurs begünstigt haben könnten, blieb gleichwohl von Interesse, wurde allerdings von Rob Ruurs endgültig – so scheint es – in den Hintergrund verbannt. In seinem Beitrag für den Katalog der Rotterdamer Ausstellung *Perspectiven*, welcher in vielem an Liedtkes *Faith in Perspective* anschließt, ließ er Bezüge einzelner Werke knapp Revue passieren. Im Hinblick auf die Darstellungen des Oraniergrabs erschien ihm der politische Kontext unausweichlich, einen konfessionspolemischen meinte er für Saenredams *Interieur der Sint Bavokerk in Haarlem mit einem fiktiven Bischofsgrabmal* akzeptieren zu können (Abb. 137). Auf der anderen, reformierten, Seite wurde er in dieser Hinsicht nur fündig, wo eine Inschrift unter einem Entwurf desselben Meisters die gezeigte Kirche als Ort der „reinen“ Wortverkündigung ausweist, was sich als anti-katholische Aussage verstehen ließe (Abb. 72).<sup>55</sup> Keine polemische Absicht, sondern vielmehr schlicht darstellerischen Charakter besäßen Ruurs zufolge die zahlreichen Interieurs mit Kanzeln und Predigten im Zentrum. Die Feststellung, in ihnen fände sich lediglich die „protestantische Glaubensüberzeugung“ dargestellt,<sup>56</sup> ist eine Diskussion um das „Daß“, die zwar von einer Konvergenz der Konfession der Besitzer mit der im Bild gezeigten ausgeht, nicht aber die Frage stellt, welche Rolle die Gemälde nun erfüllten oder – um Ruurs’ Titel zu bemühen – welche ihre „Funktionen“ gewesen sein könnten. In Anbetracht der Literatur bis dato, die bis heute nicht um

---

<sup>53</sup> LIEDTKE 1976, 131.

<sup>54</sup> Bes. HEISNER 1980.

<sup>55</sup> RUURS 1991, 45.

<sup>56</sup> Ebd., 47. (Hier wie im folgenden übersetze ich die niederländische, originale Version des zweisprachig erschienenen Katalogbandes.)

wesentliche Aspekte erweitert wurde, war es Ruurs durchaus eine Überlegung wert, ob die Zuschreibung einer „erbaulichen Funktion“ fruchtbar sein könnte, ob Kircheninterieurs also gemeint waren, „religiöse Gedanken und Gefühle auszulösen“.<sup>57</sup> Obwohl es ihm schwer fiel, anhand vereinzelter Untersuchungen zu Psalmnummern auf Liedtafeln und Bemerkungen zur Figur der stillenden Mutter und der Todesthematik, wie sie immer wieder auf Kircheninterieurs vorkommen, generelle Aussagen zu formulieren,<sup>58</sup> legten wenige Beispiele doch nahe, „daß das gemalte Kircheninterieur eine spirituelle Funktion hatte“.<sup>59</sup> Doch sind es wiederum nicht aus der Analyse von Gemälden gewonnene Argumente, die den Schluß rechtfertigen, Kircheninterieurs hätten eine Dialektik von Außen und Innen – von Welt und Religion – vertreten, in der Ruurs die „spirituelle Funktion“ zu fassen scheint, sondern ihre überlieferte Präsentation. Er führte dabei beidseitig angebrachten Schutzklappen an einer Predigt-darstellung von Emanuel de Witte an, die zweifellos in das Konzept des Gemäldes einbezogen waren und deshalb von Wichtigkeit zum Verständnis desselben sind – aber kaum für eine ganze Gruppe von Gemälden in Anspruch genommen werden dürfen, die eine ebensolche Rahmung nicht besessen haben (Abbn. 39, 47).<sup>60</sup> Ruurs’ Diskussion um die religiöse Dimension von gemalten Kircheninterieurs auf Grundlage der existierenden Literatur erscheint trotz ihrer Kürze auf den ersten Blick umfassend, vermag jedoch kaum zu befriedigen. Der Autor wird dies ebenso gemerkt haben, schließt er doch mit zwei weiteren Aspekten, die der Leser als alternative Erklärungsmodelle verstehen mag. Argumentierend mit der großen Zahl von nicht auf der Wirklichkeit basierenden Kirchenbilder „vor Saenredam“, zeigt er sich skeptisch, Lokalpatriotismus als Auslöser für die wachsende Popularität der Gemälde zu sehen. Letztlich sei, so Ruurs, die perspektivische Konstruktion, augenbetrügende Tiefenwirkung und Lichteffekte, kurz: der „Kunstwert“ der Gemälde ausschlaggebend und wichtiger als ihr „spirituelle Funktion“ gewesen.<sup>61</sup> Die Folgerung überrascht in Anbetracht der in der Literatur vorherrschenden Beschränkung auf formale Aspekte und Ruurs eigenen grundlegenden Forschungen zu Saenredams Perspektive kaum und war zudem in den Voraussetzungen des Aufsatzes bereits enthalten war: die Frage lautete schließlich, warum das Publikum sich für Bilder interessierte, in denen die Architektur „das wichtigste Thema“ darstellte.<sup>62</sup>

---

<sup>57</sup> Ebd.

<sup>58</sup> Er bezieht sich auf BLADE 1971, und L. DE VRIES 1975, 48f.

<sup>59</sup> RUURS 1991, 49.

<sup>60</sup> Das vermutete Früchtestilleben auf den Außenseiten des „Triptychons“ läßt eingedenk des im Epilog besprochenen Porträts noch andere Schlüsse zu als die eines Widerspruchs von weltlichen Genüssen und Religion, wie Ruurs sie vorschlägt – nämlich die der sinnlichen Vorbereitung auf den, nun geistlichen, Genuß. Meine weiteren Forschungen werden den konkreten, religiösen Bezug dieses speziellen Gemäldes bestätigen, unten, Kap. 2.3.

<sup>61</sup> RUURS 1991, 50.

<sup>62</sup> Ebd., 43.

Alle in der Rotterdamer Ausstellung vorgestellten Werke betrachtete Ruurs als Vertreter einer Gruppe, dem „Genre“, das von Jantzen als „Architekturbild“ bestimmt worden war. Dadurch lag es gar nicht im Bereich seiner Fragestellung, Untergruppen zu bilden und nach Zeit, Künstler oder Ort, Arbeitsweise oder Qualität zu spezifizieren. Ebenso wenig erwog er die Möglichkeit, ob Publikumsinteresse und mögliche „Funktionen“ in der zeitgenössischen Wahrnehmung gar erst gemeinschaftliche Eigenschaften von Bildern bestimmen könnten – nicht die bloße Existenz von Pfeilern und Gewölben. Denn ob das Zeigen von Architektur tatsächlich das Hauptaugenmerk war, bleibt im Fall von Houckgeest, Van Vliet und De Witte noch zu fragen. Grundsätzlich bleibt Ruurs Funktionsbegriff undeutlich; auf welche Weise die geistliche Dimension, an der er ja trotz allem festhielt, wirksam würde und wie sich diese über die Unterscheidung von Konfessionspolemik und „Erbauung“ hinaus näher beschreiben ließe, versuchte der Autor nicht zu klären. Die Kritik berührt Probleme, deren Relevanz sich einerseits auf unser Verständnis der Gattungseinteilung in der niederländischen Malerei erstreckt und andererseits im Allgemeinen auf Formen von religiöser, insbesondere reformierter Rezeption von Bildwerken in der Frühen Neuzeit. Beide Fragen haben die Arbeit an dieser Studie stets begleitet, auch wenn sie zu ihnen keine auch nur einigermaßen angemessene Diskussion bieten kann. Die vorliegende Untersuchung kann nur signalisieren, daß, erstens, das uns von der Historiographie eingegebene Bild der „Architekturmalerei“ einer gründlichen Revision bedürfen könnte und, zweitens, noch viele Fragen darüber offen sind, wie sich religiöse und, spezifischer noch, konfessionelle Voraussetzungen zur „Bilderflut“ verhielten, wie sie nach dem Vorbild der südlichen Niederlande im 17. Jahrhundert auch in der Republik einsetzte.

Dies alles sei gesagt, um die Wichtigkeit dieses Ansatzes der vorliegenden Studie, die Gemengelage der Konfessionen und insbesondere Diskurse im Hinblick auf die Bedeutung des Kirchenraums darzustellen, zu unterstreichen; das ist quasi der wichtigste Teil der Stadt, von dem aus unser Haus betrachtet werden soll. Nicht nur in der kunsthistorischen Literatur dominiert die allgemeine Feststellung, die Republik der vereinten niederländischen Provinzen sei ein einheitlich reformierter Staat gewesen und ihre Kirchen nach dem Bildersturm verändert in leergefegte, kahle Gebäude. Daß die Reformation – verstanden als Veränderung der Gesellschaft und ihrer Symbole, wozu eben auch die Wahrnehmung des Kirchenraums gehört – allerdings ein langer Prozeß war, der aufgrund von regionalen und lokalen politischen und sozialen Bedingungen unterschiedlich verlaufen ist, wissen wir dank neuerer Studien immer besser.<sup>63</sup> Dies ist ein weiterer Grund, der die Entscheidung für die Fokussierung auf Delft rechtfertigt. Da es sich verbietet,

---

<sup>63</sup> Genannt seien: SPAANS 1989 (zu Haarlem); B. KAPLAN 1989 (zu Utrecht); WOUTERS & ABELS 1994 (zu Delft); DE MOOIJ 1998 (zu Bergen op Zoom); BERGSMA 1999 (zu Friesland).

allgemeine Aussagen, etwa auf Grundlage der Schriften Calvins, zu treffen, ohne aktuelle konfessionspolitische Diskurse auf dem Niveau der Stadt zu kennen, wird der „Mikrokosmos“ Delft genutzt, um im kunsthistorischen Kontext bisher unbeachtete Quellen heranzuziehen. Predigten, Erbauungs- und Streitschriften sollen im dritten Kapitel helfen, einen Bezugsrahmen zu rekonstruieren, in dem gemalte Kircheninterieurs Bedeutung erlangt haben könnten. Das Hauptargument richtet sich auf die Legitimationskraft von realem bzw. dargestelltem Gebäude und seine reale bzw. „virtuelle“ Nutzung für die eine oder die andere Konfession, ein Argument, dessen Tragweite freilich über die Grenzen der Stadt hinausreicht. Dabei wird nur der wichtigste Diskurs zwischen reformierter Öffentlichkeitskirche und katholischer Herausforderung betrachtet, was in Anbetracht der konfessionellen Heterogenität in der Republik eine Beschränkung sein mag, sich aber sowohl durch Umfang und Art entsprechender Quellen als auch durch die Eigenschaften der Bildwerke erklärt.

### *Sehen, Erinnern, Vorstellen*

Hier klingt bereits eine Dimension an, die für unsere Stadt – im konkreten und im übertragenen Sinne – wichtig ist: Erinnern, Geschichte und das Bewußtsein von Geschichtlichkeit. Wie genau sich dies in Delft im Hinblick auf die Signifikanz der Kirchengebäude und der öffentlichen, also der reformierten Kirche darstellte, wird im vierten Kapitel anhand der prägenden lokalen Geschichtsschreibung, namentlich Dirck van Bleyswijcks *Beschryvinge Der Stadt Delft* (1667), untersucht. Da bei ihm die druckgraphische Illustration eine wichtige Rolle spielt, wird diese mit entsprechenden Beispielen aus anderen holländischen Städten verglichen, um vor dem Hintergrund der vorangegangenen historiographischen Analyse die Spezifität des Bildes der Stadt Delft und das der Kirche in ihr herauszuarbeiten. Sie wird, wie zu zeigen sein wird, in der betonten Verschränkung von reformierter Kirche und Stadtgemeinde und damit der Heraushebung ihres öffentlichkeitskirchlichen Charakters liegen.

Das folgende, fünfte Kapitel verändert die Perspektive wiederum, geht sozusagen wieder ins Innere des zu ordnenden Hauses und damit den Schritt vom historisch faßbaren Diskurs zur malerischen Gestaltung des Kirchenraums. Es versucht, Bildstrategien in Van Vliets Werken herauszuarbeiten, mit denen der öffentliche Raum der Kirche so präsentiert wurde, daß man ihn (im bewußten Mißverstehen freilich der ursprünglichen Begriffsbedeutung) als reformiert „konfessionalisiert“ bezeichnen muß. Da jede Interpretation der Gattung in Richtung eines religiösen oder näherhin konfessionellen Gehalts schließlich, und daran hat Thomas Fusenig kürzlich noch einmal erinnert, „zurückhaltend sein sollte, wenn sich keine deutlichen innerbildlichen Hinweise

finden“<sup>64</sup>, erscheint es wichtig, die gesamte Breite der Produktion zu analysieren. Es wird sich zeigen, daß diese „Hinweise“ neben dem Einsatz bestimmter Figurentypen auch innerbildliche Strukturen sein können, die die Wiedergabe des Raumes betreffen. Über das Werk von Hendrick van Vliet hinaus gehen die Beispiele, an denen man überprüfen kann, inwieweit sich Kircheninterieurs eigneten, Reflexionsraum für religiöse Gedanken zu sein. Bildanalysen zeigen, daß man in einigen Fällen im Werk von Houckgeest und Cornelis de Man durchaus davon ausgehen muß, daß die Bildform mit den Psalmen, an die mittels Inschriften referiert wurde, in Verbindung stehen, sich die entsprechenden Verse also für den Betrachtungsvorgang als fruchtbar erweisen. Schließlich wird anhand eines Beispiels ausgelotet, inwiefern sich Topoi aus der Bibel und der erbaulichen Literatur im Zuge der Betrachtung auf das Bild beziehen ließen.

Die Leistung des Betrachtens ist ein Thema, das diese Arbeit von Anfang bis Ende bestimmen wird. Ein zweites Thema, das damit unmittelbar verbunden ebenfalls über Houckgeest zu De Witte und Van Vliet gekommen sein dürfte, ist die Memoria, das aktive und in der Gegenwart relevante Erinnern. Während sich das zweite Kapitel mit der bildgewordenen Memoria von Wilhelm von Oranien und der eines Delfter Prädikanten beschäftigt, nimmt das sechste Kapitel die Memoria in einem urbanen Kontext in den Blick, so wie sie von gemalten Kircheninterieurs thematisiert wird. Ort von Begräbnis und Erinnerung zu sein, ist eine wichtige Funktion der Stadtkirche, die sich nicht notwendigerweise in einem konfessionellen Rahmen interpretieren läßt. Aus diesem Grund mag man dieses Kapitel als Gegengewicht zur bisherigen Untersuchung, die sich an der reformierten Öffentlichkeitskirche orientierte, lesen. Sein Schwerpunkt liegt auf der Problematik bildgewordener Erinnerungspolitik, sei es auf familiärer, städtischer oder auf übergreifend-nationaler Ebene. In der Betrachtung des Betrachtet-Werdens von Epitaphien stellt sich daneben allerdings auch die Frage nach dem Funktionieren der Gemälde im Kontext der *meditatio mortis* und damit nach dem Vermögen gemalter Kircheninterieurs, nicht nur Kirchenbild zu sein, sondern auch den Tod sehen zu lassen. In einem größeren Kontext heißt dies zu überlegen, inwiefern Gemälde Anlaß bieten konnten für eine Meditation im Sinne des, über Jacob Cats für die Niederlande wichtig gewordenen Anglikaners Joseph Hall (Kap. 6.5). An dieser Stelle zeigt sich vielleicht am deutlichsten, daß aktives Sehen, Meditieren und der Gebrauch von Imagination ihre eigene, über Jahrhunderte zurückreichende Geschichte besitzen, für die die Reformation nicht das Ende, sondern vielleicht eher eine Modifikation bedeutet hat. Lernen und Reflektion, Erinnerungsräume und Gedankenbilder waren nie weit voneinander entfernt,<sup>65</sup> doch Kontinuitäten zu beschreiben, überstiege die Möglichkeiten dieser Arbeit bei weitem.

---

<sup>64</sup> FUSENIG 2009, 155.

<sup>65</sup> Zur antiken, mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Mnemotechnik, bei der Bauen und Abschreiten von imaginären Räumen (auch Kirchenräumen!) und Bildern eine wichtige Rolle spielen, YATES 1966, bes. 82-128, 368-389; CARRUTHERS 1990 und insbesondere CARRUTHERS 2008; ASMUTH & BARASCH 1994, bes. Sp. 11,

Auch das siebte Kapitel ist als Gegengewicht zum vorangegangenen Fokus auf die Reformierten Delfts zu verstehen, nun jedoch exakt in Bezug auf die „Konfessionalisierung“ des gezeigten Raumes. Untersucht werden Kircheninterieurs, die den Kirchenraum als umstritten ausweisen und vor Augen führen, wie denkbar und wünschenswert es von katholischer Perspektive war, daß ein anderer Geschichtsverlauf zu einer alternativen Gegenwart geführt hätte. Des weiteren werden Gemälde betrachtet, die ein ebenso eindrucksvolles wie nur imaginär zu verstehendes Gegenbild zur vielfach reformiert konnotierten Delfter Schrägsicht bilden. Die Beispiele stammen nun zu meist gerade nicht aus Delft, sondern beziehen sich auf Utrecht, Haarlem, Leiden, Rotterdam oder Amsterdam. Wieder einmal wird deutlich werden, daß Entscheidungen für das Bild-Werden einer Konfession sich nur vor dem Hintergrund der anderen Bildalternativen begreifen lassen.

Das achte Kapitel schließt diese Arbeit ab, indem es sich noch einmal auf die Seite der Künstler begibt. Gefragt wird, wie sie die Herausforderung, die sich ihnen stellte, reflektierten, welche sich nicht nur auf neue Fertigkeiten, Sehmöglichkeiten und Bildkonstruktionen bezieht, die die Kirchenarchitektur mit sich brachte, sondern vielmehr auf eine Aufgabenstellung, die letztlich darauf hinausläuft, Kirche im Bild zu fassen. Mit dem Fokus auf Einzelbeispielen von Gerard Houckgeest und Emanuel de Witte wird gezeigt, daß sie über ihre künstlerische Darstellungskraft nachgedacht haben mußten, von der nichts weniger verlangt wurde, als zentrale theologische Aussagen zu Ekklesiologie und Heilsvermittlung in ganz neue Bilder zu übersetzen. Zu zeigen ist, daß sich Houckgeest mit der Darstellung des Präsentwerdens Christi in der Eucharistie beschäftigte und De Witte sein Vermögen, Kirchen auf verschiedene Weise zu bilden, zu seinem Markenzeichen erhob, das ihn, den Künstler, in eine Parallele zum göttlichen Schöpfer brachte. Die Betrachtung eines letzten Gemäldes von Emanuel de Witte zwingt schließlich, über die Grenzen des Sicht- und Interpretierbaren nachzudenken. An sie führt das Gemälde selbst heran, indem es die Oszillation des Betrachterblicks zwischen Bekanntem und Phantastischem, Sicherem und Unsicherem thematisiert. Die in diesem Kontext zu untersuchenden Beispiele führen noch einmal über den Delfter Rahmen hinaus, sind sie doch entstanden, als beide Künstler – finanziell und sozial in unterschiedlichen Umständen verkehrend – sich bereits in Bergen op Zoom bzw. Amsterdam niedergelassen hatten.

Houckgeest und De Witte, aber auch Hendrick van Vliet mußten sich in Glaubenswahrheiten eindenken, die nicht ihre eigenen gewesen sein müssen. Während die konfessionellen Hintergründe der drei Maler weiter unten diskutiert werden sollen (Kap. 1.3.1), gilt es nun lediglich vorzuschicken, daß es von allen sowohl eindeutig katholisch als eindeutig reformiert

---

13-17; die Beiträge in BERNIS & NEUBER 1993; BERNIS & NEUBER 2000, bes. NEUBER 2000; CARRUTHERS & ZIOLKOWSKI 2002, 1-23; STRASSER 2007.

konnotierte Kircheninterieurs gibt, freilich neben solchen, die, wie die Darstellungen des Oraniergrabs, auch in anderen Kontexten gegründet waren.

Durch die Verschränkung von Innen- und Außenperspektiven, von konfessionellen und künstlerischen Diskursen möchte diese Arbeit der Signifikanz gemalter Kirchenräume nachspüren. Es wird zu zeigen sein, daß ein wichtiges Standbein des zu bauenden Gebäudes ihre argumentative Rolle war, die sie in der anhaltenden Auseinandersetzung der Konfessionen spielen konnten. Die Bilder legitimierten oder formulierten Ansprüche, ohne allesamt notwendigerweise polemischer Natur zu sein. Dies taten sie, indem sie die Betrachter vor Sehaufgaben stellten, die ihm neues Terrain erschlossen oder eben gerade vertraute Erfahrungen nachvollziehen und in ihrer Bedeutsamkeit gewahr zu werden halfen. Die Bandbreite der Möglichkeiten, mit denen Kirche gemaltes Bild wird, ist es, die die Interieurs von Houckgeest, Van Vliet und De Witte zu einem ebenso lohnenden wie spannenden Untersuchungsfeld macht.