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).

8 Der Raum realer Präsenz: Bildexperimente bei Gerard Houckgeest und Emanuel de Witte

Das Hauptthema dieser Arbeit sind die verschiedenen Strategien, mit denen sich die konfessionelle Aneignung des Kirchenraums bildlich bestätigen ließ. Der Blick auf Delft offenbarte, wie sehr gemalte Interieurs dort die Präsenz der reformierten Kirche unterstrichen. Das Genre „machte" den öffentlichen Raum der Stadtkirche damit zu einem primär reformierten, in dem sich ekklesiologische Grundsätze dieser Konfession reflektierten, und bot damit neue Argumente für die Legitimität der *publieke kerk*, die in ihrer unmittelbaren Evidenz fast unausweichlich überzeugen sollten. Fast – denn der Blick auf katholische Interieurs im vorhergehenden Kapitel vergegenwärtigte, daß die Kirchenbilder bildliche Konstruktionen von „Kirche" waren, die man sich auch anders vorstellen konnte. Diese Gemälde stellten sich ebenso einheitlich, selbstverständlich und alternativlos dar wie die Bilder, deren Alternative sie verkörpern sollten. Der künstlerische Dialog, in dem sie entwickelt wurden, war teilweise auch ein Selbstgespräch: schließlich sprechen wir über dieselben Maler – Saenredam, Houckgeest, De Witte oder De Blieck, die zugleich auch ausdrücklich protestantisch genutzte Kirchen „geformt" haben: „Fiktionalisierung" hier wie dort. Ob es um die „Rekatholisierung" von neuen Ansichten bestehender Kirchen (wie die Gemälde Saenredams oder Abb. 140), die provokante Umdeutung existierender Bildschemata mit politischer und konfessioneller Stoßrichtung (Abbn. 149, 152) oder die Erschaffung neuer Kirchenräume ging, deren Betrachtung nach und nach die Essenz katholischer Lehre und Liturgie erkennen lassen konnte (Abb. 147) – gemein ist allen Werken, daß sie ihr Bild-Sein gerade in der Spannung zwischen der überzeugenden Selbstverständlichkeit, mit der die Fiktion eines katholischen Kirchenraums malerisch hergestellt werden konnte, und der realen Unmöglichkeit desselben, wie es im Wissen um und Vergleich mit der tatsächlichen Situation deutlich wird, zur Schau stellen.

In diesem letzten Kapitel soll nach den Implikationen für die Künstler, namentlich Gerard Houckgeest und Emanuel de Witte, gefragt werden: wieweit reflektierten sie über die notwendige Konstruktion eines konfessionell besetzten Kirchenraums und damit über ihre Aufgabe, zentrale ekklesiologische Aussagen bildlich umzusetzen?

8.1 Rom als Alternative

8.1.1 Ein optischer Außenseiter im Werk von Gerard Houckgeest

Bei der Durchsicht des vergleichsweise geringen Œuvres von Gerard Houckgeest fällt dessen Diversität auf, oder anders gewendet: es zeugt von ständigem Ausprobieren, Verändern und

Durchdenken. Seine Anwendung der Zwei-Punkt-Perspektive auf den Chor der Delfter *Nieuwe Kerk* ist dafür ein gutes Beispiel, veranschaulichen seine drei Versionen doch, wie er Gefundenes modifizieren und einem neuen Format anpassen konnte und mit seinem Den Haag *Chorumgang* (Abb. 24) schließlich die Möglichkeiten ausreizte, welche die Benutzung optischer Hilfsmittel und die gleichzeitige Reflexion über die Bewegung von Auge und Mensch im Kirchenraum mit sich brachten (Kap. 2). Houckgeests Bildfindungen der Jahre 1650/51 wurden kaum zu Unrecht als Beginn einer neuen Art der Kircheninterieurmalerei bezeichnet, denn obwohl es auch vor ihm schräge Durchsichten durch Innenräume gegeben hat, ist ihre künstlerische Vorbildwirkung doch gerade in Delft enorm, wie auch diese Arbeit wieder – wenn auch mit teilweise anderen Argumenten als die bisherige Forschung – aufgewiesen hat. Hans Jantzen hatte die holländische Malerei des 17. Jahrhunderts nach verschiedenen Raumkonzeptionen eingeteilt und als Erklärungen für Ausprägungen der „Architekturmalerei" verstanden: Von einem „koordinierenden Raumstil", der einen zentralperspektivisch konstruierten Raum, Dekoration und Staffage gleichsam addierte und die der Autor mit Malern wie Dirck van Delen und Bartholomeus van Bassen in Verbindung brachte, führte die Linie über den „tonigen Einheitsraum" (Saenredam) zur „Intensivierung der Raumwirkung" (Delft nach 1650), um die Raumauffassung schließlich in eine vollkommen optische zu wandeln (De Witte). Hiermit gemeint ist – statt der Raumdarstellung auf Grundlage einer betont linearen, mathematischen Konstruktion – das malerische Spiel von Licht und Schatten, Farbintensität und Dunkelheit, für welches der Raum lediglich den Ort bietet, dessen Darstellung aber nicht als einziger Inhalt des Gemäldes bezeichnet werden kann. Houckgeests Einordnung in ein solches Konzept fällt dann leicht, wenn man, wie Jantzen an dieser Stelle, nur seine erwähnten Interieurs der *Nieuwe Kerk* in den Blick nimmt: er wird dann zum Protagonisten einer „intensivierten Raumwirkung" – an der Seite seines Delfter Malerkollegen Johannes Vermeer.[1] Schwierig wird es, wenn man versucht, Houckgeests Gesamtœuvre zu klassifizieren. Erklärte Absicht von Lyckle de Vries' verdienstvollem monographischen Aufsatz war es, die Bedeutung des Malers als Mitte und Mittler zwischen den von Jantzen in losem Zusammenhang beschriebenen Traditionssträngen zu betonen. Dafür mußte er allerdings, um es überspitzt auszudrücken, methodisch zwischen zwei Künstlern unterscheiden, „Gerard Houckgeest als Maler von Phantasiearchitektur" und „Gerard Houckgeest als Maler von Interieurs bestehender Kirchen" (so zumindest die Titel seiner Zwischenüberschriften).[2] Beide „Phasen" trennt das Datum 1650 und sind mit den Namen des vermutlichen Lehrers Bartholomeus van Bassen auf der einen und Pieter Jansz. Saenredams auf der anderen Seite verbunden. Ganz ähnlich erhält auch Walter Liedtkes Darstellung die Zäsur des Jahres 1650 aufrecht.[3]

1 JANTZEN 1979, 151f.
2 L. DE VRIES 1975, 28, 36.
3 Zuletzt LIEDTKE 2000, 92-121.

Betrachten wir die nun zur Diskussion stehenden Gemälde: Das Museum in Delft besitzt ein großformatiges Leinwandbild einer katholischen Kirche, das sehr wahrscheinlich auf 1642 zu datieren ist (Abb. 153).[4] Prominent im Vordergrund findet eine Messe statt oder wird gerade beendet. Die genaue Struktur der restlichen Architektur ist schwer festzustellen. Ein tunnelgewölbtes Segment lenkt unseren Blick an der Kapelle vorbei und, wie einfallendes Licht vermuten läßt, durch ein Querschiff hindurch hin zum Hochchor. Einige Stufen führen unter einer Chorschranke mit Kreuzigungsgruppe hindurch zum Hochaltar empor. Wie die Linien des Schachbrettfußbodens aufweisen, befinden dieser und die vor ihm kniende Figur sich fast genau im Bereich des Fluchtpunktes und sind damit als eigentliches Ziel des Betrachtens ausgezeichnet. Dieser Komposition eng verwandt ist eine Tafel in einer englischen Sammlung, die sich insbesondere durch einen höheren Horizont und einen weiteren Blickwinkel unterschiedet, weshalb die relative Chronologie unklar ist (Abb. 154).[5] In jedem Fall griff der Maler auf den selben Grundentwurf und ähnliche, wenn auch modifizierte Details zurück, wie er es später noch einmal tun sollte: Ein Kabinettstück im Stockholmer Museum Hallwyl zeigt lediglich die Kapelle, reduzierte die ursprüngliche Anlage folglich auf ihren rechten Teil (Abb. 155).[6] Seine Datierung, 1656, beweist, daß Houckgeest die Motive nach mehr als einem Jahrzehnt noch einmal aufgegriffen hat. In der Zusammenschau mit den beiden anderen Gemälden fordert dieses Werk daher die skizzierten und noch immer dominanten Konzepte seiner künstlerischen „Entwicklung" heraus, geht es doch um eine zu seinen „Delfter" Errungenschaften parallele, ja sogar zeitlich nachgeordnete Auseinandersetzung mit dem, was wir als „imaginäre Architektur" zu bezeichnen gewöhnt sind.[7] Als Gesetzmäßigkeit verstanden, kann das stilgeschichtliche Paradigma

---

4 Gerard Houckgeest, *Interieur einer imaginären katholischen Kirche*, 1642, Lw, 145 x 169 cm, Delft, Museum Het Prinsenhof, Inv.-Nr. PDS 47. Jeroen Giltaij hat an der Authentizität Zweifel geäußert, AUSST.-KAT. ROTTERDAM 1991, 165, Anm. 5, die m.E. unbegründet sind und wohl vom stark verputzten Zustand des Gemäldes herühren, vgl. LOKIN 1996, 48 u. 86, Anm. 8 (dort als Houckgeest, wohl 1642).

5 Gerard Houckgeest, *Interieur einer imaginären katholischen Kirche*, Holz, 74 x 94 cm, sign./dat. r.u.: G. Houckgeest ft. 16[..], Sammlung Sir David Robert Somerset, 11th Duke of Beaufort, Badminton House, zuletzt Verst. London (Sotheby), 4.12.2008, Nr. 213, nicht verkauft. Der Dokumentation des RKD zufolge wurde die Datierung einmal mit 16[75?] angegeben, was mit 1645 oder auch 1635 verbessert werden könnte – Nachfrage ergab in dieser Hinsicht keine neue Lesung, auch die mir freundlicherweise zur Verfügung gestellten Fotos boten keine neue Information, Korrespondenz vom Juni 2008. Einerseits wirkt das Werk mit seinem hohen Betrachterstandpunkt insgesamt „archaischer", was für eine frühe Datierung sprechen würde, andererseits könnte die geringere Qualität für eine Wiederholung eines bereits entwickelten Bildschemas sprechen. Leider besitzt der Duke of Beaufort keine Information zur Provenienz des Gemäldes. Über die Auftraggeberschaft von Ahnen des heutigen Eigentümers könnte man spekulieren, auch in dieser Hinsicht böten sich Anknüpfungspunkte in den 1630er (Houckgeests Bezug zum englischen Adel) und 1640er Jahren an, dazu unten, Kap. 8.1.3, Anm. 31.

6 Gerard Houckgeest, *Eine Familienkapelle in einer imaginären katholischen Kirche*, 1656, Holz, 57,5 x 47 cm, mon./dat. r.u.: GH 1656, Stockholm, Hallwylska Museet, Inv.-Nr. B. 35; dazu KAT. STOCKHOLM, HALLWYLSKA MUSEET 1997, 170f., Nr. 93.

7 Für die Unsicherheit in der Einordnung des Stockholmer Gemäldes bezeichnend ist sein Fehlen in Walter Liedtkes Übersicht von Houckgeests Werken der Jahre 1650-1656 (wenngleich es ihm in seinem Buch freilich um *A View of Delft* geht), LIEDTKE 2000, 107. Die Gleichzeitigkeit des angeblich Ungleichzeitigen hat er

Einsichten verbauen. In einem ersten Schritt werde ich zeigen, daß weder hier noch bei den Kompositionen in Delft und England ausschließlich die Rede von einem puren „Phantasieraum“ sein kann. Die Identifikation der vorbildlichen Architektur besitzt eine konfessionspolitische Tragweite, die mittels einer näheren Analyse des Delfter Gemäldes noch ausgeführt wird. Den Abschluß bildet die Interpretation der Tafel in Stockholm, dessen Räumlichkeit kaum als besonders „intensiviert“ bezeichnet werden kann. Vielmehr arbeitete Houckgeest hier mit einem ausgesprochen losen und pastosen Farbauftrag, der das Bild als einen „optischen Außenseiter“ in seinem Œuvre erscheinen läßt,[8] meines Erachtens aber als zielgerichtetes Experiment eingesetzt wurde, um katholischer Theologie Gestalt zu verleihen.

8.1.2 San Pietro in Montorio

Die gezeigte Architektur besteht aus zeitgenössischen Renaissance- und Barock-Formen; demgemäß tragen die Figuren auf allen drei Gemälden moderne Kleidung. Dennoch würde ein holländischer Zeitgenosse unmittelbar einsehen, daß während seines Lebens schwerlich Messen in derart vornehm ausgestatteten Räumlichkeiten gelesen werden könnten – zumindest nicht in den Vereinten Provinzen, wohl aber in Flandern oder in Rom, wohin uns die Suche nach einem Vorbild für Houckgeests Kirche führt. Das Gemälde im Hallwylska Museet wurde früher als Sankt Peter bezeichnet: wie wir sehen werden, ist dies so falsch nicht.[9]

Beschränken wir uns auf die Kapelle und versuchen, alle Gemälde verbindende Elemente herauszuarbeiten. Eine Balustrade trennt die übrige Kirche vom liturgisch genutzten Raum des Altars ab, dessen Halbrund von einem eindrucksvollen Altaraufsatz bekrönt wird. Obwohl jeweils von unterschiedlicher Ikonographie und Gestaltung, kommt die dreigliedrige gewundene Säule doch auf allen drei Versionen vor und ist deshalb herauszustellen. Zur Linken befindet sich ein Grabmal mit einer Liegefigur, über der sich – im Delfter und Stockholmer Bild – eine in einer Nische stehende weibliche Figur erhebt. Auch im dritten Gemälde ist eine ähnliche Skulptur mit dem Grabmal verbunden, auch wenn sie dort einen Teil eines Ensembles ausmacht. Die rotmarmornen Pilaster und Säulen werden von einer Art Kompositkapitell bekrönt, zwischen ihnen spannt sich ein Architrav, der die Trennung zwischen der unteren und der oberen Zone betont und den, wiederum in Delft und Stockholm, lediglich der höchste Altaraufsatz erreichen kann. Die Halbrundkuppel scheint jeweils mit dem selben Muster stuckiert zu sein, welches am deut-

---

gleichwohl beschrieben: „[...] in the seventeenth century a formal innovation was rarely a point from which an artist never looked back. Houckgeest continued to paint entirely classicist views [...]“, LIEDTKE 1982A, 31.

8 Im Farbauftrag sehr ähnlich dürfte lediglich ein Gemälde in Kapstadt sein: Gerard Houckgeest, *Das Innere der St. Geertrudiskerk in Bergen op Zoom*, Holz, 61,6 x 49,5 cm, sign. u. dat. l.u.: G. H. 1656 (?), Kapstadt, The Old Town House (Sammlung Michaelis), Inv.-Nr. 14/29; LIEDTKE 1982A, 101, App. I: Nr. 10 (Houckgeest zugeschr.).

9 KAT. STOCKHOLM, HALLWYLSKA MUSEET 1997, 170.

lichsten im Delfter Werk hervortritt. Neben Früchtegirlanden und Cherubim sind dort zwei stehende Figuren zu erkennen, von denen die linke sogar zu identifizieren ist: das lange Schwert in der Hand bestimmt den bärtigen Mann als Apostel Paulus (Abb. 153a). Als ein letztes, sich auf allen drei Werken wiederholendes Motiv ist das Epitaph zu nennen, das am Pilaster rechts neben der Kapelle angebracht ist. Es besteht aus einer Texttafel, einem durch Konsole, Säulchen und Architrav hervorgehobenen Wappen sowie darüber dem Relief eines Obelisken.

Auffallend ist nun, daß die genannten Elemente gemeinsam an einen Ort in Rom erinnern: eine Kapelle in San Pietro in Montorio. Gemeinsam gestiftet von *los Reyes Católicos*, den spanischen Monarchen Isabella von Kastilien und Ferdinand von Aragon, wurde die Kirche ab 1480 auf der Spitze des Gianicolo neu errichtet.[10] Im Kreuzgang des bereits existenten Franziskanerkonvents bezeichnet Bramantes wenig später gebauter *Tempietto* die Stätte des Petrusmartyriums, was den abgelegenen Ort zu einem besonderen Anziehungspunkt machte. Mit ihrem Petruspatrozinium und der topographischen Nähe zum Vatikan – San Pietro in Montorio liegt ebenfalls auf der linken Tiberseite – verkörperte die spanische Nationalkirche die enge Allianz zwischen Spanien und Rom: eine Allianz, wie sie zweifellos kaum weniger stark zu der Zeit gesehen worden war, in der Houckgeest seine Gemälde malte. 1550 wurde der Auftrag zum Ausbau der Kapelle erteilt, die für Houckgeests Bildfindung vorbildlich gewesen sein muß (Abb. 156). Sobald er zum Papst gewählt wurde, ließ Giovanni Maria del Monte (Julius III.) den rechten Querschiffarm zum Gedächtnisort seines Onkels und Mentors, Antonio Kardinal Ciocchi del Monte, der 1533 an dieser Stelle begraben worden war, verändern.[11] Die beauftragten Künstler waren entsprechend prominent: während Michelangelo die Oberaufsicht innehatte, war ein entfernter Verwandter des Papstes der eigentliche Auftragnehmer: Giorgio Vasari.[12] Dieser lieferte die Konzeption und das Altargemälde und beauftragte seinerseits Bartolomeo Ammanati mit den plastischen Arbeiten. Zu beiden Seiten des Altares wurden zwei Grabmäler errichtet, die aus einem für das Rom der Zeit außergewöhnlichen Ensemble bestanden: ein Sarkophag mit der Liegefigur nämlich, der mit einer in einer Nische darüber befindlichen allegorischen Figur kombiniert wurde. Links, und für Houckgeests Perspektive interessant, befindet sich der Gisant Antonio del Montes mit *Religio*. Die Ädikula-Rahmung ihrer Nische sehen wir auf der Stockholmer Tafel wieder, während die gemalten Skulpturen im Gemälde in England Ammanatis Original am besten, aber dennoch recht vage reflektieren (Abbn. 154a, 155a). Im Zentrum der Kapelle steht Vasaris Altarretabel, das

---

[10] Zur Baugeschichte RIEGEL 1997/98; zur Ausstattung der Kirche ausführlich KUHN-FORTE 1997, 935-1090; vgl. AUSST.-KAT. ROM 1984, 70-92.

[11] Eine detaillierte Chronologie des Auftrags bietet NOVA 1984; allgemein zur Kapelle CONFORTI 1993, 129-142, siehe auch die entsprechenden Einträge auf der Website des Berliner Requium-Projekts (mit Fotos und Lit.), URL: http://www2.hu-berlin.de/requiem/db/ (zuletzt gesehen am 15. Aug. 2009); zu Papst Julius III. siehe Herbert Immenkötter, Art. Julius III., Papst (1550-1555), in: BBKL, Bd. 3 (1992), 815-818.

[12] Zur Verwandtschaft: NOVA 1984, 151, Anm. 8.

in ionischer Ordnung gerahmt und – wie in Stockholm – von einem Segmentgiebel überfangen wird. Sein Thema – der geblendete Paulus wird zu Hananias geführt – ist vom bereits in der Kapelle bestehenden Paulusgedächtnis bestimmt und Teil eines Bildprogramms, das sich auch in der Viertelkuppel fortsetzt. Erinnern wir uns, daß im Delfter Gemälde die Figur des Paulus zu identifizieren war – so findet sie sich zwar in Rom nicht wieder, doch sind die Grundzüge der von Vasari und Ammanati in Fresko und Stuck ausgeführten Gewölbedekoration sehr wohl auf allen drei Gemälden zu erkennen.[13] Zwei weitere Details verbinden die Del Monte-Kapelle mit Houckgeests Bildschöpfungen. Zum einen gibt er Ammanatis äußerst originelle Puttenpaare in der Balustrade wieder (Abbn. 153b, 155b), zum anderen befindet sich dort tatsächlich ein Epitaph, das für jenes von Houckgeest wiederholt gemalte vorbildlich gewesen sein dürfte: das Denkmal für Kardinal Fulvio della Cornea (gest. 1583), das später an dem – im übrigen weiß-roten – Pilaster rechts der Kapelle angebracht worden war (Abb. 156).[14]

Es bleibt nichts anders als zu schlußfolgern, daß Gerard Houckgeest sowohl mit der architektonischen und inhaltlichen (Paulus!) Konzeption der Kapelle in San Pietro in Montorio vertraut gewesen war als auch einzelne künstlerische Details verarbeitet hatte, wie vielleicht am besten Ammanatis Puttenpaare zeigen.[15] Die Frage stellt sich, auf welchem Wege er von ihr wissen konnte. Die Druckgraphik kann ausgeschlossen werden, weder sind separate Stiche noch Illustrationen in Romführern bekannt, die die Kirche, geschweige denn die Del Monte-Kapelle zeigen würden.[16] Der Maler könnte dagegen Studien von Künstlerkollegen benutzt haben, die selbst in Rom gewesen waren[17] – schon aus seiner unmittelbaren Umgebung in Delft und Den Haag wären verschiedene Italiengänger zu nennen, dennoch können wir keine entsprechenden Zeichnungen nachweisen.[18] Angesichts der wechselnden Kombinationen von architektonischen

---

13 Die Dekoration der Del Monte-Kapelle bildet den Beginnpunkt der Stuckierung römischer Kirchen, dazu KUMMER 1987, 75.

14 Siehe dazu den entsprechenden Eintrag in der Requiem-Datenbank (oben, Anm. 11).

15 In Bezug auf die Darstellung der Grabfigur besonders im englischen Bild sind zudem flämische Vorbilder in Betracht zu ziehen. Zu nennen ist das nicht mehr erhaltene Grabmal von Levin Torrentius (gest. 1592), Bischof von Antwerpen, im Chor der dortigen Kathedrale (um 1610), Robert de Nole zugeschr. (LAWRENCE 1981, 239, Nr. 13, Abb. 1) und vor allem das Grabmal für den Genter Bischof Antoine Triest (gest. 1657) aus den Jahren 1652-54, das Hieronymus Ducquenoy zugeschr. wird und auf römische Studien von dessen Bruder François zurückgehen könnte. Die Figur des Bischofs ähnelt u.a. der von Ammanati geschaffenen Gestalt in S. Pietro in Montorio sehr, LAWRENCE 1981, 444f., Nr. 482, Abb. 83; eine gute Abb. auch bei FREMANTLE 1959, Abb. 158.

16 Vor 1670 gab es generell keine Guiden-Illustrationen von vergleichsweise weniger bedeutenden römischen Kirchen, Information von Maarten Delbeke (Leiden/Gent).

17 Auf meine Nachfrage schlug dies auch Geert Jan van der Sman (Florenz/Leiden) vor.

18 In der Künstlerdatenbank des RKD finden sich 16 Maler aus Delft oder Den Haag, die Houckgeest kennen konnte und die zeitweise in Rom gewesen sind, unter ihnen Gerrit van Honthorst, Leonhard Bramer, Cornelis de Man und Theodor Matham.
Die einzige Zeichnung der Kapelle, die wir heute kennen, stammt von der Hand des Italieners Giova Antonio Dosio (1533–1609) und hält zwei Zustände in Vasaris Entwurfsprozeß fest, CONFORTI 2000.

und skulpturalen Details in den drei Gemälden und des großen Zeitraums, in dem diese entstanden sind, muß Houckgeest eine Zahl verschieden detaillierter Studien zu seiner wiederholten – oder ständigen – Verfügung gehabt haben. Aus diesem Grund darf auch die Möglichkeit einer eigenen Romreise in Betracht gezogen werden, obwohl uns dafür keine Belege überliefert sind. Trotzdem könnte er die finanziellen Möglichkeiten dafür gehabt haben, schließlich besaß er dank seiner Heirat mit Helena van Cromstrijen Vermögen und Grundbesitz und brauchte die Malerei nicht mehr für seinen notwendigen Lebensunterhalt zu betreiben.

Wenn Houckgeest tatsächlich bewußt gewesen ist, welchen spezifischen Ort seine Werke zitierten – und das ist recht wahrscheinlich – könnte er auch die Autorschaft Vasaris gekannt haben.[19] Zudem war San Pietro in Montorio mit den Namen noch berühmterer Künstler verbunden, die den Gianicolo nicht nur zum religiösen, sondern auch zum touristischen Anziehungspunkt machten. Ein junger holländischer Reisender wie P.C. Hoofts Sohn Arnout Hellemans etwa notierte in seinem Tagebuch, daß er „daer de plaets gesien daer St. Pieter gekruijst is, daer was een kapel, onder en boven."[20] Diejenigen, die interessiert und durch das Studium einschlägiger Kupferstiche entsprechend vorgebildet waren, konnten die architektonische Bedeutung von Bramantes Bauwerk zweifellos noch besser einschätzen. Ein 1661 in Amsterdam erschienener Romführer etwa schenkte dem *Tempietto* vergleichsweise viel Beachtung und erwähnte zudem drei Sehenswürdigkeiten in der Kirche:[21] zuallererst Raphaels *Verklärung Christi* (1516-1520) über dem Hauptaltar, sodann Sebastiano del Piombos Fresko mit der *Geißelung Christi* (1517-1524) in der ersten Kapelle rechts neben dem Eingang und, dieser schräg gegenüber liegend, die *Cappella Raimondi* aus den 1640er Jahren, Gianlorenzo Berninis erstes größeres Werk, in dem er die Einheit von Architektur, Skulptur und Lichtregie zu realisieren versucht hatte.[22] Niederländer,

---

19 Van Mander etwa berichtet davon: „[...] de*n* Cardinael van *Monti* [trock] nae Room tot de Conclave. *Vasari* gingh buyten Florencen hem te groeten. Den Cardinael seyde hem: Ick gae te Room, en sal voor gewis Paus worden, beschickt dat ghy te doen hebt, en als ghy de tijdinghe hoort, comt stracx nae Room, sonder te verwachten ontboden te worden. Doe desen dan Paus, en *Iulio* de derde ghenoemt was, trock *Vasari,* uyt begeerte van den Hertogh, te Room, daer hy van de*n* Paus wel ontfangen, en in't werck worde gestelt, ordinerende een Capelle tot S. *Pieter Montorio,* die veel met Marberen beelden worde geciert, en in de Tafel schilderde hy de Bekeeringe *Pauli:* daer hadde hy, om een veranderinge van ander, en om beter den Text te volgen, *Paulum* gemaeckt, die noch jongh was, en gebracht by *Ananias,* daer hy ghesicht en Doopsel ontfangt.", VAN MANDER 1604, fol. 184r., 184v. (er schöpft selbstverständlich aus Vasaris eigener Darstellung, vgl. VASARI [1566] 2005, 65f.).

20 HOOFT [1649-51] 2001, 119 (fol. 90v).

21 AFBEELDINGE VAN 'T NIEU ROMEN 1661, 77-79; der Führer ist eine Übersetzung von Pompilio Totti, *Ritratto di Roma moderna* (1638) mit Kupferstichen von Filippo Rossi.

22 Raphaels Spätwerk war 1523-1797 in der Kirche aufgestellt; zu Del Piombos Borgherini-Kapelle: HIRST 1981, 49-65; zu Bernini: LAVIN 1980, 22-49.
Spezifisch für die Innenausstattung der Kirche erscheint mir das Thema künstlerisch erschaffener Räumlichkeit zu sein, die an dieser Stelle kaum ohne die Auseinandersetzung mit dem benachbarten architektonischen Musterbeispiel zu denken ist. Die tiefenräumlich gestaffelten und zugleich im (vorgegebenen) Halbrund der Kapelle gemalten Säulen im Hintergrund von Del Piombos Fresko beispielsweise treten in einen Dialog mit den Säulen des *Tempietto*. Mit seinem Altarbild in der Del Monte-Kapelle reagierte Vasari, so scheint es, darauf, in-

Künstler zumal, könnten die Kirche auch besucht haben, weil eine weitere Kapelle, die *Cappella della Pietà*, von ihren Landsmännern Dirck van Baburen und David de Haen in caravaggesker Manier mit einer Passionsserie ausgestattet worden war (1617-19).[23]

Ein fiktiver Dialog zählte die Gründe für einen protestantischen Holländer auf, sich auf eine italienische Reise zu begeben: Geschäft, Ausbildung, Kuriosität und Kriegshandwerk („winning van koopmanschap / leeringe van konsten ofte talen / curieuse besichtingh van landen ofte volcken / ende eyndelijc hanteeringe van wapenen"). Ein Katholik besaß ein weiteres, wichtiges Motiv: „de devotie".[24] Denn insbesondere zu den Heiligen Jahren böten die beim Besuch von Apostelgräbern zu erhaltenden Ablässe einen gewichtigen Anlaß einer Reise, erklärte der Katholik Pieter seinem Opponenten in dem Büchlein *Roomsche Reijs* (1624), das offenkundig im Zusammenhang mit dem Jubeljahr 1625 erschien. Ob Houckgeest einmal zu solch einer Reise aufgebrochen ist, wissen wir nicht – vollkommen ausgeschlossen ist es nicht. Definitive Aussagen zu seiner Konfession konnten wir nicht treffen und höchstens annehmen, daß er Rom in dieser Hinsicht zumindest nicht feindlich gesonnen gewesen ist, wissen wir doch, daß seine Gattin Helena van Cromstrijen recht sicher katholisch gewesen sein dürfte und sein Stiefsohn Cornelius Augustiner geworden war.

Vermutlicher Autor der *Roomsche Reijs* war der Delfter Priester Jan Baptist Stalpart van der Wiele, der, wie erwähnt, in Rom von Oratorianischer Frömmigkeit geprägt worden war und daher zahlreiche selbstgetextete Lieder für die Gemeinschaft des Beginenhofs einführte und unter dem Titel *Gulde-Iaer Ons Heeren Iesu Christi* in mehreren Bänden drucken ließ.[25] Singen verstand er sowohl als eine soziale als eine spirituelle Aktivität. Die Lieder waren zwar nicht zum Gebrauch in der Liturgie gedacht – das war in der römischen Messe unmöglich –, sollten aber auf die Teilnahme am geistlichen Geschehen vorbereiten. Da Stalparts Liedbücher gemäß dem Kirchenjahr eingeteilt waren, eigneten sie sich gut für die Katechese, ermöglichten es den Gläubigen aber auch, jedes Jahr aufs Neue als ein „heiliges" geistlich zu durchleben und waren insofern

---

dem er im Hintergrund eine konkav gebogene Arkatur einfügte, ein Motiv, das sein Thema – im Gegensatz zur Geißelung – nicht zwingend erforderte. (Auf ihre Weise thematisierten auch Raphael und Bernini Räumlichkeit: die Verbindung nämlich von himmlischer und irdischer Welt.) Folgen wir dem Gedankenspiel und nehmen an, daß Houckgeest tatsächlich die Kirche besucht hat, wird ihm als ausgebildetem Architekturmaler die Reflexion über (perspektivische) Raumerzeugung nicht entgangen sein.

23 Dazu SLATKES 1965, bes. 5-7, 40-45, 102-110, Kat.-Nrn. A3-110; GRILLI 1994. Wir wissen von zumindest einer künstlerischen Adaption eines Motivs aus San Pietro in Montorio im Norden: Del Piombos gegeißelter Christus nämlich, den Nicolaes Roosendael 1670 für die Kirche im Amsterdamer Beginenhof gemalt hatte – die Verkehrung der Seiten zeigt gleichwohl, daß er nach einem Kupferstich gearbeitet haben muß (Utrecht, Museum Catharijneconvent, Inv.-Nr. BMH s6307, dazu: KAT. UTRECHT, CATHARIJNECONVENT 2003, 234ff., Nr. 82.

24 *Roomsche Reijs, t'zamenspraeks-gewijs tusschen Pieter de Reijser ende Abacuck Fijnen Broeder*, s'Hertogenbosch: Janszoon Scheffer, 1624, zit. nach CH. VAN LEEUWEN 2000, 49f.

25 Zu Stalparts Autorschaft der *Roomsche Reijs* und seinen römischen Quellen (v.a. Bellarmin): POLMAN 1938; allgemein zu ihm MENSINK 1958; CH. VAN LEEUWEN 2001.

instrumentell für eine „imaginäre Pilgerschaft“.[26] Ganz analog hierzu könnte man das Betrachten von Houckgeests Gemälden verstehen: Weiß man vom Bezug zum spezifisch römischen Ort oder erkennt man seine Grundzüge gar wieder, wird das Sehen zum Ersehnen und kann man sich den Personen, die sich im Bild um den Altar versammelt haben, imaginär anschließen.

8.1.3 Memoria als politische Demonstration

Nach dieser noch immer recht allgemeinen Aussage sind Spezifizierungen nötig und – in der genauen Analyse zunächst des Delfter Bildes – auch möglich. Aus diesem allein wird die römische Orientierung wohl am wenigsten ersichtlich, hat der Maler das Vorbild in San Pietro in Montorio doch äußerst erfindungsreich modifiziert und ihm mit dem Blick in die weitläufige Kirche und zum Hochaltar einen neuen, eindrucksvollen Kontext gegeben. Die Betonung liegt auf der Gruppe vornehm gekleideter Bürger, die teils stehen, teils knien und denen der Priester womöglich gerade den Schlußsegen spendet. Dem Altar ist ein trinitarisches Programm gegeben, doch besonders elaboriert verändert hat Houckgeest die Nische über dem Grabmal. Zwei schwarze Säulen flankieren die weibliche Figur und betonen das dunkle Spruchband, welches sie nun zu präsentieren hat. In gelbgoldenen Lettern auf ihm zu lesen ist das Wort „MEMENTO“ – die Aufforderung zum Gedenken steht programmatisch für die Ebene, die der Demonstration katholischer Pracht und Liturgie hinzugefügt wurde: das politische Gedächtnis.
Eine weitere Inschrift an der anderen Seite der Kapelle rückt in den Blick. Der Text auf der Plakette am Epitaph rechts läßt sich wie folgt auflösen (Abb. 153c):[27]

AETERN[AE MEMORIAE]
OCTAV[II]
S[UM]MI PRINCI[PIS]
QUI PATRIAE PORTU[S]
SUAS POSTHA[BUIT]
VERAE CATOLICAE
R[E]LIGIONIS
CULTUM AVITAS
[P]ATRIAE LEGES REVO
CAVIT RESTITUIT
IPSUM DENIQUE PRINCI
PATUM ALBERTO FILIO
RELIQUIT OBIIT
1642

[26] CH. VAN LEEUWEN 2000, bes. 51ff.
[27] Eine etwas abweichende Lesart (mit dt. Übers.) bietet L. DE VRIES 1975, 54, Anm. 33.

Die Inschrift ist ebenso aufschlußreich wie schwer verständlich. Ewig gedacht wird hier, suggeriert der Text, „Octavius, des höchsten Fürsten, der dem Vaterland ein Hafen war, der das Seine hintangestellt hat." Der Herrscher habe „den Kult der wahren katholischen Religion" und „die großväterlichen Gesetze des Vaterlandes" wiederhergestellt und schließlich „die Herrschaft seinem Sohn Albert hinterlassen" – das Land also offenkundig von einer nicht-katholischen Bedrohung befreit und die Ausübung der „wahren Religion" noch prächtiger als zuvor ermöglicht, wie der Rest des Gemäldes unmißverständlich vor Augen führt. „Er starb 1642". Wer aber könnte damit gemeint sein? „Octavius" erinnert zu allererst an den römischen Kaiser Augustus und könnte sehr allgemein auf das Ideal des kaiserlichen Souveräns referieren. Dies würde jedoch nicht den spezifischen Namen des Sohnes, Albert, erklären, den man im niederländischen Kontext unmittelbar mit Erzherzog Albrecht VII. von Österreich assoziiert, welcher nach seiner Heirat mit der spanischen Infantin Isabella (1598) gemeinsam mit ihr Statthalter der habsburgischen Niederlande wurde. Gemeinsam unterstützten sie die Katholisierung der Provinzen im gegenreformatorischen Sinne, etwa, indem sie neue Ordensniederlassungen, Bau, Erweiterung und Ausstattung von Kirchen oder die Propagierung neuer Wallfahrtstätten beförderten. Das „Vaterland" könnte sich dann auf die nach dem Aufstand im 16. Jahrhundert zurückgewonnenen Gebiete beziehen, „Octavius" vielleicht auf den spanischen König Philipp II.[28] Albrecht freilich war dessen Schwiegersohn, wenn auch selbst der fünfte Sohn Kaiser Maximilians II., doch steht das angegebene Sterbejahr dazu kaum in irgendeinem Zusammenhang. Der Versuch, „Octavius" und „Albert" in anderen Kontexten, etwa im Bezug auf den Dreißigjährigen Krieg im Reich, zu identifizieren, führte nicht weiter, weshalb sich eine Interpretation nur auf die Logik des Gemäldes stützen kann. In der Erzählung aktualisiert die Angabe „1642" das angeblich Geschehene wie es Architektur und Kostümierung der Figuren ebenfalls tun. Die Memoria von Person und Taten – und hier insbesondere die Wiederherstellung des „verae catholicae religionis cultus" – besitzen Relevanz für die Gegenwart der ursprünglichen Betrachter, da sie zeitlich nicht weit davon entfernt sein können. Dies gilt auch und gerade, wenn die Namen auf dem Epitaph fiktiv sein sollten und die Jahreszahl zugleich als Datierung des Werkes gelesen werden kann, was nicht unwahrscheinlich ist, zumal sie an noch einer zweiten Stelle auftaucht.[29] Für sein Publikum in der niederländischen Republik präsentierte das Gemälde dann das Resultat eines alternativen Geschichtsverlaufs: hätte es den siegreichen Octavius gegeben, so scheint es dann zu erzählen,

[28] Um die Spekulation noch etwas weiter zu treiben: eine zusätzliche Assoziation ergibt sich mit dem Statthalter des Königs, Alessandro Farnese, der 1584 die Belagerung Antwerpens und die Rückeroberung der südlichen Niederlande kommandierte – sein Vater war der Herog von Parma, Ottavio Farnese.

[29] Auf der Kartusche an dem Grabmal auf der linken Seite, das ein Spaziergänger zu betrachten scheint, liest man: „DOM | [...] memoriae • DMI | SA[...]TH • requiescat • in | pa[ce] MDC•XVII".

würde die wahre katholische Religion tatsächlich in einer derartig herrschaftlichen modernen Umgebung praktiziert werden.

Wenn Houckgeest das Gemälde in den 1640er Jahren gemalt hat, dürften eventuelle Auftraggeber zuerst in einem Delfter oder, vielleicht noch wahrscheinlicher, Den Haager Kontext zu suchen sein. Ansätze, diesen Kontext mithilfe des prominent am Epitaph angebrachten Wappens näher zu bestimmen, sind leider ebenso gescheitert[30] wie im Fall des englischen Gemäldes, wo an entsprechender Stelle – signifikant genug – ein anderes Wappen prangt.[31] Gehen wir hypothetisch von einem gebildeten, vielleicht adligen Publikum aus, dürfte ihm ein Subtext der lateinischen Epitaphinschrift kaum entgangen sein und reichlich, zudem politisch pikanten, Konversationsstoff geboten haben. Der Text leitet sich unmittelbar von einer existierenden Grabschrift ab: Constantijn Huygens' Lobeshymne auf Wilhelm von Oranien, die auf De Keysers Grabmonument in der *Nieuwe Kerk* angebracht[32] – und in einem Einzelfall auch auf einer Ansicht desselben zu lesen ist.[33] Für den Zweck des Gemäldes wurde das Original gekürzt und – im Bezug auf „verae religio-

---

30 Dies betrifft sowohl meinen Versuch als einen eheren aus den 1960er Jahren, den Lyckle de Vries vermeldet, L. DE VRIES 1975, 54, Anm. 33.

31 Wie oben, Anm. 5, erwähnt, sind dem heutigen Duke of Beaufort keine Provenienzangaben bekannt. Dennoch ist es verlockend, über einen ununterbrochenen Familienbesitz zu spekulieren, da Henry Somerset (1629–1699/1700), 2nd Marquis of Worcester und 1st Duke of Beaufort, erst 1658 vom Katholizismus zur Church of England konvertiert war und sich zudem in den 1640er Jahren auf Grand Tour in Europa befand. Sein Vater, Edward Somerset (1601–1667), war Royalist und blieb katholisch, während die Familie ab seinem Sohn Charles (1660–1698), 3rd Marquis of Worcester, anglikanisch blieb. Aus pur konfessionellen Gründen also ergäbe der Kauf des Werkes nur zeitnah zu dessen Entstehung einen Sinn – Beziehungen zu Houckgeest über royalistische englische Exulanten in Den Haag sind gut denkbar. Trotzdem bleibt zu betonen, daß das gemalte Wappen nicht das dieser englischen Familie ist und, wie gesagt, Dokumente nicht bekannt sind. Für die Familie Somerset vgl. Stephen K. Roberts, Art. Somerset, Edward, second marquess of Worcester (d. 1667), in: OXFORD DNB, online Edition Mai 2006, URL: http://www.oxforddnb.com/view/article/26006 (zuletzt gesehen am 16. Juni 2009); Molly McClain, Art. Somerset, Henry, first duke of Beaufort (1629-1700), in: OXFORD DNB, online Edition Mai 2007, URL: http://www.oxforddnb.com/view/article/26009 (zuletzt gesehen am 16. Juni 2009); MCCLAIN 2001.
Ich danke Dr. Marika Keblusek (Leiden), Prof. Molly McClain (University of San Diego, E-Mail Korrespondenz, Mai 2008) sowie Sir David Robert Somerset, 11th Duke of Beaufort, und seiner Mitarbeiterin Frau Cherry Hollyhead, für die freundliche Hilfe in dieser leider nicht gelösten Frage.

32 Im folgenden Zitat der Inschrift am Oraniergrabmal sind die für das Gemälde übernommenen Passagen von mir kursiviert: „D.O.M. | et | *aeternae memoriae* | GVILIELMI NASSOVII, | *svpremi* Aravsionensivm *Principis*. | patr.[is] patr.[iae] | *qvi* Belgii fortvnis *posthabvit*, | et svorum: | validissimos excertitus aere plvrimvm privato, | bis conscripsit, bis indvxit. | ordinvm avspiciis, Hispaniae tyrannidem propvlit | *verae religionis cvltvm, avitas patriae leges,* | *revocavit, restitvit*: | *ipsam denique* libertatem tantvm non assertam | MAVRITIO PRINCIPI, | paternae virtvtis heredi *filio*, | stabiliendam *reliqvit*. [...]", zit. nach JIMKES-VERKADE 1981, 216f., vgl. ebd., 227ff.; MÖRKE 1997, 286f., Anm. 181.

33 Auf Van Vliets außergewöhnlicher Komposition schneidet eine Chorumgangssäule am äußersten rechten Rand des Bildes den hinteren Risalit des Grabmals. Die so entstandene Nähe „zieht" sowohl die Liegefigur des Oraniers als die Inschrift in den Blick des Betrachters; Hendrick van Vliet, *Innenansicht der Nieuwe Kerk in Delft mit dem Grabmal Wilhelms I. von Oranien*, 1663, Lw, 82 x 64 cm, sign. u. dat. r.u. an der Pfeilerbasis: H. van. Vliet | Ao: 1663, Dessau, Anhaltische Gemäldegalerie Dessau, Inv.-Nr. 114; LIEDTKE 1982A, 109, App. II: Nr. 107; zuletzt KAT. DESSAU 2005, 229f., Farbtaf. 15 und AUSST.-KAT. WUPPERTAL 2009, 413, Nr. 25, Farbabb. auf S. 112.

nis cultum“ – konfessionell konkretisiert und das ursprünglich Gemeinte damit in sein religionspolitisches Gegenteil verkehrt. So verändert würdigte das Epitaph einen Opponenten, der Oranien ebenbürtig gewesen wäre, ja – schreiben wir fiktive Geschichte – den Aufstand gar nicht so hätte geschehen lassen. Auf diesen Hintergrund ist im Delfter Gemälde auch das Grabmal zu beziehen. Der Gisant liegt ruhig auf dem Rücken und unterscheidet sich damit von der Version des englischen Bildes und seinem römischen Vorbild. Haupt und Oberkörper werden durch den Kopf des vor der Kapelle stehenden rückansichtigen Mannes verdeckt, was seine Bedeutung auf den ersten Blick gemindert haben mag, ihn nun aber umso interessanter erscheinen läßt. Sichtbar bleiben zwei übereinander liegende Kopfkissen mit Quasten, die geflochtene Strohmatte, auf der der Körper liegt, der seitlich angelegte Arm, die ausgeprägten weichen Gewandfalten und schließlich der zusammengerollte kleine Hund zu Füßen der Liegefigur (Abb. 153b). Gemeinsam können diese Merkmale ebenfalls als Zitate betrachtet werden: sie beziehen sich auf die Skulptur des aufgebahrten Wilhelm von Oranien, wie Hendrick de Keyser sie für die *Nieuwe Kerk* geschaffen hatte (Dokumentation 6). Dort hatte insbesondere der allegorische Hund bereits für Zeitgenossen sprichwörtliche Bedeutung erhalten,[34] dessen gemalte Entsprechung beim Betrachten von Houckgeests Werk recht früh ins Auge stechen wird.

Das umgedeutete politische Gedächtnis wurde in den Entwurf einer zeitgenössischen Kirche integriert und demonstrierte damit eine Vorstellung, wie sie bei nicht wenigen holländischen Katholiken geherrscht haben muß. Kirche und Liturgie sollten so nach Rom hin orientiert sein, wie es die gemalte Architektur war. Verwirklichen ließ sich dieser Wunsch, die neue – angeblich seit alters legitimierte – Ordnung zu errichten, allerdings nur in der künstlerischen Fiktion.

8.1.4 Gemalte Liturgie

Im Stockholmer Kabinettstück, dem „optischen Außenseiter“ in Houckgeests Werk, wird die Malerei selbst zum hauptsächlichen Ausdrucksmittel (Abb. 155). Indem er sich auf die Darstellung der Kapelle beschränkt, lenkt der Maler alle Aufmerksamkeit zugleich auf die Handlung am Altar. Der Verknüpfung zwischen dem, wenn man so will, malerischen und dem liturgischen Geschehen ist im folgenden nachzugehen.

Verglichen mit den Relationen des – fast drei Mal so großen – Delfter Gemäldes hat Houckgeest die Architektur in der Breite gestaucht, in der Höhe aber gestreckt und noch zusätzlich betont, indem das Gewölbe nun vollständig sichtbar ist.[35] Der Wegfall des Durchblicks zum Chor, wie er

[34] Vgl. oben, Kap. 6, Anm. 13.

[35] Genau gemessen müßte die Architektur des Delfter Gemäldes in der Breite um den Quotienten 3,2, in der Höhe aber nur um den Quotienten 2,7 verkleinert werden, um den Verhältnissen des Stockholmer Tafelbildes zu entsprechen. Dies spricht für eine Neukonzeption der gezeigten Kapelle auf Grundlage möglicher, grober Vorstudien.

in den früheren Versionen angelegt war, machte aus dem Quer- ein Hochformat, bedingte aber gleichzeitig, daß die Fluchtlinien nun außerhalb der Tafel zusammenlaufen. Diesem exzentrischen „Zug“ wirken Veränderungen in architektonischen und skulpturalen Details entgegen, worauf sogleich einzugehen sein wird, sowie die malerische Qualität der Darstellung, die dem Auge genug Stoff zum Schauen bietet. Da die Figuren noch stärker als zuvor um und auf die Altarnische konzentriert sind, wird diese zum Bildschwerpunkt. Uns wird der Zugang zur Kapelle dadurch erleichtert, daß neben dem Pilaster, an dem sich das Epitaph befindet, noch ein weiterer hinzugefügt wurde. Wenn wir die Szenerie imaginär von rechts vorn betreten, fesselt die breitere Wandgestaltung unsere Aufmerksamkeit für einen Moment, um dann optisch zur Kapelle hin zu vermitteln. Da es im Verhältnis kleiner und weniger detailliert – etwa ohne das ovale Relief auf dem Obelisken – gestaltet wurde, trägt auch das Epitaph zur Bedeutungsverschiebung hin zum Geschehen am Altar bei. Im Vergleich mit den früheren Gemälden wurden auch innerhalb der Kapelle Schmuckformen vereinfacht – und, wie gesehen, dem römischen Vorbild wieder angenähert: So ist die Vielgliedrigkeit der Altaraufsatzbekrönung reduziert; statt auf eine von Voluten eingefaßte Nische mit Tympanon auf hervorkragendem Gebälk trifft man lediglich auf einen Segmentbogen. Ähnlich wurde die architektonische Rahmung der Skulptur zur Linken des Altars zurückgenommen. Auf der anderen Seite der Kapelle wurde die vollplastische Säule zu einem Pilaster reduziert, von dem dominanten Gebälk schließlich verbleiben Andeutungen. Die geschwungenen Striche unterstreichen nun die halbrunde Form der Kapelle und stellen eine organische Einheit mit ihrer Kuppel her, wie sie im römischen Original nicht vorhanden ist. Die Konzentration auf die Kapelle wird schließlich durch die Dunkelheit des braunen Orgelprospekts verstärkt, welcher sich links anschließt und die helle, das Licht stark reflektierende Wand in den beiden anderen Versionen ersetzt.

Die Verteilung der Figuren im Raum unterstützt die Konzentration auf die Kapelle ebenfalls, wie der Vergleich mit dem Gemälde in Delft einschärft. Obwohl dort sehr wohl Figuren um den Altarraum herum gruppiert sind und der Betrachter mittels zweier dunkel gefärbter Grabplatten durchaus in ihrem Kreis positioniert ist, bieten sich genügend Alternativen, die den Blick wieder ausbrechen lassen. Der zentralperspektivische Schub wird beispielsweise nicht durch stehende Staffage gebremst: der Betrachterblick kann vielmehr mühelos über den sich auf der orthogonalen Achse befindlichen knienden Herrn hinweggleiten. Da dieser faktisch noch verdoppelt wird (bei näherem Hinsehen unterscheidet man den Rücken eines zweiten Mannes hinter ihm), verstärkt die Anordnung der Staffage den Sog nach hinten noch. Bewegung trifft man auch in Gestalten diverser Spaziergänger im Kirchenschiff. Unter ihnen ist der Herr hauptsächliche Identifikationsfigur, welcher nach links gewandt ein Grabmonument betrachtet und damit die Aufmerksamkeit des Betrachters vollends von der Vordergrundszenerie ablenkt und verstreut. Das Gesamtbild er-

scheint somit als aus ebenbürtigen Einzelteilen zusammengestellt. Da gemalte Architektur wie der plastische Schmuck, die Skulpturen und Staffagefiguren (sofern es ihre Position im projektierten Raum zuläßt) gleichwertig ausformuliert sind, konkurrieren sie um die Würdigung des Betrachters. Nur indem dieser jedes Detail in Augenschein nimmt, ohne seinem Blick Ruhe zu gönnen, wird er dem Charakter des Gemäldes gerecht. Dessen Gesamtheit nämlich wird durch die Vielfalt von Einzelteilen bestimmt. Wie zu vermuten, unterstreichen Anordnung und materielle Qualität der Figuren den ganzheitlichen Eindruck der Stockholmer Komposition, welchen die Wahl des Architekturausschnitts bereits vorbereitet hat. Zu verweisen ist auf zwei pikturale Strategien. Die relative Position des im rechten Vordergrund wiedergegebenen Paares ist ungefähr beibehalten, doch ihre Zusammengehörigkeit wurde durch Hinzufügung des Hundes zur Rechten des Herrn und des tief gebeugten Mannes zur Linken der knienden Frau aufgehoben. Indem dunklere Töne in der unmittelbaren Umgebung zurückgenommen wurden, gewinnt die Dunkelheit ihrer Kleidung an Wichtigkeit. In besonderem Maße eignet sich der Herr in frontaler Rückenansicht damit als erster Identifikationspunkt. Da sich die ihm nebengeordneten Figuren auch als ihm untergeordnet lesen lassen, erscheint er (auf der Bildfläche betrachtet) nun als zentrale Achse eines Dreiecks, das aus ihren Silhouetten gebildet wird und sich nach oben selbst durch die gewundene Säule am Altaraufsatz fortsetzt. Somit erhält diese rückansichtige Figur eine in das Bildgeschehen einführende Rolle, wie sie in ähnlicher Form vielfach in Werken Emanuel de Wittes zu finden ist. Eine zweite, von den Staffagefiguren vorgegebene Bewegung wird im folgenden bemerkt. Der kräftige rote Mantel eines niederknienden Herrn zieht die Aufmerksamkeit auf sich und verbindet sich optisch mit der roten Kasel des Priesters. Die Anordnung des andächtig Knienden und des zweiten Mannes im gelbem Wams hinter ihm kann auf eine entsprechende Gruppe der Delfter Komposition zurückgeführt werden.[36] Dort aber hat der zweite Mann noch gestanden, seine veränderte Haltung – sein „Niederknien“ also, wodurch er die in der Silhouette des vorderen Mannes und der sie begleitenden Hunde vorgegebenen Bewegung nach rechts nur noch in geringerem Maße unterbrechen kann – unterstützt nun die Konzentration in Richtung Kapellenraum. Diese Verbindung ist evident in der Verknüpfung der Rottöne: Der rote Mantel des knienden Gläubigen bereitet das Rot der Paramente vor. Das goldene Kreuz auf der priesterlichen Kasel unterstreicht das Strahlen dieser Farbe.

Im Kapellenbereich befindet sich ein Herr vor dem Grabmal und assistiert ein Akolyth dem Priester. Mit seiner Hand auf der Mensa steht dieser leicht vornüber gebeugt am Altar (Abb. 155a). Über ihm zeigt das Retabel eine leicht zu identifizierende Geschichte: Gebückt schreibt Christus auf den Boden, während die von Pharisäern und Schriftgelehrten beschuldigte Ehebrecherin neben ihm steht (Joh 8, 2-11). Wohl stellvertretend für die Gruppe der Ankläger beobachten ihn

[36] Gemeint sind die von rechts gesehen vierte und fünfte Figur der zentralen Staffagegruppe.

zwei oder drei Männer dabei. Der Tempel als Ort des Geschehens wird lediglich in seiner architektonischen Gestalt angedeutet, sehen wir doch ein Gebälk schräg von unten. Mit ihm eröffnet sich, so skizzenhaft es auch ist, ein neuer Raum. Der suggerierte Standpunkt liegt außerhalb des Altarbildes – in der Kirche, so daß, wenn auch nicht in vollständiger Entsprechung, die perspektivische Darstellung den gemalten Raum des Tempels mit dem wiedergegebenen Kirchenraum verbindet. Das Thema ist für eine Altargestaltung ungewöhnlich,[37] weshalb es Houckgeest sehr bewußt ausgewählt haben wird. Das einzige, für seine Komposition in Frage kommende Vorbild ist der entsprechende Kupferstich in Nadals *Adnotationes et meditationes in evangelia* (Abbn. 157, 157a).[38] Houckgeest müßte die Konstellation der zentralen Figuren seitenverkehrt verarbeitet haben, wie aus der Tatsache, daß sein Jesus mit seiner linken statt rechten Hand zeigt, ersichtlich wird.[39] Dabei hat er die Haltungen der Protagonisten zusätzlich verändert: als offensichtliches Zeichen der Reue hält die Ehebrecherin ihre Arme nun vor der Brust gekreuzt, wie es andere Varianten des Themas zeigen.[40] Der Körper Jesu wurde ein wenig nach vorn gedreht, so daß ihn vor dem Altar Stehende frontal zu Gesicht bekämen. Unterstützt durch den Einblick, den die perspektivische Verzerrung gewährt, erscheint es uns dagegen, als ob er gerade dabei wäre, mit dem Arm die Grenzen des gemalten Retabels zu durchbrechen. Daß wir diesen Eindruck überhaupt gewinnen können, liegt an den einander sehr ähnlichen malerischen Mitteln, die Houckgeest für die Figuren im Kirchenraum und für die im gemalten Bild verwendet hat. Christus und die Ehebrecherin, der Priester und die übrigen Figuren im Altarraum besitzen ungefähr die gleiche Größe und zeichnen sich durch ähnliche Farbintensität, Textur, Faltenwurf und Schattengestaltung aus. Sie sind damit ähnlich dreidimensional, so daß kaum eine Differenz in der Qualität ihrer Präsenz oder, anders ausgedrückt, ihrem Wirklichkeitsgrad innerhalb der Darstellung zu merken ist. Abgesehen von seiner Rahmung im Altaraufsatz kennzeichnen weder Reflektionen noch Schattenpartien das Altarbild als ein vorhandenes, bereits (von anderer Hand) gemaltes Werk. Würde man sich die Einfassung einmal wegdenken und ausschließlich auf die malerische Ausführung achten, gäbe es kaum einen Zweifel, daß die Akteure der biblischen Szene zwar auf

---

37 Zur Ikonographie vgl. Franziska Schmid, Art. Ehebrecherin (Christus und die E.), in: RDK, Bd. 4 (1958), Sp. 792-803; Peter Bloch, Art. Ehebrecherin (Christus u. die Eh.), in: LCI, Bd. 1, Sp. 579-583. Pigler führt dennoch fünf Beispiele in italienischen und spanischen Kirchen auf, die möglicherweise durchaus für Altäre gedacht gewesen sein können, PIGLER 1974, I, 314-319, bes. 317, 318.

38 Zu Nadals Werk vgl. oben, Kap. 6.3.3, Anm. 137.

39 Ein (spiegelverkehrter) Nachstich als Grundlage wäre natürlich ebenso möglich. Die Überlegung, daß das Schreiben mit der linken Hand dem Duktus des Hebräischen entspricht und deshalb gewählt wurde, ist historisch nicht zu belegen: auf allen bekannten zeitgenössischen Versionen des Themas schreibt Jesus mit rechts.

40 Als druckgraphisches Beispiel: Hieronymus Wierix nach Maarten de Vos, *Christus und die Ehebrecherin*, Kupferstich, 18,8 x 14,8 cm; vgl. HOLLSTEIN LIX, 197-198, Nr. 173.
Ähnliche Gebärden finden sich auf verschiedenen italienischen Gemälden (Alessandro Varotari; Bonifazio Veronese (1562), beide in Berlin) wie auch bei Rubens (München, Alte Pinakothek) und Mathias Stomer (Montreal).

einem erhöhten Plateau, aber im gleichen Raum wie die restlichen Personen zu finden seien – die Einfassung allerdings *ist* wichtig und wird, gerade, indem sie unmittelbar nur vom Arm der Jesusfigur in Frage gestellt wird, betont. Die Pinselstriche, die den äußeren, goldenen Rahmen des Altargemäldes bilden, gehen unterhalb der schreibenden Hand direkt in das Postament der gewundenen Säule über, während der innere, schwarze Rahmen deutlich von Postament und Basis überschnitten wird. Da dieses Schwarz zudem der gleiche Farbton wie der angesetzte Schatten unter dem Unterarm ist, wird die viel hellere Hand in einer Art „Gestaltwechsel" hervorgedrängt. Der Effekt erzwingt eine Unsicherheit, mit der wir die Hand Jesu sowohl auf der Ebene des schwarz gerahmten Bildes als hervorgelagert über dem Altar wahrzunehmen meinen.

Daß Christus aus einem gemalten Retabel heraus dreidimensionale Körperlichkeit erhält, ist kein unbekanntes Motiv. Es kann etwa mit Antonius Wierix' bekannter Graphik verglichen werden, die den Karmeliten Johannes vom Kreuz im spirituellen Dialog mit dem kreuztragenden Jesus zeigt (Abb. 165). In Houckgeests Kircheninterieur dürfte die malerisch geschaffene Verbindung die Relevanz der Historia des Altargemäldes für seine Umgebung unterstreichen.[41] Dort befindet sich eine Figur in besonderem, bildlichem Dialog mit Christus: der Priester, welcher gemäß katholischer Theologie die Messe *in persona Christi* zelebriert. Sein Körper ist als gespiegelter Widerhall des Körpers Christi dargestellt. Beide trennen und verbinden zugleich Altarmensa und Kruzifix, letzteres besitzt eine direkte Mittlerfunktion, da seine goldene Farbe von dem Kreuz aufgenommen wird, das die priesterliche Kasel ziert. Das Corpus am Altarkreuz ist fast ebenso lang wie der gebeugte Körper der Jesusfigur, in seinen Konturen allerdings nur mit wenigen Strichen und Farbpunkten grob angedeutet, wodurch es unwirklicher erscheint und die Materialität der gemalten Christusgestalt noch unterstützt. Noch einzugehen sein wird auf die „Begegung" zwischen Skulptur und Gemälde: der linke Arm des Kruzifixes überschneidet den schreibenden Jesus genau auf der Höhe seiner Augen.

Auf die Bedeutung der liturgischen Farbe wurde bereits hingewiesen. Rot erinnert an Blut und versinnbildlicht damit das eucharistische Opfer und Märtyrertum, aber auch an Feuer und ist damit die Farbe des Pfingstfestes wie von Apostel- und Heiligentagen.[42] Von den fünf im *Missale Romanum* (1570) festgelegten offiziellen liturgischen Farben Weiß, Rot, Grün, Violett und Schwarz besitzt das Rot somit die tiefste ekklesiologische Bedeutung, denn schließlich ist die Teilhabe am eucharistischen Opfer der konstituierende Faktor für die katholische Kirche. Dies berechtigt uns zu fragen, ob das Gemälde grundsätzliche Aussagen über die Kirche und das Wesen

---

41 Antonius III Wierix, *Johannes vom Kreuz im Dialog mit Christus*, vor 1624, Kupferstich, 111 x 70 mm; vgl. HOLLSTEIN LXV, 146, Nr. 1563.

42 Vgl. KROOS & KOBLER 1974, bes. Sp. 91-111 (Frühe Neuzeit), zu Rot speziell 95f., 107f., 110f. Regionalen Traditionen folgend fand es auch in der Passionszeit, zu Kreuzfesten und am Karfreitag Verwendung (vgl. BRAUN 1907, 742ff.), wobei dies für die nördlichen Niederlande kaum relevant sein dürfte, da die Katholiken der „Mission" stark am Missale Romanum orientierten.

der Messe reflektiert, vielleicht auch sichtbar verkörpert – wie also, ganz wesentlich, seine Aufgabe zu verstehen ist. Doch wenden wir uns zunächst dem gezeigten Geschehen zu. Andreas vander Kruyssens *Misse* hilft, den genauen Moment der Meßfeier zu bestimmen. Einen ähnlich zum Altar hin gebeugten Priester zeigt die vierte Illustration, *Sacerdos dicit Confiteor* (Abb. 159). Der Liturg spricht das Schuldbekenntnis, als Zeichen des geistlichen Mittuns hat ein ihm assistierender Engel die Arme vor der Brust verschränkt – genauso wie es das Modell der Ehebrecherin den Figuren in Houckgeests Kirche wie dem Betrachter vorzeigt. Die Reue war unerläßliche Bedingung für den Empfang der Kommunion, doch ihr genaues Verhältnis gerade für Zeitgenossen Gegenstand von Diskussion.[43] In der folgenden Illustration, *Adscensus et osculum Altaris*, ist der Priester nähergetreten und dabei, den Altar zu küssen, während er sich mit den Händen auf der Mensa abstützt (Abb. 160). Gut möglich ist, daß Houckgeests Gemälde diesen Schritt oder aber eine Verbindung aus beiden zeigt: die körperliche Bewegung hin zum Altar entspricht dabei einem Ort zu Beginn des liturgischen Spannungsbogens, da priesterliches Schuldbekenntnis und Altarkuß vorbereitende Riten der Meßfeier sind. Die Wandlung hat noch nicht stattgefunden. Dieses *noch-nicht* wird durch die Körperhaltung der vor der Kapelle versammelten Menschen bestätigt. Einige von ihnen stehen noch, während in voller göttlicher Präsenz das Knien obligatorisch wäre.

Dem gezeigten Moment entsprechend vermag Houckgeests Gemälde nun auf die Erfahrung der Gottesgegenwart vorzubereiten, indem es, wie ich ausführen möchte, die noch zu geschehende Wandlung andeutet. Nach dem Trienter Konzil war die Transsubstantiation das wohl wichtigste Dogma, das von Seiten katholischer Kontroverstheologie verteidigt wurde. In der Eucharistie seien, wie es die *Professio fidei* von 1564 formuliert, „wahrhaft, wirklich und wesenhaft (*vere, realiter, et substantialiter*) der Leib und das Blut zusammen mit der Seele und Gottheit unseres Herrn Jesus Christus gegenwärtig", und geschehe eine „Wandlung der ganzen Brotsubstanz (*conversio-*

[43] Spätestens seit dem Erscheinen von Antoine Arnaulds *De la fréquente communion* (1643) war der korrekte Begriff von Reue und Bußsakrament Streitpunkt katholischer Theologen: genügte die Buße aus Angst vor der göttlichen Strafe (*attritio*) oder galt sie nur, wenn sie aus aufrichtiger Liebe zu Gott geschah (*contritio*)? Die Antwort war für die pastorale Praxis unmittelbar relevant, schließlich war das Bußsakrament die Bedingung des Kommunionempfangs. Jesuiten und andere Orden der Mission waren Befürworter häufigen Kommunizierens, da sie dies als Mittel zum Heil verstanden (hier: SPIERTZ 1992, 162), und damit einer recht weitgefaßten Bußauffassung. Im Gegensatz dazu sympathisierten viele Priester in der Republik mit jansenistischen Ansichten, wie sie von Port-Royal und der Löwener Fakultät vertreten wurden, so daß sie die innere Einstellung der Gläubigen strenger überprüften, bevor sie sie zum Empfang des Sakraments zuließen.
An dieser Stelle kann und soll schwerlich über mögliche Bezüge von Houckgeests Gemälde zu jansenistischen Einflüssen geurteilt werden; den Nachdruck, den es dem Motiv der Reue zugesteht, ist aber auffällig und sollte vor dem Hintergrund der Diskussion verstanden werden: es dürfte ein allgemeines Thema gewesen sein.
Zur Debatte um die Kommunionsfrequenz im niederländischen Kontext vgl. SPIERTZ 1992; HOPPENBROUWERS 1996, 13ff.

nem totius substantiae) in den Leib und der ganzen Weinsubstanz in das Blut".[44] In niederländischer Übersetzung konnte diese Definition beispielsweise im Anhang von Andreas vander Kruyssens *Misse* nachgelesen werden, wo das Trienter Bekenntnis als Zusammenfassung all dessen eingeführt wurde, was geglaubt und verteidigt werden sollte.[45] Ob er es selbst glaubte oder nicht – sobald er sich mit dem Katholizismus beschäftigt hat, wird Houckgeest dem Lehrsatz der Wesenswandlung begegnet sein. Die Transsubstantiation bildet den notwendigen Hintergrund für jede Meßdarstellung – und stets eine bildnerische Herausforderung, mit der sich die Möglichkeiten und Grenzen des Verbindens von sinnlichem Erkennen und geistigem Sehen thematisieren lassen. Eine zeitgenössische Graphik nach Abraham van Diepenbeeck beispielsweise stellt die Realpräsenz in unausweichlicher Klarheit dar: während einer franziskanischen Meßfeier tritt Christus in ganzer Körperlichkeit auf den Altar und gießt das Blut seiner Seitenwunde in den Kelch (Abb. 163).[46] Die Ikonographie bezieht sich auf das insbesondere im Spätmittelalter verbreitete Bildthema der Gregorsmesse, das im Zusammenhang mit der Sakramentsfrömmigkeit entstanden war.[47] In Delft war diese Bildtradition auch im 17. Jahrhundert noch bekannt, wie ein Gemälde zeigt: Seine Komposition geht auf einen Entwurf zurück, der Jan Gossaert zugeschrieben wird, doch erscheint mir wahrscheinlich, daß das Werk nach dem Bildersturm gemalt worden ist – entweder für einen katholischen Privathaushalt oder für die Ausstattung der Kirche im Beginenhof, wo es sich immer noch befindet (Abb. 162).[48] Von den Zeichen seiner Passion umgeben, sitzt der Schmerzensmann auf dem Altar. Seine gekreuzten Füße befinden sich zwischen Meß-

---

44 Der gesamte Abschnitt zum Verständnis der Eucharistie lautet: „Profiteor pariter in *Missa* offeri Deo verum, proprium et propitiatorium sacrificium pro vivis et defunctis, atque in sanctissimo *Eucharistiae* sacramento esse vere, realiter et substantialiter corpus et sanquinem una cum anima et divinitate Domini nostri Iesu Christi, fierique conversionem totius substantiae panis in corpus, et totius substantiae vini in sanquinem, quam conversionem catholica Ecclesia transsubstantiationem appelat.", zit. (auch in der obigen Übersetzung) nach DENZINGER-HÜNERMANN 1999, 588.

45 VANDER KRUYSSEN 1651, 545-549, hier 547: „Ick belijde insgelijcks / dat aen Godt in de Misse geoffert wordt een waerachtigh / eygen / en versoenende Sacrificie voor levenden en dooden: En dat in het Alderheyligste Sacrament des Altaers waerachtelijck / tegenwoordighlijck / en in sijn substantie (of wesen) is het lichaem en Bloedt / met de Ziele en de Godheydt onses Heeren Jesu Christi / en dat'er een veranderinge geschiedt van de gheheele substantie des Broodts in het lichaem / en van de heele substantie des Wijns in 't Bloet: welcke veranderinghe de Katholieke Kercke Transsubstantiatie noemt."

46 Mattheus Borrekens (1615–1670) nach Abraham van Diepenbeeck, *Franziskanische Heilige assisieren bei einer Meßfeier*, Kupferstich, 390 x 275 mm, vgl. HOLLSTEIN III, 110, Nr. 8 bzw. HOLLSTEIN V, 242, Nr. 98. Eine Vorzeichnung befindet sich in der Sammlung des Musée Jenish in Vevey (Switzerland), Inv.-Nr. C 34 als Pieter de Jode, vgl. auch Verst. Amsterdam (Christie) 14.11.1994, Nr. 35, met Abb. (RKD-database, Kunstwerknr. 11674). Zur Ikonographie der Eucharistie in der niederländischen Kunst grundlegend KNIPPING 1974, II, 299-307, dort (304) auch die Abb. des Diepenbeeck-Stichs.

47 Dazu MEIER 2006; GORMANS & LENTES 2007.

48 (Nach einem Entwurf von Jan Gossaert?), *Gregorsmesse*, Holz, 128,5 x 92 cm, Delft, Oud-katholieke parochie van de H.H. Maria en Ursula. Ich danke dem Küster, Herrn Ben van Tilborg, für den freundlichen Empfang. Das Gemälde wird erwähnt in: AUSST.-KAT. DELFT 1959, 9, Nr. 4 (als unbekannt, 16. oder 17. Jh.).
Für die untere Hälfte des Gemäldes hat der unbekannte Maler einen Stich verwendet, der „Ioannes Mabuge" als Inventor nennt und Johannes van Doetecum (ca. 1530-1606) oder Isaac Duchemin und Simon Frisius zugeschrieben wird, vgl. HOLLSTEIN V, 250; WEISZ 1913, 94-97.

buch und Kelch und werden von der rechten Hand Gregors des Großen überschnitten, so daß sich eine nur vom Bild hergestellte Berührung zwischen dem Papst und Christus ergibt. Es ist diese Stelle, an der wir feststellen können, was Gregor und den nun auch vor seinen Augen real präsent Gewordenen verbindet: die gleiche Körperlichkeit. Die Beine Christi werden ebenso durchblutet, beleuchtet und beschattet dargestellt wie Hände und Haupt des Liturgen. Auf diese Weise bestätigt die Malerei geradezu die Realität der visionären Legende. Wir können darüber spekulieren, ob Gerard Houckgeest dieses spezielle Gemälde kannte, in jedem Fall wandte er eine ähnliche pikturale Strategie an. Wie wir gesehen haben, scheint der Arm der Jesusfigur aus dem Retabel herauszureichen, zudem besitzen die Hauptfiguren im Altarbild den gleichen „Wirklichkeitsgrad" wie der Priester vor dem Altar. Obwohl Houckgeests malerisches Experiment weder eine Historia zeigt (wie es die Gregorsmesse ist) noch eine Allegorie oder eine andere Form lehrreichen Bildes ist, interessiert es ebenfalls, körperliche Anwesenheit dort sichtbar werden zu lassen, wo sie laut Intellekt nicht sein darf.

Mit seiner Dreidimensionalität wetteifert der gemalte Christus mit dem Corpus des Kruzifixes, das plastisch wirken sollte, es jedoch nicht ist. Zudem verdeckt sein Arm genau die Augen des Schreibenden, was wir kaum als Zufall, sondern vielmehr als bewußt eingesetzte Paragone deuten dürfen. Es ist allerdings eine Paragone, bei die Argumentation auf einer kunsttheoretischen Ebene einher geht mit einer im geistlichen Bereich liegenden Reflexion über das Sehen. Wie entscheidend die innere Ein-Sicht war, lehrt der katechetische „Comic" des Jesuiten Joannes Guilelmus Steegius (Abb. 166).[49] Die Bebilderung des ersten Gebotes – kurz gefaßt als „Aenbidt en dient maer eenen Godt" – führt unter anderen einen Mann auf, dem ein Priester eine Monstranz zeigt. Die Christusgegenwart bezeichnen Strahlen, die von dem Fenster, hinter dem die gewandelte Hostie sichtbar sein sollte, ausgehen. Die eigentliche Vision aber, die Ein-Sicht in die Realität dieser Gegenwart, mußte erst errungen werden, ist die Figur des dreieinigen Gottes doch dabei, dem Mann die Hände zur Seite zu ziehen, mit denen dieser seine Augen noch verdeckt hält. Es gehöre folglich zur selbstverständlichen Erfüllung des ersten Gebots, Gottes Gegenwart in der gewandelten Hostie zu erkennen und anzubeten. Nachdem der Gläubige die Präsenz Christi erkannt hat, wird ein spiritueller Dialog möglich, bei dem der Ort des Sakraments zum Ort einer dynamischen Begegnung wird. Ein wiederum aus Antwerpener Produktion stammender Stich verbildlicht dies exemplarisch (Abb. 164).[50] Die in der Monstranz nun fast leuchtende Hostie sendet Strahlen aus, während Anna von Jesus – die Gründerin der unbeschuhten Karmelitinnenklöster in den südlichen Niederlanden – ihm einerseits (über ein Spruchband) mit Worten antwortet und anderer-

[49] Joannes Guilelmus Steegius SJ, *De christelycke leeringhe verstaendelycker uytgeleyt door eene beeldensprake noodigh soo voor kinders als groote die niet kunnen lesen*, Antwerpen: weduwe Cnobbaert, 1647.

[50] Antonius III Wierix, *Die ehrwürdige Anna von Jesus (1545–1621) opfert dem Heiligen Sakrament ihr flammendes Herz*, 1621-1624, Kupferstich, 158 x 113 mm; vgl. HOLLSTEIN LXIV, 174-175, Nr. 1321.

seits ihr Herz zueignet, dessen Flammen sich in einer Wellenbewegung durch die Strahlen der Präsenz hindurch mit dem Bild des Gekreuzigten auf der Hostie vereinigen. Auf die Dynamik zwischen irdischer und geistlicher Welt, wie sie ein Bild in Vander Kruyssens *Misse* vermittelt (Abb. 161), ist bereits hingewiesen worden. Mit seinen Mitteln dürfte Houckgeest nun ebenfalls versucht haben, die wechselseitige Beziehung zwischen der irdischen und der geistlichen Realität auszudrücken, wie sie laut katholischer Theologie in der eucharistischen Liturgie kulminiert. Das Gemälde bietet einen ganz ähnlichen, undefinierbaren Moment der Bewegung, indem von oder hinter der linken, gewundenen Säule am Altar Licht auszugehen scheint. Die nach links an Intensität abnehmende Helligkeit, die wir als Lichteinfall verstehen, kann keinen Ausgangspunkt in Gestalt eines Fensters oder ähnlichem haben. Die breiten Strahlen streifen die gemalten Skulpturen teilweise, wodurch sie sie in den Zusammenhang mit dem Altar einbeziehen. Die Struktur der Liegefigur auf dem Grabmal ist besonders interessant, scheint die Konsistenz ihrer Oberfläche doch allmählich zu verschwinden. Wie an keiner anderen Stelle in diesem Bild hat der Maler dünne und kräftige Pinselstriche in extrem loser Verbindung nebeneinander gesetzt und zudem den Umriß der Figur nicht eigens abgeschlossen. Zwar erkennen wir, daß der Kopf des Gisants links liegt und er in einer Hand eine bischöfliche Mitra hält, doch gelingt die Zuordnung des herausragenden Kreuzes schon nicht mehr. Man ist versucht, von einem transitorischen Moment zu sprechen, erinnert die Malerei – nicht aber das Motiv selbst – an die Darstellung sich auflösender Leichname in der funeralen Kunst. Suggeriert wird ein Prozeß der Auflösung von Körperlichkeit, die mit dem gemalten Altargemälde aufs stärkste kontrastiert. Den Figuren dort hat die Malerei gerade Festigkeit verliehen, hier werden ihre Mittel eingesetzt, festen Stein zerfließen zu lassen. Das Material der Bildhauerei wird seiner Eigenart beraubt. Geschaffen sind also zwei entgegengesetzte Übergangsprozesse: Während eine Skulptur, die man hart und unerschütterlich erwartet, partiell durchsichtig wird und damit in einen ephemeren Zustand überzugehen scheint, „materialisiert" sich Gemaltes und wird insbesondere die Jesusfigur körperlich präsent.

An dieser Stelle ist das kleine Format dieses Gemäldes ins Gedächtnis zu rufen: das Beschriebene findet auf einer Oberfläche von wenigen Quadratzentimetern statt. Meines Erachtens war die Tafel genau dazu gemacht, aus der Nähe betrachtet zu werden und in kleiner Distanz auf die unterschiedliche Verwendung der malerischen Mittel zu stoßen. Ausgehend von den Pinselstrichen kann der Betrachter nun auf verschiedenen Ebenen Rückschlüsse ziehen. Die gemalte „Auflösung" der Skulpturen unterstützt, was wir bereits vermutet haben – daß die Figuren des Altarbildes, das Kruzifix, der Altar und der Zelebrant nämlich in unauflöslicher Verbindung zueinander betrachtet werden müssen, und zwar sowohl in malerisch-bildlicher als auch in theologischer Hinsicht. Letzteres, die Möglichkeit einer doktrinären Instruktion also, sei nun abschließend entfaltet.

In der neutestamentlichen Geschichte versuchten die Ankläger, von Jesus eine richterliche Entscheidung zu erzwingen. Egal, ob dieser die Ehebrecherin nach dem mosaischen Gesetz steinigen ließ oder aber gütig begnadigte – beide von ihnen erwarteten Antworten konnten die Pharisäer und Schriftgelehrten gebrauchten, Jesus selbst anzuklagen. Indem er sich bückte und mit dem Finger auf den Grund schrieb, entzog er sich ihrer Hinterlist und bezeugte sich selbst als vollkommenen Richter, der aus göttlicher Autorität vergeben kann. Die göttliche Gerechtigkeit des Christus inzeniert Houckgeest, indem er seine Augen wie die Justitias „verbunden" zeigt, verdeckt durch sein eigenes Leiden – den linken Arm des Kruzifixes: Durch die als Sühnopfer verstandene Kreuzigung sind die Gläubigen gerettet, nicht gerichtet, an Christus kommt man, wörtlich genommen, nur über das Kreuz heran. Mit seinem berühmten Satz in der Perikope mit der Ehebrecherin, „Wer von euch ohne Sünde ist, werde den ersten Stein auf sie.", gibt Jesus den Pharisäern zu verstehen, daß alle Sünder sind und der Erlösung bedürfen. Houckgeests Gemälde verdeutlicht, daß diese Erlösung unlösbar mit dem Sakrament des Altars verbunden ist. Nur in der katholischen Liturgie wird das Sühnopfer wiederholt, Gott „een waerachtigh / eygen / en versoenende Sacrificie voor levenden en dooden" gebracht – las der Zeitgenosse im Tridentischen Glaubensbekenntnis.[51] Für die teilnehmenden Gläubigen bewirkt die Gottesgegenwart so Vergebung. Doch zuvor sind Einkehr und Reue, die Erkenntnis der eigenen Sündigkeit also, nötig, wie es die Ehebrecherin im Altargemälde vorzeigt. Im Bild begegnet der stellvertretende liturgische Bußgestus des Priesters dem vergebenden Akt Christi am Ort der Wiederholung des Leidens, am Altar.

Die zentrale Bedeutung der katholischen Kirche als Mittlerin des Heils wird in einem Detail zusammengefaßt, in dem dieses Gemälde gemeinsam mit den zwei anderen Versionen von ihrem Vorbild in San Pietro in Montorio abweicht: den dreiteilig gewundenen Säulen, mit denen Houckgeest die ursprüngliche architektonische Altareinfassung ersetzt hat. Zeitgenossen brachten die gewundene Form mit Jachin und Boas, den freistehenden Säulen vor der Vorhalle des salomonischen Tempels (1 Kön 7, 15-22), in Verbindung – an diesem Ort sollte Jesus auch über die Ehebrecherin richten.[52] Kannte man Rom oder entsprechende Abbildungen, wird man spezifischer noch an den Baldachin über dem Petrusgrab und dem päpstlichen Altar gedacht haben, für den Bernini ebenfalls gewundene Säulen verwendet hatte.[53] Das Hochaltarziborium

---

51 Siehe oben, Anm. 44 und 45.

52 Zwei gewundene Säulen finden sich etwa in einer Zeichnung zu diesem Thema von Ambrosius Francken I, in dem dieser Motive des Wierix-Stiches aus Nadals *Adnotationes* verarbeitet hat (Hamburg, Kunsthalle, Inv.-Nr. 1963/460, Abbildung in der RKD-Datenbank: URL: http://www.rkd.nl/rkddb, Kunstwerknr.: 13855 (zuletzt gesehen am 15. Aug. 2009).

53 Der Baldachin über dem päpstlichen Altar ist etwa abgebildet im erwähnten Amsterdamer Reiseführer AFBEELDINGE VAN 'T NIEU ROME 1661, gegenüber S. 14. Die Bronzesäulen wurden 1626/27 errichtet noch bevor die Form ihrer Bekrönung feststand, die dann 1633 errichtet wurde; zur Bedeutung des Ziboriums im Kontext der universalen päpstlichen Machtanspruchs SCHÜTZE 1995.

monumentalisierte die zwölf Spiralsäulen, welche in der Spätantike um das Apostelgrab plaziert wurden und die sich, bis auf eine, erhalten haben. Im Zuge der Neueinrichtung des liturgischen Zentrums von St. Peter hat Bernini sie an prominenten und signifikanten Stellen im Bau eingesetzt. Acht wurden in der Architektur der in die Vierungspfeiler integrierten Altäre von Andreas, Veronika, Helena und Longinus wiederverwendet, zwei am Franziskusaltar in der Sakramentskapelle, die letzte wurde seit dem späten Mittelalter als *colonna santa* verehrt, da sich an sie, der Legende zufolge, der zwölfjährige Jesus im Tempel gelehnt habe.[54] Indem Houckgeest die Säulenform veränderte, bezog er sich nicht nur auf in Rom und anderswo übliche Altaraufsätze, sondern fügte ein unübersehbares Zeichen ein: Die Spiralsäulen waren die bildliche Legitimation der Rolle, die die Kirche des Papstes in der Heilsgeschichte spielte, da sie ihre Präfiguration, Israel, mit ihrer Liturgie aus Vergangenheit und Gegenwart verbanden – einer Liturgie, die selbst als eine Vorwegnahme der himmlischen Liturgie verstanden werden konnte. Die Kirche, die der Maler hier vor Augen stellt, besitzt nicht nur ihre Wurzeln im Tempel, dessen Kult von Christus erfüllt wurde, sondern weist bereits auf die Ewigkeit voraus. Wenn man möchte, kann das in der Stockholmer Komposition so betonte Gewölbe über dem Altar als Hinweis auf diesen Himmel gesehen werden. In der Offenheit der Pinselstriche nähert es sich der Gestalt der Grabfigur an, so daß sich seine Materialität ganz ähnlich zu verflüchtigen scheint.

Schließen wir die Analysen ab: Mit unterschiedlichen Kunstgriffen, die auch ihrem Format und den damit verbundenen verschiedenen Rezeptionsformen geschuldet sind, formulieren die Versionen in Delft und Stockholm die Unausweichlichkeit der katholischen Religion: Während erstere einen alternativen Geschichtsverlauf ebenso eindruckvoll wie in seiner politischen Stoßrichtung brisant präsentiert, bietet das zweite an, die Wahrheit des römischen Bekenntnisses ästhetisch zu erfahren. Das Mysterium des Glaubens wird künstlerisch übersetzt und kann auf diese Weise mit den Sinnen „eingesehen" werden. Man ist noch in der Vorbereitungsphase und es kann, wohlgemerkt, auch im Sehen nur um eine Übung der tatsächlichen liturgischen Erfahrung gehen. Doch wird in der betrachtenden Untersuchung des Kabinettstücks schließlich verstanden, welche Haltung dem liturgischen Geschehen entspricht, in dem Christus in der Eucharistie real präsent wird: Die spezifische Fertigkeit des Künstlers, die Perspektive nämlich, wird hier noch einmal bedeutsam; sie bestimmt die Körperhaltung, welche der Betrachter – so mag er sich vorstellen – einzunehmen hat. Die Höhe der Horizontlinie entspricht ungefähr der im Delfter Gemälde und ist niedriger, als man anfänglich zu denken geneigt ist. Sie zeigt, daß sich der Betrachter kaum mit dem stehenden rückansichtigen Herrn in Schwarz identifizieren kann. Stattdessen findet er seine

[54] Zu den Säulen der antiken Memorialarchitektur WARD PERKINS 1952; in ihrem Bezug zu Berninis Vierungskonzeption: THELEN 1967, 41-45; LAVIN 1968, 14ff.

ideale Entsprechung in dem Mann mit rotem Mantel, welcher sein Knie gebeugt hat, um andächtig zu erwarten, der Gegenwart Christi in der Eucharistie teilhaftig zu werden.
Das Bild wird damit ein Träger liturgischer Erfahrung. Als bildgewordene Teilnahme ermöglicht es eine „neue Begegnung" mit der göttlichen Präsenz in der Messe, ohne dafür ein Ersatz sein zu wollen.[55] Während der Betrachter die Rhetorik des Bildes durchdringt, kann er sich in einer „virtuellen Pilgerschaft" begreifen, die in Wirklichkeit ihren Höhepunkt – wenn nicht in Rom, so doch – im Empfang der Kommunion finden sollte.

8.2 Das Epitaph des Künstlers

Eines der bemerkenswertesten Gemälde Emanuel de Wittes befindet sich in der Stuttgarter Staatsgalerie (Abb. 167).[56] Das auf 1660 datierte Werk führt uns wiederum in De Wittes Amsterdamer Zeit, deren Umfang und Bedeutung – wie Houckgeests Diversität im übrigen ebenfalls – eine eigene, über Ilse Mankes Interpretation hinausgehende monographische Behandlung erfordern würde; das folgende versteht sich daher auch als Ansatz dafür. Die Grundzüge des Kircheninterieurs gehen auf die Amsterdamer *Oude Kerk* zurück, auf deren Grundlage der Maler fast 60 Gemälde geschaffen hat, die sich nicht nur in ihrer Qualität, sondern auch in ihrer Nähe zur vorbildlichen Architektur unterscheiden. Auf diesem Gemälde kommt außergewöhnlicherweise ein Epitaph mit einem Veronikatuch vor, das Angela Vanhaelen zu einer monographischen Auseinandersetzung unter bildtheoretischen Aspekten herausgefordert hat. Dreh- und Angelpunkt ihrer Interpretation bildete ikonoklastisches Handeln.[57] Der Kombination der *Vera Icon*, dieses gleichsam ikonischen Zeichens überkommener (Bild-)Frömmigkeit, mit einem zeitgenössischen, wiedererkennbaren und „ausgesprochen calvinistischen" Interieur inhärent sei eine Arbeitsleistung des (kulturellen) Gedächtnisses, so Vanhaelen. „This conspiciuous inconsistency thus confronts the viewer with a visual puzzle", und eröffne das Potential des Gemäldes, Ausgangspunkt für die „Kontemplation" des sich radikal gewandelten Status' religiöser Räume

---

55 Dies ist in Anlehung an das Konzept der „visuellen Exegese" formuliert, das Paolo Berdini im Bezug auf die Gemälde Jacopo Bassanos entwickelt hat, BERDINI 1997, hier: 12 („the image [...] is a bearer of exegetical experience") u. 14 („What visual exegesis describes is the new encounter with the text made possible by the image, not its sustitution [...]"). Von theologischer Seite dazu auch: O'KANE 2005, bes. 337-348.
Ich danke Todd Richardson und Joost Keizer (beide ehem. Leiden) für die Hinweise und letzterem für die Einladung in die von ihm und Michel Weemans organisierte Sektion „The Truth of Painting: Visual Exegesis in the Renaissance Image" auf der Tagung der *Renaissance Society of America* (Chicago, April 2008), wo ich die Gedanken dieses Abschnitts in erster Fassung vorgetragen habe.

56 Emanuel de Witte, *Kircheninterieur mit Elementen der Oude Kerk Amsterdam*, 1660, Lw, 86,5 x 107,5 cm, sign. u. dat. auf dem Epitaph unterhalb des Schweißtuches: Emanuel De Witte 1660, Stuttgart, Staatsgalerie, Inv.-Nr. 279.

57 VANHAELEN 2005A.

und Bilder nach der Reformation zu sein.[58] Emanuel de Wittes Werk wäre, so die Autorin, „vielzeitig" und wies Altes und Neues „simultan" nebeneinander auf.[59] Vor dem durch diese Arbeit erweiterten Hintergrund ist die Gültigkeit der Ausgangspunkte jenes Ansatzes jedoch anzuzweifeln, geht es doch nicht um Altes und Neues, sondern um zeitgleich zu denkende Alternativen. Der dargestellte Kirchenraum war tatsächlich – und ist auch im Rahmen von De Wittes Gesamtœuvre betrachtet – gerade nicht ausschließlich „calvinistisch" konnotiert, wie es Vanhaelen darstellen möchte. Ebensowenig kann die Verehrung des göttlichen Antlitzes lediglich als Überrest von in Fragmenten erhaltener historischer Frömmigkeit gedeutet werden, es war vielmehr Teil lebendiger katholischer Praxis, von der durchaus angenommen werden kann, daß sie Emanuel de Witte bekannt war, der, wie wir wissen, in Amsterdam Beziehungen zur katholischen Kirche pflegte. Vanhaelens anregenden Überlegungen zolle ich gleichwohl ausführlich Tribut, indem ich in einem letzten Abschnitt eine neue Interpretation des Gemäldes vorschlage. Meines Erachtens kann das Stuttgarter Gemälde nämlich als künstlerisches Selbstporträt De Wittes verstanden werden, da es verschiedene Aspekte seines malerischen Könnens mit einem Anspruch vereint, der hierüber noch hinausreicht. Ausgeführt werden soll, wie Emanuel de Witte, um sein Vermögen als Künstler hervorzuheben, geradezu mit der Transzendenz „spielt".
Als Voraussetzung soll jedoch zunächst das Verhältnis der Darstellung zum vorbildlichen historischen Raum diskutiert werden. In einem zweiten Schritt wird die Besonderheit der Stuttgarter Komposition herausgearbeitet, indem sie in ein Verhältnis zu ähnlichen Gemälden des Malers gesetzt und insbesondere mit einer ein Jahr früher entstandenen Version, heute in Gouda, vergleichend analysiert wird. Wie sich zeigen wird, erfüllt das Epitaph mit Veronikatuch eine entscheidende Rolle für den Bildaufbau, wodurch die Funktion dieses Details als Dreh- und Angelpunkt der inhaltlichen Interpretation gerechtfertigt wird.

8.2.1 Die Veränderung der Amsterdamer *Oude Kerk*

Wie angedeutet, erinnert das Gemälde an einen Blick durch die *Oude Kerk* in Amsterdam. Der imaginäre Standpunkt befindet sich im östlichsten Joch des südlichen Seitenschiffs –, in der Nähe der Stelle also, von wo aus De Witte auch andere Ansichten entwickelt hatte (Abbn. 141, 142). Hier führt er uns längs durch das Seitenschiff, dessen Raum durch die charakteristischen, von

[58] Ebd., 249: „Such a juxtaposition [i.e. situating the icon within a recognizably contemporary space] clearly is linked to the workings of memory. It endows the painting with the capability to prompt contemplation about the radically changed status of religious spaces and images in the post-Reformation Dutch Republic. At the heart of the painting's enigma, however, is its refusal to segregate the past from the present."

[59] Der Begriff „vielzeitig" ist Vanhaelens Ausdrücken „multitemporality of this image" bzw. „multitemporal and multispatial image", VANHAELEN 2005A, 249 u. 251, entlehnt, vgl. ebd.: [Emanuel de Wittes Gemälde zeige ebenso wie Saenredams Darstellung der Haarlemer *St. Bavokerk mit Bischofsgrab* (Abb. 137)] „impure spaces – spaces that are not completely purged – where the new and the old appear simultaneously".

Mauern getrennten Seitenkapellen erweitert wird. Auf den tatsächlichen Grundriß projiziert wären mit ihnen die *Huiszitten-* und die *Smidskapel* gemeint, während die dritte, die Sebastianskapelle, zugleich der Querschiffarm ist (Dokumentation 8). Die Wand, welche den Übergang zum Deambulatorium markiert, ist mit Lanzett- und Okulusfenster ebenfalls typisch für die Architektur der Alten Kirche. Im Durchblick zur anderen Seite erscheint die komplementäre Struktur. Hinter dem tonnengewölbten Seitenschiff erkennt man zudem die sich zu einem weiteren Raum öffnende Pfeilerstellung, gemeint ist der zuletzt angefügte Teil der *Oude Kerk*, die Marienkapelle. Im aufstrebenden Mittelschiff der Basilika befinden sich die hell durchleuchteten Obergaden des Langhauses und – hier trifft das Auge auf eine erste Merkwürdigkeit – des nördlichen Querhausarmes. Hier offenbart sich nicht nur ein Unterschied zur bestehenden Baustruktur Kirche, sondern auch eine Inkonsequenz innerhalb der architektonischen Darstellung: Der südliche Querhausarm erschien im Durchblick durch das südliche Seitenschiff immerhin und dem Vorbild entsprechend zu einer Kapelle reduziert. Weitere Differenzen zum tatsächlichen Kirchenbau sind schnell aufgezählt. De Witte ersetzte in zwei Seitenschiffjochen das hölzerne durch ein steinernes, Weiß getünchtes Kreuzgratgewölbe. Die hintersten Joche sind wohl, wie vorgegeben, holztonnengewölbt gemeint, obwohl auch dort von der Balkenkonstruktion ins-besondere die Querstreben fehlen.

Welche Ausstattungselemente entsprechen mit einiger Wahrscheinlichkeit der historischen Situation, welche sind ihr fremd und der Inventivität des Malers zu danken?[60] Das Gehäuse der bei De Witte am Vorsprung einer Kapellenwand angebrachten Kleinorgel entspricht ihrem Vorbild recht genau. Allerdings ist das Instrument, das Jacobus Galtusz van Hagerbeer erst ein Jahr zuvor vollendet hatte, auch heute noch im gegenüberliegenden Seitenschiff an der Wand zwischen *Weitkopers-* und *Sint-Joriskapel* (dem nördlichen Vierungsarm) zu suchen. Daß die Seitenkapellen mit galerieartigen Einbauten versehen oder durch eine Folge von vier hölzernen Säulen mit Architrav abgeschlossen wurden, ist in Anbetracht entsprechender Vergleichsbeispiele unwahrscheinlich.[61] Gilt gleiches ebenso für das Vorhandensein einer Empore unterhalb der

---

60 Vanhaelen konstatiert vorauseilend: „The gallery and colonnade at left, the epitaph, and, of course, the icon are all alien to this space." und weitet Walter Liedtkes stilistische Kategorie der „realistic imaginary church" – prinzipiell zurecht – auf eine inhaltliche Ebene aus, VANHAELEN 2005A, 249.

61 Vgl. die von Nicolaes Listingh (1630–1705) in Auftrag gegebene idealisierte perspektivische Wiedergabe der *Oude Kerk* in Amsterdam basierend auf Vermessungen von Justus Vingboons, Kupferstich, nach 1683, publ. bei JANSE 2004, 234, Abb. OA 23, sowie den Kupferstich von Jan Goeree (1670–1731) mit den Blicken durch das Mittelschiff nach Westen und nach Osten, *beeldbank* des *Stadarchief* Amsterdam, Nr. 010097011204, publiziert auf URL: http://beeldbank.amsterdam.nl/ (zuletzt gesehen am 15. Aug. 2009). Die als Vorlage dienende Zeichnung mit Blick nach Westen wird durch Janse auf um 1710 datiert, JANSE 2004, 235, Abb. OA 25. Weder bei De Witte noch Van Streek kommen derartige Einbauten weiter vor.
Zwischen *Smids-* und *Huiszittenkapel* befand sich lediglich eine in der Mitte des 16. Jh. in Gebrauch genommene Empore für Alexianer-Brüder (*cellebroers*), welche aufgrund ihrer Sorge für Pestkranke isoliert der Messe

Orgel, deren grau und golden bemalter Architrav in dorischer Ordnung den Betrachterblick von der linken Seite in den dargestellten Raum führt? Hölzerne Galerien gehörten zur üblichen Innenausstattung nicht nur von Amsterdamer Kirchen – an der hinteren Stirnseite der *Westerkerk* befindet sich noch heute ein solcher Einbau – und waren auch in den zahlreichen Hauskirchen dissentischer Konfessionen vorhanden gewesen (Abb. 73). Eine gegen den Turm angebaute Orgelempore gab es in der *Oude Kerk* zu Delft. Von ihr haben sich zahlreiche Darstellungen der Van Vliet-Werkstatt erhalten, die sie von verschiedenen Blickpunkten aus zeigen und, wenn sie datiert sind, aus der zweiten Hälfte der 1650er Jahre stammen (Abb. 65).[62] Trotz unterschiedlichster Qualität zeugen sie in ihrer Betonung der schräg gegeneinander gestellten Architrave von einem eigenständigen Bildgedanken Hendrik van Vliets, welcher wohl das Ausstattungsmotiv in seiner bildnerischen Wirksamkeit für ein Kircheninterieur als erster wahrgenommen hatte. Es ist denn auch nicht ausgeschlossen, daß De Witte die Bildidee – nicht die Ausführung oder das direkte Motiv – von Van Vliet übernommen hat.[63] In der Amsterdamer Alten Kirche konnte er nun um 1660 tatsächlich eine vorhandene Konstruktion studieren. Die Westorgel stammte ursprünglich aus dem Jahr 1539. Ihr Gehäuse war 120 Jahre später von Jacobus Galtusz van Hagerbeer vergrößert und einige Pfeifen waren neu gegossen worden, bevor man auch das Instrument 1686 grundlegend modernisierte.[64] Wahrscheinlich ist, daß im Zuge des Umbaus 1659/60 für einige Jahrzehnte eine Empore eingebaut wurde. Philip von Zesen beschreibt sie einige Jahre später als „ein pohrkirchlein vor etliche sänger und seitenspieler" und gibt damit zugleich ihre Funktion an.[65] Während gottesdienstliche Orgelbegleitung in Amsterdam erst äußerst spät, im Jahr 1680, eingeführt wurde,[66] entsprach der Bau der Empore dem offensichtlichen Bedürfnis städtischer Musikkultur. Emanuel de Wittes wohl auf 1659 zu datierender Blick aus der *Lysbeth Gavenkapel* auf vier Mittelschiffjoche zeigt die Orgelempore nicht (Abb. 143).[67] Auch

---

beiwohnen mußten. Nach der Alteration wurde die Galerie als Stauraum genutzt und schließlich im 18. Jh. abgebrochen, JANSE 2004, 99, 101, 258, 282.

62 Siehe auch die oben, Kap. 2.5.2, Anm. 338, genannten Gemälde Van Vliets, unsere Abbn. 66, 79, 135 und die Ost-West-Ansichten der *Oude Kerk*, etwa in Frankfurt (die Daten oben, Kap. 5, Anm. 6).

63 Das Triglyphenfries wird bereits auf Gemälden Van Vliets betont. Die Delfter Empore weist einen trapezförmigen Rücksprung zwischen den zwei vorderen Pfeilern auf, während De Witte es auf dem Stuttgarter Bild so erscheinen läßt, als ob die vordere Front gerade verläuft und die Seiten einen Knick aufweisen.

64 Die noch heute vorhandene große Orgel schließlich wurde 1724-26 von Christian Vat(t)er mit Dekorationen von Jurrian Westerman gebaut, BIJTELAAR 1975, 71-80; JANSE 2004, 315ff.

65 ZESEN [1664] 2000, 435, auch zit. durch BIJTELAAR 1976, 51. Der Begriff „Pohrkirche" wird etymologisch mit „Empore" in Verbindung stehen, vgl. ebd., 382, zur lutherischen Kirche am Spui: „Unter jedem der zwei euersten oder seiten-gewölbe befinden sich drei Gänge / oder vielmehr Pohrkirchen über einander [...]". Im Stich von Jan Goeree um 1710 (oben, Anm. 60) kommt eine derartige Empore nicht mehr vor.

66 BIJTELAAR 1975, 82f.

67 Emanuel de Witte, *Das Innere der Oude Kerk in Amsterdam*, Holz, 46 x 56,2 cm, sign. u. dat. m.u.: E. De WIT [...] 165[.], Los Angeles, Sammlung Mr. and Mrs. Edward William Carter. Die letzte Ziffer der Signatur ist vielfach als 9 gelesen worden, vgl. MANKE 1963, 87, Nr. 44; AUSST.-KAT. LOS ANGELES, BOSTON & NEW YORK 1981-82, 117-119, Nr. 29; LIEDTKE 1982A, 116, 130, App. III: Nr. 256 bzw. App. Vb: 125. Janse

andere kleinformatige und relativ schnell ausgeführte Tafeln, welche wohl auf einen Ausschnitt jenes Gemäldes zurückgehen, lassen den Einbau unter dem Positiv vermissen (Abbn. 141, 142). Die Darstellung des Rückpositivs unterscheidet sich deutlich von der Wiedergabe dieses Motivs auf verschiedenen hochformatigen Versionen desselben, aber auf drei Joche reduzierten Blicks, welche allesamt in den siebziger oder achtziger Jahren gemalt wurden und eine Predigt zeigen (Abb. 144).[68] Jene weisen nun – und dies soll hier interessieren – ein „pohrkirchlein" auf, das sich, von einem anderen Blickwinkel wiedergegeben, auch auf einem weiteren Gemälde aus dem Jahr 1677 wiederfindet.[69] Diese Beispiele lassen vermuten, daß die Form der Empore jener in der Delfter *Oude Kerk* vergleichbar gewesen sein muß und ebenfalls in das erste Joch des Mittelschiffs eingeschrieben war. Da die Vorderseite trapezförmig zurückspringt, besitzt sie eine in drei Bereiche einzuteilende Oberfläche, deren Nutzung für Musiker und verschiedene Stimmgruppen gut vorstellbar ist. Wichtiger als die Konstatierung eines dokumentarischen Wertes scheint mir freilich, auf die Funktion dieses Motivs (bzw. seines Fehlens) für die unterschiedlichen sich auf das Innere der Alten Kirche beziehende Kompositionen zu verweisen. Während im Gemälde der Sammlung Carter ein direkter Durchgang unterhalb des Orgelpositivs durch die Schiffe ermöglicht ist und der Betrachterblick damit eine rhythmische Wanderung durch den Raum hin zur Kanzel beginnen kann (Abb. 143), schiebt die Empore ihn bei den späteren, hochformatigen Predigtdarstellungen direkt nach rechts zum – im übrigen bereits am zweiten statt am fünften Pfeiler befindlichen – Predigtstuhl (Abb. 144). Damit unterbindet sie nicht nur den direkten Durchblick zur Hamburgerkapelle, sondern unterstreicht das Gefülltsein des Raumes mit Mobiliar und Menschen.

Die Form des Einbaus im Stuttgarter Bild weicht vom Erwarteten ab. Statt der Vorderfront springt die hier sichtbare rechte Seite ein und scheint es, als ob die Empore eine Vierteldrehung

---

bespricht das Aquarell, das Cornelis Pronk nach diesem Werk angefertigt hat, und spricht der Wiedergabe des Hauptwerkes relativ wenig historische Verläßlichkeit zu, JANSE 2004, 315.

68 Emanuel de Witte, *Die Oude Kerk in Amsterdam während einer Predigt*, Lw, 70,5 x 57,5 cm, Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, Inv.-Nr. KMS6320, MANKE 1963, 88, Nr. 47; vgl. auch die ähnlichen Predigtdarstellungen (Emanuel de Witte, *Die Oude Kerk in Amsterdam während einer Predigt*, Holz, 54,5 x 45 cm, sign. l.u.: E. DE WI[TTE], Zürich, Stiftung Sammlung E.G. Bührle, MANKE 1963, 88, Nr. 48; Emanuel de Witte, *Die Oude Kerk in Amsterdam während einer Predigt*, Lw, 119,4 x 100,6 cm, sign. u. dat. l.m., am Zaun: E. de Witte A 1686, october 1, Detroit, The Detroit Institute of Arts, Founders Society Purchase, Edsel B. Ford Fund, Inv.-Nr. 37.1, MANKE 1963, 88, Nr. 46, Abb. 108; Emanuel de Witte, *Die Oude Kerk in Amsterdam während einer Predigt*, Lw, 80 x 66 cm, sign. r.u. E.De Witte, Birmingham, Barber Institute, MANKE 1963, 87f., Nr. 45, Abb. 104) sowie das *Interieur der Oude Kerk mit Totengräber im Gespräch*, Lw, 75 x 69 cm, Springfield/Mass., Museum of Fine Arts, MANKE 1963, 91f., Nr. 61, Abb. 86.

69 Emanuel de Witte, *Kircheninterieur mit Motiven der Oude Kerk in Amsterdam, im Seitenschiff gesehen von Ost nach West*, Holz, 43,2 x 34,9 cm, sign. u. dat. l.u.: E. de Witte Aº 1677, Detroit, The Institute of Arts, Inv.-Nr. 89.54. Mankes Gründe, die Echtheit des Werks in Frage zu stellen, kann ich nicht nachvollziehen, MANKE 1963, 135, Nr. 274, vgl. KAT. DETROIT 2004, 266f., Nr. 111 (De Witte).
Die gleiche Emporenform wird zudem wiederholt in einem Gemälde De Wittes in Amsterdam, die Daten oben, Kap. 5.1.1, Anm. 23.

erfahren hätte.[70] Welchem bildnerischen Ziel dient diese Veränderung? Die Orgelempore bietet dem Auge nun einen geschwungenen, oder besser „geknickten" Eingang in den Kirchenraum in Leserichtung. Erst durch den Einbau hindurch wird man des Mittelschiffs mit Kanzel und den an einem Pfeiler befestigten Gedenkschilde und der Rüstung gewahr; diese Motive erscheinen im Durchblick zugleich gerahmt und hervorgehoben. Die lineare Verlängerung der Schwelle, auf der eine stillende Mutter sitzt, führt direkt zu den Köpfen der sich im Seitenschiff unterhaltenden Herren in dunkler Kleidung, während Architrav und Balustrade schließlich auf das an einem Doppelpfeiler befestigte Epitaph zulaufen, das durch sein Veronikatuchmotiv den Betrachter bereits mit dem ersten Blick gefesselt hat. Hierauf wird im dritten Abschnitt gesondert einzugehen sein. In einem anderen Gemälde, dessen Anlage dem Stuttgarter Gemälde kompositorisch verwandt ist, hat De Witte das ebenfalls das Emporenmotiv zur Rahmung und als optischen Eingang in den Raum gebraucht (Abb. 168).[71] Daß dem so ist, zeigt die räumliche Inkonsequenz, auf welche man durch die Empore aufmerksam wird. Statt eines Seitenschiffes bildet das zum Chor hinlaufende Mittelschiff das zentrale Moment. Da sich jedoch die Orgelempore an gleicher Stelle wie im Stuttgarter Bild befindet, müßte sie sich über dem linken Seitenschiff erheben, ein Ding praktischer Unmöglichkeit. So weit geht die Stuttgarter Komposition nicht, doch arbeitet der Maler auch hier, wie gesehen, mit Elementen, die den mit dem tatsächlichen Raum der *Oude Kerk* vertrauten Betrachter verstören sollten.

Für den zeitgenössischen Kenner der Werke De Wittes muß dessen freier Umgang mit Ausstattungselementen nicht unbedingt eine Überraschung gewesen sein. Zwar zeigt die Mehrheit der in den fünfziger Jahren entstandenen Ansichten der *Oude Kerk* Kanzel und kleine Orgel im richtigen räumlichen Verhältnis zueinander,[72] doch gibt es bereits Beispiele, in denen der Maler

---

70 Bijtelaar hat sich zu viel auf die Realitätsnähe speziell dieses Gemälde verlassen, wenn sie die historische Empore als folgt beschreibt: „[...] een galerij [.], die evenwijdig met de torenmuur liep, maar aan weerskanten was uitgezwenkt [...]", BIJTELAAR 1976, 52.

71 Emanuel de Witte, *Kircheninterieur*, Lw, 46 x 57 cm, Rijswijk, Instituut Collectie Nederland, Inv.-Nr. NK 2730. Manke datiert das Gemälde aus mir unerklärlichen Gründen in die Mitte der fünfziger Jahre, MANKE 1963, 108, Nr. 126; vgl. auch die Version von der Hand Hendrick van Streeks (Verst. Amsterdam (Christie), 9.5.2001, Nr. 74).
Ein anderes Beispiel, bei dem das Emporenmotiv nur eine kompositorische Funktion haben kann – der Raum, in den sie den Blick von rechts führt, ist ansonsten nur als Kombination von Längs- und Querschiff zu definieren – ist ein Gemälde in Edinburgh: Emanuel de Witte, *Das Innere einer protestantischen gotischen Kirche mit Motiven der Oude und Nieuwe Kerk in Amsterdam*, Lw, 190 x 162 cm, Edinburgh, National Gallery of Scotland, Inv.-Nr. NG990; MANKE 1963, 105, Nr. 113, Abb. 85.

72 Hier lassen sich drei Gruppen unterscheiden:
1. großformatige Durchblicke durch das Mittelschiff der *Oude Kerk*: Lw, 80,5 x 100 cm, Washington, National Gallery of Art, Inv.-Nr. 2004.127.1; MANKE 1963, 93, Nr. 65, Abb. 46 – Lw, 115 x 133 cm, Amsterdam, Stichting De Oude Kerk, MANKE 1963, 94, Nr. 72, Abb. 43 – Lw, 80,5 x 92,5 cm, sign. u. dat.: E. D Witte A° 1655, Verbleib unbekannt (Slg. Julius Priester, Wien; Beschlagnahmung durch die Gestapo, 11.2.1944); MANKE 1963, 95, Nr. 73;

einem der beiden Objekte einen anderen Ort gewiesen hat. Auffallend hierbei ist, daß letztere zumeist ein kleines Format besitzen. Allesamt beziehen sie sich auf Blicke durch das nördliche Seitenschiff bzw. aus der Vierung in Richtung des Chores.[73] Ein Gemälde aus einer New Yorker Privatsammlung ist außergewöhnlicherweise auf Kupfer gemalt und könnte deshalb sogar in die Nähe kurioser Kabinettstücke gerückt werden.[74]

Die Gegenüberstellung von Predigtstuhl und kleiner Orgel, wie sie in Stuttgart begegnet, war bereits in einem ein Jahr zuvor datierten Werk, das heute in Gouda ausgestellt ist, angelegt (Abb. 169).[75] Dieses ist von kleinerem Format und geringerer malerischer Qualität, so daß das Stuttgarter Werk als eine in höherem Standard ausgeführte Variante anzusehen ist. Möglich ist selbstverständlich ebenfalls, daß beide Gemälde auf eine 1659 oder wenig eher entwickelte Bildfindung zurückgreifen. Nicht nur für Emanuel de Witte war es eine übliche Vorgehensweise, stets Variationen in verschiedenem Format, manchmal auf anderem Bildträger und in abweichender Ausführung herzustellen. Der Vergleich von Houckgeests Versionen des Oraniergrabes am Anfang dieser Arbeit hat paradigmatisch gezeigt, daß dies nicht nur unter ökonomischen Gesichtspunkten effektiv war – mit wenigen Eingriffen konnte vielmehr eine subtile inhaltliche Schwerpunktverlagerung erreicht werden.[76] Einer solchen im Bezug auf De Wittes Stuttgarter Gemälde nachzuspüren, erlaubt daher seine ausführliche Gegenüberstellung mit der Komposition in Gouda.

---

2. Durchblicke durch die Vierung bzw. das Querschiff nach Norden, von mittelgroßem Format: Lw, 64,5 x 72,5 cm, sign. r.m. auf der Chorschranke: E De Witte, früher Scheveningen, Sammlung P.M. Kerdel (1963), MANKE 1963, 92, Nr. 62, Abb. 31 – Lw, 60,5 x 75,5 cm, sign. u. dat. l.u. auf dem Steinboden: E DE Witte A° 1659, Hamburg, Kunsthalle, Inv.-Nr. 202, MANKE 1963, 94, Nr. 70, Abb. 38; AUSST.-KAT. HAMBURG 1995-96, 56f., Nr. 20 – Lw, 78,7 x 104,2 cm, Chapel Hill/North Carolina, Ackland Art Museum, Ackland Fund, Inv.-Nr. 73.31.1, MANKE 1963, 94, Nr. 71.

3. Innenansichten mit Predigt, schräg durch das Langhaus zur Kanzel: unsere Abb. 143 und Lw, 50,5 x 41,5 cm, früher sign. u. dat. 1654, Den Haag, Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis, Inv.-Nr. 824, MANKE 1963, 91, Nr. 59, Abb. 19.

73 Ein Beispiel ist unsere Abb. 134; vgl. auch das Werk in Bergamo (dazu oben, Kap. 6.5, Anm. 254) und ein Gemälde zuletzt im Kunsthandel (Holz, 55 x 49 cm, sign. u. dat. l.u.: 1669, zuletzt Verst. Köln (Lempertz), 24.-26.5.1982, Nr. 20; Manke 1963, 96, Nr. 77, ohne Abb. (dat. um 1650) – aufgrund der Wiedergabe der alten Orgel könnte, entgegen der angegebenen und Mankes Versuch, eine Datierung vor 1658 sinnvoll sein), des weiteren einen Blick durch das nördliche Seitenschiff, die die alte kleine Orgel am südöstlichen Vierungspfeiler zeigt (Holz, 29,5 x 26 cm, sign. u. dat. l.u.: „EDe Witte Aº 1656“, früher Berlin, Sammlung Victor Bruns; MANKE 1963, 106, Nr. 117, Abb. 36)) und ein Gemälde De Wittes in Gotha (die Daten oben, Kap. 6.2.1, Anm. 94).

74 Die Komposition (Sammlung John and Anne Lowenthal (1982), die Daten oben, Kap. 6.5, Anm. 254) ist der in der vorigen Anmerkung genannten Gruppe vergleichbar; AUSST.-KAT. NEW YORK 1988, 140, Nr. 60 geht fälschlicherweise von der relativen topographischen Genauigkeit der Darstellung aus.

75 Emanuel de Witte, *Kircheninterieur mit Motiven der Oude Kerk in Amsterdam*, 1659, Lw, 60 x 69 cm, sign. u. dat. m.u.: E de Witte 1659. Gouda, Het Catharinagasthuis, Inv.-Nr. 10.707, als Leihgabe des Instituut Collectie Nederland, Inv.-Nr. NK 2503; MANKE 1963, 95, Nr. 74, Abb. 44.

76 Oben, Kap. 2.1.

8.2.2 Das Epitaph im Zentrum

Zum Vergleich des Stuttgarter Werkes mit der Version in Gouda bietet es sich an, die räumliche Verschränkung von kleiner Orgel und Kanzel als zentrales, übereinstimmendes Merkmal beider Gemälde herauszugreifen und untersuchen, auf welche Weise sich ihre Beziehung gestaltet. In Gouda rahmen beide Elemente gleichsam den in der Raumtiefe wandernden Blick, wobei dieser sich entweder auf Seiten des einen oder des anderen befinden kann und der Predigtstuhl eine deutlich untergeordnete Rolle einnimmt. Der Blick des Betrachters trifft zunächst direkt auf das Gestühl rechts neben der schräg zum Mittelschiff gedrehten Notabelenbank,[77] das sich mit gleichem Abstand zu beiden Kanten des Bildes in der Mitte befindet. Zu ihm hin führen einige Fliesenreihen, die Perspektivlinien entsprechen, in besonderer Weise freilich trifft das Licht auf die parallel zur Bildfläche stehende Seitenwand.[78] Der Schatten, den die zwei im Gespräch vertieften älteren Männer werfen, verstärkt die einführende Bewegungsrichtung im Vordergrund. Der Betrachterblick kann entweder der Richtung der Lichtstrahlen folgen und über die sitzende Mutter hinweg geradewegs in das Mittelschiff zur Kanzel eintreten oder, was etwas mehr Mühe kostet, optisch über die Gestühlswand „springen" und – den Perspektivlinien von Fußboden und Gewölbe entsprechend – das Seitenschiff in Augenschein nehmen. Durch die einander eng überschneidenden Pfeiler werden beide Raumteile voneinander getrennt, wodurch letztlich nur die Entscheidung für die eine oder die andere Richtung möglich ist.

Anhand der genannten Staffagegruppe im rechten Vordergrund kann man ermessen, wie stark sich hiervon die im Stuttgarter Gemälde angelegte Raumerfahrung unterscheidet. Die zwei in Unterhaltung begriffenen Herren sind offensichtlich dem gleichen Modell entnommen wie ihre Entsprechungen in der früheren Version.[79] Während die Ähnlichkeit in Gestaltung und Plazierung unmittelbar einsichtig wird, ist herauszustellen, daß beide Gruppen in etwa gleich groß sind. Im Vergleich können sie hiermit als Maßstab fungieren, der die Ausbreitung der dargestellten Räume in den zwei Versionen von verschiedenem Format verstehen läßt. In Gouda ist nicht nur der „Anlauf" kürzer gestaltet, wodurch Herrengruppe und Gestühlswand erst eine optische Schranke formen können, der Raum fluchtet überdies stärker. Dies zeigt der Größenvergleich von

---

77 Die Bank bezieht sich auf das 1645 eingebaute Gestühl für die Sekretäre der Stadt, vgl. JANSE 2004, 326. De Witte gibt in beiden Versionen nur jenes, nicht aber die hinter ihm liegenden Einbauten wieder.

78 Legt man den Grundriß der *Oude Kerk* zugrunde, würde das Licht durch die Fenster der *Lysbeth Gavenkapel* eintreffen.

79 Zwei Figurenstudien De Wittes sind kürzlich im Kunsthandel aufgetaucht (*Die Rückenfigur eines Mannes und zwei Damen* bzw. *Ein Junge und zwei Hunde*, jeweils Öl/Papier und Leinwand, 30,5 x 23 cm, dat. 1683, zuletzt Verst. Paris (Tajan), 19.6.2001, Nr. 34 a und b); bei letzterem ist deutlich zu sehen, daß der sitzende Hund in Silhouette ausgeschnitten und später aufgeklebt wurde – eine Verwendung für kompositorische Zwecke ist daher nicht ausgeschlossen. Die Datierung der Blätter läßt spekulieren, daß diese Zeichnungen im Zusammenhang mit dem Auftrag für die Darstellung des De Ruytergrabes gestanden haben könnten, wo eine ähnliche, wenn auch nicht identische Figurengruppe und ein Windhund im Profil vorkommt (Abb. 133).

Bögen, Wänden oder Ausstattungselementen wie Orgel und Kanzel mit der Staffage. In der Stuttgarter Variante sind jene im Verhältnis zu den Figuren wesentlich größer und erscheinen gleichzeitig gemeinsam mit ihnen in einem wesentlich weiter erscheinenden Raumgefüge integriert.

Diese Verbindung zu einem räumlichen Ganzen kann man auch als Durchlässigkeit beschreiben, die sowohl zwischen den Schiffen als von außen nach innen stattfindet. Erreicht wird dies durch einen weiteren Spielraum des Blicks, etwa mit dem vom Emporeneinbau ermöglichten Durchblick zum Marienchor im äußersten Nordosten hinter der Kanzel, hauptsächlich aber mit Hilfe von Lichtfall und -reflexion auf den Wänden. Von allen Seiten wird der Kirchenraum beleuchtet, so daß sich das Licht gleichmäßig verteilen kann. Während die Sonnenstrahlen im Goudaer Gemälde unkontrolliert zu pulsieren scheinen, wird das Licht hier in verschiedener Intensität auf das Mauerwerk gebannt. Das betont die Rhythmik der Teilräume stärker als dies zuvor der Fall war, etwa der Kapellen auf der rechten Seite. Aufschlußreich ist ein Blick auf das (vorgestellte) steinerne Kreuzgratgewölbe. Während das Wölbungs- wie Beleuchtungsschema weitestgehend übereinstimmen, wird die linke Kappe der mittleren, hellen Einheit vom Licht der gegenüberliegenden Kapelle in Stuttgart etwas stärker beleuchtet.[80] Dieses Detail trägt dazu bei, daß das Licht im Raum verbreitet wird, aber auch, daß auf diese Weise eine optische Verbindung zwischen den sich aufgrund des angenommenen Betrachterstandpunktes überschneidenden Pfeilern, die wie in Gouda zunächst recht undurchlässig erscheinen, und dem Raum des Seitenschiffes hergestellt wird. Ebenfalls entscheidend für die optische Permeabilität zwischen den Raumteilen sind die Lichtreflexionen, welche sich in den Bogenstellungen sowie auf der Seitentäfelung der Notabelenbank finden. Letztere ist der teerschwarzen Basis und dem weißen Schaft des Pfeilers, an dem das Epitaph befestigt ist, benachbart, und markiert somit einen der intensivsten Hell-Dunkel-Kontraste im Bild. Nicht nur aufgrund dessen wird das Epitaph schließlich zu dem Element, das beide Raumteile und damit die in ihnen enthaltenen Ausstattungselemente verbindet. Zweifellos ist die Darstellung des Veronikatuchs auf ihm aus ikonographischen Gründen ein unerwarteter Blickfang. Ebenso aber stellt das Christushaupt das einzige menschliche Gesicht im Gemälde dar, welchem der Betrachter unmittelbar begegnen kann. Darüber hinaus jedoch ist, wie gesehen, die Position des Epitaphs innerhalb des räumlichen Geflechts von entscheidender Bedeutung für das Verständnis seiner Funktion im Gemälde.

Die im Stuttgarter Werk angelegte Raumerfahrung wird durch Weite, räumliche Integration und Durchlässigkeit geprägt, hinzukommen soll nun ein Kompositionsprinzip, das sich am ehesten

[80] Der Raum entspricht der Sebastianskapelle bzw. dem südlichen Querschiffarm, welcher 1595 durch eine Holzwand als Katechese- und Warteraum sowie zur Armenspeisung abgetrennt wurde, JANSE 2004, 252f.

durch eine geometrische Betrachtungsweise aufdecken läßt: gemeint ist ein Prinzip von im Raum verschränkten Spiegelungen, das dem einer einfachen Symmetrie im Goudaer Bild gegenübersteht. Um dies zu entwickeln, ist es nötig, auf ein einfaches Hilfsmittel für die Verteilung der Elemente auf der Fläche einzugehen, welche m.E. dem Arbeiten des Malers zugrunde liegt. Gemeint ist schlichtweg die Unterteilung der Bildfläche mittels verschiedener Diagonalen. Die Halbierungen und Viertelungen bieten ein einfaches Kompositionsverfahren, mit denen das Auge geschärft und eine gleichgewichtige Bildeinteilung erreicht werden konnte. Eine solche Rasterung verwendete etwa Claude Lorrain auf zahlreichen seiner Studienblätter.[81] Ausschlaggebend erscheint bei Lorrain nicht die Einschreibung von Baum-, Architektur- oder Landschaftsmotiven in die entstandenen Teildreiecke, sondern gerade deren Überschreitung. Die Hilfslinien überschneiden die Motive an strategischen Punkten und fördern des weiteren die Wahrnehmung horizontal und vertikal verlaufender Beziehungen innerhalb eines Blattes.[82] Schreibt man nun in Emanuel de Wittes Varianten ähnliche Diagonalrasterungen ein und verbindet die Schnittpunkte mit Geraden zu sechzehn Teilflächen, so offenbaren sich die Unterschiede in der Bildeinteilung auf einsichtige Weise (Abb. 170). Während sich der Mittelpunkt der Fläche im Goudaer Bild etwa auf der Hälfte des Bogenfeldes auf der Durchgangswand zum Chor befindet, ist er in Stuttgart nach links, unterhalb des Kapitells des vierten Pfeilers gerückt. Dies hat zur Folge, daß nicht nur der erste Pfeiler, durch welchen in der früheren Version eine viertelnde Vertikale verlief, eine zentralere Bedeutung erhält – an ihm ist nun das Epitaph angebracht –, sondern auch, daß die kleine Orgel und die Kanzel einander in gleichem Abstand von den Bildrändern gegenüberstehen. Erstere befindet sich oberhalb der horizontalen Mittellinie im äußersten rechten, letztere unterhalb hiervon im linken Streifen des Gemäldes. Auch auf die horizontale Einteilung ist hinzuweisen. Die Mittelachse verbindet die Höhe der hinteren Kapitelle der Orgelempore mit dem oberen Abschluß des Galerieumgangs an der kleinen Orgel. Horizontal geteilt wird die obere Hälfte auf der Höhe des Kapitells des zweiten Pfeilers und damit direkt über dem profilierten Segmentbogen des Epitaphs. Die horizontale Linie, welche die Viertelung im unteren Teil markiert, entspricht der Höhe der frontal zum Betrachter stehenden Gestühlswand. Im Vergleich zur früheren Variante ist diese nach links verlängert; rechnet man die senkrecht dazu stehende

[81] Roethlisberger spricht von mehreren Dutzend ab den 1640er Jahren entstandenen Blättern mit Diagonalrasterung in Feder oder Kohle, welche er als „convenient and personal rule for checking the balance of the composition" bezeichnet, ROETHLISBERGER 1968, I, 47f.; für Abbn. vgl. ebd., Nr. 132, 181r, 182, 189, 349, 454, 493, 496, 504, 507, 559, 572, 643, 644, 689, 764, 931, 975v, 1079, 1080, 1081, 1131j. Ohne eine direkte Beziehung herstellen zu wollen, möchte ich doch auf die Tatsache hinweisen, daß auch De Witte einige Gemälde mit Seehäfen und Palastarchitektur schuf – Genres, für die Claude als Meister der Perspektive gerühmt wurde.

[82] Wie Bernard Dorival aufweist, vollzog Philippe de Champaigne die flächige Organisation wichtiger Werke ebenfalls über Diagonalen, DORIVAL 1976, I, 148f., Abb. CXXIV, CXXV (seine Nrn. 140, 173).

Bank rechts hinzu, so sind die Enden des braunen Gestühls symmetrisch um die Mittelachse geordnet und bilden auf beiden Seiten eine vertikale Blickbeziehung zu Kanzel bzw. Orgel.
Die Tiefenerstreckung des Raumes, wie sie durch (im übrigen nicht exakt konvergierende) Fluchtlinien im Boden und Gewölbe angegeben wird, ist ein wichtiges Merkmal des Gemäldes, ebenso entscheidend ist freilich deren Brechung, oder besser: deren Verzögerung mittels Querbeziehungen innerhalb des Kirchenraums. Im Zentrum nun – zwischen Empore und Galerie, Instrument und Predigtstuhl, dunklem Epitaph mit Segmentbogen und, dies ist noch nicht genannt, der lichten Öffnung zum Chorumgang – steht das auf dem Denkmal angebrachte Veronikatuch (Abb. 171). Es ist dieses Element, woraufhin Emanuel de Witte die frühere Komposition in Gouda einer bewußten Transformierung unterworfen hatte: mit dem Fokus auf das Epitaph soll nun versucht werden, das Ergebnis inhaltlich zu klären.

8.2.3 Vera Icon

Die Reliquie des Schweißtuches, das Christus auf dem Weg nach Golgotha von einer Frau namens Veronika gereicht wurde, wurde seit dem Hochmittelalter im Petersdom zu Rom verehrt. Seit dem 13. Jahrhundert verbreitete sich der Kult um das auf diesem wunderbar entstandenen Abbild der *Vera Icon*, des wahren Antlitzes Christi.[83] In den sich hierum rankenden Legenden verschmelzen – ebenso wie im Objekt der Veneration selbst – alt- und ostkirchliche Traditionen. Der Glaube an durch göttliches Entstehen verbürgte, nicht von Menschenhänden gemachte heilige Bilder (*acheiropoieta*) – zunächst ausschließlich Christushäupter – hatte sich insbesondere im 6. Jahrhundert entfaltet und ist damit ein Reflex auf die vorangegangenen christologischen Auseinandersetzungen, gleichsam als Beglaubigung der gefundenen orthodoxen Formeln. Wie Christus „gezeugt, nicht geschaffen" war, so auch sein Porträt; wie Christus „wesenseins mit dem Vater" war, so fungierte sein Bild als Beleg der göttlichen Inkarnation, aus dessen Betrachtung wiederum Gott erkannt werden könnte.[84] Die Existenz verschiedener Urbilder gehörte ebenso zum Konzept wie die Möglichkeit der wunderbaren Vervielfältigung, wodurch sowohl ein Rahmen für lokale Kulte geschaffen wurde als auch die Möglichkeit, eine Darstellung mittels Kopien und Wiederholungen auszubreiten.[85] Der wichtigste Legendenkomplex rankt sich um die historische Figur des Königs Abgar IX. von Edessa, der um das Jahr 200 lebte und den, als

---

[83] WOLF 1990, 81-87; BELTING 1990, 233-252; zur Veronikalegende und der Rezeption der Reliquie: DOBSCHÜTZ 1899, 197-262; KESSLER & WOLF 1998; WOLF 2002; AUSST.-KAT. ROM 2000-01; KRUSE 2003, 269-287.

[84] Zit. sind die Aussagen des nizänisch-konstantinopolitanischen Glaubensbekenntnisses (325/381), hier nach PÖHLMANN 1991, 38, zu dessen Parallelität mit dem *acheiropoieton*-Konzept: DOBSCHÜTZ 1899, 275.

[85] Historisch im Hintergrund steht hierbei selbstverständlich die Praxis der sich entwickelnden Ikonenmalerei, bei der die Authentizität der Kopie durch die göttliche Inspiration des Malers gewährleistet wird; von einem einzigen „Konzept" zu sprechen erlaube ich mir nur aus Gründen der Vereinfachung.

Zeitgenosse Jesu rückprojiziert, ein Porträt Christi geheilt haben soll.[86] Der Dargestellte hatte die Authentizität des Bildnisses bestätigt und es zuvor durch einen Abdruck seines Antlitzes auf das Tuch vollendet.[87] Die Verehrung des Wunder wirkenden Bildes ist seit 544 in Edessa, vier Jahrhunderte später zentralisiert in Konstantinopel nachzuweisen. Nach 1204, dem Jahr der Plünderung Ostroms durch die Kreuzfahrer, erhoben sowohl Rom als auch Paris und Genua Ansprüche, das ursprüngliche „Mandylion" (Schleier oder Tuch) zu besitzen, tatsächlich aber handelt es sich bei den noch immer erhaltenen Werken um Duplikate eines wohl bereits in archaisierendem Stil gemalten Originals.[88] Dargestellt wird ausschließlich ein Gesicht mit starren Augen, strenger Nase, einem spitz zulaufenden Vollbart sowie ebenso langem Haupthaar. Durch das Fehlen von Hals- und Schulterpartie – unterstrichen durch die vorgenommenen Rahmungen – erscheint es zugleich gewissermaßen aus dem menschlichen Zusammenhang entrückt.

Mit dieser, wie gesagt im 13. Jahrhundert auch „materiell" nach Westen überführten Tradition der oströmischen *acheiropoieta* verschmolz die Legende um Berenike/Veronika, der von Jesus geheilten blutflüssigen Frau, welche eine noch zu dessen Lebzeiten angefertigte Darstellung ihres Wohltäters besessen haben soll.[89] Durch Anblick und Verehrung sei Kaiser Tiberius geheilt worden, was ihn zur Bestrafung des Pilatus für die Hinrichtung Christi veranlaßt habe. Die römische Schweißtuch-Reliquie (*sudarium*), deren Benennung als „Veronica" bereits für das 11. Jahrhundert belegt ist, wurde erstmals etwa 1210/15 mit Bildern des Antlitzes Christi in Verbindung gebracht.[90] Ein Abdruck entstand, so Gerald van Wales in seinem *Speculum Ecclesiae* (ca. 1215), als Veronika ihr Gewand auf Jesu Gesicht drückte, während dieser aus dem Tempel kam. „Und einige sagen, Veronica bedeute in einem Wortspiel gleichsam die wahre Ikone (*veram iconiam*) oder das echte Bild (*imaginem veram*)."[91] Erst ab dem 14. Jahrhundert ist die Verbindung dieser Reliquie als Schweißtuch mit Abbild mit der Passion Christi bezeugt; die Figur

---

86 Zu den verschiedenen Varianten und Quellen DOBSCHÜTZ 1899, 102-196.

87 Samuel van Hoogstraten freilich kennt eine Variante dieser Legende, die er als glaubwürdige Tatsache als folgt wiedergibt: „Zy [‚geloofwaerdige schrijvers'] verhaelen dan, dat de Heere *Christus* zelve zich niet ontwaerdigt heeft van uitgeschildert te worden, en dat *Agbarus* Prinse van Edessen een Schilder heeft gezonden om den Heere te konterfeyten: maer dat deeze Schilder dit niet en konde doen, om den grooten schijn, die zijn aenschijn van hem gaf: en dat daerop de Heere Christus den doek nam, en de zelve aen zijn aengezicht duwende, zijn beeltenis daer in drukte, en dat hy dit aen Abgarus zond, om zijn godvrugtige begeerte te voldoen. Dat dit war is, betuigen veel oude schrijvers [...]", VAN HOOGSTRATEN 1678, 249.

88 Rom, bis 1877 in der Kirche San Silvestro in Capite, jetzt Città del Vaticano, Palazzi Pontifici, Lipsanoteca; Genua, seit 1384 belegt in der Kirche S. Bartolomeo degli Armeni als Geschenk des oströmischen Kaisers Johannes V.; die Spur des Pariser Exemplars, welches als Schenkung Kaiser Balduins an den französischen König 1247 in die Ste. Chappelle gelangte, hat sich im 18. Jh. verloren, vgl. BELTING 1990, 235ff.

89 Eine von Eusebius tradierte Variante kennt eine Christusstatue im Hof der Berenike, dies ebenfalls bei VAN HOOGSTRATEN 1678, 250.

90 Christiane Kruse bezeichnet den Vorgang als einen „intermedialen Akt", in dem das nur textlich bekannte Urbild mit einem Träger – der bereits verehrten, bildlosen Tuchreliquie „Veronika" – verschmolzen wurde, KRUSE 2003, 278.

91 Zit. nach BELTING 1990, 603 (37.C).

der Veronika gehört seitdem zum Kreuzweg, Dornenkrone, Blutstropfen und der leidende Gesichtsausdruck zur Wiedergabe des Christushauptes. Als durch göttliches Bildwirken erhöhte Kontaktreliquie nicht nur aus der Lebens-, sondern nun auch aus der Leidenszeit Christi erhielt das Veronikatuch eine zentrale Rolle innerhalb der römischen Wallfahrtsstationen mit entsprechenden Ablaßversprechen. Abbildungen der *Vera Icon* gehörten denn auch zum Repertoire insbesondere römischer Pilgerinsignien[92] und zur gängigen Dekoration von Kirchenräumen, Klöstern oder Manuskripten, die so den inneren Nachvollzug der Pilgerreise ermöglichten und immer wieder das Leiden und die Person Christi meditieren ließen.[93] Ebenfalls geläufig war das Tuch der Veronika als Teil der *arma Christi*, der Leidenswerkzeuge, die als mnemotechnische Hilfsmittel die schrittweise Kontemplation der Passion unterstützen sollten. Sie werden beispielsweise im Zusammenhang mit einer Gregorsmesse abgebildet. Auf deren Ikonographie bezieht sich auch ein Beispiel aus dem holländischen 17. Jahrhundert, das erste Kupfer des inzwischen mehrmals herangezogenen Büchleins zur Meßandacht, Andreas vander Kruyssens *Misse* (Abb. 158).[94] Wir sehen die Rückenfigur eines Priesters, welcher, noch nicht im Meßgewand, vor dem Altar kniet und sich innerlich auf die Eucharistiefeier vorbereitet. Auf der Mensa befinden sich liturgische Geräte, ein Meßbuch, ein kleines Triptychon sowie, auf einem Absatz erhöht, ein größeres Retabel mit geöffneten Flügeln. Inmitten eines Kerzenpaares steht ein Kruzifix (welches allerdings auch Teil der Retabelbemalung sein kann). Vom Betrachter aus links neben dem Altar erscheinen Geißelsäule und Lanze, rechts Kreuz, Rohrstock mit Essigschwamm und die Leiter. Zwei über dem Altar schwebenden Engel tragen Geißeln und Nägel in ihren Händen, ein dritter breitet schließlich das Schweißtuch mit der *Vera Icon* aus. Wie die Tücher, welcher der rechte Engel über seiner Schulter trägt, die obere Ecke des Retabelflügels bedecken, so drängen die mit wenigen Strichen angegebenen himmlischen Strahlen das Schweißtuch geradezu, in den Raum vor dem Retabel einzudringen. Die Objekte der Meditation greifen in den dargestellten „Realraum" hinein; innerhalb der Realität des Bildes durchdringt diesen gleichsam die Ebene geistlicher Andacht. Die gegenüberliegende Seite des Meßbuches bietet die kurzgefaßte Anleitung zur Meditation. Bedacht werden sollen vier Punkte: wer leidet, was dieser erleidet, für wen und warum. Die erste Frage weist sogleich auf die zentrale Rolle des Antlitzes Christi für die Passionsmeditation, denn betrachtet werden soll „Gods Zoon / gelijck met den Vader: boven

---

92 Zu entsprechenden Funden in den Niederlanden: VAN BEUNINGEN & KOLDEWEIJ 1993, 133f. (römisch 15.-Anf. 16. Jh.), 185ff. (römisch 14.-Anf. 16. Jh., Petrus und Paulus bzw. Schlüssel kombiniert mit *Vera Icon*) sowie VAN BEUNINGEN, KOLDEWEIJ & KICKEN 2001, 283, 360 (römisch 14.-Anf. 16. Jh., *Vera Icon* mit Schlüssel, Lamm Gottes bzw. Schmerzensmann). Die *Vera Icon* wurde auch in Insignien aus Aachen (die Tunika!), Köln oder Halle eingefügt. Vgl. auch KRUSE 2003, 287.

93 Zur Veronika-Frömmigkeit in mittelalterlichen Frauenklöstern HAMBURGER 1998, 317-382.

94 Siehe dazu die Bemerkungen oben, Kap. 7.2.2 u. Kap. 8.1.4.

wien geen meerder / geen beter / geen uytnemender kan gevonden / ofte gedacht worden."[95] Erinnert werden soll hier lediglich an die Funktion des nicht von Menschen gemachten Bildes, Göttlichkeit durch die Darstellung hindurch sichtbar werden zu lassen. Neben christologischen Konzepten galt die Realität der Anschauung seit dem späten Mittelalter zunehmend der Wahrheit der sakramentalen Wandlung, dies hat nicht zuletzt der vorhergehende Fokus auf Houckgeests Stockholmer Tafel vor Augen geführt. Da sich Vander Kruyssens Meßbuch seiner Natur nach auf das liturgische Geschehen konzentriert, bietet das Veronikatuch seine sinnfällige Eröffnung.[96]

Im 17. Jahrhundert muß die römische Reliquie des Veronikatuchs wahrscheinlich bereits als verschollen gelten. Einem Bericht zufolge hatten lutherische Landsknechte das Stück während des *Sacco di Roma* (1525) in Tavernen verhandelt.[97] Auch wenn es offenbar später „wiederaufgefunden" und 1606 in die Reliquienkammer im südwestlichen Kuppelpfeiler des Petersdoms, dort, wo sich Francesco Mocchis Veronica-Statue befindet, gebracht worden ist, kann man fragen, ob dieses „Original" überhaupt Einfluß auf die Wiedergabe der *Vera Icon* ausgeübt haben konnte – oder brauchte.[98] Vom Standpunkt des 17. Jahrhunderts standen zwei „Quellen" zur Verfügung, die für das Antlitz Christi bürgen konnten: in Rom kam das *Mandylion* in der Kirche San Silvestro in Capite zu neuen Ehren und wurde 1623 würdevoll gerahmt. In der Frömmigkeitspraxis hatte sich die bildliche Überlieferung des Veronikatuches mit Hilfe von Druckgraphik und Malerei auch in den nördlichen Niederlanden ununterbrochen fortgesetzt.[99] Nicht verwunderlich

---

95 VANDER KRUYSSEN 1651, 1.

96 Das Frontispiz des Büchleins spielt ebenfalls mit der Spannung zwischen Wahrnehmung und Erinnerung, Übung und Erscheinung während der eucharistischen Andacht: Der Titel „MISSE | HAAR KORTE | UYTLEGGINGE | *en* | Godvruchtige oeffeningen | onder de zelve." wird mitsamt des Einsetzungswortes „*Doet dit tot myner* | *gedachtenisse*." anstelle des Antlitzes auf einem Tuch abgedruckt und in einer gewundenen Dornenkrone vor Strahlenkranz mit Feuerzungen präsentiert (Zitate hier entsprechend der Schriftgestalt wiedergegeben). In den Schlingen befinden sich dreidimensional gemeinte Gebilde, welche die Assoziation mit Perlen eines Rosenkranzes und damit mit zyklischer Andacht erlauben. Im Titelblatt übernehmen die Worte „Misse [...] en Godvruchtige oeffeningen" somit wörtlich das Erscheinen des wahren Antlitzes Christi, welches in der Imagination des Betrachters Gestalt erhalten kann.

97 BELTING 1990, 248.

98 Kruse deutet gerade seine „obskure Sichtbarkeit des Bildes" auf der Reliquie als ein hintergründiges Motiv für den Erfolg der ikonographischen Tradition im Mittelalter, die vorhandenen „Leerstellen" im Original verstärkten das Bedürfnis, es mit der eigenen Imagination sicht- und lesbarer zu gestalten, da Gläubige – zum anderen – das Bedürfnis „nach einer Kommunikation mit dem Bild", zeit- und ortsungebunden, hatten, KRUSE 2003, 271, 289-293.

99 Für druckgraphische Andachtsblätter mit dem Veronikatuch nordniederländischer Provenienz Verheggen 2006, 124, 158, Abb. 6.16 (Theodoor van Merlen, ca. 1665, kolorierter Stich auf Pergament, 11 x 8 cm, Privatsammlung, gebraucht als Gebetsandenken für einen Culemborger Pastor), 305, Abb. F5 bzw. 312, Abb. N12 (Abraham van Merlen, Kupferstich, 10,5 x 7,4 cm) und 306, Abb. F8 (Adriaen Matham nach Hendrick Goltzius, Kupferstich, 9,3 x 6,8 cm; die letzteren aus einer von einer Haarlemer Gemeinschaft weiblicher Laien stammenden Handschrift, Utrecht, Museum Catharijneconvent); AUSST.-KAT. ROTTERDAM 2006, 99, Nr. 135 (Dirk de Bray nach Josephus de Bray, Holzschnitt, 19,7 x 14,4 cm, RPK, RP-P-1928-122, Inschrift „Myn beminde is wit en roodverwigh, uytgekoren uyt duzsentigh. Cant. V.X."). Für Gemälde vgl. KAT. UTRECHT,

ist, daß es zur Verschmelzung oder gar zu Verwechslungen von Objekten, Traditionssträngen und Legenden kam, was sich ebenso in der Literatur der Frühen Neuzeit belegen läßt.[100] Ein Beispiel hierfür ist eine „Het Beelt Christi gesonden aen den Koninck Abagarus" betitelte Darstellung, die ein dem Karmelitenorden verbundenes Bruderschaftsbuch illustriert, welches 1664 in zweitem Druck aufgelegt wurde und, auch durch die Hinzufügung von Illustrationen eines Amsterdamer Stechers, für die nördlichen Provinzen und besonders Amsterdam zugeschnitten wurde.[101] Der Ikonographie des Veronikatuches folgend zeigt sie das streng blickende Haupt Christi inmitten eines Strahlenkranzes (Abb. 172). Mit Ausnahme des in zwei Enden auslaufenden Bartes[102] erinnert diese Darstellung der Inschrift entsprechend an das *Mandylion* Abgars. Neben dem Ursprung der Darstellung erklärt der Autor Karel Couvrechef (1588–1664), Karmelit und seit 1637 Priester in Amsterdam, dessen Relevanz für den frommen niederländischen Laien: Die Reliquie sei in Rom „von einem kunstreichen Maler schön auf eine Kupferplatte kopiert worden und befinde sich, durch einen Karmelitenpater geschenkt, im geschätzten *Maagdenhuis* zu Amsterdam, wo es mit großer Frömmigkeit aufbewahrt" würde.[103] Der im Büchlein abgedruckte Kupferstich sei, so fügt er hinzu, vom Stecher Willem van der Laegh (1614–nach 1674), der dort Schulmeister sei, nach eben jener „Kopie" gemacht, die der Leser an Ort und Stelle betrachten könnte.[104] *Maagdenhuis* war der Name des katholischen Waisenhauses für Mädchen, das sich ab 1629 am Spui gegenüber dem Beginenhof befand.[105] Auf welchen Priester sich Couvrechef bezieht, der den römischen Kupferstich in die Kapelle gebracht haben sollte, ist unbekannt – vielleicht war er es selbst, außer ihm lebten schließlich nur drei weitere Ordensbrüder zeitweise in Amsterdam und seine Neigung für Kunst und Literatur ist bekannt (wiewohl die Förderung der *Vera Icon*-Devotion zunächst einmal etwas anderes ist).[106] Das *Maagdenhuis* war nicht dem

---

CATHARIJNECONVENT 2002, 301f. (Holz, 19,5 x 15 cm, Inv.-Nr. BMH S249a, aus Heemskerk) sowie die aus einer Utrechter Kirche stammende Christus-Veronika-Szene aus der Werkstatt Gerard van Honthorsts, Inv.-Nr. OKM S 26, ebd., 208 (mit Lit.). Ein anderes, kleines Gemälde begegnete mir in der Sakristei der Beginenhofkirche in Delft, das einer rückseitigen Notiz zufolge vom Erzpriester von Rijnland Henricus van der Graft (1612–1694) in Auftrag gegeben worden war.

100 DOBSCHÜTZ 1899, 281f.; vgl. zur Würdigung der verschiedenen Bildreliquien in Traktaten der katholischen Reform HECHT 1997, 123-137.

101 [Karel Couvrechef], *De broederschap van den Heyligen Carolus Boromæus Cardinael en Aertsbisschop van Milanen. Bysonderen Patroon tegens de pest, ingestelt in de Kercke vande E.P. Carmeliten binnen Antwerpen* [...], Antwerpen: weduwe I. Cnobbaert, 1664. Ein Exemplar konnte von mir nicht selbst konsultiert werden, die Darstellung folgt daher VERHEGGEN 2006, 197-203, die auch wichtige Seiten abbildet.

102 Dies entspricht eher der spätmittelalterlichen Bildtradition.

103 Zit. nach VERHEGGEN 2006, 203, Abb. 8.10.

104 Zu Van der Laegh lediglich M.D.H., Art. Laegh, Willem van der, in: THIEME-BECKER, Bd. 22 (1928), 193; WALLER 1938, 190.

105 Zur Geschichte des *Maagdenhuis*: DE WOLF 1970, bes. 268-288; MEISCHKE 1980, 9-22; vgl. WAGENAAR 1760-67, II, 214.

106 Verheggen 2006, 197; ROGIER 1947, II, 141-144, 189f.; zu Couvrechef vgl. Art. Couvercelius (Carolus), in: NNBW, Bd. 8 (1930), 376f.; BRANDSMA 1939.

Karmelitenorden verbunden, sondern unterstand zunächst dem Kapitel von Haarlem, später verstärkt den apostolischen Vikaren. Es ist möglich, daß das gemalte (oder auch druckgraphische?) römische „Original" im Laufe der Zeit von einer gemalten Darstellung ergänzt oder durch diese ersetzt wurde. Das Utrechter Museum *Catharijneconvent* besitzt ein um 1700 zu datierendes Gemälde mit der Wiedergabe des vollplastisch wirkenden leidenden Christushauptes auf dem Schweißtuch, das Ende des 18. Jahrhunderts in der Sakristei des *Maagdenhuis* nachzuweisen ist (Abb. 173).[107] Es zeigt auffallende Übereinstimmungen mit der Darstellung des Sudariums auf Emanuel de Wittes Stuttgarter Werk, auf die an dieser Stelle hingewiesen werden muß (Abb. 171). Zum einen teilt sich beide Male der Vollbart in Abweichung von der überwiegenden Ikonographie nicht in zwei Enden, zum anderen wird das Tuch von um an die oberen Zipfel gebundenen Schleifen „aufgehängt". Wiewohl nur vorsichtig vermutet werden darf, daß die erwähnte Veronikatuchdarstellung auf weiter ins 17. Jahrhundert zurückreichende Vorbilder zurückgeht – ein Kupferstich in der Art Philippe de Champaignes (1602–1674) mag dem römischen Original ähnlich gewesen sein (Abb. 175) – und historisch kein direkter Bezug De Wittes zum *Maagdenhuis* aufzuzeigen ist, möchte ich zumindest davon ausgehen, daß der Maler mit der zeitgenössischen Verehrung der *Vera Icon* vertraut gewesen sein sollte. Immerhin bezeugen die Taufdokumente seiner drei in Amsterdam geborenen Töchter die Möglichkeit breiter Kontakte innerhalb verschiedener katholischen Kreise, die man vielleicht auf seine 1655 geheiratete zweite Frau, Lisbeth Lodewijckx van der Plas, zurückführen kann.[108] Eine Verbindung zur spezifisch karmelitisch gefärbten Bildverehrungspraxis, wie sie in Couvrechefs Bruderschaftsbuch zum Ausdruck kommt, kann noch nicht aufgezeigt werden. Das gehäuft auftretende Vorkommen von Karmeliten auf De Wittes katholischen Kircheninterieurs jedoch, das bereits bemerkt worden ist, könnte in diese Richtung weisen.[109] Couvrechef wiederum war gut in die Amsterdamer kulturellen Kreise eingeführt, bekannt mit Joost van den Vondel und selbst im Zeichnen geübt.

Vor dem Hintergrund dieser nur Ansätzen zu erfassenden Frömmigkeitspraxis um die *Vera Icon* in Amsterdam erscheint es demzufolge nicht notwendig, für die Interpretation von De Wittes Stuttgarter Gemälde einen Gegensatz zwischen alt und neu, zwischen der Zeit vor und nach dem Bildersturm, zu konstruieren. Die Aktualität der Ikonographie weist noch entschiedener auf katholische Bildsprache, als dies in einer Vanhaelen folgenden Darstellung der Fall wäre. De

---

[107] *Schweißtuch der Veronika*, Lw, 58 x 65 cm, Utrecht, Museum Het Catharijneconvent, Inv.-Nr. ABM S 332, vgl. KAT. UTRECHT, CATHARIJNECONVENT 2002, 340; vgl. auch MEISCHKE 1980, 56f., Abb. 26; VERHEGGEN 2006, Abb. 8.12 (beide Abbn. einschließlich des originalen Rahmens). Gemalt wurde es möglicherweise für die 1691 neu eingerichtete Kapelle im neuen Flügel des Hauses, dazu MEISCHKE 1980, 20.

[108] Vgl. oben, Kap. 1.3.1, Anm. 168, 170, 172.

[109] Oben, Kap. 7.2.2, Anm. 72.

Witte brauchte eben nicht auf den historischen Ikonoklasmus zurückzugreifen,[110] sondern assoziierte seinen Kirchenraum mit lebendiger Bildverehrung.

Trotzdem stellt sich die Frage, ob mit der Konzentration auf das Epitaph in erster Linie eine konfessionelle Stoßrichtung verbunden werden muß. Legt man den gezeigten Kirchenraum nämlich nicht von vornherein auf einen ausschließlich reformierten fest, so erübrigt sich die Fixierung auf eine die historische *Wandlung* des Sakralraumes kontemplierende Betrachtungsleistung. Damit ist keineswegs gesagt, daß ein zeitgenössischer Betrachter das Sudarium nicht als Fremdkörper innerhalb des Kircheninterieurs wahrgenommen haben dürfte: für ein Zeichen wie dieses war kein Platz mehr in einer holländischen Stadtkirche – doch wie „reformiert" ist die von Emanuel de Witte gemalte Kirche eigentlich? Die privilegierte Konfession manifestierte sich auch hier hauptsächlich mittels des Gestühls, Bänke und Notabelensitze waren auf die Kanzel als das Zentrum des reformierten Gottesdienstes ausgerichtet. Wenngleich gut sichtbar, wurde dieses jedoch in den Hintergrund gerückt und räumlich gleich doppelt überlagert: von den Orgeln. Die avancierten Instrumente waren städtisches Eigentum und die *Oude Kerk*, so betont, vor ein „öffentlicher Musiksaal". Mit der von Jan Pietersz. Sweelinck geprägten musikalischen Tradition, die man in allwöchentlichen Abendkonzerten hören konnte, stand Orgelmusik im Dienst des blühenden kulturellen Lebens der Metropole[111] – und nicht etwa des Gottesdienstes. Bis 1680 wurden die Predigten nämlich lediglich durch Orgelspiel gerahmt und Psalmen a capella gesungen.[112] Wenn wir uns vergegenwärtigen, daß solches in Delft (1634) und Dordrecht (1638) fast zwei Generationen vorher und damit vor Erscheinen von Constantijn Huygens Traktat *Gebruyck of ongebruyck van 't orgel in de kercken der Vereenighde Nederlanden* (1641) geändert worden war, die Reformierten Rotterdams gottesdienstliches Musizieren 1649 einführen, das Utrecht von Voetius und Lodenstein aber bis 1685 warten sollte, zeigt sich, wie stark das Zulassen von Orgelbegleitung vom lokalen Klima abhing.[113] Zu dem Zeitpunkt, an dem Emanuel de Witte das Gemälde entwarf, dürften die Orgeln Amsterdams schwerlich eng mit der reformierten Religion verknüpft gewesen sein – wenn sie nicht gar in einem spannungsreichen Verhältnis zueinander standen. Die Organisten der *Oude Kerk* schienen zumindest gern provoziert zu haben. Jan Pietersz. Sweelincks Sohn und Nachfolger Dirck etwa lud 1645 viele Katholiken zum „Kindeke Wiegen" (dem rituellen Wiegen einer Jesuskind-Puppe zu Weihnachten) in die *Oude Kerk*, 1680 wurde der Organist Sybrandt van Noordt zur Verantwortung gerufen, weil er an einem Mittwochabend eine Rede von der Kanzel hielt – und damit offensichtlich die alleinige

---

110 Dagegen VANHAELEN 2005A, 253: „By referencing the Vera Icon, de Witte calls up the suppression of previous visual practices of devotion, which [...] once were central to that space."

111 Zu Sweelinck DIRKSEN 2002; zum Musikleben und der Orgelfrage einführend FRIJHOFF & SPIES 2000, 590-595, Zitat („openbare muziekzaal") ebd., 594.

112 BIJTELAAR 1975, 82f.

113 LUTH 1996, 267f.; FLORIJN 1992, 108; zum Widerstand von orthodoxer Seite ebd., 107f.

Autorität der Prädikanten in Frage gestellt hatte.[114] In dem Sinne ist die prominente Position des hölzernen „pohrkirchlein" auf De Wittes Bild, aber auch die Verschränkung der kleinen Orgel, die sich durch das prominent am Gehäuse angebrachte Stadtwappen auszeichnet, mit der Kanzel im Hintergrund zumindest bedenkenswert.

Ob es genügt, die Interpretation des Gemäldes auf eine konfessionelle Provokation zu beschränken, kann also noch gar nicht entschieden werden. Quellen, die den historischen Kontext des Werkes offen legen würden, fehlen, weshalb es keine eindeutige Antwort geben wird. Die Diskussion um das Für und Wider, die die Spannungen zwischen Originalraum und Bild, Orgel und Kanzel, Epitaph und Betrachtererwartung offenlegt, läßt überlegen, ob diese fruchtbare Spekulation nicht genau das ist, was dem Gemälde am ehesten entspricht. Ist seine inhaltliche Vielschichtigkeit nicht ebenso angelegt, wie – gleichsam in metaphorischer Übertragung – die verschiedenen Motive im Raum miteinander verschränkt sind? Wird damit auf einen anderen Diskurs rekurriert, der sich, wenn auch nicht vollständig losgelöst von der konfessionellen Frage, in einem anderen Rahmen bewegt?

Emanuel de Wittes Bezug auf das Ur-Bild göttlichen Bildermachens läßt einen Aspekt hervortreten, der die Diskussion um dieses Gemälde bereichern kann: die Frage nach dem Künstler als Autor. Im folgenden soll deshalb erörtert werden, inwiefern dieses außergewöhnliche Kircheninterieur De Witte zur Präsentation seines eigenen künstlerischen Verständnisses diente. Mit dem Fokus auf das Sudarium hat Angela Vanhaelen auf sehr anregende Weise eine Opposition zwischen sakraler Bilderverehrung bzw. religiös motivierter Bilderfeindlichkeit und De Wittes künstlerischer Identität postuliert. Die Frage ist, ob sich dies aufrecht erhalten läßt. Ich wage die These, daß die selbstbewußt hervortretende Autorschaft keineswegs im Gegensatz zum soeben beschriebenen spirituellen Wert des Veronikatuches verstanden werden darf: letzteres verstärkte ersteres vielmehr. Wie gezeigt werden soll, hat sich der Maler bewußt des religiösen Moments bedient, um seine künstlerische Fertigkeit zu unterstreichen. Während diese Motivation Emanuel de Wittes Konzentration auf das Kircheninterieur durchzogen haben mag – eine These, die der Ausformulierung bedarf –, kulminiert sie im Stuttgarter Werk, weswegen für dieses der Ausdruck vom „künstlerischen Selbstporträt" angemessen erscheint.

8.2.4 Göttliches Bildermachen als Markenzeichen

Direkt unter dem Schweißtuch liest man die Signatur „Emanuel De Witte 1660" (Abb. 171). In ihrem Aufsatz hat Angela Vanhaelen dieses Element als Schlüssel zum Verständnis der künstlerischen Absicht De Wittes interpretiert, einen doppelten Ikonoklasmus zu vollziehen. Ein erster wendet sich, so die Autorin, gegen die Generationen zuvor geschehene reformierte „Reini-

[114] VIS 2002, 49; BIJTELAER 1975, 83.

gung“ des Kirchenraumes, indem der Maler nun ein betont katholisches Motiv – die *Vera Icon* – in die Darstellung einer zeitgenössischen, säkularen Hoheitsform – ein Epitaph – integriert habe.[115] Damit sei die Differenz zwischen „alt“ und „neu“ beseitigt und die Aufhebung des Bildersturms vollzogen. Während das wahre Antlitz Christi aber ein aufgrund seines Bild-Seins religiös wirksames Zeichen war, habe Emanuel de Witte das Gemalt-Sein des Schweißtuchs – und zwar von seiner eigenen Hand – unterstrichen. Durch die Opazität der Farbe sei es gleichsam entspiritualisiert. Kulminierend in der eigenen Signatur habe der Maler dem Motiv seinen magischen Charakter genommen und einen zweiten, nun künstlerischen Bildersturm durchgeführt.[116] Diese starke und faszinierende These geht allerdings einrechnend davon aus, daß der Künstler die Spannung zwischen dem (nach Vanhaelen) reformiert konnotierten Kirchenraum und dem altgläubig-„magischen“ Motiv der *Vera Icon* gespürt und sie durch einen Schritt fortschreitender Einsicht – das Künstlertum nämlich – zu überwinden versuchte. Es ginge, so die Autorin, letztlich nicht darum, wiederaufzurichten, was verschwunden war, sondern, etwas Neues in Erscheinung treten zu lassen[117] – ein Argument, dem in Anbetracht der Kreativität, mit der De Witte die Möglichkeiten des Kircheninterieurs austestete, eigentlich beizupflichten wäre. Die Realität des gemalten Bildes ist jedoch, wie gesehen, eine andere als die der bestehenden *Oude Kerk*. Auch wenn sich Vanhaelen der Fiktionalität des gemalten Raumes sehr wohl bewußt ist, stellt sich die Frage, ob der Maler überhaupt ikonoklastisch agieren mußte. War es für Emanuel de Witte notwendig, sich in diesem Werk gegen eine bestimmte konfessionelle Sicht abzugrenzen – sind nicht alle Elemente *innerhalb* dieser Komposition ganz selbstverständlich präsent und aufeinander bezogen?

Wie die vorangegangene Bildanalyse gezeigt hat, bleibt die Präsenz von gemaltem Epitaph, Schweißtuch und Signatur ein entscheidendes Charakteristikum des Gemäldes. Hat der Maler sich hiermit ein von persönlicher Religiosität motiviertes Denkmal gesetzt und sich, wie Rüdiger Klapproth im Stuttgarter Bestandskatalog erwägt, „im Bewusstsein seiner Sterblichkeit auf diese Weise der erlösenden Gnade Christi“ anempfohlen?[118] Auch wenn ich mit Vanhaelen in der Kritik übereinstimme, daß eine eventuelle Frömmigkeit des Künstlers keinerlei Aufschluß für die Interpretation bieten und zu einem romantisierten Bild führen würde, ist gerade im Bezug auf das Stuttgarter Gemälde ist durchaus relevant, daß De Witte katholische Kontakte pflegte,

---

115 VANHAELEN 2005A, 256f.

116 Ebd., 255: „[...] the face of Christ redirects sight away from the spiritual – as if that path has been blocked by the opacity of paint.“; 260: „[...] the revelation of the artist's hand in this painting provokes mistrust about two very different modes of picture making. It destroys the truth claims of the sacred acheiropoetic image and the sanctity of the objective perspectival image. The artist's hand both creates and destroys.“

117 Ebd., 261: „[...] this painting signifies the return of something that does not truly come back. The old image may reappear, but it does so in a new guise, demonstrating how the destruction of images could generate new types of representations.“

118 KAT. STUTTGART 1992, 475.

Houbraken folgend aber (in Vanhaelens Worten) „anything [was] but an orthodox Christian".[119] Denn schließlich bleibt die Komposition in ihrer verstörenden Konfrontationsmacht ein Ausnahmefall und nimmt in ihr – dies ist Vanhaelen immerhin sehr wichtig – die Künstlerpersönlichkeit einen prominenten Platz ein. Durchaus eine Überlegung wert finde ich daher ihre Feststellung, daß die am Epitaph befindliche Signatur De Wittes ausgeschriebenen Vornamen aufweist, wodurch diese von seiner üblichen Zeichnung abweicht.[120] Im Namen „Emanuel" hallte das Bild Christi noch einmal verstärkt nach, so Vanhaelen.[121] Unausgesprochen gemeint ist hiermit die prophetische Nennung des Namens des Messias', „Immanuel, Gott mit uns".[122] Hierüber muß auch und gerade im Bezug auf die Persönlichkeit des Künstlers nachgedacht werden! Ist ein virtuelles Epitaph des *Künstlers* gemeint, das auf eine Inschrift zugunsten eines (oder besser: *des* Ur-)Bildes verzichtet?[123] Weiterführend müßte man sich doch konsequenterweise erlauben, in eine nahezu vermessene Richtung zu denken und die Signatur als *subscriptio* dessen zu verstehen, was sich darüber befindet: Verschränkt Emanuel de Witte nicht ganz bewußt seinen eigenen Namen, und damit seine Künstlerpersönlichkeit, mit dem Christi zu einem „Immanuel" auf weißem Grund? Er, De Witte, ist der Schöpfer, der Konstrukteur dieses Raumes, dessen Fluchtlinien nahe des Durchgangs zum Chorumgang konvergieren; er bestimmt, wo Licht ist und wo Schatten, wodurch die paradoxe Verschränkung zwischen dem entgegenkommendem Dunkel des Epitaphbereiches und der Helligkeit in weiter Ferne noch stärker ins Bewußtsein rückt als die dieser entgegengesetzte Querbeziehung zwischen Orgel und Kanzel. Wird das Gemälde damit gar zu einem religiös überhöhten Selbstporträt – oder stehen religiöser und künstlerischer Anspruch eher in einem fruchtbaren, einander verstärkenden Verhältnis zueinander?

---

119 VANHAELEN 2005A, 254; vgl. auch oben, Kap. 1.3.1.

120 Neben dem Stuttgarter Werk sollen noch drei weitere von ca. 75 signierten Gemälden einen ausgeschriebenen Vornamen aufweisen, was jedoch in keinem Fall nachprüfbar ist (*Das Innere einer protestantischen gotischen Kirche während der Predigt*, Lw, 56 x 65 cm, sign. u. dat. r.u. auf dem Steinboden: Emanuel De Witte 166. [wurde als 8, 1 oder 0 gelesen], ehemals Berlin, Kaiser-Friedrich Museum (Kriegsverlust); MANKE 1963, 107, Nr. 121, Abb. 5 – *Kircheninterieur mit bettelnder Frau und zwei Kindern*, Holz, 50,5 x 35,5 cm, sign. r.m. auf Pfeiler: Emanuel/Witte, zuletzt Verst. New York (Christie), 15.10.1998, Nr. 60, Abb.; MANKE 1963, 112, Nr. 144 – Das Innere einer katholischen gotischen Kirche während eines Gottesdienstes, Lw, 75 x 66 cm, sign. u. dat. r. auf dem Pfeiler: Emanuel de Witte A° 1661, früher Madrid, Kunsthandel Garcia Calles (1963); MANKE 1963, 116, Nr. 160, Abb. 53).

121 VANHAELEN 2005A, 264, Anm. 70.

122 Die Anmerkungen der Statenvertaling interpretieren zu Jes 7,14: „Dat is, God met ons, *waar God en waar mens*, die de mensen weder met God verzoenen, ja *als verenigen* zal." (eigene Hervorhebungen), hiermit ist die Zwei-Naturen-Lehre unterstrichen, wie sie auch dem Konzept der *Vera Icon* inhärent ist, vgl. auch Jes 8,8 u. 10 sowie Mt 1,23. Die Vulgata kennt die Namensform „Emmanu(h)el".

123 VANHAELEN 2005A, 257: „De Witte here lays claim to the fame given the secular hero. As the power of religious image and worldly monument intertwine, it is the authority of the artist that we see emerging from within this Reformed space."

Um einer Antwort näher zu kommen, gilt es, drei Aspekte zu umreißen. Zunächst sind vergleichend Kircheninterieurs heranzuziehen, auf denen die jeweiligen Maler auf außergewöhnliche Weise signiert haben.[124] Damit verbunden wird die meditative oder literarische Übung, den Text des eigenen Epitaphs zu entwerfen; am Schluß steht ein Blick auf das Veronikatuch als Ort künstlerischen Experiments.

Pieter Saenredams *Innenansicht der Sint-Odulphuskerk in Assendelft* ist bekanntlich auf verschiedene Weise mit seinem Schöpfer und dessen Familie verknüpft (Abb. 44).[125] Am Gestühl im linken Vordergrund hat er das Gemälde präzise datiert („geschildert int jaer 1649. den 2. October") und das Gezeigte identifiziert („dit is de kerck tot Assendelft, een dorp in hollandt"). Den grauen Quader gegenüber bezeichnet eine Inschrift als Grab der Herren von Assendelft („dit is de TOMBE ofte begraefplaets vande heeren tot Assendelft"), während ein nun nicht mehr lesbarer Text darunter Saenredam ein weiteres Mal als Maler genannt hat.[126] Wohl am auffälligsten ist die am unteren Bildrand beginnende, kopfüber zu lesende Inschrift, welche auf die Grabstelle „IOHANNIS SAENREDAM SCVLPTORIS CELEBERRIMI" und zweier weiterer Verwandter aufmerksam macht. Die Erinnerung an den Beruf von Pieters Vater, dem Kupferstecher Jan Saenredam, sieht man in wörtlicher Entsprechung im Boden „eingemeißelt". Im Zusammenhang betrachtet, versichern uns die geschriebenen Texte der Identität des Ortes, der wiederum so bestimmend war für die Geschichte und Identität des Malers selbst.

Verschiedene Maler des Kircheninterieurs haben Gedenksteine als Träger ihrer Signatur in den Blick gerückt. Hendrick van Steenwijck d.J. gebrauchte ein Epitaph zur Überlieferung seines Porträts und seines Geburtsmonats und -orts, um sich in der Reihe Antwerpener Künstler zu stellen und dem Betrachter zugleich an unübersehbarer Stelle zu vermitteln, daß der Kirchenraum sein „Geschöpf" sei.[127] An ähnlicher Stelle wie Steenwijck schrieb Anthonie de Lorme seinen Namen auf ein Epitaph, dessen weitere Inschrift man allerdings als Ironisierung der „Täuschung", der Künstler sei dort begraben, lesen mag: „HIER. LEYT./BEGRAVEN. /NIEMANT."[128] In seinem Interieur der Amsterdamer *Oude Kerk* mit Leichenzug benutzte Emanuel de Witte eine

---

124 Allgemeine Bemerkungen zu Signaturen in der holländischen Malerei bei BURG 2007, 521-541, der aus statistischen Gründen bemerkt, daß sich Marinemaler in der Regel scheuten, auf der Wasseroberfläche – und damit im Widerspruch zur Bilderzählung! – zu signieren (S. 539).

125 Dazu oben, Kap. 2.3.2.

126 1961 war folgendes noch lesbar: „... kerck Assendelft een ...p in Hollant ... Saenredam 1649 volSchildert", wie die anderen Inschriften hier zit. nach: AUSST.-KAT. UTRECHT 1961, 63, Nr. 19.

127 Hendrick van Steenwijck d.J. und Frans Francken II (Staffage), *Inneres einer gotischen Kathedrale*, 1639, Lw, 87 x 118 cm, Maximilian Speck von Sternburg Stiftung im Museum der bildenen Künste Leipzig, Inv.-Nr. 1621; dazu ausführlich NICOLAISEN 2005.

128 Anthonie de Lorme und Anthonie Palamedes (Staffage), *Interieur einer protestantischen Kirche bei Nacht*, 1645, Holz, 118,1 x 151,1 cm, Inschrift r.m. auf einem Epitaph: HIER.LEYT./BEGRAVEN./NIEMANT./ A. DE./ LORME./1645., Kunsthandel Johnny van Haeften, London, Nr. A00963, URL: http://www.johnnyvan haeften.com/detail.asp?StockNo=0159 (gesehen am 17. März 2009).

auffällige Grabplatte für seine Signatur (Abb. 134). An anderer Stelle war aufgefallen, wie die Komposition dem Auge keine andere Wahl ließ, als den Raum über Gräber zu betreten – man entzog sich dem aber nicht, da die Malerei es vermochte, die herausgeschaufelte, unangenehme Materie als besonderen Anziehungspunkt zu präsentieren.[129] In dem beschatteten „Schwellenbereich" am unteren Bildrand befindet sich ein Grabstein mit einer Kartusche, die durch skulpturierte Ohrmuschel-Ornamentik hervorgehoben wird. Sie wird mit Goldfarbe hervorgehoben und zudem von Licht beschienen, wodurch der angebrachte Namenszug – Emanuel de Wittes übliche Signatur („E.De.Witte") – unübersehbar zum Vorschein kommt. Im Zuge des optischen „Bildbetretens", wie es oben beschrieben ist, wird der Name des Malers zu einem Faktor, ohne den alles weitere nicht mehr gesehen werden kann. Die Steinplatte besitzt ungefähr die gleiche Größe wie das ausgehobene Grab und dürfte von diesem mit Hilfe des schräg liegenden Balkens entfernt worden sein – oder aber zur Neubedeckung desselben bestimmt sein. An dieser Stelle öffnet die Bilderzählung weiterführenden Spekulationen Tür und Tor. Sehen wir das Grab des Malers, trägt der Leichenzug mithin seinen Leichnam zu Grabe? Die in die gelbe Farbe hineingeschriebene Signatur gibt durch ihre leichte Perspektivierung schließlich vor, eingemeißelter Teil der Platte zu sein. Oder wurde De Wittes letzte Ruhestätte gerade geräumt, ist einer der herausgehobenen Schädel der seinige und harrt die Grabplatte der Überarbeitung? Will das Bild eine vorausschauende Meditation dessen sein, was kommt – Emanuel de Wittes eigenen Todes nämlich? Oder kommt dem Gemälde selbst der Status einer Grabstätte zu, die bei allem Vergessen den Künstler durch seine Malerei und das für ihn typische Thema in Erinnerung hält? Stehen wir letztlich einem leichten Gedankenspiel oder einer ernsthaften Auseinandersetzung gegenüber? Die Plazierung der Signatur provoziert die Diskussion um diese Fragen, nicht aber eindeutige Antworten.

Überlegenswert ist, ob man Grabsteine oder Epitaphien in den Bildern, die künstlerisch derart „angeeignet" wurden, analog zu einer literarischen Form der *meditatio mortis* verstehen kann: dem Verfassen der eigenen Grabschrift, mit Hilfe derer auf den Tod voraus- und damit auch auf das Leben zurückgeschaut wird. Die typischen Merkmale eines Epitaphtextes werden dabei für den literarischen Akt der Todesmeditation fruchtbar gemacht, etwa, indem die topische Ansprache, die den Vorbeigänger zum Stehenbleiben einlädt, zu einer Ansprache des fiktiven Lesers wird, der in einen Dialog mit dem lyrischen Ich eintreten kann.[130] Kann das frontal blickende Gesicht auf dem Veronikatuch des Stuttgarter Gemäldes, das für den Betrachter das einzige menschliche Gegenüber darstellt, auch so gelesen werden – als den Blick fesselndes Ausrufungszeichen oder,

[129] Oben, Kap. 6.5.

[130] Entsprechende Gedichtanalysen bietet WODIANKA 2004, 328-333; zur Betrachteransprache auf Epitaphien vgl. auch oben, Kap. 6.5, dort bes. Anm. 236.

mit den Worten von Pierre Patrix (1583–1671), als „Passant, arrête un peu"?[131] Fungiert die *Vera Icon* zunächst als Auftakt, der einlädt zu verweilen, zu betrachten und zu reflektieren? Eine andere Aufgabe einer Epitaphinschrift ist es, die Erinnerung wachzuhalten. Verfaßt ein Autor seinen eigenen Text – und sei als poetischer Versuch –, dann dient nicht nur der Inhalt, sondern vor allem die Art und Weise der Formulierung dazu, seine künstlerischen Verdienste einzuprägen. Wie die Praxis der *meditatio mortis* erfordert, das eigene Leben und Sterben zu bespiegeln, ermöglicht ihre literarische Form die Reflexion von Individualität, wobei das eigene stets mit einem vorbildlichen Rollenbild verschränkt wird.[132] Wie fruchtbar wird die Analogie der Literatur im Blick auf Emanuel de Wittes Kircheninterieur? Enthält es eine Vision seines eigenen Epitaphs, das einprägt, wie er erinnert werden möchte – als Maler?

In der Verknüpfung seiner Künstlerpersönlichkeit mit der *Vera Icon* wäre Emanuel de Witte keine Ausnahme. Im 16. und 17. Jahrhundert formten Darstellungen des Veronikatuchs immer auch einen dankbarer Anlaß, künstlerisches Vermögen auszutesten. Für die zahlreichen Sudarien Francisco de Zurbaráns (1598–1664) hat Victor Stoichita untersucht, wie diese sich im Spannungsfeld von „Nichtgemaltem" und illusionistischen Trompe-l'oeil bewegen (Abb. 174).[133] Indem er das leidende Christushaupt gleichsam im Tuch verblassen ließ, thematisierte Zurbarán, so der Autor, dessen „Ausgedrückt-Sein". Illusionistisch ließe sich das Medium des Schleiers, nicht aber dessen Medialität als Träger des nicht von Menschenhand aus ihm heraus „geprägten" göttlichen Antlitzes in eigene „Pinselstriche" fassen. Damit wäre ein Pol in der neuzeitlichen Wiedergabe des *acheiropoieton* formuliert, ein anderer wäre die Darstellung des Veronikatuches mit fast losgelöst vor ihm zu schweben scheinendem, frontal gegebenen plastischen Christuskopf, wie es sich bei Domenico Fetti (1589–1623) oder Philippe de Champaigne findet.[134] Wie oben erwähnt, könnte ein Stich Champaignes die fragliche „römische Kopie" der Abgar-Reliquie im Amsterdamer *Maagdenhuis* gewesen sein; auf jeden Fall aber ist die zweite Darstellungsform die für die Niederlande einflußreichere. Auch Emanuel de Wittes Veronikatuch entspricht diesem Typus (Abb. 175).[135]

---

131 Zit. nach WODIANKA 2004, 331. Zum Dialog im Gedicht des Patrix auch: MARIN 2003, 121-125.

132 Vgl. WODIANKA 2004, hier: 383.

133 STOICHITA 1991, bes. 196, 200.

134 Domenico Fetti, *Schweißtuch der Veronika*, um 1618/1622, Holz, 80,6 x 66,3 cm, Washington, National Gallery, Samuel H. Kress Collection, Inv.-Nr. 1952.5.7, dazu: SAFARIK 1990, 241ff., Nr. 106; KAT. WASHINGTON 1996, 85-89; KRUSE 2003, 298f., zu Champaigne vgl. unten.

135 Nicolas de Platte-Montagne, nach Philippe de Champaigne, *Schweißtuch der Veronika*, Kupferstich, 45,6 x 35,5 cm, London, British Museum, Reg.-Nr. 1917,1208.1863. Das malerische Vorbild galt lange als verloren (DORIVAL 1976, II, 142, zu Nr. 260), tauchte aber kürzlich im Kunsthandel auf (Lw, 70,2 x 56 cm, vor 1654): Verst. Paris (Sotheby), 25.6.2008, Nr. 48, nicht verkauft; Kunsth. Otto Naumann Ltd., New York, März 2009.

Wie die jüngere Forschung verstärkt herausgearbeitet hat, befinden sich die Tuchbilder in einem Diskurs über den Status von Bild und Medium, über Ähnlichkeit und Fremdheit, Trompe-l'oeil und Erscheinung, Offenbarung, *acheiropoieton* und Künstlerhand.[136] Die Reflexion über die Medialität des „selbstbewußt" werdenden Bildes findet ihren Fortgang in der prominenten Plazierung der Künstlersignatur mit der ausdrücklichen oder impliziten Aussage, die Hand des Malers habe das göttliche Bildnis geschaffen. Das die Illusion des Schweißtuches wiederholende – und damit gleichzeitig brechende – Cartellino auf Zurbaráns *Schweißtuch* von 1658 ist hierfür wiederum ein gutes Beispiel (Abb. 174).[137] Dennoch bleibt auch für Stoichita die Frage, ob derartige Gemälde „als entsakralisierte Bilder betrachtet werden sollen"; nicht auszuschließen wäre eine „sehr fein nuancierte Wechselbeziehung"[138] zwischen religiöser Erfahrung und künstlerischer Produktion, Theologie und praktischer Kunsttheorie. Nicht nur finde Zurbaráns Lösung seine Parallele in Gabriele Paleottis Bildtheorie, die Schilderung einer visionären Erfahrung vor einem gemalten Veronikatuch sei selbst als „mystical *trompe-l'oeil*" zu beschreiben.[139] Natürlich ist auch hier die Bemerkung, daß die Form der Rezeption kontextabhängig ist, an ihrem Platz. Für meine Argumentation ist nun lediglich entscheidend überblicksartig herauszuarbeiten, an welchen Stellen die Trennung zwischen Künstler und göttlichem Autor verwischt wird.

Exemplarisch eingehen möchte ich auf ein Gemälde von der Hand Philippe de Champaignes, das sich in Brighton befindet (Abb. 176).[140] Es blendet dem in einer steinernen Nische hängenden Schweißtuch einen nach links gerafften grünen Vorhang vor, eine Lösung, die Bernard Dorival, der Autor des *Catalogue raisonné* zu Champaigne, nur als unnötige und ungleichgewichtige Gefälligkeit ansehen kann.[141] Übersehen wird dabei, daß die Kombination von Vorhang und Schleier die Pole von Ver- und Enthüllen zum (freilich durchaus plakativ gelösten) Äußersten treibt. Indem er das dünne Schweißtuch mit dem vor diesem vollplastisch erscheinenden Christushaupt (die Stoffalten setzen sich nicht im Gesicht fort!) durch einen seidig-glänzenden parrhasischen Vorhang überlagerte, provozierte der Maler Reflexionen über die Funktion der verschiedenen Textilien. Die Leinwand, vor welcher der Betrachter steht, präsentiert sich als dreifach gelagerte Illusion, die mit der Wiedergabe verschiedener Materialität brillieren möchte: Während er an einer Stange befestigt ist, deren eigene Halterung im Ungewissen bleibt, berührt der

---

136 Vgl. neben den oben, in Anm. 82 u. 132, genannten Publikationen: MARIN 1987; MARIN 2003, 168ff.; KRÜGER 2001, bes. 80-94; BELTING 2006, bes. 117-132.

137 Francisco de Zurbarán, *Santa Faz*, 1658, Lw, 105 x 83, sign. u. dat. auf Cartellino r.u.: Franco de Zurbaran 1658, Valladolid, Museo Nacional de Escultura; STOICHITA 1991, 203; vgl. BELTING 2006, 122f.

138 Ebd., 206.

139 STOICHITA 1997, 66.

140 Philippe de Champaigne, *Schweißtuch der Veronika*, um 1640, 64,5 x 49 cm, Brighton, Brighton Museum & Art Gallery, Inv.-Nr. FA000171, publiziert von Christopher Wright als Champaigne (Wright 1978), während Dorival die Zuschreibung zurückweist (s. nächste Anm.). Die neueste Publikation zu dem Maler geht von Eigenhändigkeit aus, AUSST.-KAT. LILLE & GENF 2007-08, 200, Nr. 53.

141 DORIVAL 1992, 63f., Nr. 49 (Zuschreibung zurückgewiesen).

Vorhang den steinernen Vorsprung der Nische und eröffnet er den Blick auf das Sudarium. Wie erwähnt, erscheint das Christushaupt nicht als materieller Teil des Tuches, es bleibt – im Gegensatz zur spanischen Tradition Zurbaráns –, „aufgedrückt".[142] Dennoch wird es, wie sein Träger auch, teilweise vom Schattenwurf des Vorhangs verdunkelt. Damit ist das Christushaupt sowohl immanent – in die Realität des gemalten Bildes eingebettet – als von der malerischen Illusion abgehoben, wie sie in den Faltungen des Schleiers sichtbar wird. Der grüne Vorhang kann folglich ebenso auf einer kunsttheoretischen wie einer theologischen Ebene verstanden werden. Er dient zur Ent-deckung des Paradoxons des schlichten Gemalt-Seins des göttlichen Bildes – das *acheiropoieton* ist ein von Menschenhänden dargestelltes –, er kann aber gleichzeitig dogmatisch lehren, indem man ihn als Antitypus des Schleiers versteht. Dieser nun vermittelt den Zugang zu Gott (aufgrund von Inkarnation und Leiden) und verhindert ihn nicht mehr, wie es der Vorhang im Tempel tat.[143] Im hier angeschnittenen Spannungsfeld zwischen Vorhang und Schleier konzentrieren sich folglich künstlerischer Anspruch und theologischer Wert, wobei ich annehmen möchte, daß diese Dialektik vom Maler ganz bewußt einkalkuliert wurde – der Künstler setzt sich selbst in Bezug zum göttlichen Schöpfer.

Ein anderes Beispiel, in dem künstlerische Kompetenz und das vorhandene, für Frömmigkeit wie Theologie bedeutendes Bildkonzept einander treffen, ist der bekannte Kupferstich von Claude Mellan (1598–1688), in dem dieser das Antlitz Christi mittels einer ununterbrochenen, von der Nasespitze ausgehenden Linie graviert hat (Abb. 177).[144] Für dieses druckgraphisches Experiment kann die Motivwahl kaum zufällig gewesen sein. Gerhard Wolf führt zusammenfassend aus, daß damit „das Geheimnis der Inkarnation des ‚Theos Aperigraptos' [des unumschreibbaren Gottes, A.P.] in einen graphischen bzw. skripturalen Diskurs übersetzt und damit eben zur Zelebration der eigenen Technik/techne [wird], die gleichsam ihre Fähigkeit, sich selbst zu transzendieren, anschaulich macht."[145] Das Blatt besitzt die Inschrift „FORMATVUR VNICUS VNA", die am unteren Rand des Tuches mittels der fortlaufenden Linie reliefartig „ausgeprägt" wird, die sich darunter durch „NON ALTER" fortsetzt („Der einzigartige von einem geschaffen – keinem anderen."). Dazwischengeschaltet sind Signatur und Datierung, die Identifizierung und Verortung des hinreichend Autors ermöglichen. Auf zwei Veronikatüchern El Grecos (1541–1614) spielen die Signaturen möglicherweise doppeldeutig auf die Hand Gottes bzw. die des

142 Vgl. oben, Anm. 132.

143 Vgl. STOICHITA 1991, 198f. mit Hinweisen auf theologische Kommentare des 16. Jh.

144 Claude Mellan, *Schweißtuch der Veronika*, Kupferstich, 1649, 429 x 317 mm, sign. u. dat. r.u.: CMELLAN G. P. ET F[ECIT]. IN ÆDIBUS REG. | 1649, British Museum, Reg.-Nr. 1851,1213.449.

145 WOLF 2002, 324.

Malers – den Begriff „(a)cheiropoieton" – an.[146] Albrecht Dürer (1471–1528) gab nicht nur kleine „Veronikas" als Freundschaftsgeschenke, die von seiner künstlerischen Fertigkeit zeugen sollten – die Ineinanderblendung seines eigenen Antlitzes mit der Christusikonographie ist hinreichend bekannt.[147] Das Münchner Selbstporträt nimmt die Gestalt der symmetrisch gegebenen Christusbüste, welche in der flämischen Tradition auf Jan van Eyck (ca. 1390–1441) zurückgeht, auf. Dessen verloren gegangenes Christushaupt schließlich wurde bis ins 17. Jahrhundert rezipiert (und möglicherweise auch verehrt), in jedem Fall aber mit der Autorschaft des „Erfinders der Ölmalerei" in Verbindung gebracht. Noch auf dem Rahmen einer Kopie aus dem ersten Viertel des 17. Jahrhunderts findet sich die Inschrift „Joh[anne]s de eyck Inventor anno 1440 30 January" mit Van Eycks in griechischen Lettern ausgeführten Leitspruch „ΑΛΣ IXN XAN" („Wie ich vermag"),[148] während der Text auf dem Rahmen einer anderen Kopie – oder der Dargestellte? – geradewegs „sagt", Van Eyck habe ihn gemacht.[149]

Im Durchgang durch die Werke dieser – nicht der geringsten – Maler möchte ich die These aufstellen, daß sich ihre Kunst keineswegs gegen den tradierten, spirituellen Wert des Bildkonzeptes aufbäumt, sondern sie vielmehr mit ihm verbindet. Ob der Künstler sich die vorhandene tiefere Dimension für seine eigenen Zwecke zu Nutze gemacht, die Malerei als „Schleier" im Dienst des Unsichtbaren verstanden oder es eher um eine sich gegenseitig bedingende Wechselbeziehung beider Aspekte geht, muß für jeden Einzelfall gesondert beantwortet werden. Außer Frage dürfte jedoch stehen, daß es in jedem Fall der Künstler ist, der das Zeugnis göttlicher Offenbarung Kraft

---

146 El Greco, *Schweißtuch der Veronika*, um 1577/78, sign.: CHEIR DOMENIKOU, Madrid, Sammlung Caturla; El Greco, *Schweißtuch der Veronika*, sign.: DOMENIKOS THEOTOKOPOULOS E'POIEI, New York, Sammlung Goulandris; zit. nach: STOICHITA 1991, 203, Anm. 38; vgl. KRÜGER 2001, 93.

147 Vgl. KOERNER 1993, bes. 91f., 95f.; BELTING 2006, 114-117.

148 Nach Jan van Eyck, *Antlitz Christi*, Holz, 33,3 x 26,6 cm, Inschriften auf dem Rahmen: SPECIOS[VS] FORMA P[RAE] FILIVS HO[M]I[NVM] | ΑΛΣ IXH XAN| Joh[ann]es de eyck Inuentor anno 1440 30 January, Brugge, Stedelijke Musea Brugge Groeningemuseum, Inv.-Nr. GRO0206.I; vgl. KAT. BRUGGE 1979, 228f.

149 Nach Jan van Eyck, *Antlitz Christi*, Holz, 44 x 32 cm, Inschrift auf dem Rahmen: Joh[ann]es de eyck me fecit et aplevit anno 1438, 31. January – als ikh kan, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. 528. Dem „aplevit" der Inschrift dürfte eine falsche Interpretation des Kopisten zugrunde liegen und sich auf „complevit" beziehen. Die Tradition des „me fecit" geht bis in die Antike zurück und blieb auch im Mittelalter lebendig, durch die Wendung geschehe, so Karin Gludovatz, die „personifizierung des bemalten Objekts, das so selbst seinen Schöpfer nennt. [...] Der Körper wird hier identisch mit dem Bildkörper, dem seinerseits auf diese Weise ‚Leben eingehaucht' wird", GLUDOVATZ 2005, 126. Im Bezug auf das Christusbild sei freilich zu nuancieren, daß das Abbild spreche, nicht die von Christus hergestellte Ikone selbst, ebd. 132; vgl. BELTING 1990, 480; BELTING & KRUSE 1994, 53ff.
Vergleichbar ist die – spätere – Anbringung des Künstlernamens („OPVS CAROLI CRIVELLI") auf Crivellis *Vera Icon* (Pavia, Pinacoteca Malaspina), eines venezianischen Zeitgenossen Van Eycks, dazu WOLF 2002, 149-156, Abb. IX.

seines gottgeerbten und gottähnlichen Vorstellungsvermögens und seiner Fertigkeit, als zweiter Schöpfer also, zu offenbaren imstande ist.[150] Wie steht es daher mit Emanuel de Witte?

Indem er das Veronikatuch in sein Gemälde einfügte, begab sich Emanuel de Witte in diesen Diskurs. Zwar wird er wohl die soeben angesprochenen Gemälde nie zu Gesicht bekommen und insbesondere das Werk seines Zeitgenossen Zurbarán nicht gekannt haben, doch dürften Thema und neue Inventionen mittels der Druckgraphik vermittelt worden sein. Schließlich wurde, wie erwähnt, die traditionelle Verehrung der *Vera Icon* in Amsterdam wiederbelebt, wodurch dieses Detail in dem von ihm gemalten Kircheninterieur als „inkorrekte" Manifestation katholischer Frömmigkeit und als Ausdruck ihres ungeschmälerten Anspruchs verstanden werden konnte. Auf jeden Fall lenkte es die Aufmerksamkeit einerseits auf die Künstlichkeit des bildgewordenen Raumes und andererseits auf denjenigen, der sie zu verantworten hatte: der Maler, der seine Identität in Gestalt der Signatur unter dem gemalten Tuch eindeutig preisgibt. Den ausgeschriebenen Vornamen, Emanuel, hat Angela Vanhaelen vorsichtig in Bezug zur Titulatur des Messias gebracht, „Immanuel, Gott mit uns".[151] Möchte man dieser verschmelzenden Anspielung weiterspüren, so ist m.E. in diesem Zusammenhang entscheidend, daß der Nachname des Künstlers „der Weiße" bedeutet und damit ebenfalls in sinnfälliger Verbindung zur „Veronika" stehen könnte. Schon früh ist in einem Wortspiel belegt, daß De Wittes Vermögen, weiße Wände wiederzugeben, als sein Markenzeichen verstanden wurde. Lambert van den Bosch (1620–1698) besang in seinem 1650 datierten Gedicht auf das „Konst kabinet van Marten Kretzer" zwei seiner Gemälde als folgt:

„[...] Een swarte nacht gemaelt door Wit.

Hoe speelt de Wit hier dus in 't swart,
En ginder door de selve handen,
Speelt Wit op verre witte wanden,
En scheyt sich echter even hart.

Doet wit alleenigh al in al
O Konstenaers van alle verwen,
Soo mooght ghy 't wit dan 't minste derven,
En prijst de Wit dan boven al."[152]

---

150 Zum Komplex der göttlichen Inspiration/Ideenlehre grundlegend PANOFSKY 1924; KRIS & KURZ 1979, 64-86 (zum Verhältnis „Deus artifex – divino artista"); KEMP 1974, bes. 225f., 231-236 (im Kontext italienischer Kunsttheorie des 16. Jh.).

151 Siehe oben, Anm. 120.

152 VAN DEN BOSCH 1650, fol. C2r, C2v.

Van den Bosch stellt den Gegensatz zwischen der dunklen Farbigkeit eines Nachtstücks, das er zuvor als „einen Joseph mit seinem wertesten Besitz, der durch das Hobeln an seinen Händen verletzt worden“ sei, identifiziert hatte,[153] und der hellen Erscheinung eines weiteren Werkes desselben Malers heraus.[154] Sowohl mit der schwarzen Farbe als auch mit der weißen spiele De Witte, wobei er in dem einem ebenso radikal wie im anderen sei („und trennt/entfernt sich jedoch ebenso stark/schnell“).[155] Während das erste Gemälde in Kretsers Sammlung als Darstellung des Zimmermannes Joseph beschrieben und möglicherweise noch bestimmt werden kann,[156] bleibt die Frage, ob sich mit dem zweiten, „weißen“ Gemälde ein Kircheninterieur verbinden läßt, wie Ilse Manke vermutet hat.[157] In der Kenntnis des De Witte'schen Œuvres sollte nicht weiter verwundern, daß die Anspielung des Dichters auf „weit entfernte weiße Wände“ in dem Werk „dort hinten“ das Bild einer Kirche assoziieren läßt. Nun datiert aber der Druck des „Konst kabinett“ ebenso aus dem Jahr 1650 wie wohl die ersten Versuche des Malers, sich in der Darstellung eines Kirchenraums zu üben. Manke war von der Innovativität De Wittes überzeugt und hatte dessen erste Kircheninterieurs aus unhaltbaren stilistischen Gründen bereits in die vierziger Jahre datiert.[158] Wie oben ausgeführt, folge ich Walter Liedtke in der Annahme, daß sich der Maler im Jahr 1650 am vorbildlichen Werk seines Delfter Kollegen Gerard Houckgeest geübt haben muß.[159] Das früheste eigenständige und mit Sicherheit datierte Werk ist die bereits ausführlich behandelte Darstellung der Predigt in der *Oude Kerk* aus dem Jahr 1651 (London, Wallace Collection), dem sich mit einiger Wahrscheinlichkeit das Interieur derselben Kirche im Metropolitan Museum in New York voranstellen läßt (Abbn. 39, 116).[160] Die Frage, ob Marten

---

153 Die gesamte Strophe lautet: „En die; maer holla wat is dit? | Een Ioseph by sijn waertste panden, | Gequetst door 't schaven aen sijn handen | Een swarte nacht gemaelt door Wit.“, ebd.

154 Es ist sehr wahrscheinlich, daß trotz des fehlenden Vornamens Emanuel de Witte gemeint war. In Frage käme höchstens noch ein Mitglied der Antwerpener Malerfamilie De Witte, Peter II (1586–1651), von welchem Altaraufträge bekannt sind, oder dessen zu dem Zeitpunkt noch jungen Söhne Gaspar (1624–1681), ein Landschaftsmaler, und Jan Baptist (1627–nach 1662), vgl. die Künstlerdatenbank des RKD, URL: http://www.rkd.nl/rkddb (zuletzt gesehen am 15. Aug. 2006).

155 Zu den Bedeutungen des Verbs vgl. Art. scheiden.III, in: WNT, Bd. XIV, Sp. 359f.

156 Emanuel de Witte, *Heilige Familie bei Kerzenlicht*, Holz, 51 x 43 cm, Slg. Marei von Saher (Erbe von Jacques Goudstikker, 2006 rückübertragen vom *Instituut Collectie Nederland*, Inv.-Nr. NK 2263); MANKE 1963, 22, Anm. 1, und 64, 77, Nr. 1 und jetzt: AUSST.-KAT. GREENWICH & NEW YORK 2008-09, 184-188, Nr. 24. Die Identifikation ist in sofern wahrscheinlich, als „sijn waertste panden“ als Maria und das Kind gesehen werden können und Josephs linke Hand tatsächlich einen verstümmelten Mittelfinger aufweist.

157 MANKE 1963, 22, Anm. 1, und 64.

158 Oben, Anm. 17 der Einleitung.

159 Vgl. oben, Kap. 2.4.

160 De Witte signierte an der rechten unteren Ecke schräg auf einem Grabstein und datierte es, wovon nun lediglich die ersten drei Ziffern „165[.]“ eindeutig lesbar sind. Von der letzten ist lediglich ein C-förmiger Bogen erhalten, weshalb die Datierung 1651 ausgeschlossen, die Entstehung noch im Jahr 1650 jedoch angenommen werden kann. Sowohl Walter Liedtkes als meine eigene Interpretation von Signatur wie Komposition würden die Lesart „1650“ bevorzugen und das Werk noch vor dem Wallace-Gemälde ansetzen, Gespräch am 20.10.2006. In seinem Eintrag für den Bestandskatalog des Metropolitan Museum formuliert Liedtke die Frage gleichwohl offener und läßt „1650“ wie „1652“ gleichberechtigt stehen. Wie er bemerkt, unterstreicht eine

Kretser 1650 überhaupt ein Kircheninterieur Emanuel de Wittes besitzen konnte, soll hier zweitrangig sein.[161] Für entscheidend an der Formulierung „op verre witte wanden" halte ich indes die Tatsache, daß Gemälde mit viel Weiß offensichtlich als dessen Markenzeichen angesehen wurden. Das Motiv – ob Kircheninterieur oder eine Historie in der Art der *Danae*, eines der frühesten Werke des Malers mit auffallender heller Draperie (Abb. 178)[162] – ist dabei zunächst unwichtig. Das genaue Verständnis von Van den Boschs Versen birgt freilich Schwierigkeiten, deutlich aber wird, daß De Wittes Bestimmung von Schwarz und Weiß den Charakter seiner Kunst ausmacht.
Man darf nun spekulieren und annehmen, daß Lambert van den Bosch oder die Amsterdamer Rhetorikerkreise den weißen Farbauftrag bereits mit dem Namen De Wittes in Verbindung gebracht hatten, bevor sich De Witte für seine Spezialisierung als Maler von Kircheninterieurs – und zu geringerem Teil von Marktstücken und Palastarchitektur – entschied. Für Künstler und Literaten war Kretser wohl ein bedeutender Mäzen und Auftraggeber,[163] das mit den „verre witte wanden" verbundene Lob seiner Werke in Kretsers Kunstkabinett könnte für den damals noch in Delft ansässigen Maler entscheidend gewesen sein, sich auf den Amsterdamer Markt zu begeben. Mit seiner Spezialisierung auf Kircheninterieurs hätte der Künstler das Potential dieser Assoziation für seine Marktstellung in Amsterdam verstanden und entsprechend ausgebaut. Er hätte zur Tugend gemacht, was ihm zuvor wohl in den Amsterdamer Kreisen der Historienmaler zum Nachteil gereichte: seine relative Unfähigkeit, große menschliche Figuren zu gestalten. Betrachtet man etwa den Rückenakt der *Danae* näher, wird einsichtig, wie wichtig die schwungvoll gelegten Tücher sind, um die unglücklichen Übergänge in den Kniebereichen zu bedecken oder vom unnatürlichen Ansatz von Kopf und Oberarm am Rumpf abzulenken. In zwei anderen Tafeln mit mythologischen Szenen, *Vertumnus und Pomona* (1644) und *Jupiter und Merkur bei Philemon und Baucis* (1647), wie auch bei der oben bereits erwähnten *Heiligen Familie* – fällt die, sicher in Anbetracht des Gesamtformats, geringe Größe der – wenigen – Einzelfiguren auf.[164] Wie die als Rückenakt dargestellte Pomona anatomische Inkorrektheiten offenbart, so überspielt die

---

Angabe eines Londoner Ausstellungskatalogs (1879/80) die frühere Datierung; KAT. NEW YORK 2007, II, 964-970, Nr. 222, hier: 964.

161 *Die Heilige Familie bei Kerzenlicht* soll, Notizen Cornelis Hofstede de Groot zufolge, ursprünglich ebenfalls 1650 datiert gewesen sein, MANKE 1963, 77, Nr. 1.

162 Emanuel de Witte, *Danae*, 1641, Holz, 40,5 x 54 cm, sign. u. dat. r.u.: E. De Witte Aº 1641, zuletzt London, Kunsth. F.H. Rothmann (1961); MANKE 1963, 78, Nr. 5.

163 Zu ihm vgl. noch immer UNGER 1884, 111-119; FLOERKE 1905, 167f.; vgl. MONTIAS 1988, 246; MONTIAS 2002, passim. Mit dem Bruder von Lambert van den Bosch, Pieter, hat Kretser 1645 einen Vertrag geschlossen, in einer Art Dienstverhältnis ausschließlich für ihn zu malen. Dies läßt vermuten, daß Kretser auch als Händler tätig war.

164 Emanuel de Witte, *Vertumnus und Pomona*, 1644, Holz, 45,8 x 62,8 cm, sign. u. dat. r.u.: E.De Witte Aº 1644, Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen, Inv.-Nr. 1989 (OK); MANKE 1963, 9f., 77f., Nr. 3, Abb. 2; Emanuel de Witte, *Jupiter und Merkur bei Philemon und Baucis*, 1647, Holz, 53 x 62 cm, sign. u. dat. r.u.: E.De Witte Aº 1647, Delft, Stedelijk Museum Het Prinsenhof, als Leihgabe vom Instituut Collectie Nederland, Inv.-Nr. NK 2434, MANKE 1963, 10f., 78, Nr. 4, Abb. 4.

großzügige Kostümierung der übrigen Figuren vorhandene Unsicherheiten. Die Räume, in denen sich die Szenen abspielen, sind im übrigen ebenso unklar definiert. Ähnlicher Gestalt werden die nur aus Quellen bekannten Darstellungen von „Susanna met de Boeven" und einer „Godin Ceres met een nackt kintie" gewesen sein.[165]

Emanuel de Wittes offenbar sehr bewußte Entscheidung für das Kircheninterieur, die im Bezug zu seinem Umzug nach Amsterdam steht, spiegelt sich in der Biographie, die ihm Arnoud Houbraken gewidmet hat.

> „Als hy zig der gronden van de Konst verstond oeffende hy zig in 't schilderen van Beelden, Historien en Pourtretten [...] Dog hy begaf zig naderhand geheel met 'er woon tot Amsterdam, en tot het schilderen van Kerkjes, waar in niemant hem gelyk was, zoo ten opzigt van de geregelde Bouwkonst, geestige verkiezinge van lichten, als welgemaakte beeltjes. De meeste Kerken binnen Amsterdam heeft hy van binnen op verscheyden wyze naar 't leven afgeteekent, geschildert, met Predikstoel, Orgel, Heere- en gemeene gestoelten, Graffsteden en andere vercierselen, zoo dat dezelve te kennen zyn."[166]

Für den Verfasser der *Groote Schouburgh* ist unbestritten, daß De Wittes Kunst diesem trotz seines mehr als ungünstigen Lebenswandels einen Platz unter den vorbildlichen Künstlern sicherte.[167] Nicht umsonst fügte er, nachdem er dessen Freitod geschildert hatte, einen Absatz ein, in dem er das Idealbild beschwört, nachdem die Ausrichtung von Leben und Werk Hand in Hand gehen sollten.

> „Wanneer een Konstschilder door zyne levenswyze stigt, en door zyne penceelverbeeldingen t'effens 't oog vermaakt en den aandagt door waarde beschouwingen opbeurt, door voorwerpen welke leerzaam en stigtelyk zyn, zoo gaat vermaak en nut gepaart."[168]

Vielleicht war es gerade diese Spannung zwischen De Wittes Malerei mit ihren faszinierenden „penseelverbeeldingen", welche ebenso „lehrreich" (*leerzaam*) wie auch in religiösem Sinn „erbaulich" (*stigtelyk*) funktionieren konnten, und seinem ganz und gar nicht erbaulichen Leben, die für Houbraken das Extrem seines Negativbeispiels verstärkte.

Die baulichen Veränderungen, die der Maler im Zuge seiner Übersetzung der *Oude Kerk* in das Stuttgarter Gemälde angebracht hatte, tragen zur Betonung des „Weiß" in besonderem Maße bei. Die Kreuzgratgewölbe setzen die geschlossen glatten Wände fort; durch sie kann man die Folge verschiedener Helligkeitswerte beobachten, die in der Tiefe in dem von gleißendem Licht

---

165 MANKE 1963, 77f., Nr. 2 bzw. Nr. 7. Das *Instituut Collectie Nederland* hat eine weitere Darstellung von *Vertumnus und Pomona*, diesmal in einem undefinierten Interieur, an Emanuel de Witte gegeben (Holz, 34,5 x 29,5 cm, Inv.-Nr. NK 1523; 2006 an die Erben Goudstikker rückübertragen).

166 HOUBRAKEN 1753, I, 283.

167 „En ten waar de brave Konst die hy bezeten heeft zulks niet vorderde, zyne levenswyze had ons niet bekoort, om hem een plaats onder de Konstenaars in te schikken. [...] Zyn waarde penceelkonst moet ten voorbeeld van naavolging, maar zyne levenswyze tot een afkeer en verfoeizel strekken.", ebd., I, 282f.

168 HOUBRAKEN 1753, I, 287.

beschienenen Chorumgang enden wird. Der überhöhte nördliche Querschiffarm, dessen Obergadenfenster links vom Epitaphpfeiler fragmentarisch zu sehen ist, begründet die auffällige Helligkeit im hinteren Bereich der Kirche. Das Spiel des Lichts würde aber kaum derart bedeutsam, gäbe es nicht die Rahmung des Epitaphs im Vordergrund. Nur aufgrund des Kontrastes, den die schwarze Tünchung am Schaft der Doppelsäule bietet, erstrahlt die Oberfläche des Bildes „noch weißer". Das gleiche geschieht am Epitaph: dort hebt der schwarze Untergrund das weiße Tuch hervor – aber auch die goldene Signatur des Malers.

Die Kirche ist Emanuel de Wittes Kirche. Der vorbildliche Raum konnte von jedermann wiedererkannt werden, gerade deshalb fiel die Distanz des gemalten Bildes auf und wurde bestätigt, daß es der Künstler war, der kraft seiner Imagination und Fertigkeit solche veränderten Räume erschaffen konnte. Die Distanz in der Architektur, doch mehr noch das verrückte Mobiliar und, wohl zuerst, das Epitaph boten den Raum, nach dem Vorbild der zwei Männer im Vordergrund zu diskutieren. Die angeschnittene konfessionelle Frage war Stoff genug, doch konnten es ebenso die Kunst und der Künstler selbst sein, der sich mit Geschick offenbarte und, vielleicht vermessen, als „alter deus" inspiriert zeigt, um Neues – und hier sogar neue Kirchen! – zu erschaffen.

8.3 Räume zum Sehen: Emanuel de Witte und die Grenzen der Interpretierbarkeit

Zum Abschluß soll ein kurzer Blick auf ein letztes Bild De Wittes gelenkt werden, dorthin, wo die Interpretation tatsächlich an ihre Grenzen gelangt – wo sich aber auch die Frage stellt, ob nicht genau das der Absicht des Künstlers entsprach.

Das Werk ist in vielfachem Sinne spiegelbildlich zum Stuttgarter Interieur zu sehen, es ist acht Jahre später entstanden und befindet sich nun in Rotterdam (Abb. 179).[169] Mit jeweils mehr als einem Meter Breite gehören beide Gemälde gemeinsam in die zweitgrößte Gruppe der von De Witte benutzten Formate. Die Darstellung basiert ebenfalls auf einem Raumeindruck in der *Oude Kerk* von Amsterdam, sie nimmt auf das nördliche Seitenschiff Bezug und distanziert sich im gleichen Atemzug von ihm. Die massiven Pfeiler der Arkatur zum Mittelschiff sind derart auffallend, daß man nicht ohne Grund an die Einfügung von Elementen aus der Haarlemer *Bavokerk* denkt.[170] Ebenso wie in Stuttgart kommen dazu steinerne Gewölbe und ein erhöhtes Querhaus mit Obergaden vor. Die Bestimmung der topographischen Grundlage soll nun jedoch

---

169 Emanuel de Witte, *Das Innere einer protestantischen gotischen Kirche mit Motiven der Oude Kerk in Amsterdam und der St. Bavokerk in Haarlem*, 1668, Lw, 98,5 x 111,5 cm, sign. u. dat. r. auf dem Kirchengestühl: E.De.Witte A° 1668, Rotterdam, Museum Boijmans-Van Beuningen, Inv.-Nr. 1993; vgl. MANKE 1963, 104f., Nr. 112, Abbn. 65 u. 66 (mit Lit.); AUSST.-KAT. ROTTERDAM 1991, 203ff., Nr. 39; KAT. ROTTERDAM 2000, 228.

170 Von De Witte sind keine eigenständigen Darstellungen der Haarlemmer Stadtkirche bewahrt, es gibt jedoch ein dokumentarisches Zeugnis aus Haarlem, das dieses Thema vermuten läßt: „De groote Kerk van Emanuel de Wit gedootverwt.", Versteigerungskatalog Cornelis Dusart, Haarlem, 21.08.1708, Nr. 221, publ. in: BIESBOER 2001, 302-316, hier: 306 bzw. GPI, Nr. 5636, zuvor in: BREDIUS 1915-1922, I, 27-73, hier: 37.

nachrangig sein und der Fokus vielmehr auf der Betrachterleistung liegen. Auf welche Weise wird sie von der Komposition antizipiert? Viel mehr als vorher soll die Bildanalyse beim Versuch helfen, Aussagen über den Akt des Sehens selbst zu treffen.
Zunächst wird die Rolle der für De Witte typischen Rückenfigur im und für das Bild in den Blick genommen. Hiernach wird sich zeigen, daß Emanuel de Witte den Betrachterblick oszillieren läßt, zwischen Vertrautheit und Befremdung im Raum, zwischen Sicherheit und der eigenen Unsicherheit. Während des Sehens wird sich der Betrachter der Vorgänge im Schauen bewußt. Die hieraus folgenden inhaltlichen Konsequenzen werden in einem nächsten Teil beleuchtet. Aus der angesprochenen Unsicherheit des Blickes entsteht notwendigerweise ein Dilemma für die Interpretation dieses Gemäldes – und in vergleichbarer Weise auch anderer Werke –, das ich jedoch programmatisch auffassen möchte. Nimmt man dies an, wird sich zeigen, daß das Rotterdamer Gemälde auch in einer weiteren Hinsicht in Bezug zu Stuttgart zu setzen ist: es ist nicht nur eine Demonstration künstlerischen Selbstverständnis, sondern das Bild reizt aus, was im vorher besprochenen angelegt war: des Vermögen des Künstlers nämlich, Unsichtbares mit allem dazugehörigen Zweifel sichtbar zu gestalten.

Der Betrachter „betritt" das Bild auf zweierlei Weise. Einerseits wird der Blick durch die starke perspektivische Regression der Säulen und Tonnengewölben von rechts oben nach links unten gezogen, um schließlich in der Mitte, am Durchgang zum Chorumgang aufgehalten zu werden. Der starke Kontrast zwischen Licht und Schatten verstärkt mit seiner optischen Anziehungskraft den Drang des Blicks „nach hinten". Andererseits aber kann sich der Betrachter mit dem eingetretenen Herrn identifizieren, der links unten am Bildrand stehenden Figur, die den Raum, so könnte man meinen, auf sich wirken läßt. Wie wir wissen, trifft man ähnliche Rückenfiguren häufig auf Gemälden des Malers an; oft mit einem auffallenden farbigen Mantel bekleidet, ziehen sie Aufmerksamkeit auf sich, sind aber gleichzeitig lediglich betrachtend oder zuhörend, vielleicht einmal zeigend, keineswegs aber sich aktiv bewegend dargestellt. Auf diese Weise wiederholen sie gleichsam den Akt des Betrachters vor dem Bild und ziehen ihn so in den dargestellten Raum hinein. Man kann diese typisierte Staffage als beliebig wiederholbare Bildstrategie beschreiben und als ein Erkennungsmerkmal Emanuel des Wittes auffassen. Dies ist sicherlich zutreffend, doch bedeutet die Rückenfigur im hier betrachteten Rotterdamer Gemälde unzweifelhaft mehr als ein Markenzeichen. Ihre Präsenz an dem Ort, wo sie sich befindet, ist wohl überlegt und inhaltlich maßgebend. Damit ist sie, und dies möchte ich im Folgenden zeigen, ein Sinnbild für den Betrachter. Sie provoziert Nachdenken, Zögern und – Entscheidung. Unser eintretender Blick wird von der Bewegung des Kopfes des die Rückenfigur begleitenden Hundes aufgenommen und über Schulter und Hut des Herrn nach links oben, in die Seitennische,

geleitet (Abb. 180b). Mit seinem Spiel aus Licht und Farbe – Gelb, Blau, Rot – bietet das Fenster den ersten Kontrast zur in Braun- und Beigetönen gehaltenen Ecke. Von der Farbverwandtschaft geleitet werden unsere Augen, noch gerade das linke obere, rotbraune, Viertel des Wappenschildes neben der Orgel streifend, vom intensiven Rot des Rocks der im mittleren Vordergrund stehenden Frau angezogen. Sie ist im Gespräch mit einem älteren Herrn mit Bart und Hut vertieft, den Manke als Totengräber beschrieben hat, dessen Typus jedoch eher eine administrative (*dodenbidder*) oder kirchlich pastorale Funktion (*ziekentrooster*) zuzuweisen sein dürfte. Thema ihres Gespräches ist, so gestattet das Bild anzunehmen, das geöffnete Grab rechts neben ihnen. In diese Richtung nämlich weist die Hand des frontal zum Betrachter stehenden Mannes und leitet unseren Blick sogleich, mit Hilfe von Schatten, Besen und Stock, auf einen Totenschädel. Der Zusammenhang mit den gekreuzten Hölzern läßt uns die ikonographische Tradition des Adamsschädels auf Golgatha assoziieren, zumindest aber an Vanitas-Symbolik denken. Der Blick des Betrachters wird allerdings nicht eingeladen, im Durcheinander von Holz, Stein, Staub und Erde zu verweilen. Die Regelmäßigkeit der grauen Säulen und Bogenstellungen zwingt ihn zurück in die Mitte, in das perspektivisch geschaffene „Hinten“ der Darstellung. In dieser finalen geradlinigen Auflösung des sich geschwungen von links nach rechts durch das Bild bewegenden Blicks wird die Verbindung mit dem zuerst erwähnten Weg der Betrachtung, nämlich die Komposition als Ganzes zu erfassen, hergestellt.

Würde man der durch die Kapitelle vorgegebenen Perspektivlinie plan auf der Bildfläche weiter folgen, führte sie den Betrachterblick zurück zu seinem Ausgangspunkt, nämlich zur still stehenden Rückenfigur. Doch der Blick kann sich auch entscheiden, sich der Illusion hinzugeben und in die „Tiefe“ zu gehen. Er kann versuchen, sich spielerisch wie das Licht um Pfeiler und Mauern zu bewegen und, ermutigt durch das nach rechts verweisende Schlaglicht im Chorumgang, herauszufinden, ob und wie sich der Raum dort fortsetzt. Aber die Räumlichkeit endet an der Begrenzung des Mauerwerks. Die hängenden Kronleuchter versperren einen eventuell möglichen Blick durch die Fenster. Was bleibt, ist die den Umgang abtrennende Wand, von welcher der Blick gleichsam abprallt. Der Betrachter assoziiert die halbrunden Abschlüsse von Fenster, Durchgang und gesamter Wand mit den anderen Gewölbebögen des Seitenschiffes, wodurch der Blick in einer Art gestaffelten, springenden Rückwärtsbewegung wieder hinaus aus dem Bildfeld geführt wird. Die Komposition aufs Neue überschauend, fällt auf, daß man den Hintergrund noch auf eine andere Art mit dem Vordergrund in Bezug setzen kann. Fenster und Durchgang an der abschließenden Wand, deren Vorlage aus der *Oude Kerk* im übrigen noch ein Okulusfenster in der Mitte besitzt, sind – wenn auch mit umgekehrten Proportionen – komplementär zur besprochenen Rückenfigur und ihrem Hund zu sehen. Wieso ist es möglich, einen solchen assoziativen Verband zweifacher Spiegelbildlichkeit zu ziehen? Die Staffagefigur wird durch das perspekti-

vische Gerüst in den Tiefensog – die Vorstellung kontinuierlichen Raumes – miteinbezogen. Sie steht genau an der durch die Sockel der nördlichen Pfeiler[171] und den verschatteten Absatz bestimmten Fluchtlinie.

Auch hier findet sich also eine Spannung zwischen Hinten und Vorn, zwischen Bildperspektive und Betrachterperspektive, Bildraum und Betrachterraum, zwischen der perspektivisch-mathematischen und der malerisch-erzählerischen Weise, die Gesamtheit wahrzunehmen. Aber ist mit der Konstitution von Gegensätzen alles gesagt? Ist es nicht eher so, daß wir hier einer durch die schriftliche Form vorgegebenen Konstruktion von Opposition erliegen, die es im Prozeß des Sehens so gar nicht gibt? Oszilliert der Betrachter nicht vielmehr unmittelbar zwischen Gesamtschau und Detailblick, zwischen eigener Position und im Gemälde suggerierter Identifikation? Wird das Wandern des Blickes im dargestellten Raum schließlich nicht immer wieder – und zu gleicher Zeit – durch den Anblick der Rahmung konterkariert? Der eigene Raum des Betrachters ist vom rechten Vordergrund aus mit dem Bildraum verbunden, da Latten, Grabstein sowie ein Pfeiler vom Bildrahmen angeschnitten werden. Über das gewundene Geländer zur Kanzel und die hölzerne Balustrade des *dooptuin* wird er direkt in den Raum integriert. Auf der linken Seite dagegegen wirken die Details sorgfältig von der Rahmung abgesondert.

Wie sich experimentell zeigen läßt, hat sich De Witte – wie zur Entwicklung des Stuttgarter Werks auch – vermutlich der einfachen Methode bedient, die Fläche mittels Diagonalen gleichmäßig zu gliedern (Abb. 180a). Insbesondere die vertikale Einteilung, aber auch die Positionierung der Figuren unterstützen eine derartige Annahme. Sie rechtfertigt es, die vier Ecken der Komposition separat zu betrachten. Auf der unteren Ebene, der der Menschen, sehen wir links einen schlafenden Mann. Dies ist ein Staffagetypus und findet sich, ähnlich der beschriebenen Rückenfigur, auf zahlreichen Gemälden De Wittes wieder. In Opposition zum geöffneten Grab in der rechten unteren Ecke bekommt er hier signifikantes Gewicht. Ist der Schlaf nicht seit alters auch eine Metapher des Todes?[172] Die Architektur, in welche Schläfer und Grab eingebunden sind, verstärkt diese Opposition. Die rechte Seite ist, wie bereits mehrfach betont, perspektivisch gerichtet und bis zu einem gewissem Grad nach hinten offen. Den Schlafenden sehen wir dagegen in einer Nische.[173] Die Dunkelheit des Bogens umschließt ihn, vereinzelt ihn oder – wirft ihn auf sich selbst zurück. Hinter dem Grab dürfte sich ein Blick zum Mittelschiff und Chor öffnen, man sieht Kanzel, *dooptuin* und Chorgitter angedeutet. So betrachtet ist der Schlafende dagegen an den Rand gedrängt.

---

[171] Auf den Grundriß der *Oude Kerk* in Amsterdam projiziert, würden die Pfeiler den Durchgang zur Marienkapelle öffnen.

[172] Vgl. Christine Walde, Art. Tod.II, in: *Der Neue Pauly*, Bd. 12/1 (2002), Sp. 642-646, hier: 642.

[173] Im Bezug auf die Amsterdamer *Oude Kerk* gemeint ist wohl die verschmalte einjochige *Weitkoperskapel*.

Genau an der Grenze zwischen Absonderung und Gerichtetheit steht die Rückenfigur. Sie ist in beide in der Komposition sichtbare Prozesse eingebunden, der Kreisbewegung um den Schlafenden und, wie oben gesehen, der perspektivisch-gerichteten Bewegung nach hinten. Muß er sich entscheiden? Und – kennt der Betrachter die Alternativen? Wie am Fluchtpunkt zu sehen, befindet sich sein Standpunkt ja ebenfalls auf der linken Hälfte der Komposition, nur besitzt er, anders als sein Stellvertreter im Bild, den Überblick; sein Blick nach hinten ist nicht verstellt. Ist in der Komposition eine Krisensituation angelegt, welche die Entscheidung provoziert zwischen selbstgenügsamem Schlaf und eigener Gerichtetheit, unvermeidlich verbunden mit dem Tod? Wie ist dies zu verstehen?

Das kunsthistorische Fragen gelangt an seine Grenzen und ist grundsätzlich nicht in der Lage, „Deutungen" zu finden. Vieles spricht dafür, daß genau dies die Aufgabe des Bildes gewesen sein könnte: Richtungen vorzugeben, diese aber sogleich zu brechen, so daß sich der Betrachter seines eigenen Schauens bewußt wird.
Die Architektur fordert einen aktiven Betrachteranteil. In Andeutungen wird Raum außerhalb des Dargestellten sichtbar, sei es, wenn durch das einströmende Sonnenlicht ein Mittelschiff mit Obergadenfenstern wahrscheinlich wird oder man sich die Position des Chores vorstellen kann, vom dem lediglich ein halbes Joch sichtbar ist. Ein Chorumgang kann ebenso erahnt werden wie die ungefähre Ausdehnung des Hauptschiffes. Durch den ersten Durchblick von rechts, oberhalb der rückseitigen Wand des *dooptuin* und unterhalb der Abdachung der Kanzel, sieht man einen Pfeiler oder Pilaster angedeutet; auch wenn die konkrete architektonische Zuordnung unklar bleibt, kann das Auge hierdurch doch in etwa die Tiefe des Raumes ermessen. Stets kombiniert der Betrachter Gesehenes und Gewußtes. Elemente, die durch den Maler vorgegeben sind, setzt er in eine Beziehung zu vorhandenem Wissen um die übliche architektonische Struktur einer Kirche. In Kenntnis eines konkreten Gebäudes, der *Oude Kerk* von Amsterdam, die mittels Orgel und der charakteristischen Gestalt des Durchgangs zum Ambulatorium erinnert wird, merkt er sogleich die Reibung mit anderen Teilen der Darstellung. Wie oben konstatiert wurde, könnte die Arkatur aus dicken Pfeiler etwa eher noch der Haarlemer *Bavokerk* entstammen. Dieser Akt der Feststellung besteht seinerseits aus De- und Re-Konstruktion des Gesehenen; Ziel ist nicht Übereinstimmung zu erreichen mit einer bestehenden Realität, sondern Neuerschaffung im sehenden Verstehen des präsentierten Raumes. In der Reflexion wird der Raum nachvollzogen – auseinandergenommen und erneut zusammengefügt.
Es ist ein Topos in der zeitgenössischen Kunstliteratur, daß sich Ergänzungen von durch den Künstler Angedeutetem in der Imagination des Betrachters vollziehen sollten. In einem Abschnitt über sanfte Übergänge und die Funktion von Umrißzeichnungen schreibt Franciscus Junius, daß

„[...] de hoogste volmaecktheyt der Konste wierd oyt gheoordeelt voornaemelick daer in te bestaen, dat den omvangh ofte omtreck der figuren met sulcken aerdighen ende onbedwonghen soetigheyd sy getrocken, dat d'aenschouwers daer in meynen *te sien't ghene onsienelick* is. Ons ooghe laet sich lichtelick voorstaen, dat het *achter de schilderije iet meer siet dan daer te sien is*; wanneer d'uyterste linien, die het beeld omvanghen ende in sich besluyten, soo gantsch suyverlick sijn getrocken, datse een goet stuck weegs in't tafereel self sonder eengeschaerdighe uytkantigheyt schijnen te sijn verdreven. Het maeckt dat de figuren, niet plat, maer rondachtigh schijnen te sijn; als de kanten der selviger met gantsch dunne en fijne verwen-streken, sich allenghskens omrondende, uyt ons ghesicht ontwijcken."[174]

Die Umrißlinien sollten nicht dick und eingekerbt wirken, sondern vielmehr fein sein, daß sie die eingefaßten Figuren plastisch hervortreten lassen. Ein Gemälde – und dies ist die hier interessierende Konsequenz in der Rezeption – werde erst dann vollkommen, wenn es einem Künstler gelingt, statt auszuformulieren lediglich anzudeuten und die Vollendung der Form dem Betrachterblick zu überlassen. Dessen Auge würde im besten Sinne getäuscht; es geht um „Einbildung" des tatsächlich nicht Existenten, um Imagination dessen, was sich jenseits des vorhandenen (*achter de schilderije*) befindet.

Bei Emanuel de Witte geht es nicht nur um einen Akt der Vervollständigung, sondern auch von Rekonstruktion. Die Parallelen zu erinnernder und konstruierender, meditativer Geistesarbeit sind offensichtlich. Emanuel de Witte kann sie antizipiert und provoziert haben, indem er die Möglichkeiten seines Genres ausreizte. Daß künstlerische Raumdarstellung zuvor ungesehene Bilder erschaffen kann, viel Betrachteraktivität erfordert und dadurch auf ihre Weise mit der figurenbestimmten *Historia* wetteifern kann, hat er bei Gerard Houckgeest gelernt. Für beide waren gemalte Kirchen weniger darzustellende Objekte als Räume des Sehens. Das Sehen geschieht nicht bedingungslos, sondern wird vom Maler – auch über die Grenzen des Erwartbaren hinaus – angeleitet. Die sichtbare Reflexion auf die Möglichkeiten ihrer Kunst und die ihr gestellte Aufgabe, Kirchen-Bilder zu schaffen, verbindet Emanuel de Witte und Gerard Houckgeest.

[174] JUNIUS 1641, 270 (3. Buch, III.10) (Kursivierung von mir, A.P.). Für das Verständnis der Passage ist es erhellend, die (abweichende) englische Fassung daneben zu legen: „[...] it is furthermore requisite that an Artist should take speciall care about the extreame or uttermost lines; seeing it was ever held one of the greatest excellencies in these Arts that the unrestrained extremities of the figures resembled in the worke should be drawne so lightly and so sweetly as to represent unto us things we doe not see: neither can it be otherwise but our eye will alwayes beleeve that behind the figures there is something more to be seene then it seeth, when the lineaments that doe circumscribe, compasse, or include the images are so thinne and fine as to vanish by little and little, and to conveigh themselves quite away out of our sight.", JUNIUS 1638, 281.