



Abb. 1 Jan van Hemessen, *Die Berufung des Matthäus* (Originalgröße), 1536, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, München.

## EVIDENZ UND TRANSZENDENZ

Jan van Hemessens *Berufung des Matthäus* von 1536 als Reflexionsbild<sup>1</sup>*In memoriam* Thomas Lentes

Das die um 1500 vor allem in Nordeuropa entstandene Genremalerei, also die bildliche Darstellung von Szenen des alltäglichen Lebens, als Zeugnis einer zunehmenden Hinwendung der Künstler zu Phänomenen der diesseitigen Welt und zugleich als Indikator für die schwindende künstlerische und soziale Prägekraft der Religion zu gelten habe, ist ein noch immer gängiges Narrativ der Kunstgeschichte.<sup>2</sup> Nimmt man die Entwicklung der folgenden Jahrzehnte und Jahrhunderte in den Blick, dann wird man Tendenzen einer solchen Säkularisierung der Bildkunst tatsächlich kaum in Abrede stellen können. Hinsichtlich der kritischen Phase des vermehrten Auftauchens »profaner« Abbildungen im Medium der Malerei oder der Druckgraphik sollte man allerdings nicht vorschnell davon ausgehen, dass mit dem Sujet einer Darstellung zugleich auch deren Thema gegeben ist. Nicht zuletzt vor dem Hintergrund einer nach wie vor dominant religiös geprägten Bildkultur ist im frühen 16. Jahrhundert stets mit der Möglichkeit zu rechnen, dass vorgeblich profane Bildinhalte in einem intrikaten Rückkopplungsverhältnis zu Themen und Formen der christlichen Ikonographie stehen. In diesem Sinne soll im Folgenden ein Tafelbild des Antwerpener Malers Jan van Hemessen (eigentlich Jan Sanders, 1500–circa 1566) vorgestellt und analysiert werden, das nicht nur eine komplexe Verschränkung profaner und religiöser Aspekte aufweist, sondern diese Verschränkung auch formal und ikonographisch zu reflektieren weiß.

Hemessens Bild (Abb. 1) zeigt das Innere der Amtsstube eines Geldwechslers oder Steuereintreibers und gilt gemeinhin als eine Darstellung der *Berufung des Matthäus*.<sup>3</sup> Die vom Künstler eigenhändig signierte und auf 1536 datierte Tafel misst in ihrer jetzigen Form 111,8 × 153,9 Zentimeter und befindet sich im Besitz der Alten Pinakothek München, wo sie allerdings nicht dauerhaft gezeigt wird.<sup>4</sup> Dies mag einer der Gründe dafür sein, warum sie in der kunsthistorischen Literatur bislang recht wenig Aufmerksamkeit erfahren hat. Die einzige ausführlichere Analyse

findet sich in Burr Wallens grundlegender Hemessen-Studie, die 1976 als Dissertation eingereicht und 1983 in Buchform veröffentlicht wurde.<sup>5</sup> In seiner Diskussion des Bildes weist Wallen auf einige Motivzitate und Textreferenzen hin, die auch in der hier zu entwickelnden Deutung eine wichtige Rolle spielen werden. Wallen selbst macht von seinen ikonographischen Entdeckungen allerdings kaum Gebrauch und zielt stattdessen auf eine allzu direkte und unvermittelte sozialhistorische Lesart des Bildinhalts. Vor dem Hintergrund der Geschichte der Steuereintreibung in den Niederlanden sowie dem Bankrott der einflussreichen Hochstetter-Bank in Antwerpen um 1530 schlägt Wallen vor, das Bild als einen »call for reform of the money-brokering profession at Antwerp following the collapse of the great German banking dynasty« – also als einen Aufruf zur Reform des Antwerpener Bankenwesens – zu interpretieren.<sup>6</sup> Damit greift Wallen gewiss zu kurz. Zum einen bleibt völlig unklar, an wen sich dieser Aufruf in einem Privatbild, über dessen Käufer und ersten Besitzer nichts bekannt ist, hätte richten sollen. Zum anderen aber führt der Fokus auf eine vermeintliche finanzpolitische und -moralische Botschaft dazu, dass Wallen bei seiner inhaltlichen Deutung geflissentlich die visuell-bildliche Logik von Hemessens Komposition aus dem Blick verliert, deren Einzelelemente er zuvor durchaus zur Kenntnis genommen hatte.

Der hier vorliegende Deutungsvorschlag möchte die Elemente des Bildes nun in ein solches Verhältnis zueinander setzen, dass Hemessens Tafel als ein anspruchsvolles Reflexionsbild erkennbar wird, in dem bild- und kunsttheoretische Fragen ebenso verhandelt werden wie Fragen visueller Exegese und reformatorischer Soteriologie. Die bildliche Vergegenwärtigung einer vermeintlich alltäglichen Lebenswirklichkeit, wie sie Hemessen in seiner Darstellung einer Geldwechslerstube bietet, wird sich dabei weniger als realistische Sittenschilderung erweisen denn vielmehr als künstlerisches Experiment, in dem der Maler Möglichkeiten und Modi des Bildlichen vorführt. Die Be-

trachtenden werden in Hemessens Tafel also nicht zu Zeugen einer naiven ›Entdeckung‹ des Alltags, sondern können in einem besonders vielschichtigen Fall seine bildkünstlerische ›Erfindung‹ im Horizont christlicher Ikonographie mitverfolgen und nachvollziehen.<sup>7</sup>

Hemessens Tafel soll hier als eine Allegorie der Kunst vorgestellt werden, in der die Produktion wie auch die Rezeption von Bildern als komplexe, gleichermaßen analytische und synthetische Angelegenheiten erscheinen. Vermutlich zielte Hemessen auf ein Publikum von Kennern und Kollegen, das in der Lage war, das hintersinnige Wechselspiel zwischen malerischen Präsenzeffekten und bildgelehrten Motiv- und Formzitataten nachzuvollziehen und zu goutieren. Wie sich dieses Spiel im Einzelnen und im Zusammenhang entfaltet und wie sich hierbei eine produktive Spannung zwischen den Bildmodi der Evidenz und der Transzendenz ergibt, soll im Folgenden dargelegt werden.

#### IKONOGRAPHIE DES ZWEIFELS

Hemessens Bild zeigt, wie bereits erwähnt, das Innere des Kontors eines Steuereintreibers oder Geldwechslers, in dem sich sechs beziehungsweise sieben Personen befinden. Wie jedoch alle diese Menschen gemeinsam mit dem Mobiliar und den weiteren Gegenständen in der engen Stube Platz finden sollen, muss den Betrachtenden ein Rätsel bleiben. Denn zwischen der von einem Bücherregal gebildeten Rückwand, dem Fenster links und der ästhetischen Grenze am unteren Bildrand scheint kaum genug Platz für die wiedergegebenen Dinge und Personen zu sein. Folglich bleibt der räumliche Zusammenhang unter ihnen zunächst unklar. Das Geschehen wirkt gedrängt, Figuren und Objekte scheinen teils ineinandergeschoben, und insgesamt ergibt sich aufgrund der vielfachen Überschneidungen der Eindruck eines nur schwer zu entwirrenden Durcheinanders. Hinzu kommt, dass nicht nur auf der Darstellungs-, sondern auch auf der Geschehensebene die Zusammenhänge nicht sofort klar werden. Ganz links sitzt ein bärtiger Mann, bei dem es sich wohl um den Inhaber des Kontors handelt. Eine sogenannte Stockbörse (ndl. *stokbeurs*) ist ihm – unterhalb seines Ellenbogens – als Attribut beigegeben und zeugt von seinem Reichtum. Er hat seine Rechte zum Redegestus erhoben, während er mit seiner Linken gerade ein mit einer Schnalle verschlossenes Rechnungsbuch anhebt oder ablegt. Sein etwas angestrenzter Blick und seine gerunzelte Stirn deuten darauf hin, dass er sich an ein Gegenüber auf der rechten Seite wendet – worauf gleich zurückzukommen sein wird. Neben ihm sitzt offenbar sein junger Assistent, der mit einem spitzen Papiermesser ein Blatt fixiert, um handschriftlich etwas darauf zu

notieren. Hinter ihm hockt ein weiterer älterer Mann, dessen Kopf zwischen dem des Assistenten und dem des Kontorchefs erscheint und der sich offenbar letzterem zuwendet. Weiter rechts, am hinteren Ende des Raumes, steht ein Mann mit flehentlich gefalteten Händen und tränenden Augen, dem die neben ihm stehende Frau mit weißer Haube beschwichtigend die Hände auf die Schulter legt. Womöglich handelt es sich um ein verschuldetes Ehepaar, das gerade von draußen ins Kontor getreten ist und nun um den Erlass, die Reduzierung oder den Aufschub einer Steuerschuld bittet. Das Paar hat vermutlich auch den großen Korb mitgebracht, aus dem ein prächtiger roter Rosenkranz sowie ein kostbarer, gold- und silbergewirkter Prunkgürtel heraushängen und unter dessen leicht verschobenem Deckel eine silberne Schale zu erkennen ist – Wertgegenstände, mit denen womöglich die monetäre Schuld beglichen werden soll. Im Vordergrund rechts ist sodann eine schöne junge Frau in einem edlen Samtgewand und mit kostbarem Schmuck dargestellt, deren Antlitz zwar hell erleuchtet ist, deren genaue Tätigkeit jedoch erst bei intensivem Hinsehen zu erkennen ist. Während sie mit ihrer Linken in den auf dem Tisch stehenden Kasten mit normierten Gewichten greift, hält sie mit Daumen und Zeigefinger ihrer Rechten eine filigrane Goldwaage. Deren Waagschalen, von denen die linke rund und leicht abgesenkt, die rechte dagegen dreieckig und leicht erhoben ist, erscheinen zwar jeweils vor der dunklen Tischfläche freigestellt, doch bleiben sie letztlich im Durcheinander der über den Tisch verstreuten Münzen verborgen. Wie andernorts im Bild auch hat Hemessen hier offenbar ganz gezielt die Lesbarkeit der Szenerie erschwert, indem er ein überkomplexes flächiges Ineinander von räumlich getrennten Elementen inszeniert hat.

Hinter der schönen jungen Frau mit Waage, die allem Anschein nach als Assistentin im Steuerkontor tätig ist, ist schließlich am rechten Bildrand noch eine dominante, übergroße Figur zu sehen, bei der es sich nur um Jesus Christus handeln kann. Mit der Linken rafft er sein helles Gewand vor seinem Bauch ein wenig nach oben, während er seine Rechte erhoben hat, um mit dieser Geste und dem entsprechenden Blick dem Steuereintreiber auf der Linken eben das zu bedeuten, was auf einem *cartellino*, der mittig an der Rückwand angebracht ist, geschrieben steht: »SEQUERE ME«, zu Deutsch: »Folge mir nach!« Mit diesem Ausspruch beruft Christus nach Auskunft der Evangelien (Mt 9,9; Mk 2,14; Lk 5,27) den Zöllner Matthäus zum Jünger.

Es ist diese durch ihren Heiligenschein eindeutig als Christus ausgewiesene Figur, die es möglich macht, die dargestellte Szene mühelos als eine Berufung des Matthäus zu identifizieren. Allerdings handelt es sich bei die-



Abb. 2 Jan van Hemessen, *Die Berufung des Matthäus* (Ausschnitt), 1536, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, München.

ser Figur wie auch bei dem *cartellino* um spätere Hinzufügungen, die nicht von Hemessen stammen. Die Provenienz der Münchner Tafel lässt sich immerhin bis Kurfürst Maximilian I. von Bayern (1573–1651, ab 1597 Herzog von Bayern, ab 1623 Kurfürst) zurückverfolgen, und so wird vermutet, dass dieser in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts seinen Hofmaler Georg Vischer (vor 1603–1637), beauftragt haben könnte, oben einen 11 cm hohen und rechts einen 25 cm breiten Streifen anzustücken, um das Bild durch die Christusfigur und den *cartellino* zu ergänzen.<sup>8</sup> Grund für die Zuschreibung an Vischer ist wohl dessen ebenfalls in der Alten Pinakothek befindliches Gemälde *Christus und die Ehebrecherin* von 1637, bei dem Vischer Albrecht Dürers (1471–1528) christomorphes Selbstporträt von 1500, das sich ebenfalls im Besitz des bayerischen Kurfürsten befand, zum Zentrum einer neutestamentlichen Episode gemacht hat.<sup>9</sup> Dieses Gemälde erinnert nicht nur in der Gestaltung des Christusgewan-

des an die Anstückung zur Hemessen-Tafel, sondern es weist auch einen ganz ähnlichen *cartellino* mit lateinischer Majuskelschrift auf. So bezeugt Vischers Gemälde zum einen die anhaltende Dürer-Verehrung am Bayerischen Hof nach 1600, zum anderen steht es für die Förderung religiöser Kunst durch Maximilian I., der als Initiator der sogenannten Katholischen Liga (1609) zu den Protagonisten der Gegenreformation im Heiligen Römischen Reich zählte.<sup>10</sup> Die Ergänzungen zu Hemessens Tafel dürften also das Ziel gehabt haben, das Bild ikonographisch zu vereindeutigen und das neutestamentliche Thema unmissverständlich zu markieren – dies womöglich auch, um reformatorische Untertöne des originalen Bildkonzepts einzudämmen.

In jedem Fall bestätigt eine Werkstattkopie nach Hemessens Original, die sich bis vor einigen Jahren noch in der Newbattle Abbey im schottischen Dalkeith befand (und deren Aufbewahrungsort heute unbekannt ist), dass

Hemessens Gemälde ursprünglich deutlich kleiner und damit auch der Bildausschnitt erheblich enger war. Der Eindruck räumlicher Gedrängtheit muss folglich im Original noch stärker gewesen sein.<sup>11</sup> Im weiteren Verlauf des Textes wird deshalb die Simulation des originalen Formats (Abb. 2) als Grundlage für die Argumentation dienen.<sup>12</sup>

Dabei stellt sich natürlich die Frage, ob ohne die Figur Christi überhaupt von einer Darstellung der Berufung des Matthäus gesprochen werden kann, oder ob das Bild im Originalzustand einfach als Geldwechslerszene, also gewissermaßen als ›reine‹ Genredarstellung aufzufassen ist. Hemessens unzweifelhaftes Interesse am Thema der Berufung des Matthäus zeigt sein späteres Œuvre. In den 1540er-Jahren schuf er zwei Tafeln, die jeweils eindeutig die Figur Christi in Konfrontation mit dem Geldgewerbe zeigen und kaum anders denn als Berufungsszenen gedeutet werden können.<sup>13</sup> Diese Tafeln machen zudem deutlich, dass Hemessen in allen drei Szenen stets dasselbe überaus topische Bildpersonal variiert. Jedes Mal ist etwa die jugendliche Schöne Teil des Bildkonzepts. In der Version von 1539/40 weist sie mit dramatischer Geste die Figur Christi am rechten Bildrand vom Zöllner wie von den Betrachtenden ab. In der auf circa 1548 datierten Version umgarnt sie zärtlich den Zöllner und verdeutlicht damit ihre Funktion als sinnlich-schöne Verführerin. Auf letzterem Bild kehren zudem sowohl die Assistenten des Zöllners als auch der klagende Mann mit seiner Frau wieder, auch wenn der Adressat der Klage diesmal nicht so eindeutig auszumachen ist.

Sollte Hemessen es bereits in der Version von 1536 auf eine Darstellung der Berufung des Matthäus abgesehen haben, hätte er also in einem Akt unerhörter konzeptueller Kühnheit die spirituelle Hauptfigur der Szene – das heißt den berufenden Christus selbst – aus dem Bild verbannt. Folglich müsste er damit gerechnet haben, dass sein Publikum auch ohne diesen Hinweis das biblische Thema erkennen kann. Doch was könnte nun die ersten Betrachtenden, denen ja die späteren Bilder nicht als Vergleichsmaterial zur Verfügung standen, dazu geführt haben, die Szene als eine Berufung des Matthäus aufzufassen? Wie konnten sie in der mehr oder minder zeitgenössischen Amtsstube den Schauplatz eines biblischen Gleichnisses erkennen? Vorauszusetzen wäre dafür natürlich die Kenntnis der Evangelienberichte über die Berufung. Diese sind allerdings bei Matthäus wie bei Markus und Lukas (Mt 9,9; Mk 2,14; Lk 5,27–28) äußerst knapp: Als Jesus nach der Heilung eines Gelähmten die Stadt verließ, sah er – wie es im Matthäusevangelium heißt – »einen Mann am Zoll sitzen, der hieß Matthäus. Und er sprach zu ihm: Folge mir! Und er stand auf und folgte ihm.« Im Lukasevangelium findet

sich der zusätzliche Hinweis, dass der Zöllner »alles« verlassen habe, womit wohl auf seinen materiellen Reichtum angespielt wird.

Es ist nun keineswegs selbstverständlich, in Hemessens höchst detailreichem Tafelbild eine Darstellung dieser dürren Erzählung zu erkennen. Das einzige Bildelement, das auf den bärtigen Mann links als Zöllner Matthäus hindeutet, ist dessen irritierter Blick, der auf etwas gerichtet zu sein scheint, das sich jenseits des Bildfeldes hinter der jungen Frau rechts befindet und seine Aufmerksamkeit bindet. Dies muss jedoch nicht unbedingt Christus sein – man könnte hier ebenso einen weiteren Klienten vermuten, mit dem der Zöllner gerade etwas verhandelt.<sup>14</sup>

Gemeinhin entfalten sich frühneuzeitliche Bilderzählungen vor allem durch die Interaktion zwischen den im Bildraum sichtbaren Figuren, so dass in Bildraum und Bildfläche ein Beziehungsnetz zwischen den dargestellten Handelnden entsteht und die Szene als eine in sich geschlossene Einheit erscheint. Im Hinblick auf die Bildfläche erfüllt Hemessen diese Norm, indem der Zöllner und die junge Schöne mit ihren Rücken wie mit ihren bildeinwärts weisenden Gesten die Tafel jeweils zu den Seiten hin innerbildlich rahmen und den Blick der Betrachterin beziehungsweise des Betrachters zurück ins Bild lenken. Der Blick des Zöllners dagegen führt aus dem Bild hinaus und deutet damit auf die Unvollständigkeit der sichtbaren Szenerie hin. Die Bilderzählung operiert mit einer kalkulierten Auslassung, hat also eine elliptische Struktur: Was auch immer die Aufmerksamkeit des bärtigen Mannes gefesselt haben mag, ist eine konstitutive Leerstelle des Bildes – jedoch nicht innerhalb, sondern außerhalb des Bildrahmens, filmtheoretisch gesprochen also im ›Off‹.<sup>15</sup> Damit gibt sich das Bild nicht nur als fragmentarischer Ausschnitt aus der sichtbaren Wirklichkeit zu erkennen, sondern es integriert zugleich den Raum jenseits der Darstellungsgrenze in den Bereich bildästhetischer Wirksamkeit: Nur wenn wir in Rechnung stellen, was außerhalb des Bildes geschieht, können wir auch recht erfassen, was sich in ihm ereignet.

Das führt zur Ausgangsfrage zurück: Wodurch wird ersichtlich, dass es sich beim unsichtbaren Besucher rechts tatsächlich um Christus handelt und die Szene folglich als *Berufung des Matthäus* zu deuten ist? Die Antwort ist einfach und macht doch alles kompliziert: Letztlich gibt es nichts, was für eine zweifelsfreie ikonographische Identifikation in diesem Sinne spricht. Denn alles, was auf und in diesem Bild zu sehen ist, muss den Betrachtenden des 16. Jahrhunderts in emphatischer Weise als relativ aktuell und zeitgenössisch erschienen sein: die Mode der Frauen und der Männer, die Büroutensilien und die kaiserlichen Münzen auf dem Tisch – alles verweist auf das frühe

16. Jahrhundert.<sup>16</sup> Und anders als etwa in Hemessens Darstellung des *Verlorenen Sohnes im Bordell* aus dem selben Jahr (1536), sind im Hintergrund keine erläuternden biblischen Szenen eingefügt, die helfen könnten, das Geschehen im Vordergrund als neutestamentliches Ereignis zu identifizieren.<sup>17</sup> Durch den elliptischen Ausschluss Christi aus dem Bildraum stellt Hemessen die Rezipientinnen und Rezipienten – vermutlich mit Kalkül – vor ein hermeneutisches Problem: Denn entweder bleibt man beim Augenschein und begreift das Gemälde als das, was es auf den ersten Blick zu sein vorgibt, nämlich eine mehr oder minder dramatische Alltagsszene – oder man nimmt sich die hermeneutische Freiheit und erkennt in diesem Geschehen ein in die Jetztzeit des 16. Jahrhunderts versetztes biblisches Ereignis.

### BILDBEZIEHUNGEN

Ein gewisser Zweifel im Hinblick auf die biblische Identität des Geschehens kann nicht gänzlich ausgeschaltet werden. Gleichwohl gibt es Hinweise, die eine solche Zuschreibung zumindest wahrscheinlicher und plausibler machen. So sind zunächst die raren Vorbilder für jene Bildregie zu nennen, bei der eine Figur im Bild auf jemanden oder etwas jenseits des Bildes, der oder das für die Betrachtenden also unsichtbar bleibt, reagiert. Die wenigen bekannten Beispiele für solche elliptisch strukturierten Bilder entstammen der Malerei des 15. und frühen 16. Jahrhunderts und sind ihrerseits künstlerisch hochambitionierte Gebilde, die – wie auch Hemessens Tafel – den Rezipientinnen und Rezipienten einen beträchtlichen Eigenanteil bei der Erschließung des Bildthemas und der Bildkonzeption abverlangen.

Antonello da Messinas (um 1429/1430–1479) *Virgo annunciata* (Abb. 3) kann als früher und besonders prominenter Modellfall für eine solche Bildregie angeführt werden.<sup>18</sup> Auch hier sind zentrale Akteure der Szene – nämlich der Engel Gabriel und der Heilige Geist (etwa in Gestalt einer Taube) – nicht im Bild zu sehen. Denn Antonello fokussiert bei seiner Darstellung der Verkündigung ganz auf die frontal gezeigte Jungfrau Maria, die offenbar während ihrer frommen Lektüre überrascht wurde. Das Ereignis der Verkündigung des göttlichen Logos, in dem sich zugleich die Empfängnis der göttlichen Leibesfrucht vollzieht, zeigt sich hier lediglich im hell erleuchteten Antlitz Mariens sowie in ihrer zugleich Abwehr wie Aufnahme bekundenden Gebärde. Wie Klaus Krüger eindringlich dargelegt hat, demonstriert Antonello mit seiner Tafel die neue ›Sprachfähigkeit‹ des Bildes, indem er die eigentlich nur akustisch wahrnehmbaren Worte der Verkündigung



Abb. 3 Antonello da Messina, *Virgo annunciata* (Verkündigung an die Jungfrau), um 1475/1476, Galleria Regionale della Sicilia, Palermo.

einzig mit den Mitteln der darstellenden Malerei im Antlitz Mariens artikuliert und damit parallel das theologische Mysterium der Fleischwerdung des Wortes künstlerisch-performativ nachbildet.<sup>19</sup> Ein unsichtbarer, weil jenseits des Bildfeldes zu lokalisierender Akteur (der Engel), ein unsichtbares, weil nur hörbares Phänomen (das gesprochene Wort) und eine prinzipiell unsichtbare Kraft (der Heilige Geist) werden hier anschaulich gemacht, indem die Tafel zeigt, welche Wirkungen Engel, Wort und Geist auf Leib und Seele der Jungfrau Maria ausüben. Der unbestimmt dunkle Umraum der bildzentralen Marienfigur verstärkt den Eindruck, als wirke hier eine numinose Macht von außen in die Sphäre des Bildes hinein und ergreife zugleich die Jungfrau von innen.

Ein weiteres prominentes Beispiel für eine solche aus dem Jenseits des Bildes kommende Macht bietet Albrecht Dürers Diptychon *Die vier Apostel* (Abb. 4), das der Künstler im Herbst des Jahres 1526 der Stadt Nürnberg als Geschenk übereignete.<sup>20</sup> Während die Forschung im Anschluss an Erwin Panofsky in den hier dargestellten vier Aposteln Johannes, Petrus, Markus und Paulus lange Zeit vor allem eine mehr oder minder statische Verkörperung der vier Temperamente hatte erkennen wollen, wies Lo-



Abb. 4 Albrecht Dürer, *Die vier Apostel*, 1526, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, München.

thar Sichel in einem Aufsatz von 1995 auf den gemeinsamen Handlungsrahmen der Doppeltafel hin, der die statuarischen Figuren zu einer narrativen Einheit zusammenbindet.<sup>21</sup> Auf der linken Tafel sind es Johannes und Petrus, die sich gemeinsam der Lektüre der Heiligen Schrift widmen – der hochgewachsene Johannes souverän das Buch haltend und mit hoher glatter Stirn, der kleinere Petrus mit in Falten gelegter Stirn, die von seiner Mühe zeugt, das Geschriebene zu lesen und zu verstehen. Auf der rechten Tafel dagegen erscheinen Markus und Paulus, die beide aus dem Bild heraus in den Betrachterraum schauen. Wie Sichel überzeugend dargelegt hat, vervollständigt sich die Szenerie des Diptychons erst durch das von rechts einfallende Schlaglicht und die bildextern zu denkende Präsenz Christi. Diese manifestiert sich – dem Anfang des Johannesevangeliums entsprechend – als Licht gewordenes Wort Gottes indirekt in den erleuchteten Figuren der Apostel.

In Hemessens Tafel finden sich nun verschiedene Motive aus den soeben vorgestellten Bildwerken. Die sich gestisch und mimisch ausdrückende Überraschung des Steuereintreibers ließe sich aus Verkündigungsdarstellungen ebenso herleiten wie aus der Ikonographie der Erscheinung des auferstandenen Christus vor den Aposteln.<sup>22</sup> Seine in Falten gelegte Stirn erinnert zudem an den Typus des oft als *ignotus* und *illiteratus* charakterisierten Petrus

wie er uns bereits bei Dürer begegnet.<sup>23</sup> All dies deutet darauf hin, dass Hemessen seinen Steuereintreiber bewusst mit den Kennzeichen eines zwar begriffsstutzigen, aber nichtsdestoweniger spirituell erleuchteten Menschen ausgestattet hat, in dem man nun mit einigem Recht den Zöllner Matthäus im Moment seiner Hinwendung und kurz vor seiner Bekehrung zu Christus erkennen kann.

In diesem Zusammenhang sind in ikonographischer Hinsicht die wenigen Vorbilder um 1536 für das Motiv der Berufung des Matthäus bemerkenswert.<sup>24</sup> Das Thema wurde zwar bereits in der ottonischen Buchmalerei gelegentlich gestaltet, etwa im *Kostbaren Bernwardsevangeliar*.<sup>25</sup> Auch finden sich Beispiele in der Portalplastik, so in der inneren Westwand des linken Mittelschiffs der Kathedrale von Reims. Sodann lassen sich vereinzelte Darstellungen in Italien anführen – etwa Vittore Carpaccios Gemälde aus seinem Zyklus für die Scuola di San Giorgio degli Schiavoni in Venedig von 1502.<sup>26</sup> Eine niederländische, für Hemessen einschlägige Bildtradition ist dagegen nicht nachzuweisen. Erst ab den späten 1520er-Jahren taucht das Thema in der Antwerpener Tafelmalerei auf. Das früheste dem Verfasser bekannte Beispiel ist eine Tafel von Cornelis Engelbrechtz. (ca. 1460/1465–1527) in der Berliner Gemäldegalerie (Abb. 5), die vermutlich aus einem größeren Altarzusammenhang stammt und vor 1530, dem Sterbedatum von Engelbrechtz., entstanden ist.<sup>27</sup> Hier wird – wie auch in den zuvor angeführten Beispielen – der Moment gezeigt, in dem Christus mit seinen Jüngern an der Zollstube des Matthäus vorbeikommt und ihn durch das offene Fenster ruft beziehungsweise beruft. An dieses Modell schließt ebenfalls Marinus van Reymerswaele (1490/1497–1546) in mehreren Abbildungen an, die etwa zeitgleich mit Hemessens Tafel entstanden sind.<sup>28</sup> Eine auf den 14. Mai 1536 datierte *Berufung des Matthäus* von Reymerswaele befindet sich heute im Museum voor Schone Kunsten in Gent (Abb. 6).<sup>29</sup> Hier erscheint Jesus links in einer Gruppe von Männern, die sich vor der tresenartig geöffneten Amtsstube des Zöllners zusammengefunden haben. Jesus hat mit einer Hand sein langes Gewand zusammengerafft und die andere mit leicht gespreizten Fingern vor die Brust gelegt, während sein Blick auf den Zöllner rechts hinter dem Tresen gerichtet ist. Dieser erwidert den Blick, hält aber die Arme vor seiner Brust verschränkt – wohl als Ausdruck des Zweifels, ob tatsächlich er gemeint sei. Der Gehilfe des Zöllners am rechten Bildrand ist ganz in seine Schreibarbeit vertieft und nimmt von Jesus keine Notiz. Malerisch und kompositionell prägnanter, allerdings undatiert, ist die Version des Themas in der Sammlung Thyssen-Bornemisza in Madrid.<sup>30</sup> Hier konzentriert Reymerswaele das Geschehen noch stärker und macht die direkte Konfrontation von Christus und dem Zöllner zum dramatischen Zentrum sei-



Abb. 5 Cornelis Engelbrechtz., *Die Berufung des Matthäus*, um 1525, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Berlin.

Abb. 6 Marinus van Reymerswaele, *Die Berufung des Matthäus*, 1536, Museum voor Schone Kunsten, Gent.



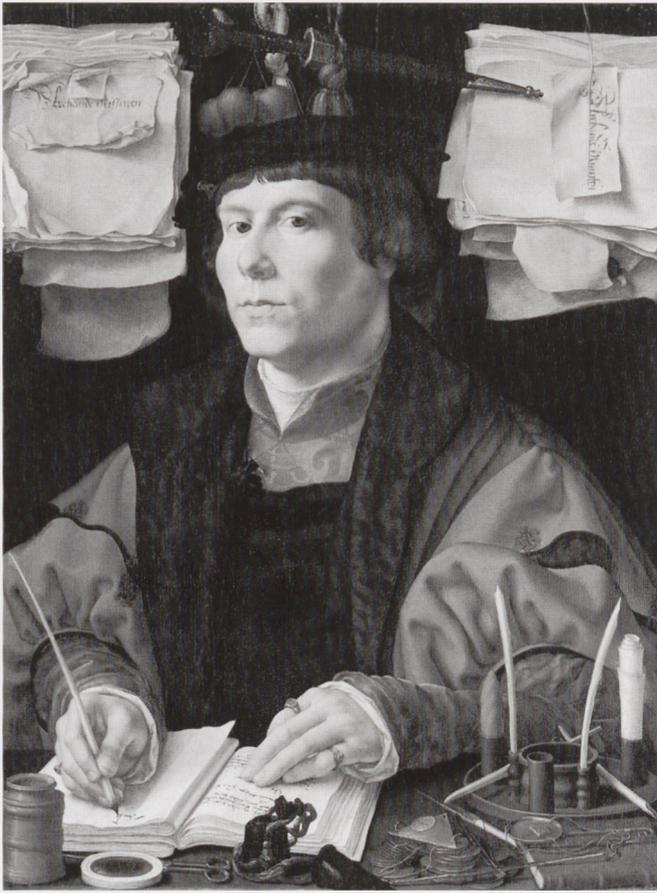


Abb. 7 Jan Gossaert, *Porträt eines Kaufmanns (Jan Jacobsz. Snoeck?)*, um 1530, National Gallery of Art, Washington.

ner Komposition. Auge in Auge stehen sie sich gegenüber. Und Matthäus, der bei Lukas auch Levi genannt wird, hat bereits seine reich verzierte Kopfbedeckung (die an einen sogenannten Judenhut erinnert) abgenommen, wohl als Zeichen, dass er sein unmoralisches Gewerbe – nämlich den Wucher – aufgeben wird, um Christus zu folgen.<sup>31</sup> Das Ereignis seiner Konversion verfolgen wir hier also mitten im Vollzug.<sup>32</sup>

Demgegenüber bleibt die Haltung von Hemessens bärtigem Mann weitaus ambivalenter. Womöglich hat er sein Rechnungsbuch mit der Linken schon geschlossen; die Geste seiner rechten Hand könnte allerdings auch als Ausdruck des Zögerns oder des Aushandelns gedeutet werden. Wenn man annimmt, dass es sich hierbei um Matthäus handelt, dann steht der Moment der Konfessionsübertritts also noch bevor. Schwer zu beantworten ist die Frage, ob Hemessen mit seiner Tafel bereits auf Reymerswaeles etwa zeitgleiche Entwürfe reagiert und womöglich damit gerechnet hat, zeitgenössische Betrachtende würden seine kühne elliptische Gestaltung des Themas mit den Versionen Reymerswaeles vergleichen. Bei der Identifikation des verborgenen Sujets wäre die Kenntnis von dessen Tafeln jedenfalls hilfreich gewesen.

Ohne diese Vergleichsmöglichkeit hätten zeitgenössische Betrachtende beim ersten Anblick von Hemessens Tafel vermutlich weniger an eine neutestamentliche Historie als vielmehr an Bilder wie Quinten Massys' (zw. 1465 u. 1466–1530) *Geldwechsler und seine Frau* oder auch Jan Gossaerts (um 1478–1532) *Porträt eines Kaufmanns* (Abb. 7) gedacht.<sup>33</sup> So finden sich etwa alle Büroutensilien, die bei Hemessen auf dem Kontortisch liegen oder von den Figuren benutzt werden, bereits in Gossaerts opulentem Kaufmannsbildnis: der Sandstreuer, die Schere, die Goldwaage, das Papiermesser und das Behältnis für Schreibgeräte. Maßgeblich dürfte für Hemessen wie für zeitgenössische Betrachtende jedoch Massys' *Geldwechsler und seine Frau* (Abb. 8) gewesen sein.<sup>34</sup> Bei dieser Tafel handelt es sich um den wohl berühmtesten Antwerpener Prototypen für profane Bildsujets, der erneut vor allem von Marius van Reymerswaele in der zweiten Hälfte der 1530er-Jahre wieder aufgenommen wurde und in zahlreichen Varianten und Kopien überliefert ist.<sup>35</sup>

In Massys' Bild von 1514 findet sich nun ein Motiv, das in unserem Kontext wie ein Vorverweis auf die personelle Unvollständigkeit in Hemessens Szene wirkt. Die Rede ist vom kleinen Konvexspiegel am unteren Bildrand, in dem ein Mann mit rotem Turban zu erkennen ist, der in etwa an der Stelle der Betrachterin beziehungsweise des Betrachters vor dem Bild zu verorten ist. Wie der mutmaßliche Christus im Fall von Hemessens Gemälde befindet sich der Mann mit rotem Turban also außerhalb des Bildfeldes und spielt gleichwohl eine zentrale Rolle für die Bildkonzeption. Die Idee, das bildliche ›Off‹ durch einen Spiegel ins bildliche ›On‹ zu holen und damit sichtbar zu machen, geht im Rahmen der altniederländischen Malerei freilich auf Jan van Eyck zurück, der immer wieder solche Spiegelungen zur Erweiterung des imaginären Bildraums genutzt hat – am deutlichsten und berühmtesten sicher durch die Zeugen im Spiegel der sogenannten *Arnolfini-Hochzeit*.<sup>36</sup> Van Eycks bildstrategische Volte hatte sich als Topos in der altniederländischen Malerei etabliert und wurde über den Spiegel in Petrus Christus' (um 1410/1420–1475/1476) *Ein Goldschmied in seinem Geschäft* direkt an Quinten Massys vermittelt.<sup>37</sup>

Dass Massys' Tafel für Hemessen ein wichtiger Anknüpfungspunkt war, zeigt sich an der Kontorsituation, vor allem aber am Motiv des Geldwiegens. Allerdings vertauscht Hemessen hier die Geschlechterrollen. Anstatt wie die Frau des Geldwechslers bei Massys gedankenverloren in einem Stundenbuch zu blättern (und damit in Nachbarschaft zu ihrem wägenden Mann recht unmittelbar Erinnerungen an das Seelenwägen des Jüngsten Gerichts wachzurufen), hat die junge Frau bei Hemessen die Waage ergriffen, um selbst am Geschehen im Steuerkontor teilzu-

Abb. 8 Quinten Massys, *Der Geldwechsler und seine Frau*, 1514, Musée du Louvre, Paris.



nehmen. Sie ist eine aktiv Handelnde, zugleich aber scheint sie bei ihrem Tun ganz in sich versunken, so als habe sie mit der Betriebsamkeit um sie herum kaum etwas zu tun. In selbstvergessener Anmut scheint sie sich aus dem Geschehen zu lösen. Insofern lässt sie an ein kleines Tafelbild denken, das Hemessen selbst einige Jahre zuvor gemalt hatte und das bildzentral eine anmutige junge Frau zeigt, die ebenfalls in der einen Hand eine Goldwaage hält, während sie mit der anderen in einen Kasten mit Gewichten greift.<sup>38</sup> Allerdings erscheint sie nicht in sich gekehrt, sondern hat ihren Blick auf die Betrachterin beziehungsweise den Betrachter gerichtet. Neben Waage und Gewichtskasten ist ihr zudem ein plastisch durchgestaltetes Salbgefäß als weiteres Attribut beigegeben. Ein solches Gefäß findet sich auch auf einer Reihe weiterer – wohl typisierender – Bildnisse von hübschen jungen Frauen, die, wenn sie keine Waage halten, Laute spielen oder am Virginal sitzen.<sup>39</sup> Als Attribut der Maria Magdalena, die als Prototyp der erotischen Sünderin gelten darf, weist das Gefäß die zunächst so jung und unschuldig anmutenden Frauen als Verkörperung sündiger Weltzugewandtheit aus.

Mit der Goldwägerin aus Hemessens Bekehrung des Matthäus teilen all diese Frauen ein weiteres Merkmal: Sie tragen neben weich modellierten Gesichtszügen jeweils

lockiges, in der Mitte gescheiteltes Haar und realisieren damit ein weibliches Schönheitsideal, das in der niederländischen Malerei der 1520er- und 1530er-Jahre überaus populär war. Dieser maßgeblich von Leonardo da Vinci (1452–1519) geprägte Frauentypus wurde in Antwerpen wohl am schlagkräftigsten durch den äußerst produktiven Werkstattbetrieb des Joos van Cleve (1485–1540) verbreitet und bekannt gemacht.<sup>40</sup> Während jedoch Leonardo und Joos van Cleve diesen Typus in der Regel für die Wiedergabe der Jungfrau Maria verwendeten – man denke hier etwa an Leonardos *Felsgrottenmadonna* oder Joos van Cleves *Kirschenmadonna* –, nutzte Hemessen ihn programmatisch für seine moralisch zweifelhaften Frauengestalten, etwa in seinen Bordellbildern oder in den späteren Darstellungen der Berufung des Matthäus, wo die Schöne, anstatt Gold zu wägen, den Zöllner mit ihren sinnlichen Reizen umgarnt, um ihn von der Hinwendung oder gar Bekehrung zu Christus abzuhalten.<sup>41</sup> Eine ganz ähnliche Funktion erfüllt wohl auch die hübsche Goldwägerin in Hemessens erster Version des Themas, selbst wenn sie den Zöllner in Frieden lässt und ganz in ihr eigenes Tun versunken scheint. Mit ihrem hell erleuchteten, fein modellierten Gesicht, ihrer anmutigen Körpergestalt und ihrem edlen Gewand kommt ihr die Aufgabe zu, die Aufmerk-

samkeit des – wohl männlich zu denkenden – Betrachters zu binden, um ihn davon abzuhalten, die potenzielle Präsenz des Besuchers jenseits des Bildfeldes zu bemerken. Genau in diesem Kontext ist nochmals darauf hinzuweisen, dass ihr runder Rücken das Bild nach rechts hin abschließt und zudem den Blick über Schulter, Arm und Hand zurück ins Bildgeschehen führt. Die Dynamik der Komposition betont an dieser Stelle eindeutig die Immanenz des Formzusammenhangs und arbeitet einer imaginären Überschreitung der Bildgrenze entgegen.

Dass Hemessen den leonardesken Frauentyp bewusst und strategisch einsetzte, wird durch ein weiteres, nun nahezu ›wörtliches‹ Leonardo-Zitat in dessen erster Version der *Berufung* bestätigt. Wie bereits Burr Wallen festgestellt hat, entlehnte Hemessen das isolierte Motiv einer einzelnen Hand, die links neben dem Kopf der Wägerin vor dem Korb des älteren Paares erscheint, aus Leonardos *Letztem Abendmahl* – eine Komposition, die in Antwerpen durch Kupferstiche, Zeichnungen und malerische Kopien und Adaptionen gut bekannt war.<sup>42</sup> Auch Hemessen selbst wird eine malerische Abendmahlsdarstellung zugeschrieben.<sup>43</sup> In der *Berufung des Matthäus* hat Hemessen nun die linke Hand der Figur ganz rechts außen (es handelt sich um den Jünger Simon) spiegelverkehrt, ansonsten aber detailgetreu, malerisch reproduziert. Im vorliegenden Bild steht diese Hand gewissermaßen im ideellen Zentrum der Komposition und scheint frei im Raum zwischen den sechs Akteuren zu schweben. Denn zunächst ist nicht unmittelbar klar, zu wem diese Hand eigentlich gehört. Erst bei genauerem Hinsehen wird deutlich, dass sie mit dem rechten Arm des schütter-weißhaarigen, fast kahlen alten Mannes verbunden ist, der sich mit seinem Gesicht dem bärtigen Zöllner zuwendet. Die weisende Geste seiner Hand ist grundsätzlich zweideutig. In der Fläche gelesen, zeigt sie auf das Gesicht der schönen Wägerin und betont damit nochmals deren Funktion als attraktiver Blickfang. Liest man das Bild hingegen als räumliches Kontinuum, dann weist die ›schwebende‹ Hand genau durch die Lücke zwischen der Wägerin und dem hinter ihr stehenden Paar hindurch in eine rätselhafte Leere außerhalb des Bildes.

Sollte die weisende Geste der Hand tatsächlich auf die virtuelle Präsenz des unsichtbaren Christus jenseits der Bildgrenze hindeuten, ergeben sich daraus für die dargestellte Szene erzählerische Konsequenzen. Denn dann ist davon auszugehen, dass der schütter behaarte Alte, dem die Hand zuzuordnen ist, den ankommenden Gast im ›Off‹ des Bildes bereits entdeckt hat und nun den Zöllner mit seinem Zeigegestus und – wie aus seinem geöffneten Mund zu erschließen ist – auch mit Worten auf diesen aufmerksam machen möchte. Doch tut er dies nicht des-

halb, weil er den Ankömmling als den Heiland erkannt hat und seinen Dienstherrn an dieser Erkenntnis selbstlos teilhaben lassen möchte. Vielmehr scheint er von Habgier getrieben zu sein und die Ankunft des Gastes für ein Ablenkungsmanöver zu nutzen. Während seine eine Hand den Blick des Zöllners erfolgreich nach rechts aus dem Bild heraus lenkt, ist seine andere im Begriff, die auf dem Tisch liegenden Münzen des Zöllners heimlich an sich zu nehmen. Das Arrangement der Hände im Zentrum des Bildes folgt also einer vertrackten Aufmerksamkeitsregie, die ein direktes Nebeneinander unterschiedlicher Hände inszeniert, um die Lesbarkeit der einzelnen Gesten und Handlungen zu erschweren und zu einer analytischen Betrachtung anzuregen.<sup>44</sup> So wird nicht nur Matthäus von seinem Kollegen betrogen, sondern auch die Betrachterin beziehungsweise der Betrachter soll hier zunächst getäuscht werden, um sich im Akt längeren und genaueren Hinschauens der Täuschung zu entwinden und so der potenziellen Anwesenheit Christi jenseits des Bildes gewahr zu werden.

#### EXKURS: NACHSPIEL UM 1600

Fast 65 Jahre später hat Caravaggio (1571–1610) in seiner *Berufung des Matthäus* in der Contarelli-Kapelle der römischen Kirche San Luigi dei Francesi (Abb. 9) eine ganz ähnliche Strategie des Zitats sowie der uneindeutigen und täuschenden Gesten verfolgt, wenngleich hier die Rollen etwas anders verteilt sind.<sup>45</sup> Auf dem großformatigen, nahezu quadratischen Gemälde erscheint Jesus Christus in mysteriösem Helldunkel, aber eindeutig durch einen feinen Heiligenschein gekennzeichnet, am rechten Bildrand. Er hält seinen rechten Arm ausgestreckt, um mit einer etwas schwerfälligen Geste den Zöllner zu berufen, der in der linken Bildhälfte mit Kollegen oder Klienten an einem Tisch sitzt. Caravaggio hat nun die Hand Christi – wie seine römischen Zeitgenossen sicher unschwer erkannt haben werden – spiegelverkehrt nach der Hand des Adam aus Michelangelos (1475–1564) *Erschaffung des Adam* in der Sixtinischen Kapelle gestaltet. Und wie Hemessen hat auch Caravaggio die weisende Hand durch den Kopf eines vor Jesus stehenden Mannes so vom zugehörigen Körper getrennt, dass sie, dramatisch illuminiert, trotz ihrer trägen Schwere geradezu frei in der Luft zu schweben scheint. Dieses Zitat lässt sich insofern typologisch lesen, als hier nun Christus als Neuer Adam auftritt, der die Erbsünde durch seinen Kreuzestod und den Tod selbst durch seine Auferstehung überwinden wird. Die passiv empfangende Hand Adams wird hier – dem Paradox vom lebenspendenden Kreuzestod entsprechend – in eine berufende, also



Abb. 9 Caravaggio, *Berufung des Matthäus*, 1599/1600, S. Luigi dei Francesi, Contarelli-Kapelle, Rom.

spirituell belebende Geste transformiert. Konstitutiv unklar ist in diesem Kontext nur, an wen im Raum sich diese Geste eigentlich richtet.

Lange ist die Forschung davon ausgegangen, dass es sich bei dem bärtigen Mann mit schwarzem Barret, dessen Gesicht vom einfallenden Schlaglicht hell erleuchtet wird, um Matthäus handeln müsse.<sup>46</sup> Der Zeigegestus seiner Hand wurde dementsprechend als auf sich selbstweisend verstanden. Nicholas de Marco und Andreas Prater kommt das Verdienst zu, diese Lesart unabhängig voneinander in Frage gestellt zu haben.<sup>47</sup> Sie machen darauf aufmerksam, dass der Bärtige mit seinem ausgestreckten Zei-

finger wohl weniger auf sich selbst als vielmehr auf den jungen Mann weist, der am Kopfende des Tisches mit krummem Rücken über den Münzen brütet, einige davon heimlich für sich beiseite schafft und von Christus keine Notiz zu nehmen scheint.<sup>48</sup> Demnach bringt der Zeigegestus des Bärtigen, im Verbund mit seinem erstaunten Blick, nicht nur seinen Zweifel daran, er könnte selbst gemeint sein, zum Ausdruck, sondern lenkt darüber hinaus die Aufmerksamkeit auf seinen Tischnachbarn. In diesem, dem ganz auf seinen monetären Vorteil fokussierten Sünder, und nicht im erleuchteten Bärtigen erkennen de Marco und Prater den Zöllner Matthäus.

Im Anschluss an zahlreiche subtile Beobachtungen Praters haben Peter Burgard und Valeska von Rosen mit Nachdruck die fundamentale Ambiguität von Caravaggios Bildstrategie herausgestellt.<sup>49</sup> Wie auch aus der künstlerischen Rezeptionsgeschichte des Bildes ersichtlich wird, hat Caravaggio den Zeigegestus des Bärtigen so gestaltet, dass eben nicht mit Gewissheit entschieden werden kann, ob dieser sich auf ihn selbst oder auf den jungen Mann neben ihm bezieht.<sup>50</sup> Offenbar kam es dem Maler hier nicht auf die klare und unmittelbare Verständlichkeit seiner Bilderzählung an, sondern ganz im Gegenteil auf eine zweideutige Erzählweise, um die Betrachtenden im Hinblick auf die Identität des Matthäus gezielt im Unklaren zu lassen.

Die motivischen und bildstrategischen Parallelen zwischen den Darstellungen der Berufung des Matthäus von Jan van Hemessen und Caravaggio liegen auf der Hand. Nicht allein die »wörtlich« aus einem (jeweils anderen) kanonischen Werk zitierte Hand findet sich in beiden Gemälden. Auch die Frage, wohin oder worauf genau ein bestimmter Zeigegestus eigentlich weist, stellt sich bei Hemessen nicht weniger als bei Caravaggio. Gleiches gilt für die Frage nach der Zugehörigkeit der Hände. Und schließlich ist auch das Motiv der heimlich entwendeten Münzen in beiden Bildern zu entdecken. Darüber hinaus findet Hemessens malerische Meisterschaft bei der Modellierung der verschiedensten beleuchteten Oberflächen, vor allem aber des menschlichen Inkarnats, in Caravaggios Kunst des hochdramatischen Helldunkels eine kongeniale malerische Fortführung.<sup>51</sup> So scheint es kaum denkbar, dass Caravaggio nicht mit dem Werk Hemessens vertraut war, auch wenn vorerst offen bleiben muss, auf welchem Weg er zu seiner Kenntnis gelangt ist.<sup>52</sup> Die ungeklärten Rezeptionswege ändern jedoch nichts an der Annahme von einer direkten oder indirekten Bezugnahme Caravaggios auf Hemessens Bildkonzept.

Für unseren Zusammenhang ist die enge Verwandtschaft zwischen Hemessen und Caravaggio insofern aufschlussreich, als sie belegt, dass Hemessens Strategie einer vorderhand eher verwirrenden und täuschenden Bilderzählung, in der die Identität der Akteure nicht von vornherein feststeht, sondern absichtsvoll in der Schwebe belassen wird, von Rezipientinnen und Rezipienten des (späteren) 16. Jahrhunderts offenbar verstanden, gewürdigt und sogar als vorbildhaftes Modell befunden werden konnte. Zudem macht das Rezeptionsverhältnis deutlich, dass das bei Caravaggio im Medium des Helldunkels stets thematisierte Verhältnis von Sehen und Erkenntnis bereits bei Hemessen im Zentrum der bildlichen Strategie steht. In dieser Hinsicht scheint Hemessen sogar noch kühner und radikaler als sein viel berühmterer Nachfolger zu sein:

Indem er mit Christus die eigentliche Hauptfigur der Erzählung aus der bildlichen Szene ausschließt und nur indirekt – vermittelt durch die Reaktionen des Zöllners – anwesend sein lässt, riskiert Hemessen, dass möglicherweise das ganze Bild überhaupt nicht als neutestamentliche Darstellung, sondern womöglich als reine Alltagsszene aufgefasst wird.

## FORCIERTE EVIDENZ

Kunstkundige Betrachtende, die man sich in Antwerpen (oder auch anderswo) als erste Rezipientinnen und Rezipienten einer solchen Tafel vorzustellen hat, werden allerdings kaum der Illusion erlegen sein, es hier mit einer naturgetreuen Abbildung einer tatsächlichen zeitgenössischen Begebenheit in einem Antwerpener Steuerkontor zu tun zu haben. Allzu deutlich sind die zahlreichen motivischen und stilistischen Bezugnahmen auf Werke und Idiome der italienischen und niederländischen Malerei, die das Bild als kunstvolles Pasticcio ausweisen, in dem verschiedene ikonographische Traditionen und Bildkonventionen eigenwillig kombiniert werden, um sie wechselseitig in ein komplexes und spannungsvolles Zusammenspiel zu bringen. Dies gilt umso mehr, als der ikonographische Verweisreichtum in einem interessanten Konflikt zu einem weiteren Charakterzug des Bildes steht: dem malerischen Detailrealismus, mit dem der Künstler die Tradition alt-niederländischer Ölmalerei nicht nur fortführte, sondern offenbar auf die Spitze treiben wollte.

In Hinblick auf die Darstellung verschiedenster Oberflächen zog Jan van Hemessen in seiner Münchner Tafel alle Register seiner malerischen Illusionskunst. Geheimnisvoll schimmert die dunkelrot-samtene Schulterpartie der pelzverbrämten Jacke des Matthäus im einfallenden Licht des Fensters hinter ihm, während der Faltenwurf seines blaugrauen Ärmels mit tiefen Schatten und hellen Lichtern kontrastreich durchgestaltet ist. Nicht weniger luxuriös wirkt das Kleid der Goldwägerin aus blauem und goldgelbem Damast; hier steht die glatte Partie des Unterarms, die ein geometrisch klares Muster zu erkennen gibt, in reizvollem Kontrast zur gepufften Partie des Oberarms mit unregelmäßig marmorierter Musterung. Auch die dunklen geschlitzten Ärmel des Gewandes des alten Kontorgehilfen, der auf Christus zeigt und zugleich die Münzen entwendet, sind ein malerisches Bravourstück, obwohl – oder gerade weil – sie durch ihre ineinander verschlungen scheinende Struktur die Anatomie der darunter befindlichen Arme vollkommen verbergen. Besonders delikat erscheint zudem der hauchdünne, ja transparente Schleier über dem gescheitelten Haar der Goldwägerin.

Überhaupt sind die Haare aller Akteure mit einer minutiösen Präzision gemalt, die es – zumindest bei den drei Männern links – möglich macht, sie geradezu einzeln zu zählen. Schließlich ist noch auf die sorgsame Gestaltung der einzelnen Physiognomien hinzuweisen. Abermals hat Hemessen einen deutlichen Kontrast inszeniert: Während die Gesichter der älteren Männer auf der linken Seite wie auch des hinten stehenden Ehepaars von Falten zerfurcht und somit von scharfen Schatten durchzogen sind, erscheint das hell erleuchtete Gesicht der Goldwägerin in einem weichen Sfumato, das durch die stufenlose Modellierung von Licht und Schatten alle scharfen Kontraste in sich auflöst und im Verbund mit der selbstvergessenen Körperhaltung das kunsttheoretische Ideal der Anmut (*gratia*) verkörpert.<sup>53</sup>

Gerade mittels der Variationsbreite der verschiedenen faltigen Gesichter sowie des dadurch umso deutlicher herausgehobenen Antlitzes der schönen Goldwägerin erzeugt das Gemälde den Eindruck hoher Lebendigkeit. Im Verbund mit der malerisch souverän evozierten Plastizität unterschiedlichster Materialien und Oberflächen arbeitet die physiognomische Differenzierung auf den Effekt einer maximalen visuellen, nahezu haptischen Präsenz hin. Alles steht hier so vor Augen, als könne man jedes Detail herausgreifen und prüfend befühlen. Eine solch suggestive Wirkmacht von Kunstwerken wurde in der antiken und zeitgenössischen Poetologie und Theorie der Rhetorik als *enargeia* oder *evidentia* bezeichnet.<sup>54</sup> Wie Valeska von Rosen dargelegt hat, wurde dieses ursprünglich literarische Konzept im Laufe des 16. Jahrhunderts auch vielfach für die Malerei in Anschlag gebracht.<sup>55</sup> Für unseren Antwerpener Kontext scheint es zunächst angezeigt, kurz die diesbezüglichen Ausführungen des Erasmus von Rotterdam zu skizzieren, der im Rahmen seines rhetorischen Lehrbuchs *De duplici copia verborum ac rerum* (Über die Fülle der Wörter und Gegenstände) den rhetorischen Begriff der *enargeia* beziehungsweise sein lateinisches Äquivalent *evidentia* genauer umschreibt.<sup>56</sup> Das Buch war erstmals 1512 in Paris im Druck erschienen und wurde in den folgenden Jahren vielfach in neuen und revidierten Fassungen aufgelegt. Bereits zu Erasmus' Lebzeiten – also bis 1536, dem Jahr, in dem auch das hier diskutierte Gemälde entstand – kam es zu mehr als 85 Ausgaben.<sup>57</sup> Dass die Ausführungen des Humanisten zumindest in Grundzügen auch in Künstlerkreisen bekannt waren, ist somit alles andere als unwahrscheinlich.<sup>58</sup>

Erasmus ist es in seinem Lehrbuch darum zu tun, die unabsehbaren Möglichkeiten der rhetorischen Textproduktion darzulegen, also zu erläutern, wie sich durch Variation und kreative Kombination bestehender Sprachelemente neue, wirkungsvolle Texte fertigen lassen. Der

Begriff der *enargeia* nimmt hier eine zentrale Stellung unter den Methoden der *amplificatio*, also der Steigerung des Ausdrucks, ein.<sup>59</sup> Dabei geht es um die sprachliche Evokation von Sachverhalten, die den Leser glauben machen soll, die beschriebenen Dinge stünden ihm direkt vor Augen, erläutert Erasmus. Es solle scheinen, als habe der Autor gewissermaßen mit Farben gemalt und nicht geschrieben, sodass der Leser meint, er habe die Sache selbst gesehen und nicht nur etwas über sie gelesen.<sup>60</sup> Vor allem durch das sprachlich evozierte Vor-Augen-Stellen mannigfacher beschreibender Details solle der Eindruck unmittelbarer Präsenz erzeugt werden.<sup>61</sup>

Das Malen mit Farben wird von Erasmus demnach als vorbildhaft für die literarische Produktion dargestellt und somit die etwa von Leon Battista Alberti erhobene Forderung, der Maler habe sich an den Literaten zu orientieren, umgekehrt.<sup>62</sup> Für den Maler wiederum wirft dies die Frage auf, wie in seinem Medium der Farbe das Vor-Augen-Stellen so zu bewerkstelligen ist, dass für die Betrachtenden tatsächlich der Effekt des unmittelbaren Dabeiseins entsteht. In diesem Sinn könnte man zum einen Hemessens forcierten Illusionismus, also seine überaus virtuose malerische Simulation einer plastisch-haptischen Wirklichkeit, zum anderen aber auch seine dicht gedrängte Präsentation unterschiedlichster Dinge auf engstem Raum als rhetorisch inspirierte Methoden der Wirkungssteigerung, mithin als malerische Realisierung höchster *evidentia* auffassen. Hemessen versteht es, mit annähernd lebensgroßen Figuren und einer dicht gefügten Objektwelt den Eindruck zu erwecken, als vollziehe sich das Geschehen des Bildes tatsächlich und in aller Lebendigkeit gerade jetzt direkt vor den Augen der Betrachtenden.

Genau dieser Eindruck größter Unmittelbarkeit und Naturtreue wird allerdings durch zwei dazu gegenläufige Charakteristika von Hemessens Kunst unterlaufen: einerseits dadurch, dass es sich bei den abgebildeten Figuren und Objekten um recht einfach erkennbare Aneignungen bereits bestehender künstlerischer Modelle, ja um vielfach miteinander verwobene und einander überlagernde Zitate handelt; andererseits durch die räumliche Inkohärenz der Darstellung, die der – durch den Detailrealismus geweckten – Erwartung eines auch perspektivisch überzeugend konstruierten Bildraums nicht entspricht. Die evozierte Lebensnähe wird also durch Momente offenkundiger Künstlichkeit und anti-illusionistischer Konstruiertheit dem Zweifel ausgesetzt. Wenn nicht alles täuscht, dann hat Hemessen hier sehr bewusst einen offenen Widerstreit zwischen der welterzeugenden Illusionsmacht und der kunstbezogenen Eigenwirklichkeit des gemalten Bildes inszeniert.

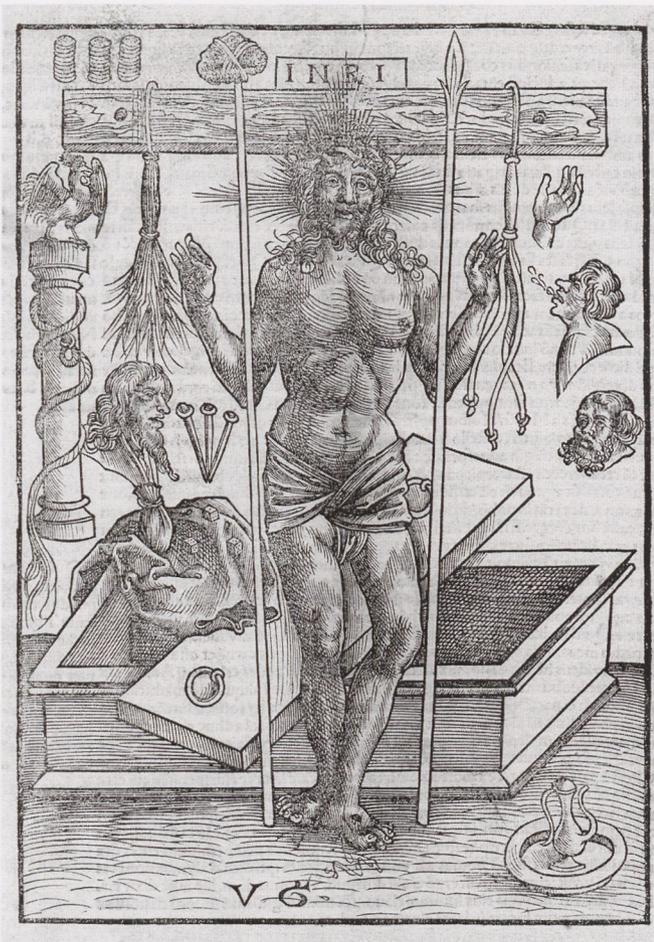


Abb. 10 Urs Graf, *Schmerzensmann mit den Arma Christi*, um 1503–1507, British Museum, Prints & Drawings, London.

## STIMULIERTE IMAGINATION

Grundsätzlich zeichnet es Hemessens Tafel aus, dass in ihr verschiedene Modi von Bildlichkeit neben- und ineinander verarbeitet sind: altniederländischer Illusionismus und leonardeskes *Sfumato*, Genremotivik und christliche Ikonographie, erzählerische Ellipsen und malerische Präsenzeffekte. Und womöglich ist hier sogar noch ein weiteres Modell von Bildlichkeit wirksam, das man auf den ersten Blick zwar kaum mit Hemessens malerischer Finesse in Verbindung bringen würde, welches aber bei genauerer Betrachtung vielleicht eine ergänzende Erklärung für bestimmte Charakteristika seines Bildkonzepts liefern könnte. Das eindringliche »Vor-Augen-Stellen« ist nämlich nicht nur das Ziel humanistischer Rhetorik-Lehren, sondern steht auch im Einklang mit den Postulaten der spätmittelalterlichen Passionsfrömmigkeit. So lautet ein feststehender Topos der *Vita Christi*-Literatur, man solle sich bei der Lektüre die Szenen der Passion so intensiv vor Augen führen, als sei man selbst Zeuge dieser Ereignisse.<sup>63</sup> Die Bildkunst des 15. und 16. Jahrhunderts hat auf diese ostentativen Postulate der Meditationsliteratur mit zwei

sehr unterschiedlichen Verfahren geantwortet: auf der einen Seite mit einem gesteigerten Illusionismus, der den Betrachtenden in gewisser Weise die Aufgabe abnimmt, sich die biblischen Ereignisse im Geiste zu vergegenwärtigen, indem er sie malerisch vor Augen stellt; auf der anderen Seite dagegen mit einer Strategie der eher kruden piktoralen Reduktion, bei der das biblische Geschehen in rudimentäre, signethafte Einzelelemente zerlegt wird, die von den Betrachtenden in der Imagination wieder in den Zusammenhang konkreter Episoden gesetzt werden müssen. Das erste dieser beiden Verfahren wurde vor allem in der altniederländischen Ölmalerei realisiert, die nicht nur die Ereignisse des Lebens Jesu detailgenau zu fingieren wusste, sondern durch die maßstabsgetreue Einfügung von Stifterfiguren auch eine erfolgreiche bildliche Verschmelzung von biblischer Vergangenheit und Jetztzeit erreichte.<sup>64</sup> Das zweite Verfahren, das auf jeden genauen Illusionismus verzichtet, zeigt sich paradigmatisch in jenen Darstellungen des *Schmerzensmannes mit den Arma Christi*, die im Laufe des 15. und frühen 16. Jahrhunderts vor allem als Holzschnittdrucke weite Verbreitung gefunden haben (Abb. 10).<sup>65</sup> Hier sind die Leidenswerkzeuge zu meist in signethafter Abbeviatur ringförmig um den Schmerzensmann angeordnet und stehen *pars pro toto* für verschiedene Szenen des Passionsgeschehens. Als Memorialhilfen sollten die Bildsignets die Einbildungskraft in Gang setzen, um in Bezug auf den Schmerzensmann innere Bilder des Passionsgeschehens aufzurufen – die meditierenden Rezipientinnen und Rezipienten des Bildes sind also letztlich dazu angehalten, wie die Lesenden eines Textes die visuelle Vergegenwärtigung der Szenen selbst vor dem inneren Auge zu leisten.<sup>66</sup>

Dass Hemessen mit der Bildtradition der Passionsvergegenwärtigung gewiss vertraut war und sie mit den Mitteln seiner malerisch-illusionistischen Meisterschaft selbst fortgeführt hat, bezeugen zahlreiche seiner Werke, die der Passion gewidmet sind. Hervorgehoben sei hier lediglich seine heute in München befindliche Tafel mit der *Verspottung Christi* (1544), die mittels der großen Nahsicht und der engen Einfassung des Christuskörpers durch grausam und obszön agierende Schergen und Zuschauer einen besonders hohen Präsenzeffekt zeigt.<sup>67</sup> Doch auch die im Zentrum dieser Überlegungen stehende Tafel mit der *Be-rufung des Matthäus* weist unterschwellige Bezüge zur Passionsikonographie auf.

Hier ist es hilfreich, an einen anonymen Holzschnitt aus der Mitte des 15. Jahrhunderts (Abb. 11) zu erinnern, in dem die gleichzeitige Assoziation und Dissoziation von Passionsthematik und profaner Ikonographie geradezu paradigmatisch vorgeführt wird und der damit womöglich ein grundlegendes Strukturmerkmal früher Genre-



Abb. 11 Anonym, *Die zwei ungleichen Beter (Das gute und das schlechte Gebet)*, um 1450, Holzschnitt, Bayerische Staatsbibliothek München, München.

kunst erhellen kann.<sup>68</sup> Das querformatige Blatt ist zweigeteilt: Links sieht man den gekreuzigten Christus, dem sich zwei ungleiche Beter zuwenden.<sup>69</sup> Während der fromme, von einem Engel begleitete Beter links sich mit Hilfe des haptischen Gebetsgeräts eines Rosenkranzes und offenbar laut gesprochener Gebete erfolgreich auf die Wundmale Christi konzentriert, werden die Gedanken des rechten Beters, trotz seiner äußerlichen Zuwendung zum Gekreuzigten, vom Teufel in eine andere Richtung gelenkt, nämlich zu jenen Dingen und Szenen des Haus- und Wohlstandes, die in sechs rechteckigen Bildkammern auf der rechten Blatthälfte zu erkennen sind und die hier als Gegenbilder zur leidvollen *humilitas Christi* figurieren: ein Mann, der sich in einer Stube eitel in einem runden Handspiegel betrachtet; wertvolle Textilien, vornehmes Tafelgeschirr; eine Truhe mit Goldmünzen; ein Kaufmann mit Pferd und Waren; ein Anwesen mit Herrenhaus und Garten.

Die Disposition der Bildfelder auf dem anonymen Blatt ist sprechend. Einerseits wird die spirituell bedeut-

same Szene mit dem Kruzifix links strikt von den Szenen weltlichen Wohlstands auf der rechten Seite getrennt. Andererseits bilden genau diese Szenen das notwendige Gegenstück zum Gekreuzigten und den Betern, indem sie verdeutlichen, worauf es beim Gebet und bei der Hinwendung zu Christus ankommt: nämlich auf die nicht nur körperliche, sondern auch mentale Abwendung von den Insignien weltlichen Wohlergehens. Die vom Hinterkopf des rechten Beters ausgehenden Verbindungslinien zu den Bildkammern weisen auf eben das hin, was im Grunde immer im Rücken der Passionsikonographie steht: die Versuchung durch die Annehmlichkeiten der Welt. Was das anonyme Blatt also eindringlich vor Augen führt, ist das Verhältnis von Gegenbildlichkeit, in dem Passionsgeschehen und profane Alltagswelt zu einander stehen: Sie schließen sich gegenseitig aus – und verweisen *ex negativo* doch auf einander.

Es stellt sich die Frage, inwieweit dieser Befund für die frühe Genrekunst insgesamt (also für Darstellungen von Alltagszenen im Zeitraum zwischen ungefähr 1450 und



Abb. 12 Quinten Massys, *Die klagende Maria Magdalena* (Fragment), um 1525, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Berlin.

1550) Gültigkeit haben könnte. Sind in diesem Zeitraum Darstellungen profaner Begebenheiten der Gegenwart, besonders wenn sie Wohlstand und Luxus thematisieren, nicht stets (oder zumindest oft) Bildmodelle, die – problematische – Gegenentwürfe zur Vita Christi und zum Leben der Heiligen darbieten? Und ist demnach bei frühen Genrebildern das Modell der christlichen Bereitschaft zur Passion nicht immer (oder jedenfalls sehr häufig) als normative Vergleichsfolie mitzudenken? Der Wert dieser Fragen bemisst sich dabei weniger an ihrer Beantwortung durch eine allgemeingültige Generalthese als vielmehr daran, wie sie im Einzelfall für mögliche Bedeutungsdimensionen von Bildern sensibilisieren können.

In Hinblick auf Hemessens *Berufung des Matthäus* ist zunächst festzuhalten, dass die Tafel durch den Ausschluss Christi aus dem Bildfeld in ähnlicher Weise wie der anonyme Holzschnitt eine räumliche Trennung zwischen profaner und christlicher Ikonographie vornimmt. Nur dass Hemessen sich ganz auf eine profane Alltagsszene aus dem Finanzsektor konzentriert und es hier keine begleitenden Bildkammern gibt. Hemessen fokussiert ostentativ auf ein Milieu, das ganz und gar um materiellen Reichtum (be-

ziehungsweise dessen Verlust) kreist. Nichtsdestoweniger sind seinem Bild Momente christlicher Ikonographie eingeschrieben. Die nach Leonardos *Abendmahl* zitierte Hand des Jüngers Simon ist an dieser Stelle die deutlichste Markierung. Zudem entstammen die flehentlich gefalteten Hände und tränenden Augen des hinter dieser Hand befindlichen Mannes dem figürlichen Arsenal der altniederländischen Malerei. Hier dienen sie zumeist dem Ausdruck des inneren Schmerzes – vor allem der Maria Magdalena – angesichts des sterbenden oder toten Christus.<sup>70</sup> Das bekannteste Beispiel ist sicher die Figur am rechten Bildrand von Rogier van der Weydens *Kreuzabnahme* im Prado.<sup>71</sup> Für Hemessen scheint jedoch ein von Quinten Massys geprägter Typus der Maria Magdalena modellhaft gewesen zu sein, der sich in einem Fragment der Berliner Gemäldegalerie (Abb. 12) erhalten hat und bei dem die ineinander gefalteten Hände in ähnlicher Weise seitlich vor den leicht geneigten Kopf gehalten werden.<sup>72</sup> Bei Hemessen wird der Ausdruck des Mitleidens und der Trauer über den Tod Christi also in eine dramatische Anzeige der Sorge um das eigene materielle Wohlergehen verkehrt.

Dem entspricht ein weiteres Motiv, das ebenfalls dem klagenden Mann zuzuordnen ist, nämlich der aus dem Korb hängende Rosenkranz, der hier offenbar – neben dem Silbergefäß und der Prunkgürtelschnalle – als potenzielles Zahlungsmittel bereitgehalten wird. Dass der Mann bereit ist, sein Gebetsgerät zur Begleichung einer monetären Schuld einzusetzen, unterstreicht nochmals das Moment der inhaltlichen Verkehrung, das bereits bei der Übernahme des Magdalena-Motivs festzustellen war. Wie dort ein ›heiliges‹ Motiv in ein profanes verwandelt wurde, so wird hier nun ein spirituelles Werkzeug als gewöhnliches Tauschobjekt genutzt. Insofern liegt es zunächst nahe, die Szene im Sinn einer Kritik an der Preisgabe religiöser Integrität zugunsten materiellen Vorteils zu deuten. Denkbar ist allerdings auch, sie als reformatorisch-kritischen Kommentar zur katholischen Bußpraxis zu verstehen. Diese hatte im Laufe des späten Mittelalters eine »regelrechte Heilsarithmetik« hervorgebracht, erklärt Thomas Lentjes, deren wichtigstes Instrument der Rosenkranz war.<sup>73</sup> Als Gebetszählschnur verkörpert er eine Ökonomie der Jenseitsvorsorge, in der das Gebet zu einer Währung wurde, »mit der die einzelnen Teile der himmlischen Ausstattung von den Betern bezahlt wurden«, so Lentjes weiter.<sup>74</sup> Diese pragmatisch kalkulierbare Heilsökonomie geriet jedoch seit Beginn des 14. Jahrhunderts immer wieder in die Kritik. Lentjes verweist darauf, dass bereits Meister Eckhart (um 1260–1328) die »Logik der gezählten Frömmigkeit als Kaufmannsmentalität« entlarvte, um die »Vorstellung eines Austauschhandels mit Gott« vollkommen zu überwinden.<sup>75</sup> Mit der Reformation gewann diese Ziel-

setzung schließlich kirchenpolitische Schlagkraft: Das Luthersche Prinzip *sola fide, sola gratia* – also die Vorstellung, Erlösung und Heil seien allein aus dem Glauben und mittels der Gnade Gottes und nicht über Werke der Buße zu erlangen – richtet sich ausdrücklich gegen jede Form einer quantifizierenden Verrechnung menschlichen Handelns zu Heilszwecken.<sup>76</sup> Aber auch von Humanisten wie Erasmus von Rotterdam wurde die zählende Frömmigkeit immer wieder attackiert und im Gegenzug eine christliche Lebenspraxis eingefordert.<sup>77</sup>

Für Hemessens Tafel lassen sich aus alledem zwei Einsichten gewinnen. Zum einen wird mit dem Motiv des Rosenkranzes die Thematik der Bilderzählung auf den Punkt gebracht: Es geht hier um die Frage nach dem Austausch zwischen materiellen und geistlichen Gütern. Während der klagende Mann seine Gebetszählschnur zur Tilgung einer monetären Schuld einsetzen möchte, ist Matthäus im Begriff, all seinen Reichtum hinter sich zu lassen, um allein Christus zu folgen. Dabei ist seine Konversion vom Sünder zum Jünger Christi an keine Form der quantifizierenden Buße gebunden, sondern bedarf allein der glaubenden Hinwendung zu Christus. So scheint sich die Tafel gegen die altgläubige Werkfrömmigkeit zu positionieren.<sup>78</sup>

Die zweite Einsicht betrifft die Organisationsform des Bildes. Denn der Rosenkranz markiert gleichwohl einen deutlichen Bezug zu den alten, auf haptisch-visuellen Memorialpraktiken fußenden Formen der Frömmigkeit. Womöglich darf er als Hinweis darauf verstanden werden, dass die imaginationsbefeuernde Assoziationslogik der Arma Christi-Tradition bis zu einem gewissen Grad auch noch für Hemessens Bildkonzept konstitutiv ist. Denn die tendenziell additive, eher in der Fläche als in einem stimmigen Tiefenraum arrangierte Assemblage von Dingen und Personen betont vor allem das parataktische Nebeneinander und erschwert den Nachvollzug eines – gleichwohl vorhandenen – syntaktisch gegliederten Erzählzusammenhangs (im Sinn von Albertis *historia*).<sup>79</sup> So erscheint die Stube des Geldwechslers oder Steuereintreibers zunächst weniger als Ort einer Handlung denn vielmehr als genuin visuelle Bildkammer, in der die Insignien der ›Welt‹ (im allegorischen Sinne des *mundus*) in der Fläche dargeboten werden.<sup>80</sup> Das Bild weist keine Disposition auf, die es den Betrachtenden erlauben würde, das Geschehen schnell und intuitiv auf einen Blick zu erfassen. Vielmehr sind diese aufgefordert, ja gezwungen, das dichtgedrängte Ensemble der Figuren erst einmal analytisch auseinanderzunehmen und die Elemente jeweils zu identifizieren, um sie dann wieder zusammenzufügen und in einen schlüssigen Handlungszusammenhang zu bringen. Hinzu kommt, dass es sich bei den einzelnen figürli-

chen Elementen oft um Versatzstücke aus anderen bildkünstlerischen Zusammenhängen handelt, die – wenn man ihre Herkunft erkennt – die Einheit des Bildes ein Stück weit relativieren.

In diesem Sinn inszeniert Hemessen virtuos den Konflikt zwischen der illusionären Suggestionsmacht der Malerei einerseits und ihrer zeichenhaften Verweiskraft andererseits. Trotz seiner beachtlichen malerisch-mimetischen Fähigkeiten scheint Hemessen demnach bildlich die Ansicht zu formulieren, dass das Wesen der Malerei nicht allein in der treuen Nachahmung der sichtbaren Wirklichkeit bestehen kann, sondern mindestens ebenso sehr in der kreativen Aneignung und Neukonfiguration bereits bestehender Bildmotive. Indem nun die komposite Struktur seines Bildes eine lineare und eindimensionale Lektüre erschwert, wenn nicht gar verunmöglicht, fordert sie von den Betrachtenden, sich auf einen verschlungenen analytischen Prozess mit unsicherem Ausgang einzulassen – eine Forderung, die nur von einem Publikum eingelöst werden kann, das mit der breitgefächerten zeitgenössischen Kunstproduktion in Ansätzen vertraut ist. Hemessens Tafel ist ein Indiz dafür, dass davon tatsächlich auszugehen ist. Denn sie antwortet aktiv und reflexiv auf den um 1530 in der niederländischen Kunst herrschenden Stilpluralismus und dokumentiert damit das wache und kritische Bewusstsein des Malers für die historisch bedingten Wahlmöglichkeiten, die ihm im Hinblick auf die zu nutzenden Mittel und Vorbilder zu diesem Zeitpunkt zur Verfügung standen und die auch seinem Publikum gegenwärtig gewesen sein dürften.<sup>81</sup>

Wie Dagmar Eichberger gezeigt hat, spiegelt sich das zeitgenössische Bewusstsein kunstsinniger Kreise für die Vielfalt unterschiedlicher Stile nicht nur in der facettenreichen Kunstsammlung der Erzherzogin Margarete von Österreich, sondern auch in deren terminologischer Fixierung in den Inventarbüchern ihres Mechelner Hofes wider. Die häufige Verwendung der Begriffe *à la mode de* oder *en la manière de* belegt hier einen erstaunlich hohen Grad an stilistischer Differenzierungskompetenz, mit der vor allem die Herkunft der Objekte gekennzeichnet wurde (etwa: *à la mode d'Italie*).<sup>82</sup> Mitunter wurden zur Stilbestimmung jedoch auch temporale Kategorien verwendet (etwa: *à l'antique* zur Kennzeichnung antiker Themen oder eines antikisierenden Stils – im Unterschied zum bloßen *antique*, das lediglich der Altersbestimmung diente).<sup>83</sup> Im Kontext der höfischen Sammlung sollte die Verschiedenartigkeit der Stile wohl in erster Linie den dynastischen Repräsentationsanspruch der habsburgischen Regentin zum Ausdruck bringen: Kunstwerke aus allen Gebieten des Kaiserreiches führten eindrücklich die geradezu weltumspannende Herrschaft der Habsburger

vor Augen. In der Malerei lagen die Vorlieben Margaretes neben der burgundisch-altniederländischen Tradition gleichwohl vor allem in der Kunst Norditaliens, das gerade nicht zum habsburgischen Herrschaftsgebiet zählte. Und so förderte sie vor allem niederländische und deutsche Künstler, die in erkennbarer Weise italienische Formen und Idiome zu übernehmen bereit waren.<sup>84</sup>

Die von der Regentin favorisierten altniederländischen und norditalienisch-leonardesken Stilformen dominieren auch in Jan van Hemessens Münchner Tafel. Zwar ist für das Bild kein höfischer Auftragskontext nachzuweisen, doch dürfte der Maler damit gerechnet haben, dass sein vermutlich wohlhabend-bürgerliches Publikum in vergleichbarer Weise mit der eben skizzierten Diversität verfügbarer Stilformen vertraut war. Während jedoch die Vielfalt der Stile in der Sammlung der Erzherzogin auf ganz unterschiedliche Objekte verteilt war, wird sie in Hemessens Bild innerhalb eines einzigen Werkes zusammengeführt. Das dichte Beieinander verschiedener Stilformen in einem Gemälde führt dazu, dass diese nun weniger als naturwüchsige Ausdrucksweisen einer bestimmten Region, eines bestimmten Zeitalters oder eines individuellen Künstlers erscheinen, sondern vielmehr als frei verfügbare Modi, derer sich der Maler zur Erreichung einer bestimmten Wirkung nach Belieben bedienen kann. Die offenkundige Kombination verschiedener Modi und Motive legt zudem offen, dass das Bild eben keine getreue Abbildung einer vorgängigen Wirklichkeit ist, sondern in erster Linie ein malerisches Konstrukt, das nach Maßgabe bereits bestehender Gemälde gefertigt wurde und damit über einen hohen Grad an medialer Autoreferenzialität verfügt.

## EVIDENZ UND TRANSZENDENZ

Bei aller Selbstbezüglichkeit der künstlerischen Mittel kreist Hemessens Tafel jedoch keineswegs nur um sich selbst als Bild oder als Kunst-Werk. Denn wie vorangehend dargelegt wurde, stehen die Fragen nach den medialen Möglichkeiten und Grenzen der Malerei nicht für sich, sondern sind thematisch eng mit den kontroversen Streitfragen der zeitgenössischen Theologie und Frömmigkeitspraxis verwoben. Besonders deutlich zeigt sich das am unsichtbaren Gast im ›Off‹ des Bildes, ohne den vieles innerhalb des Bildfeldes unverständlich bliebe. Wie das komplexe Gewebe von Motiv- und Stilzitat, das nicht direkt Anwesendem eine latente Präsenz verschafft (im klagenden Mann etwa scheint Maria Magdalena auf, ohne wirklich vorhanden zu sein), unterminiert auch der Gast im ›Off‹ die vorgebliche Selbstidentität des Bildes. Er macht uns darauf aufmerksam, dass Wirkung und Sinn

von Bildern eben nicht allein darauf beruhen, was direkt physisch sichtbar ist, sondern auch von Faktoren abhängen, die jenseits unmittelbarer visueller Präsenz liegen. Nicht allein die Evidenz reiner Anschauung ist zur Erschließung des ästhetischen und semantischen Potenzials notwendig, sondern ebenso sehr die Einbeziehung von Momenten der Transzendenz, also der Überschreitung des je im Bildfeld Sichtbaren.

Diese strukturell-bildtheoretische Matrix liegt auch der theologischen Pointe des Bildes zugrunde. Denn bei der Darstellung der biblischen Episode geht es im Kern wiederum um die Frage nach dem Verhältnis zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem. Wie bereits erwähnt, wird das Ereignis der Berufung des Matthäus in den Evangelien lediglich mit wenigen Worten umrissen: Nach Jesu Aufforderung »Folge mir!« heißt es lapidar »Und er stand auf und folgte ihm.« Bereits Burr Wallen hat auf die entsprechenden Erläuterungen zu dieser Bibelstelle in den Evangelien-Paraphrasen des Erasmus von Rotterdam als möglichen Referenzrahmen hingewiesen.<sup>85</sup> In der Paraphrase des Matthäusevangeliums etwa kommentiert Erasmus die prompte Reaktion des Zöllners folgendermaßen: »Dann die stimm Christi hatt etwas heimlicher krafft vnd würckung/die auch auß seinem angesicht leuchtet vnd erglastet/ mit deren er die menschen an sich zoch wie der Magnet das eysen.«<sup>86</sup> Hier wird also eine besondere Kraft Christi beschworen, mit der er Menschen geradezu magnetisch an sich zu ziehen vermag. Diese Kraft geht einerseits von seiner Stimme, andererseits aber auch von seinem Antlitz aus – sie wirkt also auditiv und visuell. Es ist nun bemerkenswert, dass Hemessen als Maler ausgerechnet auf die Darstellung des visuell so wirksamen Christusantlitzes verzichtet und damit den Akzent in Richtung der unsichtbaren – und im Medium des Bildes natürlich auch nicht hörbaren – Stimme verschiebt, deren beseelende Wirkung sich allerdings gerade in den Gesichtszügen des Matthäus zu zeigen scheint.<sup>87</sup> Wie in Antonellos *Virgo annunciata* wird auch hier die Macht des göttlichen Logos inszeniert, die aus der Sphäre unfasslicher Absolutheit auf das Irdische übergreift und dieses verwandelt. Doch ist es hier nicht das Mysterium der Inkarnation, sondern die Bekehrung des Sünders, die sich als wundersames Ereignis vor den Augen der Betrachterin beziehungsweise des Betrachters vollzieht. Im gleichermaßen angestregten wie überraschten Gesichtsausdruck des Steuereintreibers bietet sich das Schauspiel des Umschlags vom unverständigen Erstaunen zur Erkenntnis der göttlichen Natur des Menschensohnes. Die im Ausschluss Christi aus dem Bild sich andeutende Skepsis gegenüber einer bildlichen Darstellung des Göttlichen wird demnach malerisch durch die virtuose Gestaltung der Effekte des Göttlichen im mensch-

lichen Gegenüber wieder aufgehoben. Entscheidend ist dabei, dass es letztlich die Betrachtenden des Bildes selbst sind, die im Akt sehenden Erkennens die Konversion des dargestellten Sünders zum Jünger Christi zu vollziehen haben. Denn erst wenn man im Gesicht des bärtigen Mannes ganz links einen Reflex auf die virtuelle Anwesenheit und Ansprache Christi jenseits des Bildrahmens rechts erkennt, wird aus dem zeitgenössischen Steuereintreiber in einem niederländischen Steuerkontor des frühen 16. Jahrhunderts der biblische Zöllner Matthäus, der sich schließlich zum Jünger Christi wandelt. Ohne die Einbeziehung der bildexternen Leerstelle bliebe das Bild in seiner Immanenz gefangen und die Betrachtenden blieben ganz auf die Gegenwart des Dargestellten verpflichtet. Berücksichtigt man jedoch die Position des gewissermaßen transzendenten Akteurs jenseits des Bildrahmens, dann öffnet sich die gegenwärtige Bildwelt – und mit ihr die Welt der Gegenwart (um 1536) – auf eine zugleich anwesende Welt des Neuen Testaments hin.

Um freilich diese ausgelagerte Leerstelle überhaupt als solche auszumachen, bedarf es einer großen Aufmerksamkeit gegenüber jenen bildinternen Evidenzen, die von innen ganz subtil über das Bildfeld hinausweisen: etwa Mimik und Gestik des Zöllners oder die weisende Hand seines alten Kollegen vor dem Korb. Evidenz und Transzendenz der Bildmomente bleiben auf diese Weise ebenso aufeinander verwiesen wie die Elemente profaner und christlicher Ikonographie. In diesem Sinn darf man als Pointe des Bildes vielleicht den Umstand werten, dass das christliche Bildthema der Berufung und Bekehrung des Matthäus erst in einem performativen Akt der Interpretation hervorgebracht wird, der sich reflexiv zu diesem Thema verhält. Denn in beiden Fällen, in der dem Gemälde zugrunde liegenden neutestamentlichen Erzählung wie auch im Vorgang der Bilddeutung, kommt es zur Transformation einer profanen in eine ›heilige‹ Figur. Damit thematisiert Hemessens Tafel ein weiteres Mal ein allgemeineres Strukturmoment frühneuzeitlicher Genrekunst, nämlich deren häufige Bezogenheit auf einen von außen heranzutragenden, oft christlichen Deutungshorizont, der dem Alltäglichen einen neuen Sinn verleiht, der aber freilich nicht immer so passgenau wie hier – mittels einer bildexternen Leerstelle – ins Bildkonzept integriert ist.

Nicht zuletzt hat Hemessen mit seiner Tafel einen äußerst prägnanten bildlichen Ausdruck für eine tendenziell reformatorische Vorstellung vom Verhältnis zwischen Gott und Welt gefunden. Indem er Jesus Christus als jenseitige Macht außerhalb der Bildgrenzen positioniert, erklärt er den malerisch fingierten Innenraum zur Metapher der Welt (wiederum im allegorischen Sinne des *mundus*),

in die der Gottessohn von außen einwirkt. Als Systemgrenze trennt der Bildrahmen also nicht nur die imaginäre Bildwelt von ihrer faktischen Umgebung, sondern verkörpert hier zugleich auch die grundsätzliche Unterscheidung von Immanenz und Transzendenz.<sup>88</sup> In diesem Sinn stellt das Bild geradezu demonstrativ zur Schau, dass seine eigentliche Domäne die Darstellung innerweltlicher, diesseitiger Sachverhalte ist, in der das – ausgelagerte – Göttliche nicht direkt, sondern nur in medialer und damit stets interpretationsbedürftiger Brechung (etwa als ambivalenter Widerschein im Angesicht des Matthäus) zur Anschauung kommen kann. Obgleich also eine umfassende Sinnbestimmung des Dargestellten erst unter Einbeziehung der Perspektive der Transzendenz gelingen kann, gründet doch alles Verstehen notwendig in der Auseinandersetzung mit der vom Künstler gestalteten Evidenz der malerischen Darbietung.

Jan van Hemessen scheint demnach mit seiner Tafel ein gleichermaßen selbstbewusstes wie skeptisches Verhältnis zu den Möglichkeiten malerischer Darstellung und visueller Erkenntnis zu artikulieren. Den Maler versteht er offenbar als Herrscher im Bereich des Sichtbaren: Er hat die Macht, uns als Betrachtende in seine imaginäre Welt hineinzuziehen und uns dort gleichermaßen durch Schönheit zu betören wie durch kalkulierte Inkonsistenzen zu irritieren: Wer immer sein Werk betrachtet, ist ihm vollkommen ausgeliefert. Im Hinblick auf das Bild als Artefakt ist nämlich der Maler jener Abwesend-Anwesende, der zur Betrachterin beziehungsweise zum Betrachter spricht: *Sequere me! Folge mir nach!* Und tatsächlich, solange man sich der Anschauung des Bildes widmet, hat man dem Maler *nolens volens* zu folgen. Insofern weiß Hemessen um seine quasi-magische Kraft, das Publikum zu lenken, zu manipulieren und zu täuschen. Seine Praxis des Zitierens, also seine vielfache Verwendung bereits existierender Motive und malerischer Topoi, lässt aber zugleich deutlich werden, dass er sich nicht anheischig macht, hier als gottgleicher Schöpfer einer zweiten Natur aus dem Nichts aufzutreten. Vielmehr bescheidet er sich mit der Rolle des virtuosen Regisseurs, der mit leichter Hand den bestehenden Requisitenfundus der Malerei nutzt, um zu einer neuen und verblüffenden Inszenierung zu gelangen.

## Anmerkungen

- 1 Für wichtige Hinweise und Anregungen danke ich Bernard Aikema und Jürgen Müller.
- 2 Vgl. zuletzt Ausst.-Kat. Rotterdam 2015. Für einen differenzierteren, nicht-teleologischen Blick auf exemplarische Werke dieser Phase vgl. die Beiträge in Münch/Müller 2015.
- 3 Jan van Hemessen, *Die Berufung des Matthäus* (Originalgröße), 1536, Öl auf Holz, 111,8 × 153,9 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Inv.-Nr. II. Vgl. Wallen 1983, S. 67–73.
- 4 Vgl. *Alte Pinakothek* 1986, S. 243–244.
- 5 Vgl. Wallen 1983, S. 67–73.
- 6 Ebd., S. 72.
- 7 Vgl. Ausst.-Kat. Rotterdam 2015.
- 8 Vgl. *Alte Pinakothek* 1986, S. 243–244.
- 9 Georg Visscher, *Christus und die Ehebrecherin*, 1637, Öl auf Holz, 69,8 × 109,5 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Inv.-Nr. 1411.
- 10 Vgl. Ernst/Schindling 2010.
- 11 Vgl. Wallen 1983, Abb. 64.
- 12 Jan van Hemessen, *Die Berufung des Matthäus* (Ausschnitt), 1536, Öl auf Holz, 111,8 × 153,9 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Inv.-Nr. II. Vgl. Wallen 1983, S. 67–73.
- 13 Vgl. ebd., S. 73–77 sowie Abb. 66 und 70. Zu Hemessens zweiter Fassung (1539/1540) vgl. die detaillierte Analyse von Richardson 2014, v. a. S. 299–306.
- 14 Vgl. Wallen 1983, S. 71. Für Wallen ist der wichtigste alternative Kandidat der Tod (als hier unsichtbare Personifikation) – wie etwa im bekannten Diptychon *Der Geizhals und der Tod* (um 1515–1525) von Jan Provoost im Groeningemuseum in Brügge.
- 15 Zum Begriff des »Off« und des *hors-champ* vgl. Bühler 1994.
- 16 Vgl. Wallen 1983, S. 72.
- 17 Vgl. ebd., S. 53–59 sowie Abb. 46–50.
- 18 Antonello da Messina, *Virgo annunciata* (*Verkündigung an die Jungfrau*), um 1475/1476, Öl auf Holz, 45 × 34,5 cm, Palermo, Galleria Regionale della Sicilia. Vgl. Lucco 2006, S. 232–235, Kat.-Nr. 35 (ders.).
- 19 Vgl. Krüger 2001, S. 95–102.
- 20 Albrecht Dürer, *Die vier Apostel*, 1526, Öl und Tempera auf Holz, zwei Tafeln, je 204 × 74 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Inv.-Nr. 545. Vgl. Arndt/Moeller 2003.
- 21 Vgl. Sickel 1995.
- 22 Dass Hemessen sich an anderer Stelle sogar kritisch-parodistisch mit der Ikonographie der Verkündigung auseinandergesetzt hat, zeigt der Beitrag von Eleonora Cagol und Giuseppe Peterlini im vorliegenden Band, S. 114–131.
- 23 Vgl. Sickel 1995, S. 47–49.
- 24 Vgl. Vlam 1977. Zur Darstellung religiöser Bekehrung in den Künsten der Frühen Neuzeit allgemein vgl. Stelling/Hendrix/Richardson 2012.
- 25 Vgl. Kahsnitz 1993, S. 33–34, Taf. 9.
- 26 Vgl. Sgarbi 1999, Nr. 21b, S. 208–209. Für weitere Beispiele vgl. auch Friedlaender 1974, S. 107, Abb. 69–71.
- 27 Cornelis Engelbrechtz., *Die Berufung des Matthäus*, um 1525, Öl auf Holz, 51 × 77 cm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie. Vgl. Veldman 2011, S. 64, Abb. 2.36.
- 28 Vgl. Vlam 1977, S. 566–567.
- 29 Marinus van Reymerswaele, *Die Berufung des Matthäus*, 1536, Öl auf Holz, 117,2 × 135,2 cm, Gent, Museum voor Schone Kunsten.
- 30 Marinus van Reymerswaele, *Die Berufung des Matthäus*, um 1535, Öl auf Holz, 70,6 × 88 cm, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, Inv.-Nr. 332 (1930.96).
- 31 Zur Ikonographie des Judenhuts vgl. Ottenbacher 2003.
- 32 Vgl. Vlam 1977, S. 566.
- 33 Jan Gossaert, *Porträt eines Kaufmanns* (*Jan Jacobsz. Snoeck?*), um 1530, Öl auf Holz, 63,6 × 47,5 cm, Washington, National Gallery of Art, Ailsa Mellon Bruce Fund, Inv.-Nr. 1967.4.1. Vgl. Ausst.-Kat. New York/London 2010, S. 290–292, Nr. 58 (Maryann Winn Ainsworth); Colenbrander 2010; Vischer 2014, S. 39.
- 34 Quinten Massys, *Der Geldwechsler und seine Frau*, 1514, Öl auf Holz, 71,1 × 68 cm, Paris, Musée du Louvre, Inv.-Nr. 1444. Vgl. zuletzt ausführlich Kuhn 2015.
- 35 Vgl. Moffitt 2008; Lammertse 2015, v. a. S. 105–110. Die erste datierte und signierte Version von Reymerswaele stammt von 1538.
- 36 Zum Spiegel in der *Arnolfini-Hochzeit* vgl. Yiu 2001, S. 133–210; Wedekind 2007.
- 37 Petrus Christus, *Ein Goldschmied in seinem Geschäft*, 1449, Öl auf Eichenholz, 98 × 85,2 cm (100,1 × 85,8 cm gesamt), New York, Metropolitan Museum of Art, Robert Lehman Collection, Inv.-Nr. 1975.1.110. Zum *Goldschmied in seinem Geschäft* von Petrus Christus vgl. den Beitrag von Sandra Braune im vorliegenden Band, S. 24–45. Zum Spiegelmotiv vgl. auch Stoichiță 1998, S. 245–257.
- 38 Vgl. Wallen 1983, S. 32, der darin (recht willkürlich) ein Porträt der jungen Margarete von Parma erkennen will.
- 39 Zu dieser Gruppe, die verschiedenen Händen zuzuordnen ist, vgl. Ubl 2014, S. 193–197.
- 40 Vgl. Ewing 2011. Vgl. auch Silver 2015.
- 41 Zu Jan van Hemessens Bordelldarstellungen vgl. Kaschek 2015; Ubl 2015, v. a. S. 157–161.
- 42 Vgl. Wallen 1983, S. 72. Zur Verbreitung von Leonardos *Letztem Abendmahl* im Norden vgl. Ewing 2011, S. 123–124.
- 43 Vgl. Buijsen 2001.
- 44 Vgl. Richardson 2014, S. 293, 306. Zu Hemessens Strategien, die Betrachtenden zu einer »close scrutiny« gegenüber den zahlreichen Bilddetails einzuladen vgl. auch Rothstein 2015.
- 45 Caravaggio, *Berufung des Matthäus*, 1599/1600, Öl auf Leinwand, 322 × 340 cm, Rom, S. Luigi dei Francesi, Contarelli-Kapelle. Vgl. Röttgen 1964; Röttgen 1965.
- 46 So auch noch – ohne triftige Argumente – Ebert-Schifferer 2009, S. 128.
- 47 Vgl. de Marco 1982; Prater 1985; Röttgen 1991; Lavin 1993; Prater 1995.
- 48 Bereits Joachim von Sandrart erkannte in dieser Figur ein Zitat nach einem Holzschnitt aus Hans Holbeins d. J. *Totentanz* in der Ausgabe von 1545. Vgl. Friedlaender 1974, S. 106–109.
- 49 Vgl. Burgard 1998; von Rosen 2011.
- 50 Zu den Gemälden, die Caravaggios »Spiel der Uneindeutigkeit« weiterführen vgl. von Rosen 2011, S. 254–261.
- 51 Zu den bild- und erkenntnistheoretischen Implikationen des Hellsdunkels bei Caravaggio vgl. v. a. Spinner 1971; Prater 1992; Krüger 2001, S. 243–279.
- 52 Walter Friedlaender ist m. W. der Einzige, der überhaupt je mit Nachdruck auf Hemessens Kunst als eine mögliche Quelle für Caravaggio hingewiesen hat. Vgl. Friedlaender 1974, S. 81–83, 106. Krüger 2001, S. 272, bemerkt hinsichtlich der *Berufung des Matthäus*, dass Caravaggio hier »wesentliche Motivtraditionen der niederländischen Genremalerei, Geldwechslerszenen etwa von Reymerswaele und anderen, in die Gattung des großformatigen Historienbildes überträgt«. Dabei scheint er zu übersehen, dass Caravaggio auch die für ihn zentrale »Thematik von Sehen und Erkenntnis« aus ebendieser Traditionslinie bezieht.

- 53 Vgl. hierzu Krüger 2001, S. 123–128; Zöllner 2010, S. 258–261.
- 54 Grundlegend hierzu Cave 1976; Cave 1979, S. 27–34; Scholz 1999; Plett 2004, S. 98–99.
- 55 Vgl. von Rosen 2000.
- 56 Erasmus 1534. Eine moderne deutsche Übersetzung liegt nicht vor. Ich beziehe mich deshalb auf die gekürzte englischsprachige Taschenbuchausgabe: Erasmus/King/Rix 1963.
- 57 Vgl. Rix 1946.
- 58 Ob Jan van Hemessen vollauf lateinkundig war, ist nicht bekannt. Immerhin aber signierte er seine Tafeln stets in latinisierter Form – so auch das hier diskutierte Bild auf einer leicht ausgerollten Papierrolle am unteren Bildrand: »1536 IOHANNES · DE · HEMESSEN · PINXIT ·«. Für ein humanistisches Bildungsniveau Hemessens argumentiert v. a. Konečný 1993–1994. Auch Wallen vermutet, dass er humanistische Literatur zur Kenntnis nahm, und Richardson geht davon aus, dass Hemessen zumindest mit Versatzstücken der antiken Rhetorik vertraut war. Vgl. Wallen 1983, S. 55–57; Richardson 2014, S. 305–306.
- 59 Erasmus 1963, S. 47–50.
- 60 Vgl. ebd., S. 47.
- 61 Vgl. ebd., S. 49.
- 62 Vgl. Alberti/Bätschmann/Schäublin 2000, S. 295.
- 63 Vgl. Schuppisser 1993, v. a. S. 176–184.
- 64 Vgl. Rothstein 2005.
- 65 Urs Graf, *Schmerzmann mit den Arma Christi*, um 1503–1507, Holzschnitt, 220 × 155 mm, British Museum, Prints & Drawings, London, Inv.-Nr. E,7.267. Vgl. Worringer 1923; Rimmele 2019, S. 145.
- 66 Vgl. Rimmele 2019, S. 130–139. Vgl. hierzu auch die grundlegende Studie von Suckale 1977.
- 67 Vgl. *Alte Pinakothek* 1986, S. 244.
- 68 Anonym, *Die zwei ungleichen Beter (Das gute und das schlechte Gebet)*, um 1450, kolorierter Holzschnitt, München, Bayerische Staatsbibliothek München. Vgl. Brückner 1969, S. 19, 59–60; Berns 2000, S. 57–59.
- 69 Vgl. Berns 2000, S. 57–59. Vgl. zu diesem Blatt auch Lentes 2002, S. 185–186.
- 70 Vgl. Falkenburg 1995.
- 71 Vgl. ebd., S. 78–79.
- 72 Quinten Massys, *Die klagende Maria Magdalena* (Fragment), um 1525, Öl auf Eichenholz, 33,5 × 24,5 cm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Ident.-Nr. 574C. Vgl. de Bosque 1975, S. 173.
- 73 Lentes 1995, S. 40.
- 74 Ebd., S. 42.
- 75 Ebd., S. 58.
- 76 Vgl. Leppin 2014; Härle 2014; Gräb-Schmidt 2014.
- 77 Zu Erasmus' satirischer Kritik an der rechenhaften Heilsvorgewisserung und der Quantifizierung des Betens vgl. Erasmus 1975, v. a. S. 94–95.
- 78 Vlam 1977, S. 562, weist in diesem Zusammenhang auf zeitgenössische Theaterstücke der niederländischen *Rederijkers* hin, in denen immer wieder betont wird, dass Sündern wie dem Zöllner Matthäus, Maria Magdalena oder dem verlorenen Sohn die göttliche Gnade ohne jedes Verdienst und vor allem ohne jede Vermittlung der Kirche zuteil wird. Zur antiklerikalen und reformatorischen Tendenz in den *Rederijker*-Dramen, vor allem in den Stücken des sogenannten *Landjuweels* von Gent (1539) vgl. Waite 2000, v. a. S. 99–133.
- 79 Zu Hemessens Auseinandersetzung mit den Postulaten Albertis vgl. Kaschek 2015, S. 379–383.
- 80 Zum Thema des *mundus* vgl. den einleitenden Aufsatz von Jürgen Müller, S. 8–21.
- 81 Vgl. Eichberger 2003; Mensger 2008.
- 82 Vgl. Eichberger 2003, S. 270.
- 83 Vgl. ebd., S. 269, 272.
- 84 Vgl. ebd., S. 276.
- 85 Vgl. Wallen 1983, S. 68.
- 86 Die Evangelienparaphrasen des Erasmus erschienen ab 1522 zuerst in lateinischen Einzelausgaben bei Johannes Froben in Basel. Ich zitiere hier die erste deutsche Gesamtausgabe Erasmus 1542, fol. XXIIr.
- 87 Das freigestellte Ohr des Zöllners darf wohl als Hinweis auf sein hörendes Vernehmen gelesen werden, während sein verklärter Blick zugleich auf ein Sehen »von Angesicht zu Angesicht« hindeutet, in dem sich die eschatologische Verheißung nach 1. Kor 13,12 vorwegnehmend ereignet.
- 88 Vgl. Luhmann 2002, S. 77–92.