



archimaera  
architektur.kultur.kontext.online

Andreas Gormans  
(Aachen)

## "Scheinbar belanglos, letztlich aber frech, genial und alles erklärend"

Zur Bedeutung der Rückenfiguren in den gemalten  
Kircheninnenräumen Emanuel de Wittes

Da die habituelle Sicht auf die Vorder- und Rückseiten des menschlichen Körpers ein wichtiges Referenzmodell für die Bewertung von Rückseiten architektonischer Körper darstellt, wendet sich der vorliegende Beitrag den mitunter ostentativ zur Schau gestellten Rückenfiguren in den gemalten Kircheninnenräumen des niederländischen Malers Emanuel de Witte (1617-1692) zu. Sie rechtfertigen die These von einer eigenen Hermeneutik der Rückseite, deren epistemisches Potenzial bisweilen immer noch stark unterschätzt wird: Nicht nur, dass die Kontextualisierung der Rückenfiguren De Wittes höchst aufschlussreiche Erkenntnisse über den wohl bedeutendsten Architekturmalerei in den Niederlanden des Goldenen Zeitalters, über sein Selbstverständnis und sein Verständnis von Architekturmalerei liefert – mit Begriffen wie Verbergen und Enthüllen, wie Wahrnehmung, Wahrnehmungsgewohnheit und Betrachterstandpunkt wird zugleich ein Spektrum von Aspekten in den Fokus gerückt, das sich mit großem Gewinn auch in die Rückseiten-Diskurse der Architektur selbst einbringen lässt.

<http://www.archimaera.de>  
ISSN: 1865-7001  
urn:nbn:de:0009-21-52234  
März 2021  
#9 "Rückseiten"  
S. 217-240



Es gibt keine Rückseiten ohne Vorderseiten, keine Vorderseiten ohne Rückseiten. Das Reflektieren über die Bedeutung der einen geht nicht ohne das Denken der anderen. Auch räumlich betrachtet bilden beide eine Einheit, denn das, was zwischen ihnen liegt, ist nicht nur das, was sie trennt, sondern auch das, was sie verbindet und zusammenhält. Rück- und Vorderseite haben also immer denselben Bezugspunkt, liefern Ansichten ein und derselben Sache. Was diese Ansichten unterscheidet, wird deutlich, wenn man das Wort *Rückseite* von linguistischer Warte aus betrachtet. Die Sprachwissenschaft nämlich rechnet den Begriff bezeichnenderweise zur Gruppe der so genannten Determinativkomposita. Danach ist dieses Wort eine Zusammensetzung aus zwei Wörtern, bei der der erste Teil, das untergeordnete Determinans, *rück*, den zweiten Teil, das dominante Determinatum *Seite*, in seiner spezifischen Bedeutung einschränkt und zugleich näher bestimmt. In diesem Sinne sind *Rückseiten* durch ihre rückwärtige Ansicht in ihrer wesenhaften Spezifik näher bestimmt. Diese äußert sich darin, dass sie sich von der wesenhaften Spezifik der von ihr abgewandten Vorderseite grundlegend unterscheiden. Visuell manifest wird der Unterschied in einem ästhetischen Gefälle, denn Rückseiten sind den Vorderseiten eigentlich ausnahmslos nach- und untergeordnet, in der Regel weniger aufwändig und ansehnlich, zumindest anfangs immer verborgen, dem direkten Zugang des menschlichen Auges entzogen. Wenngleich dieser Sachverhalt auf zahllose Kontexte übertragbar ist, zeigt er sich jedoch besonders eindringlich bei Gebäuden. Allerdings sind nicht alle Gebäude für eine Rückseiten-Hermeneutik in gleicher Weise empfänglich. Gänzlich ungeeignet sind freistehende, richtungsunabhängige Solitäre von hoher gestalterischer Konformität wie etwa Palladios *Villa Rotonda* oder Ledoux' *Haus des Flurwächters*, bei denen zwischen einzelnen Ansichten kaum oder sogar gar nicht unterschieden werden kann. Deutlich höher hingegen ist die Aussagekraft von Rückseiten all jener Gebäude, die die Unterschiede ihrer Ansichten zelebrieren, wie etwa städtische Wohnbauten seit dem 17. Jahrhundert in geschlossener Blockrand-

bebauung. Denn während nur ihre den Straßen zugewandten Seiten in der Lage waren, Ansprüche zu kommunizieren und deswegen in besonderem Maße Stil und Kanon, Proportion und Material verpflichtet waren, sind ihre Rückseiten genau das Gegenteil. Ihre bewusste Abkehr von den Gestaltungsprinzipien ihrer Vorderseiten führte in der Folgezeit, vor allem im 19. Jahrhundert, zu den immer gleichen beengten Hinterhöfen, schlecht belüftet und belichtet, durchsetzt von Handwerk und Gewerbe, zu Orten von entlarvender, mitunter erschütternder Ehrlichkeit,<sup>1</sup> die heute nur deswegen erträglich sind, weil Architekten und Planer ihre Gestaltungsnotwendigkeit, aber auch ihr Gestaltungspotenzial erkannt haben. Rückseiten der Architektur sind aber auch all jene Rückseiten, die anfangs mit guten Absichten, nicht aber von vornherein als Rückseiten geplant waren, sondern sich erst im Laufe von Jahrzehnten zu Rückseiten in einem metaphorischen Sinne entwickelt haben. Dies sind die vernachlässigten Großwohnsiedlungen in den Banlieues etwa von Paris, Lyon und Marseille, die Vororte von Amsterdam oder Berlin, die politisch nur allzu gerne ausgeblendeten Pendanten zu den städtischen *Vorder- und Vorzeigeseiten*, die Kehrseiten der herausgeputzten eleganten Plätze, Flaniermeilen und Boulevards, der Alleen und Parks, die Synonyme für die sozialen Brennpunkte, für Zonen der Brache, der Ver- und Entsorgung;<sup>2</sup> nicht zu vergessen ihre wohl extremsten Ausprägungen, die Favelas in den Randlagen der Metropolen Südamerikas und die Slums und Elendsquartiere Fernostasiens, die Orte architektonischer Subkultur, an denen Armut architektonisch erfinderisch macht, Architektur sich als kreative Kultivierung des materiell Verfügbaren definiert und zugleich auch lehrreich ist, weil die Lektionen in Sachen Nachhaltigkeit nicht eindringlicher sein könnten.

### **Der menschliche Rücken und die architektonische Rückseite**

Diese wenigen Beispiele bestätigen, dass die visuellen und semantischen Spielformen dessen, was Rückseiten umfassen können, im Bereich der Architektur höchst facettenreich sind.

Die Grundidee der Rangfolge, des qualitativen Unterschieds oder der Hierarchie, die all diesen Varianten inhärent ist und dabei zugleich mit dem Begriff *Rückseite* operiert, sucht man in der Architekturtheorie allerdings vergeblich. Eine ganz grundsätzliche Position findet man im Buch *Erotos* des Pseudo-Lukian, verfasst um 170 n. Chr., in Form eines Berichtes über drei junge Männer, die das Heiligtum der Aphrodite in Knidos besichtigten. Beim Anblick der Vorderseite dieser berühmten Statue des Praxiteles, so berichtet Lykinos, sei Charikles, einer seiner Begleiter, in Begeisterung ausgebrochen, auf das Standbild zugerannt, um es von oben bis unten mit glühenden Küssen zu bedecken. Da sich neben dem für alle Besucher offenen Haupteingang des Tempels auf dessen Rückseite eine zweite, kleinere, verschlossene Tür befand, ließen

sich die Männer, von ihrer Neugier getrieben, auch diese von einer Tempeldienerin öffnen. Nach Durchschreiten dieses Hintereingangs ist es jetzt Kallikratidas, der zweite Begleiter des Lykinos, der ein enthusiastisches Loblied auf das Ebenmaß des Rückens und die Schönheit von Gesäß und Beinen anstimmte. Von der Schönheit des marmornen Bildwerks ganz in ihren Bann gezogen, war die Wahrnehmung der drei jedoch noch nicht so weit getrübt, dass ihnen auf der Rückseite des Oberschenkels der Statue "ein Fleck wie ein Makel auf einem Kleide" entgangen wäre. Lykinos, der in dieser "schlechten Stelle im Marmor" noch einen Materialfehler erkennen wollte, wurde von der Tempeldienerin eines Besseren belehrt: Den Makel habe nämlich ein Jüngling aus bester Familie zu verantworten, der sich in die Statue verliebt hat. "Durch die heftigen



Abb. 1: Emanuel de Witte, Inneres der Oude Kerk in Delft mit Predigt, 1651, Öl auf Eichenholz, 60,5 x 44 cm, London, Wallace Collection, P 254.

Bild: © bpk | Trustees of the Wallace Collection, London

*Reizungen seiner Begierde ganz von Sinnen*", habe sich dieser über Nacht im Tempel einschließen lassen und hinterrücks an der Statue vergangen. Den Fleck, der nach Angabe der Tempeldienerin also in Wirklichkeit von der leidenschaftlichen Hingabe des Jünglings zeugte, trage die Göttin als Zeichen und Spur der ihr widerfahrenen Schmach.<sup>3</sup>

Dieser erzählerische Höhepunkt aus einem Buch mit dem Untertitel *Gespräch über die Liebe* scheint zunächst nur ein Narrativ über die beiden gängigsten Formen sexueller Orientierung in der Antike gewesen zu sein. Wie Friedrich Weltzien zeigen konnte, ist diese Statuen-Episode jedoch weitaus mehr, nämlich zugleich auch eine Abhandlung über das grundsätzliche Verhältnis von Vorder- und Rückseiten. Während die als offizielle Zone bezeichnete Vorderseite des Kultbildes für Sichtbarkeit, uneingeschränkte, freie Zugänglichkeit und ein makelloses Erscheinungsbild steht, ist die Rückseite, die inoffizielle und eigentlich verbotene Zone des Bildwerks, unsichtbar, nur unter erschwerten Bedingungen zugänglich, mit Mängeln behaftet und Tatort eines schändlichen Vergehens. Klarer könnte die Rangordnung zwischen Vorder- und Rückseite, die Überlegenheit der einen und die Nach- bzw. Unterordnung der anderen kaum beschrieben werden, pointierter könnten die kontrahierenden Eigenschaften und moralischen Wertungen, die man mit ihnen verbindet, nicht auf Kollisionskurs gebracht werden: *high* trifft auf *low*, Recht auf Unrecht, Moral auf Unmoral.<sup>4</sup>

Dieser schlüssigen Deutung nach ist der menschliche Körper nicht nur Richtschnur für die Maßverhältnisse der Architektur,<sup>5</sup> sondern auch Referenzmodell für die Dichotomie architektonischer Ansichten, für die klare Rangfolge der Seiten, den qualitativen Unterschied, der zwischen Vorder- und Rückseite besteht. So wie der Mensch pausenlos seine Gesichtsmuskeln bewegt und seine Mimik verändert, so wie er mit seinen Augen blinzelt, seine Nase rümpft und seinen Mund zuckt, um Signale und Botschaften zu senden und Kommunikation zu ermöglichen, so verhält es sich auch mit den Vorderseiten von

Gebäuden.<sup>6</sup> Auch sie senden Signale, ziehen die Augen ihrer Betrachter auf sich und betreiben Kommunikation, weil sich eben nicht am *Rücken*, sondern gerade in den *Gesichtern* der Bauwerke, in den Fassaden, Architektur von ihrer besseren Seite zeigt. Da der Blick auf das makellose Bildwerk nur von vorne und nach Durchschreiten des repräsentativen Haupteingangs des Tempels gewährt wird, der Blick auf die mit Makel behaftete Seite der Statue hingegen nur von hinten und nur nach Durchschreiten einer deutlich kleineren Tür im Rückraum möglich ist, wird die dichotome, mit klaren Valenzen belegte Ansichtigkeit der Skulptur zur Matrix für die dichotome, mit ebensolchen Valenzen belegte Ansichtigkeit der Architektur, die sie beherbergt. Die Eloquenz des architektonischen Körpers folgt der Eloquenz des menschlichen.

Aus diesen Gründen ist es legitim, in einem Diskurs über Rückseiten in der Architektur auch die Rückseite des menschlichen Körpers in den Blick zu nehmen. Die mit Abstand bedeutendsten Kunstwerke aus der Gattung der Malerei, die daran keinen Zweifel lassen, sind die Innenraumdarstellungen der Hauptkirchen von Delft und Amsterdam, die der Spezialist für Kirchendarstellungen in den Niederlanden der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, Emanuel de Witte (1617-1692), gefertigt hat.<sup>7</sup> Was sie an dieser Stelle für eine ausführliche Diskussion prädestiniert, sind die in ihnen leitmotivisch auftretenden und geradezu ostentativ in Szene gesetzten Rückenfiguren (Abb. 1-5). Methodisch wiederum sind sie höchst aufschlussreich, weil das Lesen der Rückseiten dieser Figuren eine Fülle von Erkenntnissen liefert, die sich für die Diskussion ihrer architektonischen Pendanten als fruchtbar erweisen. Maßgeblich nämlich geht es in beiden Diskursen um dieselben Begriffe und Kategorien, um Sicht- und Unsichtbarkeit, Verbergen und Enthüllen, um die Motivation und die rhetorische Legitimation dieser intentionalen Akte sowie um die standpunktabhängigen Wahrnehmungsgewohnheiten gebauter Architektur.

Die bewusste Reflexion über die meisten dieser Punkte setzt jedoch erst

spät ein, denn während Repoussoirfiguren schon in Antike und Mittelalter nachweisbar sind,<sup>8</sup> ist es erst Johann Wolfgang von Goethe, der in Form eines Bildkommentars erste richtungsweisende Überlegungen über die Bedeutungsdimensionen von Rückenfiguren angestellt hat. Er beschreibt ein von Jacob van Ruysdael 1650/55 gemaltes Bild mit dem Titel *Das Kloster* (Abb. 6),<sup>9</sup> das er anlässlich seiner Besuche der Dresdener Gemäldegalerie 1768, 1790 und 1794 bewundert hat, in seiner 1816 erschienenen Schrift *Ruysdael* als Dichter wie folgt: *"Indem nun ein sanftes Licht von dem Kloster zu den Linden und weiter hin sich zieht, [...] sitzt nah am Wasser im Vordergrund, uns den Rücken zukehrend, der zeichnende Künstler selbst, und diese so oft missbrauchte Staffage erblicken wir mit Rührung hier am Platze, so bedeutend als wirksam. Er sitzt hier als Betrachter, als Repräsentant von allen, welche das Bild künftig beschauen werden, welche sich mit ihm in die Betrachtung der Vergangenheit und Gegenwart, die sich so lieblich durch einander webt, gern vertiefen mögen."*<sup>10</sup> Ist Goethes Vermutung, dass in der Rückenfigur dieses Gemäldes der Maler selbst zu erkennen ist, zwar spekulativ, so wird man

doch davon ausgehen können, dass die subjektivistische Deutung der Rückenfigur des Haarlemer Landschaftsmalers auch für die Rückenfiguren des nur wenige Jahre älteren Amsterdamer Kirchenmalers gilt. Hier wie dort fungieren diese Figuren als Identifikationsangebote, als innerbildliche Regieanweisungen für den außerbildlichen Betrachter; ihre Rücken sind an den Bildbetrachter gerichtete Aufforderungen, sich der Sichtweise des Raumbetrachters im Bild anzuschließen. In diesem Sinne hat Ursula Panhans-Bühler die Rückenfiguren in De Wittes Kirchenstücken schon vor langer Zeit als visuelle Metaphern des optischen Erlebens beschrieben.<sup>11</sup> Vermutlich, weil es sich bei dem durch diese Figuren verkörperten Raumerleben letztlich nur um das Raumerleben De Wittes handeln kann, glaubte Thomas Ketelsen, in den Rückenfiguren des Amsterdammers Raumspezialisten *"Signaturen des Künstlers"* erkennen zu können.<sup>12</sup> Diese Vermutung drängte sich nicht nur auf, weil Rückenfiguren per se ein hohes enigmatisches Potenzial aufweisen und weil vor allem Rätsel um verborgene Identitäten gelöst werden wollen; diese Vermutung ist, wie sich zeigen wird, auch zutreffend. Dass Ketelsen sie nicht stichhaltig be-



Abb. 2: Emanuel de Witte, Innenhof der Börse von Amsterdam, 1653, Öl auf Eichenholz, 49 x 47,5 cm, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, Inv.-Nr. VdV 91. Bild: © bpk

gründete, dürfte vor allem darauf zurückzuführen sein, dass sich ihre Verifizierung situationsbedingt schwierig gestaltete. Warum nämlich sollte es sich bei dem Rücken der Kirchenbesucher in De Wittes Gemälden um den Rücken des Künstlers handeln? – Oder anders gefragt: Wie kann der überindividuelle, stereotype Rücken Erkennungszeichen eines Individuums sein, wenn doch Individualität meist an unverwechselbaren Physiognomien festgemacht wird und Selbstporträts von Malern den Bildbetrachter in der Regel direkt anblickten, ihr Antlitz zeigten, sich nicht verbargen und nicht darauf abzielten, unerkannt und anonym zu bleiben?<sup>13</sup>

Ausgangspunkt für den Nachweis, dass das zunächst Abwegige doch zutreffend ist, liefert die bisher zu wenig beachtete De Witte-Vita in der von Arnold Houbraken verfassten, 1718/21 erschienen *Groote Schouburgh der Schilderkonst.*<sup>14</sup> Wie ein universales, alle Facetten seines Künstlerlebens überschreibendes Motto wird De Witte direkt im ersten Satz dieser Lebensbeschreibung als "*een tweede Diogenes Cynicus*", also als ein zweiter Diogenes, bezeichnet.<sup>15</sup> Was Houbraken zu diesem Vergleich motiviert haben mag, sind auf den ersten Blick zunächst die zahllosen, überdeutlichen charakterlichen Parallelen, die sich zwischen dem Begründer des Kynismus und dem Architekturmalers aufzeigen lassen. So nämlich, wie die von Diogenes Namensvetter und Biographen Diogenes Laertius zusammengetragenen Konventionsbrüche das Leben des antiken Philosophen leitmotivisch durchzogen haben, so durchziehen diese auch das Leben des großen Kirchenmalers.<sup>16</sup> Diogenes beispielsweise urinierte völlig ungeniert, aß öffentlich, was im antiken Griechenland verpönt war, war aggressiv, unverschämt, vergriff sich im Ton und verhielt sich selbst Alexander dem Großen gegenüber völlig respektlos. Kurzum – Diogenes war ein egoistischer, exzentrischer, asozialer Querulant, der normale Bürger anpöbelte, anbettelte und verhöhnte, für den Freiheit und Unabhängigkeit die höchsten Ziele waren.<sup>17</sup> Nicht viel anders verhielt sich Emanuel De Witte.<sup>18</sup> Auch er provozierte und stritt unentwegt, mit Vorliebe über religi-

öse Überzeugungen. Impulsiv wie er war, prügelte er sich sogar mit einem seiner größten Widersacher, sogar den dänischen König Christian IV. vergraulte er, indem er die Fertigstellung von Kirchenstücken zusagte, deren Auslieferung allerdings zeit lebens schuldig blieb. Seine Tendenz zu choleralen Ausbrüchen wiederum äußerte sich darin, dass er ein für die Tochter von Michiel De Ruyter gemaltes Bild mit dem Grabmal des verdienten Admirals in der Nieuwe Kerk in Amsterdam mit dem Messer zerfetzt haben soll,<sup>19</sup> dieser ikonoklastische Akt gegen das eigene Werk ist allerdings fragwürdig, da sich ein Bild mit diesem Thema erhalten hat (Abb. 7). Wenngleich Diogenes und De Witte somit Bürgerschrecke ersten Ranges waren, ein jeder für sich das Skandalon seiner Zeit darstellte, ist die ähnliche charakterliche Disposition nicht die einzige und – wie sich herausstellen wird – auch nicht die maßgebliche Kategorie gewesen, die beide miteinander vergleichbar machen sollte. Zudem ist es an dieser Stelle wichtig, sich bewusst zu machen, dass die Charakterzüge weder des Philosophen noch des Malers am Rücken der auffällig positionierten Figuren in den Kircheninterieurs De Wittes ablesbar gewesen sind. Um in den Rückenfiguren der Kircheninterieurs De Wittes den Maler der Bilder in der Rolle eines Diogenes alter erkennbar werden zu lassen, musste der Amsterdamer folglich auf eine andere Strategie setzen.

### **Ein Rücken sagt mehr als tausend Gesichter**

Dieses planvolle Vorgehen verfolgte De Witte, indem er seine Rückenfiguren immer die gleiche Kleidung tragen ließ. Stets handelte es sich hierbei um einen Mantel und damit um ein Kleidungsstück, das etymologisch vom lateinischen Wort *mantellum* abzuleiten ist, so viel wie Decke oder Hülle bedeutete und schon deswegen dazu prädestiniert war, seinen Träger nahezu vollständig zu verhüllen.<sup>20</sup> Vor allem wegen dieses Kleidungsstücks war der Maler als ein zweiter Diogenes erkennbar, war der Mantel doch das wichtigste unter den äußeren Erkennungszeichen des antiken Philosophen.<sup>21</sup> Folgt man Dio-

genes Laertius, so trug Diogenes den so genannten *tribōn* doppelt übereinandergeschlagen zu allen Zeiten und Gelegenheiten, als einfaches Kleidungsstück am Tag und als eine vor Kälte schützende Decke in der Nacht.<sup>22</sup> Dieser Gepflogenheit trugen auch die Rückenfiguren De Wittes Rechnung, denn genau genommen sollten auch sie das besagte Kleidungsstück zu keiner Zeit ablegen: Ob bei der Darstellung einer Predigt in einer reformierten Kirche oder bei der Darstellung des jüdischen Gebetsdienstes in der Esnoga, der großen Synagoge in Amsterdam (Abb. 8), nahezu ausnahmslos sind die ins Auge stechenden Rückenfiguren in den von De Witte gemalten Kulträumen in einen Mantel gehüllt. Wenn Houbraken De Witte also als einen zweiten Diogenes bezeichnet und wenn zudem ein schwerer Mantel das wichtigste Erkennungszeichen des Begründers des Kynismus war, spricht bereits einiges dafür, dass es sich bei den Rückenfiguren, die in den Interieurs des Raumillusionisten auftreten und einen solchen Mantel tragen, um Darstellungen De Wittes handelt. Zusätzlich bekräftigt wird diese Deutung durch den Umstand,

dass dieser Mantel den Bildbetrachtern nicht immer, aber doch mit auffälliger Häufigkeit in der Farbe Rot präsentiert wird; diese war gewissermaßen die *Farbe des Diogenes*. Zu erinnern ist nämlich daran, dass Diogenes in Sinope zur Welt gekommen ist und damit in jener Hafenstadt am Schwarzen Meer, in der, wie schon Plinius berichtet, die so genannte Sinopeerde (lat. *sinopis*) abgebaut wurde, aus der das Pigment zur Herstellung der Farbe Rot (Zinober-Rot) gewonnen wurde.<sup>23</sup> Nicht nur der Mantel, sondern auch dessen Farbe liefert damit ein weiteres Argument für Ketelsens Vermutung. Was diese Vermutung zur Gewissheit werden lässt, sind schließlich die Vierbeiner, die die Rückenfiguren häufig begleiteten, an diesen emporschauen und mit ihnen zusammen eine ikonische Einheit bilden. Neben dem Mantel war der Hund das zweite, wichtige Erkennungszeichen der Kyniker, die sich ihres freimütigen, einfachen aber auch schamlosen und unverschämten Verhaltens wegen selbst mit Hunden (*kýnes*) verglichen haben, als Hunde bezeichnet wurden, den Spottnamen Hund gleichsam zu ihrem Ehrennamen machten.<sup>24</sup>

Abb. 3: Emanuel de Witte, Inneres der Nieuwe Kerk in Amsterdam, 1656, Öl auf Leinwand, 33,8 x 35,2 cm, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, Inv.-Nr. 1990.

Abb. aus: Emanuel de Witte 1616/17-1691/92 *Meester van het licht*, Ausst.-Kat. Stedelijk Museum Alkmaar 2017/18, Zwolle 2017, Nr. 3.6.



Abb. 4: Emanuel de Witte, Inneres der Oude Kerk in Delft mit Predigt, 1669, Öl auf Eichenholz, 79,2 x 65,8 cm, Privatsammlung.

Abb. aus: Walter A. Liedtke, *Architectural Painting in Delft*, Gerard Houckgeest, Hendrick van Vliet, Emanuel de Witte (*Aetas Aurea, Monographs on Dutch & Flemish Painting 3*), Groningen 1982, Taf. XIII.

Liegt die Verschmelzung der beiden Identitäten nahe, so war diese allerdings nicht die Idee Houbrakens, auch wenn er der erste und einzige gewesen sein dürfte, der De Witte expressis verbis als "een tweede Diogenes Cynicus" bezeichnet hat. Vielmehr stammt diese Idee von De Witte selbst. Keinen Zweifel daran lässt sein erstes Kircheninterieur, die 1651 datierte Darstellung einer Predigt, die heute in der Wallace Collection in London bewahrt wird (Abb. 1).<sup>25</sup> Dieses Gemälde ist sicherlich kein Prädikanten-Porträt, keine posthume Hommage an einen verstorbenen, namentlich

bekannten Delfter Kirchenmann, wie jüngst in der Literatur vermutet wurde.<sup>26</sup> Vielmehr ist es eine gemalte Exegese dessen, was Predigt ausmacht,<sup>27</sup> vor allem aber – bezogen auf die Person De Wittes – ein Bild gewordenes Manifest seines Selbstverständnisses, eine programmatische Selbstinszenierung des Künstlers als Malerrebell, das *Coming out* des Malers als Diogenes. Denn so, wie der antike Philosoph in drastischen Ad-oculos-Beweisen die Grenzen des guten Geschmacks immer wieder verletzt hat, so inszeniert auch De Witte als *Diogenes pictor* in diesem Meister-



Abb. 5: Emanuel de Witte, Inneres der Nieuwe Kerk in Delft mit dem Grabmal Willems des Schweigers, 1655-1660, Öl auf Eichenholz, 107,5 x 90, 5 cm, Winterthur, Museum Oskar Reinhart, Inv.-Nr. 96.

Bild: Kunst Museum Winterthur, Geschenk der Stiftung Jakob Briner, 2018 © SIK-ISEA, Zürich (Lutz Hartmann).

werk einen denkbar kühnen Konventionsbruch, einen Dekorations-Verstoß, der sehr gut durch Rembrandt inspiriert gewesen sein könnte:<sup>28</sup> Indem De Witte nämlich ausgerechnet im Kontext einer Predigt, also der Verkündigung und Exegese des *verbum domini*, links vorn einen defäkierenden, von einem Artgenossen aufmerksam beobachteten Hund darstellt, widmet er der Verrichtung der tierischen Notdurft augenscheinlich mehr Aufmerksamkeit als dem ehrenwerten Prädikanten auf der Kanzel im Hintergrund. Die vermeintliche Unverfrorenheit des Hundes, die darstellbar war, weil sie dem Instinkt gesteuerten Tier nicht angelastet werden konn-

te, wird zur klugen Verkleidung, zum Bild der Unverfrorenheit und Frechheit seines Malers. Es ist die Diatribe, die Kombination aus Ernst und Scherz, verbunden mit Hohn und Satire, typisch für den Kynismus und zugleich rhetorische Figur der christlichen Predigt, die De Witte seiner *Predigt* zu Grunde legte, die keine gesprochene, sondern eine gemalte war.<sup>29</sup> Folglich hat der Biograph De Wittes das Wissen um das selbst kreierte alter ego des Kirchenmalers nur aufgegriffen. Kenntnis davon erlangt hatte er sehr wahrscheinlich durch Vermittlung des einzigen De Wittes-Schülers, Hendrik van Streek (1659-1720).<sup>30</sup> Während dieser kommentiert



haben dürfte, was De Witte in seinen Bildern selbst initiiert hatte, war es die Aufgabe Houbrakens, den in Bildern und Erzählungen überlieferten Spagat zwischen De Wittes künstlerischem Ich und seinem alter ego in klug und phantasie reich konzipierten Anekdoten anschaulich werden zu lassen, literarisch weiter auszumalen. Vor allem zwei dieser Anekdoten bedürfen in diesem Zusammenhang der Erwähnung, da sie auf paradigmatische Weise Aspekte illustrieren, die nicht zufällig schon immer mit Rückenfiguren in Verbindung gebracht wurden, nämlich die Frage nach der Identität und Identifizierbarkeit der dargestellten Person und die Dialektik des Ver- und Enthüllens. In diesen Episoden setzte Houbraken nur in Literatur um, was in den Bildern, wenn man sie richtig zu lesen verstand, zu sehen war. Kein Zufall kann es jedenfalls sein, dass sich die Zeitgenossen De Wittes von diesem abwandten, dass sie ihn mieden und wegen seiner gefürchteten Unbeherrschtheit vermutlich lieber von hinten als von vorne gesehen haben, also als Rückenfigur.<sup>31</sup> Ebenso ist es kein Zufall, dass der Maler nach einer Prügelei mit seinem Erzrivalen, dem Klassizisten Gérard de Laresse, am Morgen nach der Auseinandersetzung nur noch an seiner Kleidung wiedererkannt worden ist, weil sein Gesicht, also das, woran man einen Menschen normalerweise erkennt, bis zur Unkenntlichkeit entstellt war.<sup>32</sup> Nicht anders verhält es sich auch mit dem wohl spektakulärsten Baustein der Vita, mit dem angeblichen Suizid De Wittes, der keine freie Entscheidung des Malers, sondern vielmehr eine Erfindung seines Biographen war. Wenngleich Houbraken das *Vorbild* für den Selbstmord des Künstlers konsequent und plausibel noch im überlieferten Selbstmord des Diogenes fand, also bei der Person, die De Witte als sein alter ego erkoren hatte, konnte der Biograph die höchst sonderbaren Umstände des Selbstmordes an sich – nämlich die Absicht des Malers, sich an einer Brücke zu erhängen, um dann nach Reißen des Strickes noch einmal tragischer im Fluss zu ertrinken<sup>33</sup> – nur aus der Diogenes-Vita in den *Variae historiae* des römischen Sophisten und Rhetoriklehrers Claudius Aelianus (um 170-222) gelesen haben.<sup>34</sup> Die außer-

gewöhnlichen Todesumstände aus der Feder des Biographen rechtfertigte Houbraken damit, dass der unnatürliche Tod des Malers nur die logische Konsequenz seines unkonventionellen Lebens gewesen sei.<sup>35</sup>

### **Der Blick über die Schulter des Malers und das Werben für eine neue Sicht**

Es liegt daher nahe, dass in den auffallend positionierten Rückenfiguren der Kircheninterieurs De Wittes Selbstporträts ihres Malers erkannt werden müssen, der sich zudem als neuer Diogenes verstanden hat. Weniger einleuchtend ist vielleicht die Wahl dieser Referenz, denn anders als die meisten seiner Malerkollegen, kehrte De Witte den traditionellen Identifikationsmustern den Rücken zu. Er wählte keinen der bekannten Malerhelden der Antike, weder Zeuxis, noch Parrhasios oder Apelles, sondern einen antiken Philosophen. Damit signalisierte er, dass er seine Architekturbilder nicht in erster Linie mit der Schönheit und der illusionistischen Großartigkeit antiker Meisterwerke verglichen sehen wollte. Vielmehr unterstrich er mit dieser Wahl seinen Willen, als ein Freund der Weisheit betrachtet zu werden, der danach strebte, in seinem Metier, der Architekturmalerie, neue, richtungsweisende Antworten auf Fragen zu geben, die ihn offensichtlich schon längere Zeit intensiv beschäftigt haben. Dass er sich dazu bei Diogenes *Rückendeckung* holen sollte, hatte seinen Grund und war Kalkül. De Wittes Wahl ist nämlich nicht allein darauf zurückzuführen, dass er sich habituell in dem antiken Rebell wiedererkannte. Viel entscheidender war, dass sich der Blick auf Diogenes im 17. Jahrhundert grundlegend gewandelt hatte.<sup>36</sup> Aus Diogenes, dem *exemplum virtutis*, dem Inbegriff für Bescheidenheit und Anspruchslosigkeit, so wie ihn beispielsweise noch das christliche Mittelalter gedeutet hatte, war nämlich, wie Nikolaus Largier höchst beeindruckend darlegen konnte, der Exponent eines radikal neuen Sehens geworden.<sup>37</sup> Vertreter eines solchen neuen Sehens war auch De Witte, der die Sehtheorie des berühmten Kynikers zu seiner eigenen machte, indem er sie auf die Architekturmalerie übertrug. Den Kern

dieser Theorie hatte Diogenes Laertius in den scheinbar lapidaren aber legendären Satz "Geh mir aus der Sonne!" gefasst, den der subversive Kyniker Alexander dem Großen selbstbewusst, provokant und respektlos auf die Frage, was er sich von ihm wünsche, erwidert haben soll.<sup>38</sup> Betrachtet man die Sonne in dieser Anekdote als Inbegriff der Wahrheit und Alexander den Großen als Inbegriff von Autorität und Macht, dann ist Diogenes' Sehnsucht nach einer unverstellten, unvoreingenommenen und von übermächtigen Konventionen befreiten Sicht auf die Sonne Prototyp und Sinnbild für die Sehnsucht De Wittes nach einer ebenso revolutionären, radikal neuen Sicht auf den architektonischen Innenraum. Dieses Verlangen, das De Witte zum Rebellen seines Metiers, zum Verfechter einer neuen Sicht auf den gemalten Kircheninnenraum und damit zugleich zum Neuerer der niederländischen Architekturmalerei machte, war mehr als begründet. So wie De Witte Kircheninnenräume ab 1650 darstellen sollte, hatte diese vor ihm noch kein Maler dargestellt. Gemalte Interieurs beispielsweise katholischer Gotteshäuser, die in Antwerpen zwischen 1600

und 1660 entstanden sind, sahen ganz anders aus. Nahezu ausnahmslos handelte es sich bei ihnen um Kirchen basilikalischen Querschnitts, die sofort als solche erkennbar waren, denn dargestellt wurden sie immer in planperspektivischem Schnitt, obwohl nichts in ihnen nach einer solchen Darstellungsform verlangte. Immer ging der Blick von Westen nach Osten, vorbei an scheinbar endlosen Pfeilerreihen, um am tiefsten und entlegensten Punkt des Raumes, dem Chor, perspektivisch maximal entrückt, zu enden, so als ob das Sakrament der Eucharistie, das am Hochaltar gefeiert wurde, einmal mehr als entrücktes, unverständliches Mysterium hätte inszeniert werden sollen.<sup>39</sup> An diesem, zu einer festen Formel erstarrten Bildtypus, der maßgeblich durch Hans Vredeman de Vries inspiriert worden ist, hielten die Van Steenwijcks, Peeter Neeffs I. und II. und viele andere Vertreter der Architekturmalerei der südlichen Niederlande jedenfalls bis weit in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts unbeirrt fest (Abb. 9).<sup>40</sup> Diese Beharrlichkeit ist vermutlich darauf zurückzuführen, dass man in diesen Kirchenstücken weitreichende Aufgaben erfüllt sehen wollte. Selbst wenn

**Abb. 6:** Jacob van Ruisdael, *Das Kloster*, 1650/55, Öl auf Leinwand, 75 x 96,3 cm, Dresden, Galerie der Alten Meister, Gal.-Nr. 1494. Bild: © bpk / Staatliche Kunstsammlungen Dresden / Elke Estel



diese Gemälde die Kathedrale von Antwerpen oder andere Kirchen der Schelde-Metropole darstellten oder die Bilder konkrete Veränderungen, die Bau und Ausstattung betrafen, antizipierten und anschaulich machten,<sup>41</sup> ist davon auszugehen, dass in ihnen niemals nur realistische Abbilder gebauter Architektur erkannt werden sollten. Immer schimmerten hinter den Gemälden gebauter Gotteshäuser, hinter den Bildern der *ecclesia qua* Gebäude, Bilder der *ecclesia qua* Institution durch. Vor diesem Hintergrund fällt es schwer zu glauben, dass in diesen Kirchenstücken immer gleicher Bauart nicht zugleich auch Instrumente gesehen wurden, die der wiedergewonnenen Autorität und dem zentralistisch organisierten Machtanspruch von Kirche und Papsttum im Anschluss an das Konzil von Trient (1545-1563) Anschaulichkeit verliehen haben. Aber nicht nur von den Darstellungskonventionen dieser Kirchenbilder sollte sich De Witte distanzieren. Auch die Innenräume der Kirchen in den nördlichen, calvinistisch geprägten Niederlanden, die Räume

der Kirchen in Haarlem oder Utrecht, Alkmaar, Rhenen oder Assendelft, sahen nicht so aus, wie die Gemälde Pieter Saenredams (1596-1665) glauben machen wollten (Abb. 10),<sup>42</sup> denn so chromatisch reduziert, steril und kalt, so frei von Atmosphäre, zeitlos und menschenleer, wie die Kirchen dieses Haarlemer Raumspezialisten in seinen Gemälden vorgeben zu sein, sind ihre gebauten Vorbilder keineswegs gewesen. Dass sie dennoch diesen Eindruck vermitteln, ist der Tatsache geschuldet, dass auch Saenredams Malerei bestimmte theoretische Vorentscheidungen zu Grunde lagen.<sup>43</sup>

Letztlich hat also die Ablehnung sowohl der süd- als auch der nordniederländischen Formen der Architekturmalerei dazu geführt, dass De Witte in Delft, nicht zufällig in der Stadt, in der Jan Vermeer, Carel Fabritius und Pieter de Hooch in ihrer Malerei vornehmlich Fragen des Raumes, der Perspektive und der Optik nachgegangen sind, seine Vorstellungen von Interieurmalerei propagierte.<sup>44</sup> Hier entstanden unter dem Einfluss



Abb. 7: Emanuel de Witte, Chor der Nieuwe Kerk in Amsterdam mit dem Grabmal Michiel de Ruyters, 1683, Öl auf Leinwand, 123,4 x 105 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. SK-A-1642. Bild: © Amsterdam, Rijksmuseum

von Gerard Houckgeest (um 1600-1661) bis spätestens etwa 1652, danach in Amsterdam, Innenansichten von Kirchen, in denen De Witte mit seismographischem Gespür anschaulich machte, was seiner Meinung nach den reformierter Kirchenraum ausmachte und wie man das, was dessen Wesen bestimmte, künstlerisch adäquat darstellen konnte.<sup>45</sup>

Die alte, über ein Jahrtausend, nämlich bis zur Reformation Gültigkeit besitzende Vorstellung von einer mächtigen und nach außen hin geschlossen auftretenden Kirche hätte in De Wittes Kirchenstücken nicht eindringlicher in Frage gestellt werden können. Bildbestimmend war nicht mehr länger die Macht suggerierende, alles überschaubar machende Raumtotale Antwerpener Provenienz, bildbestimmend war nunmehr das in anatomischer Manier meist diagonal angeschnittene Raumfragment, die Autopsie einzelner Teilräume aus nächster Nähe, welche Teilschauplätze produzierte und die frühere, strengdogmatische, orthogonale Richtungsbezogenheit aufhob. Diese Sprengung

schien allerdings nicht nur konfessionsgeschichtlich geboten. Sie entsprach auch der Grundmethode wissenschaftlicher Exploration, mit der das 17. Jahrhunderts allen Räumen begegnete.<sup>46</sup> Qua Raum, als dreidimensionale Größe und Ausdehnung, wollte der Kirchenraum durchschritten, in Bewegung erlebt, von immer wieder anderen Standpunkten aus entdeckt und wahrgenommen werden. Bewegung als wesentliche Bedingung der Raumrezeption machte aus dem einen statischen Bild vom Raum eine Sequenz von Bildern, die als Folge dieser Bewegung zugleich Bewegung in längst überkommene Darstellungskonventionen brachte. Für die Diktatur des immer gleichen Blickes entlang der Hauptfluchtlinie bedeutete diese Neuerung das Ende. An seine Stelle trat mit De Witte die diagonalperspektivische Raumerschließung aus nächster Nähe, traten die Blicke auf die neuen Zentren der Aufmerksamkeit. Sie richteten sich fortan auf Predigtlauscher, Flaneure und spielende oder Graffiti kritzelnde Kinder, auf Connoisseure, Kirchenmeister und Totengräber bei der Arbeit, auf



Abb. 8: Emanuel de Witte, Inneres der Portugiesischen Synagoge in Amsterdam, um 1680, Öl auf Leinwand, 100 x 99 cm, Amsterdam, Jüdisches Museum (leihweise), Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. SK-A-3738. Bild: © Amsterdam, Rijksmuseum

urinierende Hunde, streunende Vierbeiner auf Spurensuche, auf Kanzeln, Prunkgrabmäler, Epitaphien und einfache Grabplatten, auf prachtvolle Orgeln oder im Krieg errungene Trophäen. Durch dieses Spektrum wurde der Kirchenraum als ein primär gesellschaftlich, konfessionell und historisch konditionierter Raum definiert, der sich damit als ein relationaler Raum zu erkennen gab. Relational war dieser auch in phänomenologischer Hinsicht, weil sein Inneres maßgeblich von äußeren Umständen, von sich stets verändernden meteorologischen Verhältnissen, vom Zug der Wolken, vom Stand der Sonne und der Intensität ihres Scheinens abhängig war. Unter diesen Prämissen wurde das traditionelle Mittel der Evozierung von Tiefenräumlichkeit, die geometrisch-mathematische Perspektive, nahezu bedeutungslos. An ihre Stelle trat als zweite wichtige Neuerung die von De Witte klar favorisierte optische Perspektive.<sup>47</sup> Deren naturwissenschaftlich inspirierte Anwendung führte dazu, dass seine Kirchenräume vornehmlich aus Licht, Schatten und Farbe moduliert waren, zum Ende seiner Schaffenszeit hin sogar den Eindruck erweckten, nur noch aus nebeneinander gesetzten Farbflächen zu bestehen.<sup>48</sup> Durch das, was De Witte in den Blick nahm und wie er mit dem in den Blick Genommenen künstlerisch umging, zeigte er in seinen Kirchenstücken den Kirchenraum als einen mit künstlerischen Mitteln obduzierten Wahrnehmungs- und Ereignisraum, in dem sich vor allem visuelle, akustische und olfaktorische Eindrücke überlagerten, welche die Bilder nicht zuletzt auch zu einem Diskurs über Aufmerksamkeit und die Lenkung von Aufmerksamkeit machten. Diese Dichte unterschiedlicher Wahrnehmungsangebote, der sich brechende Schall, die lange Nachhallzeit akustischer Signale, vor allem aber die Durchblicke, die sich beim Durchschreiten der immer gleichen Pfeilerwälder ständig neu auftraten, um nur einen Augenblick später direkt wieder zu verschwinden, forcierten bei Kirchenbesuchern den Eindruck, sich in einem Zustand der Orientierungslosigkeit zu befinden. Da sich diese Durchblicke unentwegt veränderten und da sie Bilder generierten, die zum Verwechseln ähnlich aussahen, kor-

respondierte diese Raumerfahrung mit der Erfahrung, die auch der *"Bau des Weltalls"* vermittelte, welches, so Francis Bacon, *"seiner Struktur nach dem Menschengest, der es betrachtet, wie ein Labyrinth"* erscheinen musste, in dem sich *"überall unsichere Wege, täuschende Ähnlichkeiten zwischen Dingen und Merkmalen, krumme und verwickelte Windungen und Verschlingungen der Eigenschaften"* zeigten.<sup>49</sup> Um diesem Eindruck Anschaulichkeit zu verleihen, hatte Bacon in seinem *Novum Organon* von 1620 das Bild des *"sylva experientiae"*, das Bild vom Wald und Dickicht der Erfahrungen, gewählt, mit dem sich auch der Raumeindruck der gemalten niederländischen Kirchenstücke nach 1650 äußerst treffend umschreiben ließ.<sup>50</sup>

De Wittes diagonalperspektivische Raumerschließung war mithin klug gewählt, denn sie leistete zweierlei: Zum einen war diese Art der Erschließung ein Modus, der im gemalten Raum jenen Eindruck von Verwirrung reflektierte, der in den gebauten Räumen selbst erfahrbar war, zum anderen war es eben dieser Modus, der den Raum und das Überangebot sinnlicher Wahrnehmungsoptionen epistemisch beherrschbar machte. Was De Wittes Kirchenstücke gewissermaßen zu *Leseanleitungen* von Gotteshäusern machte, waren die unmittelbar an diesen Modus gekoppelten Perspektivierungen. Dieses Instrument der intentionalen Blicklenkung, das aus der Fülle des Präsenten etwas zum Besonderen erhob, über den sinnlichen Erfahrungsraum ein normatives Raster legte, um in ein verdichtetes hypertrophes Gewebe aus Wahrnehmungsangeboten Ordnung zu bringen, war typisch für das 17. Jahrhundert.<sup>51</sup> In einer Zeit, in der die Optik eine Leitwissenschaft war und eine alle Lebensbereiche erfassende *curiositas* visuell befriedigt wurde, schlug die Perspektivierung in die besagten Pfeilerwälder der gotischen Kirchen Sichtachsen wie Schneisen der Erkenntnis, war die Perspektivierung das von De Witte favorisierte Instrument der Raumnavigation.

Da diese gemalten Raumreflexionen in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts einzigartig waren und in dieser künstlerischen Qualität nur von De

Witte betrieben wurden, ist es mehr als wahrscheinlich, dass der selbstbewusste Maler seine persönliche Überzeugung in seinen Kircheninterieurs zur persönlichen Standpunktfrage gemacht hat. Sichtbarer Reflex dieses Selbstverständnisses ist der Umstand, dass der Maler in den Fällen, in denen er als Rückenfigur auftrat, ausnahmslos für sich allein, im Abseits, wie ein Außenseiter und Einzelgänger dastand, und damit genauso, wie Houbraken ihn auch umschrieben hatte, nämlich als eine Person, die im eigenen Land als Fremdling betrachtet wurde.<sup>52</sup> De Wittes wichtigster Adjutant, um der Korrektheit seiner Sichtweise von Architekturmalerei Nachdruck zu verleihen, war die Rückenfigur. Da sie dem Bildrezipienten den Rücken zuwandte, warb De Witte mit ihr bei den Betrachtern seiner Bilder für seine Überzeugung. Ihre Implikationen waren allerdings weitaus subtiler. Die Tatsache nämlich, dass sich De Witte in Gestalt einer Repoussoirfigur zum Seher und Beobachter des Kircheninnenraumes gemacht hat, in dem er selbst anwesend war, implizierte, dass der Maler den Raum, so wie er ihn malte, wahrgenommen hat. Unter diesen Voraussetzungen konnte er darauf insistieren, dass er den Raum so und nicht

anders malen musste, weil er ihm so und nicht anders erschienen war. Die Rückenfigur bekräftigte also die Korrektheit der Erscheinung des Raumes, sie authentifizierte dessen Wahrnehmung durch Augenzeugenschaft.<sup>53</sup> Zugleich definierte sie den Malakt als einen Akt der Rekapitulation des zuvor persönlich in Augenschein Genommenen. Schließlich sorgte sie sogar dafür, dass De Witte mit seiner revolutionären Sichtweise von Architekturmalerei dauerhaft in Verbindung gebracht werden konnte, da der Maler mit der Rückenfigur eine Form persönlicher Memoriasicherung gewählt hatte, wie sie seinen ureigenen Absichten nicht besser hätte entsprechen können.

Zwar hätte sich De Witte – in einen roten Mantel gehüllt und von einem Hund begleitet – auch mit einem dem Betrachter zugewandten Gesicht darstellen können. Unter memorativen Gesichtspunkten wäre dieser Fokus allerdings kontraproduktiv gewesen, denn so wäre De Witte als der Maler mit der *vergessenen Physiognomie* in Erinnerung geblieben. Eine Memoriasicherung durch physiognomische Unverwechselbarkeit war nämlich, wie schon Michelangelos Porträtaversion deutlich machen musste,

Abb. 9: Hendrik van Steenwijk, Inneres einer gotischen Kirche, um 1585, Öl auf Leinwand, 90,5 x 121 cm, Hamburger Kunsthalle, Inv.-Nr. HK-196. Bild: © bpk / Hamburger Kunsthalle



nur von begrenzter Dauer. Sie hatte nur so lange Bestand, wie Menschen lebten, die den Porträtierten persönlich kannten und wiedererkennen konnten.<sup>54</sup> Schon vor diesem Hintergrund, noch mehr aber wegen seines alter ego, stand für De Witte das eigene Gesicht als Garant der Wiedererinnerung nicht zur Debatte. Stattdessen rückte der Maler seinen Rücken in den Fokus des Betrachters. Von hinten, als Rückenfigur, fast vollständig gehüllt in ein Kleidungsstück, das als Signet des bedeutendsten Kynikers gelten musste, konnte De Witte auf Dauer der Philosoph unter den Architekturmalern bleiben, der er sein wollte; nur so war es ihm möglich, sich unter dem Alias "*tweede Diogenes Cynicus*" Zeit überdauernd einen Namen zu machen. De Wittes Philosophie war also paradox und genial zugleich: Indem er sich unkenntlich machte, gab er sein alter ego zu erkennen; indem er sein Gesicht verhüllte, enthüllte er seine wahre Identität. Sein Rücken, jene unpersönliche, unter ikonischen Gesichtspunkten gemeinhin auswechselbare Seite des menschlichen Körpers, machte ihn unverwechselbar.

### **Verhüllen und Verbergen als Strategien**

Damit dürften sich alle Hoffnungen des Malers erfüllt haben. In Gestalt der Rückenfigur spielte De Witte mit dem Betrachter ein intellektuelles Spiel, das ihm angesichts ihrer wiederholten, programmatischen Verwendung äußerst wichtig gewesen sein muss. Immerzu ging es dabei um das Verbergen und Verstellen in der Kunst, denn De Witte verbarg sich in seinen Interieurs gleich auf zweifache Weise: Einerseits traf das seit dem 15. Jahrhundert bekannte Motto "*ogni pittore dipinge se*", wonach jeder Maler sich selbst male, indem er sein Verständnis von Kunst in seiner Kunst versteckt und unbemerkt mit einfließen lässt, auch für De Witte zu.<sup>55</sup> Denn während seine Interieurs, objektiv betrachtet, atmosphärische Darstellungen der Kirchen von Delft oder Amsterdam zeigten, verbarg der "*pictor doctus*" hinter diesen Gemälden die ausgefeilte Theorie der Gattung, der er sich wie kein anderer Maler seiner Zeit zuwandte. Andererseits versteckte er sich hinter den Rückenfiguren, die zwar wie einfache Kirchen-

besucher erschienen, letztlich aber die wahre Identität des Künstlers, den Maler Emanuel de Witte als Diogenes alter, dem direkten Zuschauerblick entzogen. Das unverzichtbare Requisite dieser Inszenierung war der Mantel, unter dem sich die Dinge ebenso gut verbergen ließen, wie hinter dem Rücken der Person, die diesen trug.

Die theoretische Legitimation für dieses höchst intelligente Vorgehen fand De Witte in der *dissimulatio artis*, in der Kunst des Verbergens und Verstellens, einer Strategie der antiken Rhetorik, welche das Ziel verfolgte, die Inszenierung einer Sache zu verbergen, sodass der Eindruck von Uninszeniertheit, von Spontaneität und Authentizität entsteht.<sup>56</sup> Auch das Wissen um diese ars musste De Witte wichtig gewesen sein, jedenfalls versäumte es Houbraken nicht, den Kirchenmaler auch als einen in der Redekunst bestens unterwiesenen Künstler zu beschreiben.<sup>57</sup> Woher De Witte dieses Wissen hatte, ist allerdings nicht mit letzter Sicherheit zu sagen. Lesen konnte er über diese Kunst jedenfalls schon in der Rhetorik des Aristoteles, der forderte, die Rede nicht als gemacht, sondern als natürlich erscheinen zu lassen, um mehr Glaubwürdigkeit zu erwecken.<sup>58</sup> In diesem Sinne postulierte auch Quintilian, die Beredsamkeit zu verstecken, wobei er – ganz wie De Witte – im Hinblick auf die Formen der Verstellung zwischen dem "*Verbergen des Wahren*" (*dissimulatio*) und dem "*Vorspielen des Falschen*" (*simulatio*) unterschied.<sup>59</sup> Zudem berichtet Plinius über Apelles, dass sich der antike Maler hinter seinem Gemälde versteckt habe, um zu erfahren, wie Betrachter über seine Kunst urteilten.<sup>60</sup> Am reichsten jedoch sind die Belegstellen in der Gattung der frühneuzeitlichen politischen und fürstlichen Erziehungsliteratur. In Macchiavellis *Il Principe* von 1513, in dem es heißt, dass es zur Staatskunst eines Fürsten gehöre, ein großer Simulator und Dissimulator zu sein, wird dem Fürsten empfohlen, sich die Fuchs- und die Löwennatur anzueignen, weil man ein Fuchs sein muss, um die Schlingen zu erkennen, und ein Löwe, um die Wölfe zu verschrecken. Den Akt des Verbergens einer solchen Fuchsnatur umschreibt Macchiavelli zudem bezeich-

Abb. 10: Pieter Saenredam, Inneres der St Bavokerk in Haarlem mit Blick aus dem Chor auf die große Orgel, 1648, Öl auf Eichenholz, 172,7 x 142,2 cm, Edinburgh, National Gallery of Scotland, NG 2413. Bild: © bpk | RMN - Grand Palais

nenderweise mit dem Wort *colorire*, was Einfärben, mit Farbe bedecken meint, den Akt der *dissimulatio* also mit einer künstlerischen Technik erklärte.<sup>61</sup> Ihre Fortsetzung fanden diese Ideen in Baldassare Castigliones *Il Libro del Cortegiano* von 1528, im Konzept der *sprezzatura*, wonach es sich empfiehlt, eine gewisse Lässigkeit anzuwenden, die die Kunst verbirgt und zeigt, dass das, was man tut oder sagt, mühelose und fast ohne Nachdenken zustande gekommen sei.<sup>62</sup> Da es also zu allen Zeiten viel über die *dissimulatio artis* zu lesen gab, vor allem im 17. Jahrhundert,<sup>63</sup> wäre ein Verzeichnis der Bücher aus dem Besitz De Wittes

höchst aufschlussreich. Da ein solches Verzeichnis unter den Architekturmalern allerdings nur für Pieter Saenredam überliefert ist,<sup>64</sup> lassen sich für De Witte lediglich Inspirationsquellen höherer oder weniger hoher Wahrscheinlichkeit ausmachen. Eine wichtige, vielleicht sogar die wichtigste Bezugsperson in diesem Zusammenhang, scheint jedoch René Descartes gewesen sein. Nicht nur, dass er von 1629 bis 1647 in den Niederlanden lebte – seit jeher verbindet die Philosophiegeschichte mit ihm, ebenso wie die Kunstgeschichte mit De Witte, eine Zäsur im Sinne eines radikalen methodischen Neuanfangs. Wie Des-



cartes zweifelte auch De Witte an der Richtigkeit dessen, was in seinem Metier lange Zeit unstrittig war und für richtig erachtet wurde; beide sollten auf der Suche nach Wahrheit allein ihre subjektiven Erfahrungen und Wahrnehmungen zum Maßstab des eigenen Urteils und zur Grundlage ihres Neuanfangs machen.

Doch unabhängig von dieser allgemeinen methodologischen Vergleichbarkeit lässt sich für Descartes noch darüber hinaus eine auffällige, stringent verfolgte *dissimulatio*-Verpflichtung nachweisen.<sup>65</sup> So schreibt der Philosoph etwa in seinen *Préambules*, den Vorreden, in einem Textfragment vom 1. Januar 1619, dass die Schauspieler, die auf die Bühne gerufen werden, eine Maske anlegten, um zu vermeiden, dass man die Röte auf ihren Gesichtern sehe, und dass auch er selbst in dem Moment, in dem er die Bühne des Welttheaters betrete, maskiert auftreten werde.<sup>66</sup> Aber nicht nur in diesem Punkt ist Descartes Vorbild für De Witte, der die Kirche, die Bühne seiner Selbstdarstellung, gewissermaßen auch "maskiert" betreten sollte. In einem Brief vom 8. Oktober 1629 an seinen Pariser Freund Marin Mersenne weiht Descartes den Theologen und Mathematiker in seinen geheimen Plan ein, seine Philosophie als Probestück ähnlich einem Gemälde in der Öffentlichkeit auszustellen, hinter dem er sich dann verstecken wolle, um zu hören, was man dazu sage.<sup>67</sup> Genau diese Absicht verfolgte er dann auch mit seiner Erstlingsschrift, den *Discours de la Méthode*, die 1637 in Leiden erschienen sind, genau in dem Jahr, in dem sich Descartes nachweislich in der Geburtsstadt De Wittes, nämlich in Alkmaar, aufgehalten hat und dem 20-jährigen Maler möglicherweise persönlich begegnet ist. In dieser wichtigen Schrift wollte Descartes jedenfalls, wie er sagt, die Wege, denen er gefolgt sei und die er beschritten habe – kurzum, sein ganzes Leben – wie auf einem Gemälde darstellen, damit jeder darüber urteilen könne und er erfahre, was man davon denke.<sup>68</sup> Nichts anderes tat im Prinzip auch De Witte in seinen *Interieurs*. Hinzukommt, dass der Philosoph in dieser Schrift seine Identität unterschlagen sollte, das Buch

erschien nämlich anonym.<sup>69</sup> Diese Anonymität ist jedoch genau genommen keine, denn dadurch, dass es keinen Autornamen gibt, proklamiert der Anonymus explizit und in besonderem Maße, dass es einen Autor gibt, und zwar nicht irgendeinen, sondern einen einzigartigen, unbeugsamen, unanfechtbaren, dessen Name der Name desjenigen ist, der sich als einziger selbst auf die Methode der Gewissheit fokussierte, was – wiederum bezogen auf die Architekturmalerei – auch De Witte tat, der sich – sich selbst verbergend – nur an das hielt, was seine Augen ihm eröffneten. Beide folgten dem Gesetz des Sehens des Subjekts, dem Gesetz der Evidenz, dem Gesetz der unmittelbaren Einsichtigkeit, welches die Gewissheit ihrer je eigenen Perspektive begründete.

Was auch immer De Witte von Descartes, den man methodisch als dessen Bruder im Geiste bezeichnen muss, wusste, was auch immer der Maler in der Rolle des antiken Philosophen vom Philosophen seiner Zeit möglicherweise in einem persönlichen Gespräch erfahren, was er vielleicht auch über ihn gehört oder von ihm gelesen hatte – auch für De Witte waren Verbergen und Enthüllen jedenfalls die zentralen Begriffe, die sein Malen und seine Kunsttheorie bestimmten. Wie ein Kirchenführer führte er, unerkannt und wissend zugleich, durch seine Gotteshäuser, öffnete er den Betrachtern seiner Gemälde die Augen für die Wahrheit über die Wahrnehmung von Architektur. Die Frage nach der Legitimation und nach dem Erfolg dieser Aufgabe entschied sich an der Figur, die er für sein alter ego ersonnen hatte, an der Rückenfigur, genau genommen sogar am Rücken selbst. Denn in diesem Zusammenhang wird man nunmehr auch auf den letzten, auf einen bislang vorenthaltenen Aspekt zu sprechen kommen müssen, den Friedrich Weltzien im Kontext seiner Analyse von Rücken und Rückseite in Pseudolukians *Erotos* thematisiert hat, das Moment der Zeitlichkeit; auch dieses ist auf die Rückenfiguren De Wittes übertragbar. Die Unmöglichkeit, Vorder- und Rückseite gleichzeitig sehen zu können, macht es nämlich möglich, das Hinten und Vorn, mit Ver-

gangenheit und Zukunft, mit einem Zuvor und einem Danach in Verbindung zu bringen. Bekanntlich betonte schon der römische Gott Janus diese temporäre Zweiheit. Da er auf der einen Seite ein junges, auf der anderen ein altes Gesicht trägt, verkörpern Vorder- und Rückseite den Durchgang durch die Zeit, markiert der Körper dazwischen eine Zeitschwelle.<sup>70</sup> Am Rücken der Rückenfiguren in De Wittes Kirchenstücken, also am Rücken des Malers, sollte sich somit die Sicht auf sein Tun entscheiden: Hinter ihm liegt die Vergangenheit, die Architekturmalerei vor seiner Zeit mit ihren Traditionen und ihren in seinen Augen überkommenen Darstellungsmodi und Konventionen. Sie lässt er hinter sich, sie hat er überwunden, ihr hat er den Rücken zugekehrt. Vor ihm jedoch, gewissermaßen in seinem Gesichtsfeld, liegen, in großartigen Gemälden für alle nachvollziehbar, die Exempla des von ihm ersehnten zeitgemäßen, neuen, befreiten und unverstellten Sehens, vor ihm liegt seine Wahrheit von Architekturmalerei, die eine neue Wahrheit war, weil sie die alte abgelöst hatte.

### Anmerkungen:

- 1** Vgl. Ulrike Blaich: „Hamburg von hinten.“ In: *Werk-Archithese. Zeitschrift und Schriftenreihe für Architektur und Kunst* 66 (1979), Heft 31-32, S. 34-39.
- 2** Vgl. Janna Hohn: *Städtische Rückseiten. Das Bindegewebe der Stadt. Print on Demand* 2019. Diss. Fakultät für Architektur des Karlsruher Instituts für Technologie KIT.
- 3** Lukian: *Erotes. Ein Gespräch über die Liebe. Aus dem Griechischen ins Deutsche übersetzt und eingeleitet von Hans Licht. München 1920, S. 69-73. Die Werkstatt der Liebe* 1.
- 4** Vgl. Friedrich Weltzien: „Der Rücken als Ansichtssseite. Zur <Ganzheit> des geteilten Körpers.“ In: Claudia Benthien, Christoph Wulf (Hg.): *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie. Reinbek bei Hamburg 2001, S. 439-460, hier S. 442. Rowohlt's Enzyklopädie.*
- 5** Vgl. Sigrid Esche-Braunfels: *Der vermessene Mensch. Anthropometrie in Kunst und Wissenschaft. München 1973. Paul von Naredi-Rainer: Architektur und Harmonie. Zahl, Maß und Proportion in der abendländischen Baukunst. 4. Aufl. Köln 1989; Marcus Frings: Mensch und Maß. Anthropomorphe Elemente in der Architekturtheorie des Quattrocento. Weimar 1998. Diss. TH Darmstadt 1995.*
- 6** Vgl. Hans Belting: *Faces. Eine Geschichte des Gesichts. München 2013.*
- 7** Zum niederländischen Architekturbild Jeroen Giltaij and Guido Jansen: *Perspectives. Saenredam and the architectural painters of the 17th century. Ausst.-Kat. Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam 1991. Rotterdam* 1991. Speziell zu Emanuel de Witte Ilse Manke: *Emanuel de Witte 1617-1692. Amsterdam 1963. Emanuel de Witte 1616/17-1691/92. Meester van het licht. Ausst.-Kat. Stedelijk Museum, Alkmaar 2017/18. Zwolle 2017.*
- 8** Vgl. Margarete Koch: *Die Rückenfigur im Bild von der Antike bis zu Giotto. Diss. Univ. Münster 1959. Recklinghausen 1965. Münstersche Studien zur Kunstgeschichte* 2.
- 9** Vgl. Uta Neidhardt. In: Harald Marx (Hg.): *Meisterwerke der Dresdener Gemäldegalerie in Berlin. Nach der Flut. Ausst.-Kat. Altes Museum, Berlin 2002/03. Dresden 2002, Nr. 69, S. 166-167.*
- 10** Johann Wolfgang von Goethe: „Ruysdael als Dichter (1813)“. In: *Goethe. Schriften zur Kunst. Schriften zur Literatur. Maximen und Reflexionen. Textkritisch durchgesehen von Erich Trunz und Hans Joachim Schrimpf, kommentiert von Herbert von Einem und Hans Joachim Schrimpf. Neunte, neubearbeitete Aufl., München 1981, S. 140. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Goethes Werke XII.*
- 11** Ursula Panhans-Bühler: *Ein unbeachteter Helfershelfer Emanuel De Witte's. Vortrag, gehalten am 8. Februar 1996 im Aby Warburg Haus in Hamburg, anlässlich des 60. Geburtstages von Fritz Jacobs, S. 6 und 11. Unveröffentlichtes maschinengeschriebenes Manuskript. Der Verfasser dankt Thomas Ketelsen ganz herzlich für die Bereitstellung einer Kopie.*
- 12** Thomas Ketelsen: *Die Niederländischen Gemälde 1500-1800. Hg. v. Uwe M. Schneede. Hamburg 2001, S. 319. Die Sammlungen der Hamburger Kunsthalle* 2.
- 13** Vgl. Stefanie Marschke: *Künstlerbildnisse und Selbstporträts. Studien zu ihren Funktionen von der Antike bis zur Renaissance. Diss. Univ. Bonn 1998. Weimar 1998.*
- 14** Arnold Houbraken: *De Grootte Schouburgh der Nederlantsche Konstschilders en Schilderessen. Waar van er vele met hunne beeltenissen ten Tooneel verschynen, en hun levensgedrag en Konstwerken beschreven worden: zijnde een vervolg op het Schilderboek van K. v. Mander. I. Deel. Amsterdam 1718, S. 222-226.*
- 15** Ebd. S. 222.
- 16** Vgl. Diogenes Laertius: *Leben und Meinungen berühmter Philosophen. 1. Band: Bücher I-VI. Übers. v. Otto Apelt, neu hg. sowie mit einer Einl. u. Anm. vers. v. Klaus Reich. Hamburg 2008, S. 288-318. Sonderausgabe Philosophische Bibliothek* 53/54.
- 17** Vgl. Georg Luck: *Die Weisheit der Hunde. Texte der antiken Kyniker in deutscher Übersetzung mit Erläuterungen. Stuttgart 1997, S. 11-12. Kröners Taschenausgabe* 484. Karl-Wilhelm Weeber: *Diogenes. Botschaften aus der Tonne. Darmstadt 2012.*
- 18** Vgl. Manke 1963 (vgl. Anm. 7), S. 1-6; Jaap van der Veen: „Emanuel de Witte (1616/17-1691/92), vermaard, veelzijdig en verguisd.“ In: *Ausst.-Kat. Alkmaar 2017/18, vgl. Anm. 7, S. 10-29.*
- 19** „... en sneed het stuk aan riemen.“ Houbraken 1718, vgl. Anm. 14, S. 223.
- 20** Vgl. Ingrid Loschek: *Reclams Mode- und Kostümllexikon. 3., rev. u. erw. Aufl., Stuttgart 1994, S. 343-351.*
- 21** Vgl. Stefan Schmitt: *Diogenes. Studien zu seiner Ikonographie in der niederländischen Emblematik und Malerei des 16. und 17.*

- Jahrhunderts. Hildesheim, Zürich, New York 1993, S. 55. Studien zur Kunstgeschichte 74. Weeber 2012, vgl. Anm. 17, S. 21.
- 22** Diogenes Laertius 2008, vgl. Anm. 16, S. 289.
- 23** Vgl. C. Plinius Secundus d. Ä.: Naturkunde, Lateinisch-deutsch, Buch 35, Farben-Malerei-Plastik, hrsg. u. übers. v. Roderich König. 2. überarb. Aufl., Zürich 1997, S. 32-37. Sammlung Tusculum.
- 24** Vgl. Diogenes Laertius 2008, vgl. Anm. 16, S. 294, 297, 300, 301, 305, 308. Luck 1997, vgl. Anm. 17), S. 1.
- 25** Vgl. Stephen Duffy, Jo Hedley: The Wallace Collection's Pictures. A complete Catalogue. London 2004, S. 489-490.
- 26** Vgl. Almut Pollmer-Schmidt: Kirchenbilder. Der Kirchenraum in der holländischen Malerei um 1650. Weimar 2017, S. 123-127.
- 27** Vgl. Andreas Gormans: „Predigträume als Brückenräume. Bemerkungen zu den Predigt-darstellungen Emanuel de Wittes.“ In: Karin Friedrich (Hg.). Die Erschließung des Raumes. Konstruktion, Imagination und Darstellung von Räumen und Grenzen im Barockzeitalter, Teil 1. Wiesbaden 2014, S. 251-274. Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 5.
- 28** Vgl. Joachim Kaak: Rembrandts Grisaille „Johannes der Täufer predigend“. Dekorativ-verstoß oder Ikonographie der Unmoral. Hildesheim, Zürich, New York 1994, S. 113-123. Studien zur Kunstgeschichte 81.
- 29** Vgl. Rudolf Bultmann: Der Stil der paulinischen Predigt und die kynisch-stoische Diatribe. Mit einem Geleitwort von Hans Hübner. Nachdruck der 1. Auflage von 1910. Göttingen 1984. Forschungen zur Religion und Literatur des Alten und Neuen Testaments 13.
- 30** Zu Hendrik van Streek Manke 1963, vgl. Anm. 7, S. 59-61 und S. 144-149.
- 31** „Dus maakte hy door zyn onbesnoeyde tong zyn vrinden tot vyanden; en werd van elk (als men zeit) met den nek aangezien.“ Houbraken 1718, vgl. Anm. 14), S. 223.
- 32** „s Morgens vroeg met den dag ontmoette hem een van zyne bekende, die hem eerder aan zyn kapot als wezen kende, want hy twee blauwe oogen, een dikke neus, en verscheide krabben in zyn aangezigt had.“ Houbraken 1718, vgl. Anm. 14, S. 224.
- 33** „Hy werd dan opgevist, en men bevond dat hy een touw om zyn hals had, waar uit men besluit gemaakt heeft, dat hy zig aan de leuning by het se-kreet aan de Korsjesbrug heeft willen verhangen, het touw gebroken, en hy verdrongen is.“ Houbraken 1718, vgl. Anm. 14, S. 225-226.
- 34** Aelinaus: *Variae historiae* 8, 14. Vgl. Luck 1997, vgl. Anm. 17, Nr. 138, S. 91-92.
- 35** „Gelyk zyne levenswyze van alle andere verschilde, zoo verschilde hy ook van andere in de wyze van sterven.“ Houbraken 1718, vgl. Anm. 14, S. 225.
- 36** Vgl. Klaus Herding: „Alexander besucht Diogenes. Freimut und Fürstentugend im Konflikt.“ In: Sigrun Anselm und Caroline Neubaur (Hg.). *Talismane*. Klaus Heinrich zum 70. Geburtstag. Basel, Frankfurt am Main 1998, S. 363-424.
- 37** Vgl. Niklaus Largier: Diogenes der Kyniker. Exempel, Erzählung, Geschichte in Mittelalter und Früher Neuzeit. Mit einem Essay zur Figur des Diogenes zwischen Kynismus, Narrentum und postmodernen Kritik. Tübingen 1997. Frühe Neuzeit 36. Niklaus Largier: „Rhetorik der Erfahrung. Kynische Kritik und theoretische Neugierde in der Frühen Neuzeit.“ In: Klaus Krüger (Hg.). *Curiositas. Welterfahrung und ästhetische Neugierde in Mittelalter und früher Neuzeit*, Göttingen 2002, S. 111-145. *Göttinger Gespräche zur Geschichtswissenschaft* 15.
- 38** Diogenes Laertius 2008, vgl. Anm. 16, S. 296-297.
- 39** Vgl. Inge-Habig-Bappert: Eucharistie im Spätbarock. Eine kirchliche Bild-Allegorese im deutschsprachigen Raum. Münster 1983. *Forschungen zur Volkskunde* 49. Barbara Bauer: Jesuitische »ars rhetorica« im Zeitalter der Glaubenskämpfe. Frankfurt am Man, Bern, New York 1986. *Mikrokosmos* 18.
- 40** Vgl. Jeremy Howarth: The Steenwyck Family as Masters of Perspective. Hendrick van Steenwyck the Elder (c. 1550-1603), Hendrick van Steenwyck the Younger (1580/82-1649), Susanna van Steenwyck (Dates unknown – active 1639-c. 1660). Turnhout 2009. *Pictura Nova* 12. Thomas Fusenig: „Neefs und Co. – Die Antwerpener Architekturmalerie im frühen 17. Jahrhundert.“ In: Heiner Borggreffe u. Vera Lüpkes (Hg.). Hans Vredemann de Vries und die Folgen. Ergebnisse des in Kooperation mit dem Muzeum Historyczne Miasta Gdańska durchgeführten internationalen Symposions Marburg 2005, S. 143-151. *Studien zur Kultur der Renaissance* 3. Claire Baisier (Hg.): *Divine Interiors. Experience churches in the age of Rubens*. Ausst.-Kat. Museum Mayer van den Bergh 2016. Antwerpen 2016.
- 41** Vgl. Claire Baisier: „Seventeenth-century paintings of Antwerp church interiors as promotional material for architectural and decorative projects.“ In: *Simiolus* 38, 3

(2015/2016), S. 173-184.

**42** Vgl. Gary Schwartz u. Marten Jan Bok: Pieter Saenredam. *The Painter and his Time*. New York 1989.

**43** Vgl. Celeste Brusati: „Reforming idols and viewing history in Saenredam’s Perspectives.“ In: Michael M. Cole and Rebecca Zorach (Hg.). *The Idol in the Age of Art. Objects, Devotions and the Early modern World*. Farnham 2009, S. 32-56.

**44** Vgl. Arthur K. Wheelock, Jr.: *Perspective, Optics, and Delft Artists around 1650*. New York, London 1977. *Garland Series, Outstanding Dissertations in the Fine Arts*.

**45** Vgl. Walter A. Liedtke: *Architectural Painting in Delft*. Gerard Houckgeest, Hendrick van Vliet, Emanuel de Witte. Groningen 1982. *Aetas Aurea, Monographs on Dutch & Flemish Painting* 3.

**46** Vgl. Karin Friedrich (Hg.): *Die Erschließung des Raumes. Konstruktion, Imagination und Darstellung von Räumen und Grenzen im Barockzeitalter*, Teil 1 u. 2. Wiesbaden 2014. *Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung* 51.

**47** Vgl. Andreas Gormans: „perspectief, doorzicht. Formen und Spielformen bildlicher Illusion.“ In: Claudia Fritzsche, Karin Leonhard, Gregor J. M. Weber (Hg.). *Ad Fontes! Niederländische Kunst des 17. Jahrhunderts in Quellen*. Petersberg 2013, S. 82-107. Arie de Groot: „Perspectief bij Emanuel de Witte.“ In: *Ausst.-Kat. Alkmaar 2017/18*, vgl. Anm. 7, S. 110-127.

**48** Vgl. Arie Wallert en Ilse Steeman: „Licht, contrast en bevriende kleuren.“ In: *Ausst.-Kat. Alkmaar 2017/18*, vgl. Anm. 7, S. 128-145.

**49** Francis Bacon: *Neues Or-*

*ganon*, Teilband 1. Hg. und mit einer Einleitung von Wolfgang Krohn, lateinisch – deutsch. 2. Aufl. Hamburg 1999, S. 24-25 und 176-177. *Philosophische Bibliothek* 400a.

**50** Ebd.

**51** Vgl. Jan Lazardzig und Kirsten Wagner: „Raumwahrnehmung und Wissensproduktion. Erkundungen im Interferenzbereich von Theorie und Praxis.“ In: Christina Lechtermann, Kirsten Wagner und Horst Wenzel (Hg.). *Möglichkeitsräume. Zur Performativität von sensorischer Wahrnehmung*. Berlin 2007, S. 123-139. *Allgemeine Literaturwissenschaft – Wuppertaler Schriften* 10.

**52** „... dat elk schuw van hem was, dat hy als een vremdeling in zyn eigen lant met het oor wierd aangezien, ...“ *Houbraken* 1718, vgl. Anm. 14, S. 224.

**53** Vgl. Peter Burke: *Augenzeugenschaft. Bilder als historische Quellen*. Berlin 2003. Bernd Roeck: *Das historische Auge. Kunstwerke als Zeugen ihrer Zeit. Von der Renaissance zur Revolution*. Göttingen 2004.

**54** Vgl. Rudolf Preimesberger: „Niccolò Martelli: Michelangelo über Ähnlichkeit (1544).“ In: Ders., Hannah Baader und Nicola Suthor (Hg.). *Porträt. Mit Beiträgen von Karin Hellwig, Ulrike Müller Hofstede, Barbara Wittmann und Gerhard Wolf*, Berlin 1999, S. 247-253. *Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren* 2.

**55** Vgl. Frank Zöllner: „Ogni Pittore Dipinge Sé’. Leonardo da Vinci and „Automimesis“.“ In: Matthias Winner (Hg.). *Der Künstler über sich in seinem Werk. Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana Rom* 1989. Weinheim 1992, S. 137-160.

**56** Vgl. Dietmar Till: „Verbergen der Kunst.“ In: Gert Ueding (Hg.). *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 9. Tübingen 2009, Sp. 1034-1042.

**57** „Zyn Vader was een Schoolmeester geoeffent in de Meetkonst en een goed Redenaar, in welke wetenschap Emanuel in zyn jeugt zig ook geoeffent heeft, waar door hy de Redenkonst boven het gemeen verston.“ *Houbraken* 1718, vgl. Anm. 14, S. 222.

**58** Aristoteles: *Rhetorik*, übersetzt und hg. v. Gernot Krapinger. Ditzingen 1999, S. 154-155. *Reclams Universalbibliothek* 18006.

**59** Marcus Fabius Quintilianus: *Institutionis Oratoriae* II, 17, 6; IV, 1, 60; XII, 9, 5.

**60** C. Plinius Secundus d. Ä. (ed. König 1997), vgl. Anm. 23, S. 70-71.

**61** Niccolò Machiavelli: *Il Principe. Der Fürst*, Italienisch/Deutsch. Übersetzt und hg. v. Philipp Rippel. Stuttgart 2018, S. 134-137. *Reclams Universalbibliothek* 1219.

**62** Baldassare Castiglione: *Der Hofmann. Lebensart in der Renaissance*, aus dem Italienischen von Albert Wesselski. 2. Aufl. Berlin 2004, S. 36-39. *Wagenbachs Taschenbuch* 357.

**63** Vgl. Torquato Accetto: *Von der ehrenwerten Verhehlung*. Mit Vorworten von Giorgio Manganelli und Erläuterungen von Salvatore S. Nigro. Aus dem Italienischen von Marianne Schneider, Berlin 1995. *Kleine Kulturwissenschaftliche Bibliothek* 52. Christiane Kruse (Hg.): *Maske, Maskerade und die Kunst der Verstellung. Vom Barock bis zur Moderne*. Wiesbaden 2014. *Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung* 52. August Buck: „Die Kunst der Verstellung im Zeitalter des Barock.“ In:

- Festschrift der Wissenschaftlichen Gesellschaft an der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main. Wiesbaden 1981, S. 85-103. Ursula Geitner: Die Sprache der Verstellung. Studien zum rhetorischen und anthropologischen Wissen im 17. und 18. Jahrhundert, Tübingen 1992. Communicatio 1. Christiane Kruse: „Parer viva oder die Kunst der (dis) simulazione im Barock. Zu Gian Lorenzo Berninis Apoll und Daphne in der Galleria Borghese.“ In: Gundolf Winter, Jens Schröter und Christian Spies (Hg.). Skulptur – zwischen Realität und Virtualität. München 2006, S. 155-176. Lutz Danneberg, „Aufrichtigkeit und Verstellung im 17. Jahrhundert: dissimulatio, simulatio und Lügen als debitum morale und sociale.“ In: Claudia Benthien und Steffen Martus (Hg.). Die Kunst der Aufrichtigkeit im 17. Jahrhundert, Tübingen 2006, S. 45-92. Frühe Neuzeit 114.
- 64** Rob Ruurs: „Pieter Saenredam: zijn boekenbezit en zijn relatie met de landmeter Pieter Wils.“ In: Oud Holland 97 (1983), S. 59-68.
- 65** Vgl. Jean-Luc Nancy: „Larvatus pro Deo.“ In: Volker Bohn (Hg.). Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik 3. 1. Aufl. Frankfurt am Main 1990, S. 468-501. Edition Suhrkamp Neue Folge 475.
- 66** „Les comédiens, appelés sur la scène, pour ne pas laisser voir la rougeur sur leur front, mettent un masque. Comme eux, au moment de monter sur ce théâtre du monde où, jusqu'ici, je n'ai été que spectateur, je m'avance masqué.“ Descartes: Œuvres philosophiques, Tome 1 (1618-1637). Textes établis, présentés et annotés par Ferdinand Alquié. Paris 1963, S. 45.
- 67** „Au reste ie vous prie de n'en parler à personne du monde; car i'ay resolu de l'exposer en public, comme un échantillon de ma Philosophie, & d'estre caché derriere le tableau pour écouter ce qu'on en dira.“ Brief vom 8. Oktober 1629. In: Œuvres de Descartes. Publiées par Charles Adam & Paul Tannery, Correspondance I, Avril 1622-Février 1638. Paris 1969, S. 23.
- 68** „... représenter ma vie comme en un tableau, ...“ René Descartes: Discours de la méthode pour bien conduire sa raison, et chercher la verité dans les sciences. Übersetzt und hg. v. Lüder Gäbe, Französisch – deutsch, 2. verb. Aufl. Hamburg 1997, S. 6-7. Philosophische Bibliothek 261.
- 69** Vgl. Stephan Pabst (Hg.): Anonymität und Autorschaft. Über Literatur- und Rechtsgeschichte der Namenlosigkeit. Berlin, Boston 2011. Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 126.
- 70** Vgl. Weltzien 2001, vgl. Anm. 4, S. 443.

