


Pollmer-Schmidt · Kirchenbilder



Almut Pollmer-Schmidt

KIRCHENBILDER

**Der Kirchenraum in der
holländischen Malerei um 1650**



© VDG Weimar im Jonas Verlag für Kunst und Literatur GmbH, Kromsdorf / Weimar 2017
www.vdg-weimar.de · info@vdg-weimar.de

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung des Verlages in irgendeiner Form (Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme digitalisiert, verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Die Angaben zum Text und zu den Abbildungen wurden mit großer Sorgfalt zusammengestellt und überprüft. Dennoch sind Fehler und Irrtümer nicht auszuschließen, für die Verlag und Autorin keine Haftung übernehmen. Verlag und Herausgeberin haben sich nach besten Kräften bemüht, die erforderlichen Reproduktionsrechte für alle Abbildungen einzuholen. Für den Fall, dass wir etwas übersehen haben, sind wir für Hinweise der Leser dankbar.

Layout und Satz: Monika Aichinger, Jonas Verlag
Covergestaltung: Monika Aichinger, Jonas Verlag
Gedruckt in der Bundesrepublik Deutschland

ISBN 978-3-89739-752-1

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://d-nb.de> abrufbar.

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	8
----------------	----------

Einleitung	11
-------------------	-----------

GESTÜRMTE RÄUME

1 Der gestürmte Kirchenraum	29
1.1 Bildersturm und Bilderflut	29
1.2 Der reformierte im öffentlichen Raum: <i>preekkerk</i> und <i>wandelkerk</i>	33
1.3 „Umgangsökumene“ als Normalzustand	38
Das Beispiel der Maler	40
1.4 Konfessionalisierung als Einübung von Unterschieden	49
Das Beispiel der Kunstbetrachtung	51

RÄUME ZUM SEHEN

2 Houckgeests neue Kirchen	67
2.1 Ästhetische Brüche?	67
2.2 Ein Staatsporträt	77
2.3 Imaginäres Betreten	90
2.4 Durchschauen und Begreifen	93

3 Transformationen	116
3.1 Neue Blickwinkel auf das Oraniergrab von De Witte und Van Vliet	116
<i>Religio</i>	117
<i>Fortitudo</i>	120
3.2 Neu entworfen: Zu Emanuel de Wittes früher <i>Oude Kerk</i>	123
Die Kanzel im Zentrum	123
Hören und Sehen als Sterbenskunst	127
Der Prediger als <i>Kerk-Kalom</i>	131
3.3 Gedenken als Positionsbestimmung	133

4 Die Delfter Perspektive	143
4.1 Seriell festgelegt: Die Kircheninterieurs von Hendrick van Vliet	143
Van Vliets Atelier	143
Modulares Arbeiten	145
Wiederholungen und mechanische Transfers	152
4.2 <i>Tempeltgens, kerckjes, perspectieff</i>	160
4.3 Kirche als Initialzündung?	163

RÄUME DER STADT

5 <i>Ecclesia visibilis</i>: Die Verteidigung der sichtbaren Kirche in Delft	169
5.1 Bausteinen gleich: Das Ineinandergreifen von Kirche und Stadt in Delft	169
Öffentlichkeit und Kirche	170

Presbyterium und Magistrat	171
5.2 Der reformierte Anspruch auf geistliche Autorität	175
5.3 Die katholische Herausforderung	177
5.4 Prädikanten und Laien als Kontroverstheologen: Legitimität als Problem	178
Spranckhuysen und <i>Den Verdoolden Buyrman</i>	178
Tegularius' Dialoge	179
Johan van Bleiswijks <i>Buurlijk Bagyne-Boek</i>	183
6 Die Kirche im Bild der Stadt	194
6.1 Die Delfter <i>publieke kerk</i> : Selbstverständnis und historische Legitimation bei Dirck van Bleyswijck	194
Schaffung historischer Distanz	195
Interrelationen: Religiosität als bleibendes Delfter Charakteristikum	198
Träger von Kontinuität und Veränderung	200
6.2 Einblicke: Illustrationen in Stadtbeschreibungen	201
Delft 1678/80: <i>Caert figuratyff</i> und <i>Beschryvinge</i>	201
Haarlem 1628: Konstruktion und Betretbarkeit der Stadtkirche	206
Amsterdam 1664/65: Neugier und Intimität in Minderheitskirchen	209
6.3 Der reformierte Kirchenraum	215
7 Die ‚Konfessionalisierung‘ des gezeigten Raumes	230
7.1 Die Kanzel im Langhaus: Bildstrategien für Van Vliets schräge Blicke	235
Schwerpunkt und Blickfänger, oder: Der verrückte Predigtstuhl	236
Der Vorhang vor dem Kirchenraum	238
7.2 Das liturgische Erleben des Kirchenraums	242
Die Kanzel als ekklesiologischer Raumschwerpunkt der Reformierten	242
Die Kanzel als erlebter Raumschwerpunkt: Predigt und Abendmahl	244
Die ungeordnete Dynamik im Raum als Zeichen der <i>publieke kerk</i>	249
7.3 Psalmsingen beim Sehen	254
<i>Die hemelen seer klaer, Verkonden openbaer:</i>	
Das Beispiel des 19. Psalms	254
<i>met d'heerlijckheit schoone / Vwes huys' versaedt:</i>	
Das eröffnete Heiligtum von Psalm 65	260
7.4 Mit lebendigen Steinen: Die Kirche als geistliches Haus	264
RÄUME ZUM GEDENKEN	
8 Orte der Erinnerung – Orte der Meditation	277
8.1 Gemälde als Konstituenten einer familiären <i>memoria</i>	281
Mit dem Rücken zu <i>Oranje</i>	281
Die Gemeinschaft mit den Toten	285
Medien der Vergegenwärtigung	288
8.2 Wappenschilder: Die Kirche als heraldischer Raum	289
Die individuelle Assoziation mit dem Kirchenraum	292
8.3 Epitaphien: Patrizisches Gedenken als Blickfang	294
Epitaphien in der Delfter <i>Oude Kerk</i>	294

Das Lodensteyn-Epitaph als Scharnier zwischen Grab und Kanzel	298
Vorbildliches Schauen: Das Epitaph als Meditationsobjekt	303
8.4 Seehelden: Die Inszenierung des Gedenkens	310
Garanten der Geschichte, für Segen und Bekehrung	312
Zufall oder Mitte: Begegnungen mit dem Grab im Bild	319
8.5 Die Kunst, den Tod zu sehen	325
RÄUME DER KUNST	
9 Ersehnt, besetzt, erschaffen: katholische Kirchen(t)räume	345
9.1 Der umstrittene Raum	345
Bildersturm mit Grabmälern	345
Verheißung und Erinnerung:	
Der katholische Anspruch auf den Kirchenraum	350
Der Utrechter Dom im Jahr 1672	354
9.2 Geradegerückt: Der zentrale Blick als katholisches Instrument?	357
9.3 Die Schaffung einer alternativen Gegenwart	366
Aneignung	367
Umwidmung	370
10 Der Raum realer Präsenz: Bildexperimente bei Gerard Houckgeest und Emanuel de Witte	380
10.1 Rom als Alternative	380
Römische Reise	383
Memoria als politische Demonstration	386
Gemalte Liturgie	390
10.2 Das Epitaph des Künstlers	402
Veränderungen der Amsterdamer <i>Oude Kerk</i>	404
Veronika im Zentrum	409
Göttliches Bildermachen als Markenzeichen	418
10.3 Räume zum Sehen: Emanuel de Witte und die Grenzen der Interpretierbarkeit	427
Fazit	440
Summary	447
Samenvatting	450
Werklisten	454
Abkürzungsverzeichnis	477
Quellen- und Literaturverzeichnis	479
Register	521
Bildnachweis	530

Vorwort

Abb. 156

Warum gemalte Kirchen? Meine Faszination für das Kircheninterieur in der niederländischen Malerei begann vor inzwischen 17 Jahren mit Emanuel de Wittes Stuttgarter Bild. Ein moderner Blick schätzt De Wittes zwischen Abstraktion und sinnlichen Lichteffekten liegende Finesse unmittelbar. Doch ist es zweifellos die Komplexität seiner Kunst im Spannungsfeld von Religion und Architekturimagination, die es verbietet, sich mit einfachen Antworten zufrieden zu geben.

Heute ist es nur eine nette Fußnote, dass ich während eines historiographischen Seminars bei Eric Jan Sluijter just dieses Thema für die Hausarbeit gewählt hatte. Doch prägte mich die damalige Lektüre, am Beginn meiner langen Leidener Zeit, nachhaltig, sah ich doch, welche Fragen noch zu stellen sind. Das Institut *Pallas* (*Institute for Cultural Disciplines*, jetzt *Lucas. Centre for the Arts in Society*) der Universität Leiden bot mir 2004–09 als *assistent in opleiding* (Aio) hervorragende Bedingungen, für die ich nicht dankbar genug sein kann. Ohne das Vertrauen der Entscheidungsträger in mein Forschungsvorhaben wäre dieses Buch so sicher nicht geschrieben worden. Mein Doktorvater Reindert Falkenburg (jetzt NYU Abu Dhabi) hat die Abfassung des Manuskripts mit stets anregender, hinterfragender und konstruktiver Kritik und weitblickenden Anregungen begleitet. Ihm sowie Volker Manuth (Nijmegen) und Judith Pollmann (Leiden) bin ich für entscheidende Hinweise zu herzlichem Dank verpflichtet. Es ist mir eine große Ehre, dass letztere gemeinsam mit Jos Koldewei (Nijmegen), Mia Mochizuki (Berkeley), Eric Jan Sluijter (Amsterdam), Gert Jan van der Sman (Florenz/Leiden), Louk Tilanus (Leiden) und Gregor Weber (Amsterdam) Teil meiner Promotionskommission waren. Die Verteidigung, die am 20. Januar 2011 nicht nur vor den Gutachtern, sondern im Angesicht von Porträts ehrwürdiger Professoren und Wilhelms von Oranien im Leidener *Academiegebouw* stattfand, ist mir unvergesslich.

An die Recherchezeit, die von stets freundlichen Begegnungen mit Kollegen und der Hilfsbereitschaft der Mitarbeiter der Leidener Bibliothek sowie der Sonderlesesäle in Amsterdam und Den Haag geprägt war, erinnere ich mich gern. Horizonterweiternd, fruchtbar und durchaus in positivem Sinne anstrengend waren die Diskussionen mit meinen Leidener Doktorandenkollegen, unter denen ich meine langjährige *officemate* Jessica Buskirk sowie Joost Keizer und Todd Richardson hervorheben möchte. Bereichert haben mich auch die Kontakte im Rahmen der *Onderzoekschool Kunstgeschiedenis* und an die *Universiteit van Amsterdam* (UvA). Für manchen Rat danke ich Marten Jan Bok, Elmer Kolfin sowie Eric Jan Sluijter sehr herzlich, von dessen Kolloquien ich sehr profitiert habe. Für freundschaftliche Begegnungen sei meinen dortigen Mitdoktoranden, namentlich Junko Aono, Inge Broekman und Jacquelyn Coutré, herzlich gedankt. Äußerst wichtig für die Formulierung meiner Gedanken war meine Teilnahme am 2008–10 DFG-geförderten Netzwerk „ad fontes!“. Während unserer Kasseler Treffen begegneten mir nicht nur spannende Ansätze in der deutschsprachigen Niederlandeforschung, sondern auch sehr liebe Menschen: Stellvertretend sei Britta Bode, Claudia Fritzsche, Andreas Gormans, Dagmar Hirschfelder, Karin Leonhard, Miriam Volmert und Gregor Weber gedankt.

Es gibt sicher keine Studie auf dem Gebiet der holländischen Kunst des 17. Jahrhunderts, in deren Vorwort nicht das RKD (*Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie*, jetzt *Netherlands Institute for Art History*) erwähnt wird – zu Recht. Seine Ressourcen bilden die Grundlage der Auseinandersetzung mit jedem Thema, doch auch wegen seiner stets hilfsbereiten Mitarbeiter ist es immer wieder schön, dort zu arbeiten. Für den Fortgang der Untersuchung war es essentiell, so viele Gemälde wie möglich selbst gründlich in Augenschau zu nehmen. Zahlreiche, in dieses Buch eingeflossene Einzelbeobachtungen speisen sich aus eigener Seherfahrung, weswegen ich den Mitarbeitern vieler europäischer und amerikanischer Museen zu großem Dank verpflichtet bin – und im Zuge der Drucklegung auch für kollegiales Entgegenkommen bei Bildvorlagen.

Vieles würde ich heute anders, sicher pragmatischer angehen. Während der letzten Jahre habe ich das Dissertationsmanuskript noch einmal durchdacht, gekürzt und dort, wo es sinnvoll erschien, neue Literatur eingearbeitet. Obwohl sich die Kapitelstruktur geändert hat, ist die Grundabfolge der Argumentation dennoch beibehalten. Meiner Verlegerin Bettina Preiß und Cathrin Rollberg gilt mein Dank für ihre Geduld und die gute Zusammenarbeit. Aagje Gosliga hat die Großtat vollbracht, alle meine Übersetzungen niederländischer Quellen zu überprüfen; Matthanja und Johannes Müller sowie Erik Eising haben die *samenvatting* sprachlich korrigiert, die englische Zusammenfassung wurde von Corinna Gannon übersetzt: herzlichen Dank!

Während meiner Leidener Zeit waren Freunde mein Anker. Namentlich möchte ich Hester den Hartog, Jitske Kuiper sowie Matthanja und Johannes Müller sehr herzlich danken: heel erg bedankt voor jullie steun! Meine Familie hat mich mit Geduld und Liebe unterstützt und in Kauf genommen, dass ich aus dem Ausland nicht sehr häufig zu Besuch kommen konnte. Sehr herzlich danke ich meinem Vater Christian Hainke mit Petra Gabler und Pascal. Ohne die Schule des Sehens bei meiner Mutter Monika Pollmer wäre ich wohl kaum Kunsthistorikerin geworden. Ihr zusammen mit Peter Iwanow danke ich von Herzen. Durch ihr Engagement bei der Kinderbetreuung gab es überhaupt die Zeiten, in denen ich mich der Überarbeitung dieses Buchs widmen konnte. Ganz besonders aber ist diese Arbeit durch die Begegnung mit Bernward Schmidt geprägt, meinem historischen Gewissen und katholischen Gleichgewicht, kritischen Lektor, Freund und Ehemann. 2011 schrieb ich noch: „Mögen wir gemeinsam noch durch viele Kirchenräume wandern.“ Inzwischen streunt mit uns fröhlich Johannes Friedemann, der morgen seinen dritten Geburtstag feiert. Meinen beiden Männern sei dieses Buch gewidmet.

Frankfurt am Main, den 31. Juli 2016



Einleitung

Am Anfang ein Einblick: Die Kirche im Haus

Ein Kirchenbild dominiert die Wand des Gartenzimmers. Wer seine Eigentümer sind, wissen wir nicht.¹ Doch erlaubt uns der Ort, an dem das Ehepaar Emanuel de Witte gestattete, ein Selbstzitat einzufügen, darüber nachzudenken, ob die Porträtierten das Bild im Bild als Ausdruck ihrer Bindung an die reformierte Wortverkündigung verstanden wissen wollten. Während die geöffnete Tür im Zimmer einen Ausblick auf die Säule einer Galerie und einen wohlgepflegten Laubengang gewährt, öffnet das Gemälde den Blick in eine Kirche. Die strukturelle Verwandtschaft beider ‚Öffnungen‘ im Hinblick auf die Kombination von Säule und Bogen wird durch die spiegelbildliche Anbringung von Tür und Vorhang unterstrichen. Die Tür ist nach links aufgesperrt, der grüne Vorhang nach rechts gerafft, um den sonst vor Staub geschützten Gemäldeschatz zu zeigen. Mit kräftigen Farben und groben Strichen, die sich vom Rest des Porträts unterscheiden, hat Emanuel de Witte das Gemälde nur skizzenhaft angelegt und damit den Objektcharakter des Bildes im Bild betont. Die pastos aufgetragenen Farben verweisen auf den künstlerischen Vorgang und zeugen von De Wittes Kirchenmalen. Nur an zwei anderen Stellen des Bildes hat der Maler Farbe ähnlich pastos eingesetzt: um den Lichteinfall rechts zu Seiten des Spiegels, vor allem aber im linken Vordergrund zu kennzeichnen. Ein Ausläufer des so materialisierten Lichts berührt noch gerade die linke Schuhspitze des Hausherrn und nimmt ihn, der direkt vor dem Kircheninterieur sitzt, in sein Spiel hinein. Emanuel de Wittes gemaltes Gemälde, dessen Typus auf eine von ihm oft verwendete Ansicht der *Oude Kerk* in Amsterdam zurückgeht, ‚lebt‘ geradezu vom Wechsel beleuchteter und verschatteter Flächen. Auch dort kommt das Licht von links, so dass wir im linken Vordergrund einen breiten hellen Streifen wahrnehmen können – eine unübersehbare Parallele von gemaltem Zimmer und gemaltem Kirchenraum tut sich auf. Der Rahmen des Bildes im Bild wird nur von zwei Armen eines metallenen Kronleuchters überschnitten. Es hängt direkt über der Handlung im Bild: der Herr des Hauses nimmt eine Traube von einer Schale, die ihm von einem Mädchen, das vielleicht seine Tochter ist, gereicht wird. In einem anderen Kontext müsste man sich mit der Deutung der Geste als Keuschheitssymbol, die die ikonologische Forschung aufgrund von Analogien in der Emblemik herausgearbeitet hat, begnügen: Die fruchtbare Ehe sei die zweite Form der Jungfräulichkeit, weshalb die Bildmetapher auch auf Ehepaar- und Familienbildnissen üblich war, um „orthodoxy in love“ zu zeigen, so Eddy de Jongh.² Von diesem Hintergrund hat Jan Baptist Bedaux auf die Spannung gewiesen, welche der traditionellen Verbindung zwischen Frucht und Fruchtbarkeit inhärent ist.³ Mit dem Weinberg, dem Weinstock, der Rebe oder der Traube verbundene Bilder besitzen eine lange Geschichte, die verschiedene, einander durchdringende Assoziationsmöglichkeiten bereithält. Abgeschnitten und gepresst erinnert die Weintraube an das Leiden Christi, den Opfertod und die daraus erwachsende eucharistische Feier; verbunden mit der Präfiguration in der von den Kundschaftern im heiligen Land getragenen großen Früchten und dem alttestamentlichen Bild des Weinberges für das Volk Israel wurde sie zum Zeichen der Erlösten. Hiervon ausgehend legte man die Metaphern auch im Hinblick auf Maria aus, die

Abb. 1

als fruchtbarer und doch jungfräulicher Weinberg oder als Rebe die Traube Christus hervorgebracht hat⁴ – von hier ist es freilich kein weiter Schritt mehr zu Cats' Keuschheitszeichen, dessen religiöse Wurzeln auch im 17. Jahrhundert noch allgemein verstanden worden sein müssen. Und auch, wenn die mariologische Deutung für Protestanten irrelevant wurde, blieb die von der Ranke hervorgebrachte Frucht doch ein bildlicher Ausweis für die Kirche, welche mit Christus verbunden ist: „Ich bin der Weinstock, ihr seid die Reben“ (Joh 15,5). Den Grundlagen protestantischer Ekklesiologie zufolge geschieht dies durch Wort und Sakrament – Argumente, die in Emanuel de Wittes Bild mittels Kircheninterieur und Weintraube nachvollziehbar werden. Gemaltes Gemälde und symbolische Handlung verstärken einander dabei in ihrem Gehalt.⁵ Der Kronleuchter bringt ebenso wie die Figur des Hausherrn die Verbindung zwischen beiden Motiven optisch zuwege. Wie Willemijn Fock nachgewiesen hat, war ein solcher Leuchter allerdings selbst in vornehmen Haushalten der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts kaum gebräuchlich und dürfte Zeitgenossen weit eher an eine *kerkkroon* des öffentlichen Kirchenraums erinnert haben.⁶ So inszeniert, kommt die Kirche ins Haus.

Warum gemalte Kirchen?

Die Kirche in ihrem Haus ist das unübersehbare Charakteristikum, mit dem sich das unbekannte Ehepaar von Emanuel de Witte malen ließ. Um die Frömmigkeit der Dargestellten zu betonen, kombinierten andere Gruppenbildnisse den besprochenen Trauben-Gestus mit einer Bibel,⁷ eines ermöglichte durch die Hinzufügung eines Apfels gar einen Diskurs über Sündenfall und Erlösung – auf De Wittes *Familienbildnis* aber hat dessen gemaltes Kircheninterieur die Funktion eines religiösen Attributs übernommen. Dies nun ist die Stelle, an der diese Studie einhakt, denn ist es für Reformierte selbstverständlich, das Buch der Bücher durch ein Bild zu ersetzen? Die Frage wird so stehen bleiben müssen, geht es hier doch nicht darum, die Frage von Calvinismus und Kultur umfassend zu untersuchen.⁸ Gleichwohl ist es die Motivation dieser Studie, zum Verstehen des Verhältnisses von Bild und Religion im Holland des 17. Jahrhundert beizutragen. Aus diesem Grund wurde das Genre des Kircheninterieurs ausgewählt, weil es das Verhältnis selbst in sich trägt und, wie man annehmen darf, thematisiert. Es geht um Kirchen-Bilder.

Kircheninterieurs als Teil der Delfter Malerei

Der Schwerpunkt liegt auf dem Werk von Gerard Houckgeest (um 1600–1661), Hendrick Cornelisz. van Vliet (1611/12–1675) und Emanuel de Witte (1616/17–1692), der Trias, die durch Walter Liedtkes *Architectural Painting in Delft* (1982) vertraut ist. Liedtkes Titel gibt bereits die Leitbegriffe an, unter denen die Kircheninterieurs dieser Maler in der Forschung betrachtet worden sind: einerseits in Bezug auf die Architekturmalerei, wofür Hans Jantzens inzwischen über ein Jahrhundert alte Dissertation *Das niederländische Architekturbild* (1910, wiederaufgelegt 1979) wegweisend gewesen ist, andererseits die Frage nach einer spezifischen „Delfter Form“, welche bereits Max Eisler aufgeworfen hat.⁹ Beide Ansätze spiegeln sich auch in den wichtigen Ausstellungen aus jüngerer Zeit, deren Kataloge das gegenwärtige kunsthistorische Bild nicht unwesentlich prägen: *Perspectiven. Saenredam*

en de architectuurschilders van de 17e eeuw (Rotterdam 1991) sowie *Vermeer and the Delft School* (New York & London 2001).¹⁰ Beide benennen jeweils einen in seiner Arbeitsweise außergewöhnlichen, heute besonders interessierenden Künstler als Horizont, vor dessen Hintergrund (implizit oder explizit) alles andere betrachtet werden soll – Pieter Saenredam und Johannes Vermeer van Delft.¹¹ Die Delfter Gestalt der perspektivischen Architekturdarstellung und ihren Urheber näher zu bestimmen, war eine Fragestellung, die beide Stränge gleichsam mit einander zu verbinden vermochte. Geprägt von Hans Jantzens Stilgeschichte des Raumes¹² ging es dabei um ein Formproblem, als das dieser bereits die Entwicklung der perspektivischen Schrägsicht bestimmt hatte:

„Es ist jede der unsichtbaren Schranken gefallen, die uns immer noch von dem unmittelbaren Raumerlebnis des Kircheninnern trennte. Nicht allein, daß hier diejenige perspektivische Aufnahme stattfindet, die für das in dem Raume selbst befindliche Auge Geltung hat (Saenredam ging hierin schon voraus), sondern der Raumeindruck ist noch durch ein ganz neues Mittel gesteigert. Die Architektur steht nicht mehr frontal, sondern zum ersten Mal in der perspektivisch ‚schrägen‘ Ansicht.“¹³

Jantzen schrieb dies im Hinblick auf ein Gemälde, das Gerard Houckgeest vom Chor der *Nieuwe Kerk* in Delft gemalt hatte und meinte keine neuartige Konstruktionsweise, sondern vielmehr einen Effekt, der durch die Übereck-Stellung des Hauptmotivs im Bild erreicht wird. Der Fluchtpunkt in der Bildmitte wird zu meist ‚verstellt‘, während die Linien, die seitlich zu den innerhalb oder außerhalb der Bildfläche liegenden Distanzpunkten führen, eine kompositionsbestimmende Funktion erhalten. Räumlichkeit wird damit nicht mittels eines einfachen, leicht zu erkennenden Tiefensogs erzeugt, sondern durch andere Bildstrategien, die den Betrachter „unmittelbar“ einbeziehen. Eisler sah in der vollzogenen Hinwendung zum tatsächlich vorhandenen Kirchenraum die Grundlage der nun spezifisch *Delfter* Architekturmalerei und bezeichnete das Jahr 1650, in dem Houckgeest die erwähnte Ansicht malte, als entscheidenden Punkt in der künstlerischen Entwicklung der Stadt, in der sich „der voll reifende Charakter von Delft, überall beruhend auf der vereinfachten, verstrengerten und so durchgehaltenen Bildform“ ankündigte.¹⁴ In ihrer Monographie zu Emanuel de Witte hatte Ilse Manke diesen Künstler als eigentlichen Erfinder der gewandelten Delfter Raumdarstellung propagiert,¹⁵ eine Auffassung, die zuerst Lyckle de Vries bestritt, indem er die Bedeutung von Gerard Houckgeest auf überzeugende Weise heraushob.¹⁶ Das „Formproblem“ der Delfter Malerei um 1650 vor dem Hintergrund der Perspektivlehre, vor allem von Hans Vredeman de Vries, und der zeitgenössischen optischen Wissenschaft zu untersuchen, hat Arthur Wheelock in seiner 1977 publizierte Dissertation unternommen.¹⁷ Spätere, oft im Fokus auf Johannes Vermeer geschriebene Studien schlossen hieran an, indem sie auf die für die Stadt spezifische Faszination für naturwissenschaftlich-technische Innovationen – das Mikroskop eines Anthonie van Leeuwenhoek etwa – abhoben, wodurch die Entwicklung und der Gebrauch optischer Hilfsmittel für die Malerei gefördert worden sein könnte.¹⁸ Unterstrichen durch den Vergleich mit Carel Fabritius und Vermeer fungieren schrägansichtige Kircheninterieurs wie Houckgeests *Nieuwe Kerk* als Exponenten einer fortschrittlich-gelehrten Faszination für Raum und Licht.

Abb. 15

Abb. 15

Sowohl De Witte als auch Hendrick van Vliet, beide bereits Meister der Delfter Lukasgilde und geschult im Malen von kleinen Historienstücken bzw. Porträts, lernten von Houckgeest so viel, dass sie die Darstellung des Kirchenraums als Spezialisierung übernehmen konnten. Da Houckgeest die Stadt spätestens 1651 verlassen sollte, positionierte sich Van Vliet als Maler dieses Genres in Delft, während De Witte in die Metropole Amsterdam übersiedelte – so das bis heute gültige Szenario, an dem auch dieses Buch festhalten wird. Die gesamte Breite der Produktion von Kircheninterieurs in Delft hat Walter Liedtke erschlossen.¹⁹ Im Anhang seiner 1982 erschienenen Dissertation verzeichnet er neben zehn 1650 oder später entstandenen Werken von Houckgeest fast 200 Katalognummern zu Hendrick van Vliet. In ihrer monographischen Studie zu De Witte hatte Manke bereits über dreißig Interieurs mit Delfter Motiven identifiziert, die der Autor überprüft und ihnen ein weiteres zur Seite stellt.²⁰ Neben dieser von ihm definitiv etablierten Dreieckigkeit der Delfter Kircheninterieurmalerei – Houckgeest, Van Vliet, De Witte – hat er ebenso vergleichbare Werke ihrer weniger bekannten Mitbürger besprochen: Cornelis de Man, der in einem engen Verhältnis zu Van Vliet gestanden haben muss, dessen Schüler oder zeitweise dessen Mitarbeiter war, bevor er neben Porträts und Figurenstücken eigenständige Kircheninterieurs anfertigen konnte, oder Johannes Coerserman, von dem einige außergewöhnliche *penschilderijen* aus den 1660er Jahren bekannt sind.²¹ Liedtkes fortdauernde Beschäftigung mit der Materie verankerte die Kircheninterieurmalerei endgültig in ihrer lokalen künstlerischen Umgebung. Sie fand ihren Höhepunkt nicht nur mit der erwähnten Ausstellung zur *Delft School*, sondern auch mit seinem, ein Jahr zuvor erschienenen Überblickswerk zur Delfter Malerei, *A View of Delft*.²²

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

Schnittstellen

Methodisch sucht diese Studie Schnittstellen zu definieren. Diese werden sich aus der Betrachtung der Kunstwerke auf der einen und Aspekten der Sozial-, Kultur- und Religionsgeschichte auf der anderen Seite ergeben.

Als Grundlage für die quantitative und qualitative Analyse der Gemälde wurde das Œuvre der drei im Fokus stehenden Künstler erfasst und Werke anderer Zeitgenossen, die sich am Kircheninterieur versuchten, berücksichtigt. Das weitere Referenzfeld erstreckt sich auf Gemälde des berühmteren Pieter Saenredam, auf Daniel de Blicq und Anthonie de Lorme bis hin zu wenig bekannten oder anonymen Malern und Kupferstechern. Ohne Vergleiche mit und Kontrastierungen zu der vorangegangenen und zeitgenössischen Kircheninterieurmalerei in der Republik, in Antwerpen und anderswo kann sie nicht auskommen.²³ Die Werkliste für Houckgeest, Van Vliet und De Witte am Ende dieses Buches (S. 454–476) versteht sich allerdings nicht als Katalog mit dem Anspruch auf Vollständigkeit, wie ihn Manke, Liedtke und zuletzt Mailliet²⁴ vorgelegt haben, sondern als umfanglicheres Register der behandelten Gemälde, das nicht zuletzt den Fußnotenapparat entlastet. Abgesehen von einigen, für die Argumentation dieser Arbeit wichtigen Beobachtungen liegt

es jenseits ihrer Fragestellung, ausführende Hände und Werkkategorien zu unterscheiden oder die Chronologie zu diskutieren. Es geht darum, dass es bestimmte Gemälde gab und dass sie in einem Kontext funktioniert haben müssen, nicht aber darum, ob sie durch Hendrick van Vliet oder durch Cornelis de Man unter Verwendung Van Vliet'scher Muster ausgeführt worden sind. Dies mag banal, vielleicht aber auch oberflächlich klingen, war als Arbeitsmaxime aber wichtig, um größere Zusammenhänge außerhalb der engeren Detailfülle nicht aus dem Blick zu verlieren. Eine an der Rekonstruktion der Gesamtœuvres interessierte Zugangsweise hätte zudem anderer, etwa gemäldetechnologischer Untersuchungsmethoden bedurft.

Die genuin kunsthistorische Arbeit ist von traditionelleren wie neueren Ansätzen der Forschung nicht unberührt geblieben, von denen die Ikonologie in der Tradition Eddy de Jonghs, Fragen des „Realismus“ und seiner letztlich selektiven Ausprägung,²⁵ Studien zur Dynamik von Markt und Wettbewerb, zu einzelnen „Genres“ oder lokalen „Schulen“ – deren Bild nicht nur im Falle Delfts vor allem Ausstellungen prägten –, Atelierpraxis²⁶ oder zu Kunsttheorie, -terminologie und -literatur unbedingt erwähnen müssen.²⁷ Beiträge in der Kunstgeschichtsschreibung wie die Rezeptionsästhetik Wolfgang Kemp's,²⁸ die Einbettung der holländischen Kunst in eine Kultur des Sehens, wie sie Svetlana Alpers begonnen hat,²⁹ die bildwissenschaftliche Wende, die für die Komplexität des Betrachtens sensibilisiert,³⁰ und schließlich neuere Versuche, Interrelationen mit Veränderungen im wissenschaftlichen und (natur-)philosophischen Bereich in den Blick zu nehmen, die in der Frühen Neuzeit so massiv geschahen,³¹ sind dabei noch gar nicht eingerechnet. Als zentrales Interpretament hat sich die Frage nach dem Vorgang des Betrachtens erwiesen und mithin die Frage nach historischen Strukturvergleichen, die den Seh-Akt zu beschreiben helfen.

Dieser Zugang interagiert mit Untersuchungen auf der sozial-, kultur- und religionshistorischen Ebene. Der fortlaufende Perspektivwechsel zwischen diesen zwei Ebenen hat die Arbeit an dieser Studie geprägt; sie spiegelt sich auch in der Struktur der Kapitel wider. Mit den Zwischenüberschriften „Gestürmte Räume“, „Räume zum Sehen“, „Räume der Stadt“, „Räume zum Gedenken“ und „Räume der Kunst“ ist versucht, die unterschiedliche Fokussierung auszudrücken.

Aneignung: Besitz und Betrachtung

Dass seine Bilder selbst Schnittstellen zwischen Außen und Innen waren, thematisierte Emanuel de Witte in seinem Münchener *Familienbildnis* ausdrücklich. Durch die Parallelität seines vorhangbehangenen Kircheninterieurs mit der Tür zum Garten einerseits und andererseits der massiven Materialität, mit der das Licht aus einem unbestimmten Außen auf das häusliche Interieur trifft, braucht man das Wissen um Albertis Definition des Gemäldes als Fenster gar nicht, um die Wirksamkeit der Metaphorik zu begreifen. Innen und Außen gibt es auch im gemalten Kirchenraum: Warmes Licht umspielt seine Wände und Pfeiler, und indem es so von links einfällt, dass sich ein heller Streifen auf dem Boden abzeichnet, schafft es ein Bewusstsein der Raumtiefe, welche ohne die Lichtführung im Unklaren geblieben wäre. Der dargestellte Kirchenraum erweitert den Raum der Familie auf zwei Ebenen, einmal in geistlicher Hinsicht und einmal in sozialer, welche sicherlich noch besser zu fassen ist. Die Predigt findet zwar im Innern einer Kirche statt, der

Abb. 1



1
Emanuel de Witte,
Familienbildnis, 1678,
Leinwand, 68,5 x
86,5 cm, München, Alte
Pinakothek

Ort aber ist Bestandteil des öffentlichen Raumes – dies wird noch eine wichtige Rolle spielen. Gemalt und aufgehängt wird dieses gemeinschaftliche Ereignis zum Bestandteil des eigenen Innenraums, im wörtlichen und im übertragenen Sinne.

Die Bedeutung von öffentlichem und privatem Raum wird in der Geschichtswissenschaft,³² aber auch ansatzweise in der Forschung zur niederländischen Kunst- und Kulturgeschichte thematisiert. Arthur Wheelock und Adele Seeff gaben einen Sammelband zum Thema heraus,³³ John Loughman und John Michael Montias beschäftigten sich mit der Abstufung von Räumen mit eher repräsentativer bis hin zu eher familiärer Funktion in Wohnhäusern, wie sie sie aufgrund der statistischen Auswertung von Inventaren zu fassen versuchten.³⁴ Repräsentativen Zwecken dürfte auch Emanuel de Wittes *Familienbildnis* gedient haben; man zeigte sich, wie man gesehen werden wollte – und wir sehen, dass es für die dargestellte Familie dazugehörte, ‚ihren Raum‘ durch das öffentliche Geschehen einer reformierten Predigt dominieren zu lassen, es sich gleichsam anzueignen.

Wer holte sich die von De Witte, Houckgeest und Van Vliet gemalten Kirchen ins Haus – und warum? Die vorliegende Studie nimmt ihren Anfang bei einer Fragestellung, die ebenso einfach wie fundamental klingt und mit dem Blick auf das *Familienbildnis* De Wittes bereits beantwortet scheint – sie ist es jedoch nicht, verbietet es sich doch vorschnell zu verallgemeinern. Zudem kennen wir weder Identität noch Hintergrund der Porträtierten. In anderen Fällen, dann, wenn uns Notaraktien die Namen derjenigen verraten, die ein Kircheninterieur besessen haben, wissen wir noch nicht, welcher Art die Gemälde genau waren. Letztlich also kann die Auswertung von Inventaren kein eindeutiges Bild darüber vermitteln, wie Besitz und

Betrachtungsintention miteinander verbunden waren, weshalb sie bereits im ersten, die Voraussetzungen klärenden Kapitel erfolgen soll (Kap. 1.4).

Das Problem der Eigentümer aufzuwerfen, erscheint mir gleichwohl wichtig, um die Ausprägungen der Werke von Houckgeest, Van Vliet und De Witte zu verstehen. Es geht darum, die Umstände der Produktion dieser drei Maler näher zu fassen, indem Bedingungen für die Rezeption ihrer Gemälde ausgelotet werden. Welche Faktoren haben das zeitgenössische Verständnis der Bilder geformt? Egbert Haverkamp Begemann und Alan Chong haben drei Bezugspunkte genannt, die es bei einer Interpretation zu berücksichtigen gelte. Ihnen ging es um die Landschaftsmalerei, doch lässt sich ihr Ansatz ohne weiteres auf andere Gemäldegenres anwenden. Erstens müssten die Assoziationen, die das Dargestellte bei den Betrachtern auferufen haben könnten, untersucht werden; sind, in unserem Fall, Kirchenräume spezifisch oder verallgemeinernd wiedererkennbar? Zweitens stellt sich die Frage, auf welche Weise der Künstler das Thema wiedergegeben hat, was ausgewählt und wie betont wurde. Drittens sollte es um Umgebungsfaktoren gehen: welche Funktion hatte ein Gemälde zu erfüllen und für welchen Kundenkreis wurde es geschaffen?³⁵ Die drei Felder sind nicht so unabhängig voneinander, wie die ideale Darlegung der Forschungsaufgabe sie erscheinen lässt. Vielmehr beeinflusst beispielsweise das, was wir vom Vorbildlichen Motiv zu wissen glauben, die Analyse der künstlerischen Darstellung und beides gemeinsam wiederum die Schlussfolgerungen über Verortung, Funktion und Kundschaft der Gemälde. Nicht nur beim letzten Faktor leidet die Interpretation zudem an einem unvermeidbaren Problem, das „simple a lack of information“ ist.³⁶ Auf die Assoziationen zu achten, die Gemälde in Betrachtern ausgelöst haben könnten, ist gleichwohl von Wichtigkeit, berücksichtigt man damit doch nicht allein eine intellektuelle oder philosophische Tradition, sondern die ganze Breite der historischen Kultur. Methodisch verlangt der Ansatz aber nach Konkretisierung, denn auf welche Weise kann man frühmoderne Betrachterrezeption überhaupt untersuchen? Reicht es, die holländische Malerei als grundsätzlich offen und multiinterpretabel zu charakterisieren wie Jochen Becker, der alle „Deutbarkeit“ „dem Betrachter anheimgegeben“ hat?³⁷

In seiner Dissertation zu Sturm und Schiffsunglück in der Marinemalerei entwickelte Lawrence Otto Goedde seine Interpretation auf zwei Standbeinen: einerseits, indem er Bildkonventionen analysierte und andererseits, indem er „interpretative Kontexte“ erarbeitete, die sich insbesondere aus visuellen und literarischen Traditionen ergeben.³⁸ Um diese kulturell vorgeprägten Rezeptionsmodelle zu fassen, bezog er auch die populäre Kultur in Gestalt von Seefahrererzählungen mit ein, konzentrierte sich aber in einem anregenden Kapitel auf literarische Gattungen, in denen sich das Interesse für Bild und Text überschneidet: Kunsttheorie, die emblematische Interpretationsweise und die Ekphrasis. Insbesondere die Strukturen der literarischen Bild-Beschreibung, die seit der klassischen Rhetorik ja immer auch mit der *enárgeia* verwobene „Bild-Erschreibung“ sein möchte, die den Hörer/Leser an den Ort des Geschehens versetzt, indem es ihm das Bild „vor Augen“ stellt,³⁹ ähnelten „a process of engaged, participatory ‚reading‘“. Goedde beschrieb diesen mit Gombrichs Worten als „imaginative sympathy“, an identification of the viewer's experience and emotion with situations depicted in narrative art that provides a temporal dimension to still images.“⁴⁰ Die Praxis der Ekphrasis – welche, wie wir allerdings nur vermuten können, über ihren literarischen Niederschlag hinausgegangen

und in Gespräche von den Bildern eingeflossen sein könnte – rechtfertigte deshalb den im Hinblick auf niederländische Landschaftsmalerei entwickelten kunsthistorischen Ansatz, von einer zeitgenössischen Rezeptionshaltung auszugehen, die einen „imaginative entrance“ in das Bild verlangt, eine Betrachtungsweise also, die die erzählerische und formale Struktur des Bildes mit eigener Anteilnahme zu füllen vermag.⁴¹ Rezeption darf daher nicht als passives Erhalten visueller Information missverstanden werden, sie ist vielmehr ein Wechselspiel von Dargebotenem und Imagination – auch in dieser Hinsicht geht es um Schnittstellen. Die eigene, im wörtlichen Sinne bildnerische Vorstellungskraft der zeitgenössischen Betrachter dürfte, um auf Haverkamp Begemann und Chong zurückzukommen, von allerlei Assoziationen gespeist werden, die über literarische Strukturmodelle hinausgehen. Während mir keine ekphratische Beschreibungen zu Kircheninterieurs bekannt geworden sind,⁴² gilt es, Diskurse zu Kirche, Kirchenraum und Kirchengebäude zu untersuchen, die die Rezeption dieser Gemälde geprägt haben könnten.

Sein Versuch, allgemeine Strukturen und Konventionen zu beschreiben, ist es, der Goeddes Forschungsansatz so wertvoll macht. Er bezieht sich sowohl auf die Rezeption als auf die Produktion von Gemälden, deren Muster von motivischer Auswahl und Anspielung („patterns of selectivity and allusion“⁴³) so bestimmend sind für jedes Genre der niederländischer Malerei in der Frühen Neuzeit und mit deren Hilfe nur die überwältigende Masse an Bildern sich erklären und von uns erfassen lässt. Die Marinemalerei – und dies lässt sich auch auf gemalte Kirchen übertragen – sei trotz „all ihrer realistischen Glaubwürdigkeit [...] im Kern Fiktion, Neuschöpfungen menschlicher Erfahrungen“ und damit notwendigerweise „selektiv, konventionell und interpretativ“, schreibt Goedde an anderer Stelle.⁴⁴ Ein Anliegen dieses Buchs ist es denn auch, die Entwicklung neuer Bildkonventionen, wie sie mit der Delfter „Schrägsicht“ ihren Anfang nahm und insbesondere durch Van Vliet typisiert wurde, nachzuvollziehen und in Bedeutungsschichten einzubetten. Um sie zu verstehen, ist es, wie bei Goedde,

„zwingend notwendig, die konventionellen Darstellungsmuster und die bestimmenden Kriterien, welche dieser selektiven Annäherung an die Wirklichkeit zugrunde liegen, zu identifizieren, denn sie belegen eine primäre Ebene, auf der die Bilder Bedeutung erlangen. Eine selektive Darstellungsweise ist in sich stets interpretativ und erlaubt uns, eine Bedeutung zu erkennen, die sofort zugänglich ist in der Auswahl, den Voraussetzungen und den Interessen, die konventionellen Mustern innewohnen und welche vom Künstler und Betrachter gleichermaßen geteilt werden.“⁴⁵

Wie zeitgenössische *Deutungsmuster* das Korrektiv sind für die kunsthistorische Bildbetrachtung, welche notwendigerweise persönlich und durch die Ästhetik des 19. und 20. Jahrhunderts geprägt ist, fungieren erkannte *Darstellungsmuster* als Korrektiv in der Breite der historischen Assoziationsmöglichkeiten.

Indem sie gesehen werden wollen, besitzen Bilder eine nur ihnen „spezifische Vergegenwärtigungskraft“.⁴⁶ Narrative Zusammenhänge sind in ihnen simultan enthalten und können nur gemeinsam wahrgenommen werden. Max Imdahl hat daran erinnert, wie wichtig es ist, bildliche Gegebenheiten als solche und nicht nur als pure Illustration ikonologischer Zusammenhänge wahrzunehmen. Sinnstrukturen

können eben nicht nur von Text und textgebundener Narration erzeugt werden, sondern in ihrer Komplexität des Bildes bedürfen, um in ihrer ganzen Reichweite ausgedrückt und erfahrbar zu werden. Geprägt aber wie jeder Betrachter ist durch Sprache und Text, kann der Betrachtungsvorgang selbst einen Erzählungszusammenhang erzeugen. Die Ekphrasis war ein durch das horazische Diktum *ut pictura poesis* legitimiertes Muster, mit dem dies geschehen konnte. Zum kunsthistorischen Schreiben gehört es, eine Betrachtungserzählung wiederum mit Mitteln der Sprache nachvollziehbar darzulegen. Dabei muss es sich nach den zwei Seiten verantworten, die gerade dargestellt worden sind: erstens den Gegebenheiten des Gemäldes, wozu die Bestimmung von sich wiederholenden, und deshalb offensichtlich erfolgreichen und bedeutsamen, Bildstrategien ebenso gehört wie die Reflexion über das Besondere an einem Bild, das erst vor dem Hintergrund des Gebräuchlichen hervorsticht, und zweitens den möglichen Deutungsmustern eines zeitgenössischen Betrachters, der mit der Rezeptionsästhetik gleichwohl als „idealer“ vorausgesetzt werden muss und leider eben nicht als historische Person zu fassen ist.

Zum Begreifen des Deutungshorizonts zeitgenössischer Betrachter werde ich zahlreiche Schriftquellen heranziehen. Um festzulegen, in welchem Rahmen diese zu suchen sind, sollen sich nun Vorüberlegungen anschließen, die zunächst von den Interpretationsangeboten in der vorhandenen kunsthistorischen Literatur ausgehen. Die Kircheninterieurs von Houckgeest, Van Vliet und De Witte werden einerseits im Hinblick auf Delft ‚verortet‘, der Stadt, in der alle drei Maler (zeitweise) gearbeitet haben, und andererseits in dem Kontext, den ihre Motivwahl primär vorgibt, dem der Kirche.

Stadt und Religion

Um zu erklären, warum um 1650 eine ganz neuartige Darstellungsform des Kirchenraums entwickelt wurde und sich diese Form gerade in Delft etablieren konnte, haben Arthur Wheelock und Lyckle de Vries einen außerkünstlerischen Faktor ins Feld geführt. Bei Houckgeests Ansicht der *Nieuwe Kerk*, wo das Hauptaugenmerk auf das Grabmal Wilhelm von Oraniens im Chor gerichtet sei, liege ein Zusammenhang mit den Auseinandersetzungen um die Statthalterschaft nach dem Tod Friedrich Heinrichs (1647) und dem Westfälischen Frieden (1648) nahe, die in der ersten statthalterlosen Zeit gipfeln sollte. Die Verwendung des ins Bild gebrachten Gedenkens sei mithin als politische Stellungnahme zu werten, ein Käufer derartiger Gemälde folgerichtig in der *prinsgezinde* Fraktion anzusiedeln.⁴⁷ Nina Lindau, die den Grabmaldarstellungen vor und nach Houckgeest jüngst eine Studie widmete, hielt an dieser Interpretation fest.⁴⁸

Gemälde mit Oraniergrab bilden aber nur einen Bruchteil – genauer: in etwa ein Sechstel – der bekannten Kircheninterieurs mit Delfter Motiven.⁴⁹ Auch die Konzentration auf die Errungenschaften von *perspective and optics* dürfte nur einen Teil der Gemälde berühren, wie bereits ein flüchtiger Blick auf eines der Bilder aus Hendrick van Vliets Serienproduktion zeigt, wo Konstruktion zugunsten von Schablonenarbeit zurücktritt. Die Resultate von Van Vliets, aber auch De Wittes Malerei sind qualitativ stark gefächert und auch solche Bilder am unteren Rand des Spektrums, von denen es zahlreiche gibt, müssen ihr Publikum gefunden haben. Das zweite Kapitel analysiert Houckgeests Darstellungen des Oraniergrabes. Zwar

Abb. 15

Abbn. 44, 45

zieht es für die Interpretation den oben genannten politischen Kontext heran, geht über die faktische Beziehung aber hinaus, indem es die Aktivität des Betrachters als konstitutiven Teil von Houckgeests neuen Bildfindungen in den Blick nimmt. Hier, im sehenden Begehen des gezeigten Raumes wird sich die Verbindung zu De Wittes und Van Vliets Bildern zeigen und ein Pfad auf tun, der zu dem führt, was diese beiden Maler aus Houckgeests Anregungen gemacht haben.

Im Gegensatz zu Houckgeest und De Witte blieb Van Vliet in der Stadt Delft, deren Besonderheiten in sozialer, vor allem aber in religiöser Hinsicht es zu beachten gilt. Denn obwohl die Wichtigkeit der Kircheninterieurmalerei in und für Delft immer wieder betont wurde, erstreckte sich dies in der Literatur doch nur auf die formale Ebene einer ‚Delfter Schule‘. Nicht untersucht wurde, ob es lokale Faktoren gegeben hat, die die Nachfrage nach Kirchenbildern unterschiedlichster Qualität – also vermutlich auch in verschiedenen Preiskategorien und seitens verschiedener Schichten der Bevölkerung – begünstigt haben könnten. Die Fokussierung auf Delft rechtfertigt die Tatsache, dass der holländische Kunstmarkt in erster Linie lokal orientiert war, wie wir aus einschlägigen Studien wissen.⁵⁰ Gilden regulierten den örtlichen Kunstbetrieb, und obwohl Künstler wie Käufer durchaus mobil waren und man relativ schnell und bequem von einem Ort zum anderen reisen konnte, lohnte sich nur für hochwertigere Waren der aufwendige Transport in andere Städte, um sie auf den jährlichen Märkten zu verkaufen. Die übergroße Mehrheit der von mir erfassten Kirchenbilder aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, welche wiedererkennbare, eindeutig zuzuordnende Architektur zeigen, besitzen Delfter Motive. Dies verortet sie auch thematisch. Unerlässlich erscheint es in diesem Zusammenhang denn auch, das Funktionieren der beiden Hauptkirchen, der *Oude Kerk*, früher *Sint Hippolytuskerk*, und der *Nieuwe Kerk*, früher *Maria- en Ursulakerk*, in der Stadt als sozialem Körper, aber auch im Rahmen urbaner Selbstdarstellung zu betrachten.

Unter der Überschrift „Räume der Stadt“ wird die Gemengelage der Konfessionen in der niederländischen Republik am Beispiel Delfts vertieft dargestellt. Es geht zum einen darum, auf der Grundlage lokalhistorischer Literatur die Fakten zu benennen und zum anderen, Diskurse zu rekonstruieren, die für die Wahrnehmung des Kirchenraums relevant erscheinen.

Religion ist mit dem Kirchengebäude als Bildgegenstand untrennbar verbunden, weshalb es umso mehr verwundert, dass die Frage nach ihrem Einfluss noch nicht eingehend untersucht ist. Gestellt haben sie Gary Schwartz und Marten Jan Bok in Bezug auf Saenredam, dem sie zwar einerseits enge persönliche Beziehungen zu streng reformierten Kreisen nachweisen konnten, andererseits aber absprachen, in seinen Bildern auf der Suche nach einer „calvinistischen“ Atmosphäre“ gewesen zu sein, wie die ältere Forschung glauben machen wollte.⁵¹ In einem knappen, programmatisch *Faith in Perspective* betitelten Beitrag stieß Liedtke die Problematik für das Delfter Kircheninterieur an, dem er ohne zu Zögern „spiritual significance“ attestierte und davon ausging, dass die Gemälde „not only as an image ‚from life‘ but also of faith“ gewürdigt wurden.

„No longer a symbol (like van Eyck’s church interiors), the picture is a selective representation, most often of a local church, the centre of communal life, *Dutch* life, for the contemporary viewer would have recognised the church as Dutch in its form of worship, its architecture, the monuments, the character of its decoration and visitors, quite as a

Dutch landscape painting must have been appreciated not simply as a representation of nature, but of a terrain different from that anywhere else – home. It is not Vredeman de Vries, Saenredam and de Witte who explain the ‚speciality‘ of the church interior, but the people themselves.“⁵²

Trotz der Zusammenstellung einiger interessanter Beispiele blieb die Begründung dieses Fazits im Vagen, das auch der darüber gebreitet Mantel einer Wahrnehmung, die spezifisch „Dutch“ sein sollte, nicht zu konkretisieren vermochte. Ähnlich allgemein blieben Ansätze, einzelne typische Elemente und Figuren einer Analyse zu unterziehen, wohl, weil genau dies die Gefahr des ikonologischen Ansatzes gewesen ist, anhand isolierter Bedeutungszuweisungen generelle inhaltlichen Aussagen über eine ganze Gruppe von Bildern anzustreben.⁵³

Die Frage, ob und inwiefern religiöse Motive die Nachfrage nach Kircheninterieurs begünstigt haben könnten, blieb gleichwohl von Interesse, wurde allerdings von Rob Ruurs endgültig – so scheint es – in den Hintergrund verbannt. In seinem Beitrag für den Katalog der Rotterdamer Ausstellung *Perspectives*, welcher in vielem an Liedtkes *Faith in Perspective* anschließt, ließ er Bezüge einzelner Werke knapp Revue passieren. Im Hinblick auf die Darstellungen des Oraniergrabs erschien ihm der politische Kontext unausweichlich, einen konfessionspolemischen meinte er für Saenredams *Interieur der Sint Bavokerk in Haarlem mit einem fiktiven Bischofsgrabmal* akzeptieren zu können. Auf der anderen, reformierten, Seite wurde er in dieser Hinsicht nur fündig, wo eine Inschrift unter einem Entwurf desselben Meisters die gezeigte Kirche als Ort der „reinen“ Wortverkündigung ausweist, was sich als anti-katholische Aussage verstehen ließe.⁵⁴ Keine polemische Absicht, sondern vielmehr schlicht darstellerischen Charakter besäßen Ruurs zufolge die zahlreichen Interieurs mit Kanzeln und Predigten im Zentrum. Die Feststellung, in ihnen fände sich lediglich die „protestantische Glaubensüberzeugung“ dargestellt,⁵⁵ war eine Diskussion um das *Dass*, die zwar von einer Konvergenz der Konfession der Besitzer mit der im Bild gezeigten ausging, nicht aber die Frage stellte, welche Rolle die Gemälde nun erfüllten oder – wie Ruurs‘ Titel versprach – welche ihre „Funktionen“ gewesen sein könnten. In Anbetracht der Literatur bis dato war es Ruurs durchaus eine Überlegung wert, ob die Zuschreibung einer „erbaulichen Funktion“ fruchtbar sein könnte, ob Kircheninterieurs also gemeint waren, „religiöse Gedanken und Gefühle auszulösen“.⁵⁶ Obwohl es ihm schwer fiel, anhand vereinzelter Untersuchungen zu Psalmnummern auf Liedtafeln und Bemerkungen zur Figur der stillenden Mutter und der Todesthematik, wie sie immer wieder auf Kircheninterieurs vorkommen, generelle Aussagen zu formulieren,⁵⁷ legten wenige Beispiele doch nahe, „dass das gemalte Kircheninterieur eine spirituelle Funktion hatte“.⁵⁸ Doch sind es wiederum nicht aus der Analyse von Gemälden gewonnene Argumente, die den Schluss rechtfertigen, Kircheninterieurs hätten eine Dialektik von außen und innen – von Welt und Religion – vertreten, in der Ruurs die „spirituelle Funktion“ zu fassen schien, sondern ihre überlieferte Präsentation. Er führte dabei beidseitig angebrachten Schutzklappen an einer Predigt-darstellung von Emanuel de Witte an, die zweifellos in das Konzept des Gemäldes einbezogen waren und deshalb von Wichtigkeit zum Verständnis desselben sind – aber kaum für eine ganze Gruppe von Gemälden in Anspruch genommen werden dürfen, die eine ebensolche Rahmung nicht besessen haben.⁵⁹

Abb. 134

Abb. 4

Abb. 37

Ruurs' Diskussion um die religiöse Dimension von gemalten Kircheninterieurs auf Grundlage der existierenden Literatur erscheint trotz ihrer Kürze auf den ersten Blick umfassend, vermag jedoch kaum zu befriedigen. Der Autor wird dies ebenso gemerkt haben, schloss er doch mit zwei weiteren Aspekten, die der Leser als alternative Erklärungsmodelle verstehen mag. Mit der großen Zahl von nicht auf der Wirklichkeit basierenden Kirchenbildern ‚vor Saenredam‘ argumentierend, zeigte er sich skeptisch, Lokalpatriotismus als Auslöser für die wachsende Popularität der Gemälde zu sehen. Letztlich wären, so Ruurs, die perspektivische Konstruktion, augenbetäubende Tiefenwirkung und Lichteffekte, kurz: der „Kunstwert“ der Gemälde ausschlaggebend und wichtiger als ihr „spirituelle Funktion“ gewesen.⁶⁰ Die Folgerung überrascht in Anbetracht der in der Literatur vorherrschenden Beschränkung auf formale Aspekte und Ruurs' eigenen grundlegenden Forschungen zu Saenredams Perspektive kaum und ist zudem in den Voraussetzungen des Aufsatzes bereits enthalten: die Frage lautet schließlich, warum das Publikum sich für Bilder interessierte, in denen die Architektur „das wichtigste Thema“ darstellte.⁶¹

Alle in der Rotterdamer Ausstellung vorgestellten Werke betrachtete Ruurs als Vertreter einer Gruppe, dem ‚Genre‘, das von Jantzen als „Architekturbild“ bestimmt worden war. Dadurch lag es gar nicht im Bereich seiner Fragestellung, Untergruppen zu bilden und nach Zeit, Künstlern oder Ort, Arbeitsweise oder Qualität zu spezifizieren. Ebenso wenig erwog er die Möglichkeit, ob Publikumsinteresse und mögliche „Funktionen“ in der zeitgenössischen Wahrnehmung gar erst gemeinschaftliche Eigenschaften von Bildern bestimmen könnten – nicht die bloße Existenz von Pfeilern und Gewölben. Denn ob das Zeigen von Architektur tatsächlich das Hauptaugenmerk war, ist im Fall von Houckgeest, Van Vliet und De Witte noch zu fragen. Grundsätzlich bleibt Ruurs' Funktionsbegriff undeutlich; auf welche Weise die geistliche Dimension, an der er ja trotz allem festhielt, wirksam würde und wie sich diese über die Unterscheidung von Konfessionspolemik und „Erbauung“ hinaus näher beschreiben ließe, versuchte der Autor nicht zu klären.

Die Kritik berührt grundsätzliche Probleme, deren Relevanz sich einerseits auf unser Verständnis der Gattungseinteilung in der niederländischen Malerei erstreckt und andererseits Fragen nach den Formen von religiöser, insbesondere reformierter Rezeption von Bildwerken in der Frühen Neuzeit berührt. Beide Themen haben die Arbeit an dieser Studie stets begleitet, auch wenn sie zu ihnen keine auch nur einigermaßen angemessene Diskussion bieten kann. Die vorliegende Untersuchung kann nur signalisieren, dass, erstens, das uns von der Historiographie eingegebene Bild der „Architekturmalerie“ einer gründlichen Revision bedürfen könnte und, zweitens, noch viele Fragen darüber offen sind, wie sich religiöse und, spezifischer noch, konfessionelle Voraussetzungen zur ‚Bilderflut‘ verhielten, wie sie nach dem Vorbild der südlichen Niederlande im 17. Jahrhundert auch in der Republik einsetzte.

Dies alles sei gesagt, um die Wichtigkeit des Ansatzes der vorliegenden Studie, die Gemengelage der Konfessionen und insbesondere Diskurse im Hinblick auf die Bedeutung des Kirchenraums darzustellen, zu unterstreichen. Nicht nur in der kunsthistorischen Literatur dominiert die allgemeine Feststellung, die Republik der vereinten niederländischen Provinzen sei ein einheitlich reformierter Staat gewesen, deren Kirchen nach dem Bildersturm in leergefegte, kahle Gebäude verändert wur-

den. Die weiße Wand als Symbol und (bildliche) Metapher ist ein zentrales Interpretament in Angela Vanhaelens Studie *The Wake of Iconoclasm*, das sie mit Fragen nach dem „selbstbewussten Bild“ (Stoichita) sowie einer säkularisierten „wordly art“ (Westerman) verbindet.⁶² Dass die Reformation – verstanden als Veränderung der Gesellschaft und ihrer Zeichen, wozu eben auch die Wahrnehmung des Kirchenraums gehört – allerdings ein langer Prozess war, der aufgrund von regionalen und lokalen politischen und sozialen Bedingungen unterschiedlich verlaufen ist, wissen wir dank neuerer Studien immer besser.⁶³ Dies ist ein weiterer Grund, der die Entscheidung für die Fokussierung auf Delft rechtfertigt. Da es sich verbietet, allgemeine Aussagen, etwa auf Grundlage der Schriften Calvins, zu treffen, ohne aktuelle konfessionspolitische Diskurse auf dem Niveau der Stadt zu kennen, wird der ‚Mikrokosmos‘ Delft genutzt, um im kunsthistorischen Kontext bisher unbeachtete Quellen heranzuziehen. Predigten, Erbauungs- und Streitschriften sollen im fünften Kapitel helfen, einen Bezugsrahmen zu rekonstruieren, in dem gemalte Kircheninterieurs Bedeutung erlangt haben könnten. Das Hauptargument richtet sich auf die Legitimationskraft von realem bzw. dargestelltem Gebäude und seine reale bzw. „virtuelle“ Nutzung für die eine oder die andere Konfession, ein Argument, dessen Tragweite freilich über die Grenzen der Stadt hinausreicht. Dabei wird nur der wichtigste Diskurs zwischen reformierter Öffentlichkeitskirche und katholischer Herausforderung betrachtet, was in Anbetracht der konfessionellen Heterogenität in der Republik eine Beschränkung sein mag, sich aber sowohl durch Umfang und Art entsprechender Quellen als auch durch die Eigenschaften der Bildwerke erklärt.

Sehen, Erinnern, Vorstellen

Das Bewusstsein von Geschichtlichkeit ist eine wichtige Dimension im 17. Jahrhundert. Wie genau sich dies in Delft darstellte und welche Rolle den Kirchengebäuden dabei zukam, wird im sechsten Kapitel anhand der prägenden lokalen Geschichtsschreibung, namentlich Dirck van Bleyswijcks *Beschryvinge Der Stadt Delft* (1667), untersucht. Da bei ihm die druckgraphische Illustration eine wichtige Rolle spielt, wird diese mit entsprechenden Beispielen aus anderen holländischen Städten verglichen, um vor dem Hintergrund der vorangegangenen historiographischen Analyse die Spezifität des Bildes der Stadt Delft und das der Kirche in ihr herauszuarbeiten. Sie wird, wie zu zeigen sein wird, in der betonten Verschränkung von reformierter Kirche und Stadtgemeinde und damit der Heraushebung ihres öffentlichkeitskirchlichen Charakters liegen.

Das folgende, siebente Kapitel verändert die Perspektive wiederum und geht den Schritt vom historisch fassbaren Diskurs zur malerischen Gestaltung des Kirchenraums. Es versucht, Bildstrategien in Hendrick van Vliets Werken herauszuarbeiten, mit denen der öffentliche Raum der Kirche so präsentiert wurde, dass man ihn (im bewussten Missverstehen freilich der ursprünglichen Begriffsbedeutung) als reformiert ‚konfessionalisiert‘ bezeichnen muss. Da jede Interpretation der Gattung in Richtung eines religiösen oder näherhin konfessionellen Gehalts schließlich, daran hat Thomas Fusenig noch einmal erinnert, „zurückhaltend sein sollte, wenn sich keine deutlichen innerbildlichen Hinweise finden“⁶⁴, erscheint es wichtig, die gesamte Breite der Produktion zu analysieren. Es wird sich zeigen, dass

diese „Hinweise“ neben dem Einsatz bestimmter Figurentypen auch innerbildliche Strukturen sein können, die die Wiedergabe des Raumes betreffen. Inwieweit sich Kircheninterieurs eignen, Reflexionsraum für religiöse Gedanken zu sein, wird anhand von Gemälden von Houckgeest und Cornelis de Man überprüft. Bildanalysen zeigen, dass man in einigen Fällen durchaus davon ausgehen muss, dass die Bildform mit den Psalmen, an die mittels Inschriften referiert wurde, in Verbindung stehen, sich die entsprechenden Verse also für den Betrachtungsvorgang als fruchtbar erweisen.

Die Leistung des Betrachtens ist ein Thema, das diese Studie von Anfang bis Ende bestimmen wird. Ein zweites Thema, das damit unmittelbar verbunden ebenfalls über Houckgeest zu De Witte und Van Vliet gekommen sein dürfte, ist die Memoria, das aktive und in der Gegenwart relevante Erinnern. Während sich das zweite Kapitel mit der bildgewordenen Memoria von Wilhelm von Oranien und das dritte mit der eines Delfter Prädikanten beschäftigt, nimmt das achte Kapitel die Memoria in einem urbanen Kontext in den Blick, so wie sie von gemalten Kircheninterieurs thematisiert wird. Ort von Begräbnis und Erinnerung zu sein, ist eine wichtige Funktion der Stadtkirche, die sich nicht notwendigerweise in einem konfessionellen Rahmen interpretieren lässt. Aus diesem Grund mag man dieses Kapitel als Gegengewicht zur bisherigen Untersuchung, die sich an der reformierten Öffentlichkeitskirche orientierte, lesen. Sein Schwerpunkt liegt auf der Problematik bildgewordener Erinnerungspolitik, sei es auf familiärer, städtischer oder auf übergreifend-nationaler Ebene. In der Betrachtung des Betrachtet-Werdens von Epitaphien stellt sich daneben allerdings auch die Frage nach dem Funktionieren der Gemälde im Kontext der *meditatio mortis* und damit nach dem Vermögen gemalter Kircheninterieurs, nicht nur Kirchen-Bild zu sein, sondern auch den Tod zu vergegenwärtigen. In einem größeren Kontext heißt dies zu überlegen, inwiefern Gemälde Anlass bieten konnten für Meditation (Kap. 8.5).⁶⁵ An dieser Stelle zeigt sich vielleicht am deutlichsten, dass aktives Sehen, Meditieren und der Gebrauch von Imagination ihre eigene, über Jahrhunderte zurückreichende Geschichte besitzen, für die die Reformation nicht das Ende, sondern vielleicht eher eine Modifikation bedeutet hat. Lernen und Reflektion, Erinnerungsräume und Gedankenbilder waren nie weit voneinander entfernt,⁶⁶ die Kontinuität eingehend zu beschreiben, überstiege die Möglichkeiten dieser Arbeit bei weitem.

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

Das zehnte Kapitel schließt dieses Buch ab, indem es sich noch einmal auf die Seite der Künstler begibt. Gefragt wird, wie sie die Herausforderung, die sich ihnen stellte, reflektierten, welche sich nicht nur auf neue Fertigkeiten, Sehmöglichkeiten und Bildkonstruktionen bezieht, die die Kirchenarchitektur mit sich brachte, sondern vielmehr auf eine Aufgabenstellung, die letztlich darauf hinausläuft, *Kirche* im Bild zu fassen. Mit dem Fokus auf Einzelbeispielen von Gerard Houckgeest und Emanuel de Witte wird gezeigt, dass sie über ihre künstlerische Darstellungskraft nachgedacht haben müssen, von der nichts weniger verlangt wurde, als zentrale theologische Aussagen zu Ekklesiologie und Heilsvermittlung in ganz neue Bilder zu übersetzen. Houckgeest und De Witte, aber auch Hendrick van Vliet mussten sich in Glaubenswahrheiten eindenken, die nicht ihre eigenen gewesen sein müssen. Während die konfessionellen Hintergründe der drei Maler weiter unten diskutiert werden sollen (Kap. 1.3), gilt es nun lediglich vorzuschicken, dass es von allen eindeutig katholisch *und* eindeutig reformiert konnotierte Kircheninterieurs gibt, freilich neben solchen, die, wie die Darstellungen des Oraniergrabs, auch in anderen Kontexten gegründet waren.

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

Anmerkungen

- 1 Vgl. unten, Kap. 8, Anm. 79.
- 2 DE JONGH 1974, 178; zu einer anderen ikonologischen Deutung EIKEMEIER 1974.
- 3 BEDAUX 1990.
- 4 „Du best die wijngaert, die druve dijn kind.“ zitiert De Jongh etwa Jacob van Maerlant (13. Jh.), DE JONGH 1974, 184, Anm. 47. Mit zahlreichen weiteren Belegen THOMAS 1970; Alois Thomas, Art. Weinrebenmadonna, Art. Weinstock, Art. Weintraube, in: LCI, Bd. 4, Sp. 489–496; Bildbeispiele bei JUNG 1964, 1–49.
- 5 Auf die Interrelationen zwischen ‚Bildern im Bild‘ und ‚Hauptszene‘ hat Weber hingewiesen, deren interpretative Verknüpfung aber (vergleichender, kontrastierender Natur) immer vom Betrachter zu leisten sei, G.J.M. WEBER 1994, 307f.; vgl. G.J.M. WEBER 1998.
- 6 FOCK 1998, bes. 220–225.
- 7 DE JONGH 1974, 169, Abb. 6 (Gabriel Metsu (?), *Familienporträt*, Kapstadt, Sammlung Michaelis), 171, Abb. 11 (Ludolf de Jongh, *Porträt eines Weinhändlers und seiner Frau*, ehem. Bonn, Rheinisches Landesmuseum), 179, Abb. 21 (Thomas de Keyser zugeschr., *Familienporträt*, ehem. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum).
- 8 Vgl. FINNEY 1999; dazu auch VELDMAN 2009.
- 9 EISLER 1923, Begriff „Delfter Form“ z. B. auf S. 178, 191 (im Kontext des Kirchenbildes).
- 10 AK ROTTERDAM 1991; AK NEW YORK & LONDON 2001.
- 11 Zum ersten Feld muss die extensive Forschung zu Pieter Saenredam unter Fragestellungen zur Perspektive ergänzt werden, SWILLEN 1935 und bes. RUURS 1982; RUURS 1987; RUURS 2000, und v. a. Utrechter Ausstellungen zu Saenredam: AK UTRECHT 1953; AK UTRECHT 1961; AK UTRECHT 2000–01. Zum zweiten Themenfeld AK DELFT 1996; AK OSAKA 2000; AK ROM 2012–13 sowie AK DELFT 1981, hierin bes. SLUIJTER 1981 und BREUNESSE 1981 zur Malerei; AK DELFT 1982–83.
- 12 Jantzens einflussreiche Darstellung kann an dieser Stelle nicht ausführlich wiedergegeben werden, sie wurde gleichsam lexikalisch kanonisiert von HELD 1936, bes. Sp. 911f., und besitzt v. a. durch den Nachdruck (1979) handbuchartigen Charakter, JANTZEN 1979. Einige Bemerkungen unten, S. 381; für eine ausführliche Würdigung SAUERLÄNDER 1994; vgl. auch HELTEN 2004; POLLMER-SCHMIDT 2016b.
- 13 JANTZEN 1979, 95f.
- 14 EISLER 1923, 191; zu Eislers Ton vgl. ebd., 172: „Es ist wie im März, widriges Wetter wechselt mit Sonnenblicken, aber der Frühling ist im sicheren Anzug. Trüb gärt es noch im Werke des Anthonie Palamedesz, ein Gast aus Amsterdam, der junge Paulus Potter reinigt den Weg, aber erst die Kirchenmaler bringen den Umschwung, den Carel Fabritius rhythmisch vollendet. Der Delfter Ortssinn wird mündig durch seine Kunst.“ Im nachfolgenden Kapitel „Die Ernte“ treten Vermeer und De Hooch auf (214–256), ein letzter Protagonist im abschließenden Kapitel zur Malerei, „Niedergang und Abkehr“ ist Emanuel de Witte (266–272).
- 15 MANKE 1963, 18–21.
- 16 L. DE VRIES 1975; der Aufsatz resultiert aus De Vries' Arbeit an einer kleinen Ausstellung: AK GRONINGEN & DELFT 1974–75. Gleichwohl kamen schräge Durchsichten und ein ‚Säulenwald‘ bereits in der Delfter Malerei vor. Thomas Fusenig ist für den Hinweis auf ein 1644 datiertes Gemälde von Pieter van Bronckhorst zu danken; BK PRAG 2012, 84, Nr. 64.
- 17 WHEELOCK 1977; zu folgendem S. 284f.
- 18 DE BOER 1988; stellvertretend für die jüngere Forschung zu Vermeer seien genannt: LEONHARD 2003; RAMBACH 2007, bes. 56–64 (zum Delfter Kircheninterieur).
- 19 LIEDTKE 1982A.
- 20 MANKE 1963, 79–87, Nr. 11–43; MANKE 1972; LIEDTKE 1982A, 115ff., App. III, er ergänzt: Nr. 237, Farbabb. VIII.
- 21 Zu De Man: LIEDTKE 1982A, 118–124; LIEDTKE 1982B, Nr. 1, 62–66; AK NEW YORK & LONDON 2001, 306ff.; zu Coeserman: LIEDTKE 1992, 191–198; AK NEW YORK & LONDON 2001, 238f., Nr. 13; vgl. auch LIEDTKE 1979; LIEDTKE 1986, 802–805.
- 22 LIEDTKE 2000, zur Kircheninterieurmalerei S. 81–142.
- 23 Zur niederländischen und deutschen Kircheninterieurmalerei des 16. und 17. Jhs., deren Breite hier nur am Rande erwähnt werden kann, vgl. AK LEMGO & ANTWERPEN 2002; FUSENIG & VERMET 2002; FUSENIG 2005; FUSENIG 2006; HENSEL 1998; Claire Baisier hat eine Arbeit zur Antwerpener Architekturmalerei in Aussicht gestellt, Bernard Vermet zu Dirck van Delen (dazu auch BLADE 1976), Axel Rüger zu Bartholomeus van Bassen, vgl. RÜGER 2004; RÜGER 2005; RÜGER & BILLINGE 2005. Erschienen ist Jeremy Howarth Studie zur Steenwijck-Familie, J. HOWARTH 2009. Mit der Ausnahme von Fusenig und Hensel sind ihnen zwei Interessenschwerpunkte gemein: Maltechnik und Perspektive sowie, bes. bei Baisier zu Antwerpen, die Relatierung der gemalten zu existierenden historischen Bauten (mdl. Mitteilung).
- 24 MAILLET 2012 ist eine beeindruckend umfangliche, aber auch unsystematische und unkritische Sammlung dokumentierter Kircheninterieurs des 16. bis 18. Jahrhunderts.
- 25 Vgl. SLUIJTER 1990.
- 26 Fragestellungen zur Atelierpraxis sind aus dem Gebrauch naturwissenschaftlich-technischer Untersuchungsmethoden und v. a. aus dem *Rembrandt Research Project* erwachsen, z. B. AK BERLIN, AMSTERDAM & LONDON 1991–92; VAN DE WETERING 1997; FRANKEN 2006; VAN DE WETERING 2015, bes. 1–60.
- 27 Hier ist nicht der Ort für eine ausführliche Bibliographie zu diesen Fragen. Man denke an Miedemas und Melions Arbeiten zu Carel van

- Manders *Schilder-Boeck* (1604), den Studien von Sluijter zu Philips Angel (1642), von Brusati, Blanc, Czech und Weststeijn zu Hoogstratens *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst* (1678), denen Weststeijns zu Junius und den Arbeiten von Lyckle de Vries zur Literatur des 18. Jhs. Zur Terminologie vgl. bes. DE PAUW-DE VEEN 1969; BAKKER 1995; TAYLOR 1992, 2008; FRITZSCHE, LEONHARD & WEBER 2013; mit Hinweisen zu jüngsten Publikationen TAYLOR 2014.
- 28** KEMP 1983; KEMP 1985; KEMP 1996; vgl. auch K.-H. MEYER 1988; für das Gebiet niederländischer Kunstgeschichte s. auch BECKER 1993; HONIG 1995.
- 29** ALPERS 1998 (¹1983); zu den „Reichweiten“ des Sehens in der Frühen Neuzeit s. die Beiträge in WIMBÖCK, LEONHARD & FRIEDRICH 2007A und die Einleitung zu diesem Band, WIMBÖCK, LEONHARD & FRIEDRICH 2007B, bes. 12–16, 19–28.
- 30** MITCHELL 1994, 16. Siehe auch u.a. BOEHM 1995; BRANDT 1999; BURDA & MAAR 2004; SACHS-HOMBACH 2009, für eine Darstellung im Rahmen der *turns* in den Kulturwissenschaften vgl. BACHMANN-MEDICK 2006, 329–380.
- 31** Im Bezug auf die niederländische Malerei und Graphik LEONHARD 2002; LEONHARD & FELFE 2006; LEONHARD 2007 und die Beiträge in BOHLMANN, FINK & WEISS 2008.
- 32** Zur Begriffsklärung wichtig: RAU & SCHWERHOFF 2004; jetzt auch FRIEDRICH 2014.
- 33** WHEELLOCK & SEEFF 2000, darin zum Kirchenraum JANSON 2000, bes. 191–194. Nur deskriptiven Charakters ist der Titel von AK OSAKA 2000.
- 34** LOUGHMAN & MONTIAS 2000.
- 35** HAVERKAMP BEGEMANN & CHONG 1985, 56.
- 36** Ebd.
- 37** BECKER 1992, 86.
- 38** GOEDDE 1989.
- 39** Zur Ekphrasis vgl. HALSALL 1992; KLARER 2001, 2–22, sowie verschiedene Beiträge in BOEHM & PFOTENHAUER 1995. Zum Begriff der *enargeia* vgl. KEMMANN 1996.
- 40** GOEDDE 1989, 116. Gombrichs „effort of imaginative sympathy“ bezog sich freilich auf die griechische Kunst und wurde im Deutschen mit „Akt einfühler Phantasie“ übersetzt, GOMBRICH 1960, 136 bzw. GOMBRICH 2002, 115. Für unseren Zusammenhang vgl. eher GOMBRICH 2002, 161–218, wiewohl es dort immer um den bildnerischen und nicht den narrativen bzw. rhetorischen Aspekt von Kunst geht.
- 41** GOEDDE 1989, 116–130, Zitat auf S. 121.
- 42** Eine Ausnahme sind die unten, S. 424, zitierten Zeilen von Lambert van den Bos zu Gemälden Emanuel de Wittes.
- 43** Zitat: GOEDDE 1989, xvii.
- 44** GOEDDE 1996–97, 61.
- 45** Ebd., 60.
- 46** IMDAHL 1995, 310.
- 47** WHEELLOCK 1977, 235–242; vgl. L. DE VRIES 1975, 49.
- 48** LINDAU 2010.
- 49** Meine Materialsammlung enthält ca. 200 Gemälde, deren Motive auf Elemente aus einer der beiden Delfter Hauptkirchen zurückgeführt werden können. Grundlage bildete die Durchsicht der Bestände im RKD und der Abgleich mit den einschlägigen Publikationen.
- 50** Zum niederländischen Kunstmarkt grundlegend FLOERKE 1905; BOK 1994; BOK 2008; sowie verschiedene Studien von Montias, etwa MONTIAS 1987; MONTIAS 1988; MONTIAS 2002; vgl. auch FOCK 1990, 28–31 (wobei sie freilich einen bedeutenden Anteil Haarlemer Kunstwerke in Leiden feststellt).
- 51** SCHWARTZ & BOK 1990, 9; vgl. auch SCHWARTZ 1968/69. Das Bild des kühlen, calvinistischen Saenredam, welches namentlich Swillens etabliert hatte, hält sich bis heute.
- 52** LIEDTKE 1976, 131.
- 53** Bes. HEISNER 1980.
- 54** RUURS 1991, 45.
- 55** Ebd., 47. (Hier wie im Folgenden übersetze ich die nl., originale Version des zweisprachig erschienenen Katalogbandes.)
- 56** Ebd.
- 57** Er bezieht sich auf BLADE 1971 und L. DE VRIES 1975, 48f.
- 58** RUURS 1991, 49.
- 59** Das vermutete Früchtestilleben auf den Außenseiten des ‚Triptychons‘ lässt eingedenk des im Epilog besprochenen Porträts noch andere Schlüsse zu als die eines Widerspruchs von weltlichen Genüssen und Religion, wie Ruurs sie vorschlägt – nämlich die der sinnlichen Vorbereitung auf den, nun geistlichen, Genuss. Meine weiteren Forschungen werden den konkreten, religiösen Bezug dieses speziellen Gemäldes bestätigen, unten, Kap. 3.2. Zu den Flügeln als Vehikel, die Predigt meditativ ‚essend‘ zu verarbeiten jetzt auch GORMANS 2014A, 258–265; GORMANS 2014B, 440f.
- 60** RUURS 1991, 50.
- 61** Ebd., 43.
- 62** Da VANHAELEN 2012 erst nach Fertigstellung dieser Studie erschienen ist, kann hier keine ausführliche Auseinandersetzung geleistet werden; berücksichtigt sind wohl die drei Kapitel vorbereitenden Aufsätze VANHAELEN 2005A; VANHAELEN 2005B; VANHAELEN 2008; in-zwischen POLLMER-SCHMIDT 2016A.
- 63** Genannt seien: SPAANS 1989 (zu Haarlem); B. KAPLAN 1989 (zu Utrecht); WOUTERS 1994 und ABELS 1994 (zu Delft); DE MOOIJ 1998 (zu Bergen op Zoom); BERGSMA 1999 (zu Friesland).
- 64** FUSENIG 2009, 155.
- 65** Dazu auch meine, auf dieser Arbeit fußenden Versuche POLLMER-SCHMIDT 2012; POLLMER-SCHMIDT 2013.
- 66** Zur antiken, mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Mnemotechnik, bei der Bauen und Abschreiten von imaginären Räumen (auch Kirchenräumen!) und Bildern eine wichtige Rolle spielen, YATES 1966, bes. 82–128, 368–389; CARRUTHERS 1990 und insbesondere CARRUTHERS 2008; ASMUTH & BARASCH 1994, bes. Sp. 11, 13–17; die Beiträge in BERNIS & NEUBER 1993; BERNIS & NEUBER 2000, bes. NEUBER 2000; CARRUTHERS & ZIOLKOWSKI 2002, 1–23; STRASSER 2007.

GESTÜRMTTE RÄUME



1 Der gestürmte Kirchenraum

1.1 Bildersturm und Bilderflut

Nur zwei Maler haben Kirchenräume zu Orten des Bildersturms gemacht. Dirck van Delen und Hendrick van Steenwijck d. J. zeigen, wie Altargemälde zerschlagen, Figuren geraubt und Grabmäler gestürmt werden, wie hinten das Triumphkreuz angegriffen und im Vordergrund die Skulptur eines bischöflichen Heiligen vom Sockel gestürzt wird.¹

Abb. 2

Die ikonoklastischen Aktionen, die sich im August 1566 von Flandern und Brabant nach Zeeland, Holland und Utrecht ausbreiteten und etwas später auch in den nordöstlichen Provinzen zu Zerstörungen führten, machten deutlich, wie viel sich im 16. Jahrhundert verändert hatte. Eine bedeutende, von reformierter Theologie beeinflusste radikale Gruppe hatte die Grundlagen der Kirche in Frage gestellt, da sie eine alternative Vorstellung von Religiosität vertrat, die sich – für jedermann sichtbar – in der Abschaffung des religiösen Bildes manifestierte.² Der Kirchenraum wurde zum Brennpunkt der Reformation, Darstellungen seiner ‚Reinigung‘ daher zum Symbol von Veränderung.

Die Grundzüge der Geschichte des niederländischen Aufstandes sind bekannt.³ Die habsburgische Herrschaft unter Philipp II. hatte versucht, die politische Struktur in den siebzehn niederländischen Provinzen zu zentralisieren und stieß dabei auf energischen Widerstand seitens der lokalen Adligen, die ihre Privilegien bedroht sahen. Hinzu kamen Spannungen auf religiösem Gebiet, da sich in den hochgradig urbanisierten Niederlanden mit ihren Zentren von Buchdruck und Handel bereits früh reformatorische, besonders lutherische und täuferische Ideen verbreitet hatten. Reformierte begannen sich erst ab den 1550er Jahren im Süden, vor allem in Westflandern, zu organisieren, während sie im Norden erst ab 1566 kleine Untergrundgemeinden bilden sollten. Eine wirtschaftliche Krise nach einer langanhaltenden guten Konjunktur sollte schließlich den Ausschlag für die Eskalation geben, die mit dem Bildersturm einsetzte. Es folgten Krieg und ein verschärftes Strafreime. Mit der Einnahme von Den Briel durch die *Watergeuzen* (1572) gewann der Aufstand in Zeeland und Holland Terrain, indem sich ihm mehr und mehr Städte anschlossen und an die Seite seines politischen und militärischen Führers Wilhelm von Oranien stellten. Zeitgenossen bezeichneten den Wechsel der politischen und konfessionellen Machtverhältnisse in den Städten als „Alteration“.⁴ Die 1579 geschlossene Union von Utrecht bildete den Kern der späteren Republik der sieben vereinigten Niederlande. Sie sollte, nachdem drei Jahre zuvor zwischen Holland und Zeeland auf der einen und den Generalständen auf der anderen Seite geschlossene Genter Pazifikation (1576) an der zugenommenen Radikalität und der dadurch gewachsenen Bedeutung konfessioneller Gegensätze gescheitert war, bis zum Westfälischen Friedensschluss 1648 um ihre Unabhängigkeit vom spanischen König kämpfen, welche 1581 offiziell erklärt worden war. Nach der Ermordung Oraniens 1584 wurde die Entscheidung zugunsten einer föderalen, republikanischen Verfassungsform definitiv getroffen. Die Generalstände, die Versammlung der Stände aller Landesteile, betrachteten sich fortan als souveräner Landesherr, ihre Einheit war Leitmotiv für Politik und Propaganda.



2
Dirck van Delen, *Kircheninterieur mit Bilderstürmern*, 1630, Holz, 50 x 67 cm, Amsterdam, Rijksmuseum

Viele staatliche Einrichtungen der Habsburger beließen sie allerdings unverändert, wozu auch das Amt des Statthalters gehörte, das Oranien bereits zwischen 1559 und 1567 im Auftrag Philipps II. für Holland, Zeeland und Utrecht bekleidet hatte und in das er im Zuge des Aufstandes 1572 zuerst von der Provinz Holland, später auch von Zeeland, Utrecht und Friesland erneut berufen wurde. Hatte der habsburgische Statthalter als genereller Repräsentant der landesherrlichen Macht fungiert, sollten in der Republik dessen militärische Kompetenzen als Heerführer dominieren, daneben trug er Sorge für das Justizwesen und die Religion. Obwohl ein Statthalter stets „Angestellter“ und niemals Landesherr war, dürfen seine Aufgaben durchaus mit denen eines Fürsten verglichen werden; Gerechtigkeit zu üben, den Frieden zu erhalten und den Glauben zu schützen gehörten zu den patriarchalen Pflichten eines jeden Herrschers seit dem Mittelalter.⁵ Grundsätzlich konnte jede Provinz ihren eigenen Statthalter berufen; Holland, Zeeland, Utrecht, Gelderland, Overijssel und teilweise Groningen entschieden sich jedoch zumeist für eine Personalunion, indem sie das Amt in die Hände eines Vertreters des Hauses Oranien legten: Nach Wilhelm dem Schweiger waren dies seine Söhne Moritz (1567–1625) und Friedrich Heinrich (1584–1647) sowie dessen Sohn Wilhelm II. (1626–1650). 1672, nach der ersten statthalterlosen Zeit, übertrug man den Posten dessen Nachkommen, Wilhelm III. (1650–1702), welcher später zugleich den englischen Thron besteigen sollte.⁶ Mit der Personalunion hatten sich die Stände für eine