

Valeska von Rosen

**V**erhandlungen  
in Utrecht

*Ter Brugghen und die religiöse  
Bildsprache in den Niederlanden*

Wallstein

Valeska von Rosen  
Verhandlungen in Utrecht

FIGURA. Ästhetik, Geschichte, Literatur

Band 3

Herausgegeben von  
Bernhard Jussen, Christian Kiening  
und Klaus Krüger

Valeska von Rosen  
Verhandlungen  
in Utrecht

*Ter Brugghen und die religiöse  
Bildsprache in den Niederlanden*

Wallstein Verlag

### **Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

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

© Wallstein Verlag, Göttingen 2015

[www.wallstein-verlag.de](http://www.wallstein-verlag.de)

Vom Verlag gesetzt aus der Aldus, der Frutiger und der Garamond

Umschlaggestaltung: Susanne Gerhards, Düsseldorf

Lithographie: SchwabScantechnik, Göttingen

Druck und Verarbeitung: Pustet, Regensburg

ISBN (Print) 978-3-8353-1608-9

ISBN (E-Book, pdf) 978-3-8353-2722-1

# Inhalt

Vorwort . . . . .	7
1. Hendrick ter Brugghens <i>Verkündigung an Maria</i> für das Ehepaar Ryssen in Deventer . . . . .	13
2. Rekurse auf einen visuellen Code . . . . .	29
3. Kodierungen und Rekursivität . . . . .	65
4. Diskrepante Wahrnehmungen. Ter Brugghens Deventer <i>Verkündigung</i> im Kontext der niederländischen Bildproduktion . . . . .	95
5. Reaktionen und Eingriffe . . . . .	147
6. Ter Brugghens <i>Verkündigung</i> für die Beginen in Diest und die Verhandlungen des Darstellbaren . . .	175
Literatur . . . . .	225

Für Roswitha Wisniewski

# Vorwort

Warum eigentlich Caravaggio? lautete die Frage, die diese Studie motivierte. Weshalb stieß in den nördlichen Niederlanden eine Bildsprache auf so großes Interesse, die in ihrem Ursprungsland kontrovers diskutiert und oft für problematisch erachtete wurde? Warum rekurrierte dessen ungeachtet eine ganze Generation von Malern aus Utrecht und Umgebung nach ihrer Rückkehr aus Italien in ihren religiösen (und profanen) Bildern mit signifikanten Motiven auf Caravaggios Werke? Und wenn die religiöse Malerei mit heilsgeschichtlichen Sujets allein für die katholische Minderheit in den nördlichen Provinzen bestimmt gewesen sein sollte – wovon die Forschung im allgemeinen ausgeht –, warum lieferten dann Maler wie Hendrick ter Brugghen dieser Minderheit, die ihren Glauben nur klandestin praktizieren durfte, ausgerechnet Werke, die sich durch Rekurse auf die oft als ›unangemessen‹ apostrophierten Gemälde Caravaggios auszeichnen? Wäre nicht eine Darstellungsweise, die den ›richtigen‹ Glauben wirkmächtig vor Augen stellt, ohne durch dreckige Fußsohlen der handelnden Protagonisten und leicht bekleidete Engel die Grenzen der Angemessenheit in Frage zu stellen, weitaus sinnvoller gewesen? Warum also der ostentative Bezug auf Caravaggio und nicht etwa auf Annibale Carracci, der in Rom um 1600 ebenfalls mit programmatischem Anspruch eine neue Bildsprache entwickelte?

Die Frage nach den Gründen und damit den malerischen Strategien in den sich durch Rekursivität und Transformation auszeichnenden künstlerischen Verfahren der nordniederländischen Maler des frühen 17. Jahrhunderts steht im Zentrum dieser Studie. Sie ist keine Künstlermonographie, sondern problemorientiert angelegt. Ihr Fokus liegt auf den

Dynamiken des Auslotens und Erprobens der neuen religiösen Bildsprache in den – gegenüber Italien – so divergierenden Kontexten, für die sie bestimmt waren. Dass die Möglichkeiten und ›Räume‹ für die Bilder in den Niederlanden aktiv auszuhandeln waren, dass diese Prozesse der ›Verhandlungen‹ über sie mit ihrem ersten Publikum mitnichten konfliktfrei verliefen, weil einige Darstellungsweisen mit dessen internalisierten Seherwartungen und Bildvorstellungen kollidierten, und welche Folgen dies wiederum hatte, möchte diese Studie zeigen. In ihr stehen das Œuvre ter Brugghens ebenso exemplarisch wie der Ort Utrecht im Titel nur *pars pro toto* für die breite, viele hundert Gemälde umfassende niederländische Bildproduktion dieser Jahrzehnte, die sich über verschieden intensive Bezugnahmen auf Caravaggios Werke konstituiert. Ter Brugghen war (nur) der erste niederländische Maler, der kurz nach 1600 nach Rom ging und dort nicht mehr das studierte, was in der künstlerischen Ausbildungspraxis nördlich und südlich der Alpen normiert war. Durch seine Protagonistenrolle bei der Implementierung der neuen Malerei in den nördlichen Niederlanden fiel ihm aber mehr als den ihm folgenden Malern die Aufgabe zu, das Feld der Möglichkeiten und die Grenzen für die neue Bildsprache in den je verschiedenen Kontexten, für die die Künstler arbeiteten, zu erproben, ja mit den Adressaten auszuhandeln. Auch das Publikum war keineswegs allein in Utrecht angesiedelt. So waren etwa die beiden Gemälde, an denen die Argumentation hier entwickelt wird, für Adressaten in Deventer in der nordöstlichen Provinz Overijssel und im südniederländischen Diest bestimmt. Diese Auswahl soll die These unterstützen, dass wir es, der irreführenden Formel vom »Utrechter Caravaggismus« zum Trotz, mit einer religiösen Bildsprache zu tun haben, die von den Künstlern bewusst für die konfessionell plurale Gesellschaft in den Niederlanden entwickelt und auf ihre divergierenden und im Wandel begriffenen Vorstellungen von religiöser Malerei abgestimmt wurde.

Vielen Kollegen, Freunden, Mitarbeitern und Angehörigen bin ich zu herzlichem Dank verpflichtet. An erster Stelle richte ich ihn an Bernhard Jussen, der dieses Buch ›bestellt‹ und mich eingeladen hat, meine ersten Überlegungen bei den Frankfurter Vorträgen des Forschungszentrums für Historische Geisteswissenschaften zur Diskussion zu stellen. Durch seine eigene *curiositas* hat er mich neugierig gemacht, die ›Breitenphänomene‹, für die sich die Historische Semantik interessiert, zu den von kunsthistorischer Seite gern in den Blick genommenen künstlerischen Innovationsleistungen ins Verhältnis zu setzen.

Für die Aufnahme in die Reihe FIGURA danke ich auch Klaus Krüger und Christian Kiening. Wichtige Hilfestellungen und Hinweise gaben mir Nils Büttner, Rüdiger Klessmann, Robert Schillemans, Wayne Franits, Christian Klemm und Tobias Haupt vom Kunsthaus Zürich. Danken möchte ich auch Henk Bos von der Oud Katholieke-Kerk in Utrecht, Richard de Beer vom dortigen Museum Catharijneconvent, Kari Greve und Nils Ohlsen von der Nasjonal Galleriet Oslo, Liesbeth van Rompaey, Geert Cluckers und Thea Henderix vom Stadhuis und Stadsmuseum Diest sowie Jens van Damme, dem Restaurator der dortigen Sint-Catharinakerk, der uns freundlicherweise den Besuch der Kirche während ihrer Restaurierung ermöglicht hat. Florian Grundei vom Wallstein Verlag danke ich für die gute Zusammenarbeit, Thomas Schaefer für das sorgfältige Endlektorat.

Meinen Bochumer Mitarbeitern, Janne Lenhart und Jasmin Sawicki, Wibke Birth und Sirin Datli sowie Alexander Linke danke ich sehr herzlich für ihre zuverlässigen Recherchen, ihr Mitdenken und ihren Elan, mit dem sie in den vergangenen Jahren Utrecht, Deventer und Diest auch zu ›ihren‹ Städten gemacht haben. Sie haben immer wieder die argumentative Stringenz des Textes eingefordert und mich vor vielen ›Abkürzungen‹ bewahrt.

Dankbar bin ich auch Petra Labahn, die während meiner Geschäftsführung im Institut achtgab, dass an anderer Stelle

nichts anbrannte, und Gabriele Badorrek, die das Gleiche zu Hause tat.

Philipp, Flavia und Frederik waren meine größten Unterstützer und besten Reisebegleiter. Widmen möchte ich dieses Büchlein Roswitha Wisniewski in großer Dankbarkeit für so vieles in den vergangenen Jahren und Jahrzehnten – sie hätte ein größeres verdient.





Abb. 1: Hendrick ter Brugghen, *Verkündigung an Maria*, Kunsthaus Zürich.

# 1. Hendrick ter Brugghens *Verkündigung an Maria* für das Ehepaar Ryssen in Deventer

Was ist es, das unseren Blick vor Hendrick ter Brugghens *Verkündigung an Maria* (Abb. 1)<sup>1</sup> am stärksten irritiert? Ist es die Muttergottes, die durch das raumgreifende Gebaren des Engels in den Hintergrund verschoben ist und mit derb-ungelenken Händen ihre ›humilitas‹ vor Gottes Willen bezeugt? Ist es ihr so wenig idealisiertes Gesicht über einem breiten Hals, das stark verschattet ist? Sind es ihre offenen, nur mit einem Band zurückgebundenen Haare, die ihr in Strähnen auf die Schultern fallen? Oder ist es vielmehr der vor uns kniende, braunhaarige Engel mit seinen mächtigen, aus den nackten Schultern wachsenden Flügeln, seinem schmutzigen Fuß und dem überbordenden, unelegant nach hinten gebauschten gelben Gewand, das nur mittels einer gewaltigen bunten Schärpe mit Fransen und ostentativem Knoten unter dem Flügelansatz zusammengehalten wird?

Bilder sind Bestandteile von Kommunikationsvorgängen, und zwar in reziproker Hinsicht. Sie sind die Produkte von Diskursivierungen spezifischer Problemkonstellationen – und damit sind sie zentrale Elemente dieser Diskurse –, und sie generieren zugleich Kommunikationen im Sinne der kon-

1 103,8 x 84,3 cm, Kunsthau Zürich; Leonard Joseph Slatkes/Wayne E. Franits: *The paintings of Hendrick ter Brugghen. 1588-1629. Catalogue raisonné.* Amsterdam 2007, Nr. A8, S. 88 f.; Christian Klemm: *Hendrick Terbrugghen. Verkündigung Mariae.* In: Kunsthau Zürich. Jahresbericht 2010, S. 85-90; wieder abgedruckt in: Christian Klemm: *Die Sammlung wächst. Erwerbungen für das Kunsthau Zürich 1982-2010.* Zürich 2011, S. 10-15.

kreten Äußerungen ihrer Rezipienten über sie. Diese Äußerungen sind abhängig von Bildungsgrad und Vorwissen, vom Bildgedächtnis und der Erwartungshaltung ihrer Betrachter. Auch wenn uns diesbezügliche Belege fehlen, wird man postulieren können, dass ter Brugghens Gemälde zu kontroversen Diskussionen geführt hat.<sup>2</sup> Wir können zwar mit einiger Sicherheit ein in Deventer in der nordniederländischen Provinz Overijssel wohnhaftes Ehepaar namens Ryssen als Erstbesitzer ausmachen, haben aber leider keine direkten Zeugnisse dafür, wie sie über das Gemälde sprachen. Aber das hohe und in der niederländischen Malerei des frühen 17. Jahrhunderts wohl selten übertroffene Potential des Andersartigen, Unkonventionellen, ja Unnormierten erlaubt diesen Rückschluss auf den gesprächsstimulierenden Charakter des Werks. Dieses Potential zeichnet sich für uns umso deutlicher ab, wenn wir das Gemälde in der Bildkultur seiner Zeit kontextualisieren und so die ›Folie‹ rekonstruieren, vor der es die Rezipienten des frühen 17. Jahrhunderts betrachtet und – so ist zu postulieren – seine Differenz zu konventionellen Verkündigungsdarstellungen verbalisiert haben werden.

- 2 Das Kunstgespräch, dessen Bedeutung für die niederländische Bildkultur seit dem 16. Jahrhundert die Studien von Walter Gibson: *Artists and rederijkers in the age of Bruegel*. In: *Art Bulletin* 63, 1981, S. 426-446; besonders Barbara Welzel: *Galerien und Kunstkabinette als Orte des Gesprächs*. In: Wolfgang Adam/Knut Kiesant (Hg.): *Geselligkeit und Gesellschaft im Barockzeitalter*, Bd. 1, Wiesbaden 1997, S. 495-504; Todd Richardson: *Pieter Bruegel the Elder. Art Discourse in the Sixteenth-Century Netherlands*. Farnham, Surrey u. a. 2011 und Claudia Fritzsche: *Aenschouwer. Zur Kunstbetrachtung in schriftlichen Quellen und Bildern*. In: Dies. u. a. (Hg.): *Ad fontes! Niederländische Kunst des 17. Jahrhunderts in Quellen*, Petersberg 2013, S. 237-261 herausarbeiten konnten und das in zahlreichen Darstellungen von Kunstkammern, in denen die innerbildlichen Besucher über die Gemälde sprechen, auch visuell manifest wird, ist für uns generell hinsichtlich der in Utrecht im frühen 17. Jahrhundert tätigen Maler ›verstummt‹, lässt sich aber, wie ich in der vorliegenden Studie zu zeigen versuche, über Konjekturen annäherungsweise erschließen; siehe hierzu bes. Kap. 5.

Allerdings stellt uns die Rekonstruktion dieses bildlichen Standards um 1624, dem Jahr, in das ter Brugghens Gemälde approximativ datiert wird,<sup>3</sup> vor gewisse Schwierigkeiten. Denn leider lässt sich nicht rekonstruieren, was beinahe ein halbes Jahrhundert nach der Reformation und dem Bildersturm<sup>4</sup> an Bildbesitz aus der einstigen Kathedrale der Stadt, der *Grote of Lebuïnuskerk* oder einer der anderen Kirchen sowie den klandestinen katholischen Gotteshäusern oder im privaten Bildbesitz an Verkündigungsdarstellungen erhalten geblieben und sichtbar war.<sup>5</sup> Über die Mobilität, den Bildungshorizont und die Konfession des Ehepaars Ryssen ist ebenfalls

- 3 Slatkes/Franits, ter Brugghen, 2007 (Kap. 1, Anm. 1), S. 88 f. Sie erfolgte allein auf stilistischer Basis, kann damit angesichts der unten beschriebenen bewussten Einsatzweise dieser Motive gerade durch die »Caravaggisten« nicht als gesichert gelten.
- 4 Zur Durchsetzung der Reformation in Deventer siehe Anton C. F. Koch: *The Reformation at Deventer in 1579-80. Size and social structure of the Catholic Section of the Population during the Religious Peace*. In: *Acta Historicae Neerlandicae. Studies on the History of the Netherlands* 6, 1973, S. 27-66; Aart J. J. Mekking: *De Grote of Lebuïnuskerk te Deventer. De »dom« van het overzicht veelzijdig bekeken*. Zutphen 1992, darin besonders den Aufsatz von Henk J. Nalis/J. J. Nijendal: *Grafzerken in den Lebuïnuskerk*, S. 160-176.
- 5 Die wichtigste Kirche Deventers, die *Grote of Lebuïnuskerk*, verlor im Jahr 1580 den 1559 erworbenen Rang einer Bischofskirche, die Bilder wurden beseitigt und die Wände, die Fresken trugen, weiß gekalkt. Siehe hierfür Ronald Stenvert: *De Grote of Lebuïnuskerk in Deventer*. Deventer 1984. Außerdem gab es die *St. Nicolaaskerk* (auch *Bergkerk*); bereits im 17. Jahrhundert wurde die *Mariakerk* abgetragen. Über den Verbleib der ursprünglichen Ausstattung der Kirchenräume wissen wir nichts. Soweit ich sehe, gibt es auch keine Forschungen zur religiösen Praxis der Deventer Katholiken im 17. Jahrhundert und klandestinen Kirchen. Angesichts der Verbreitetheit des Phänomens, das Xander van Eck 2008 für die Städte Utrecht, Amsterdam und Haarlem nachgewiesen hat (Xander van Eck: *Clandestine splendor. Paintings from the Catholic Churches in the Dutch Republic*. Zwolle 2008), ist aber anzunehmen, dass es sie auch in Deventer gab.



Abb. 2: Jacob de Gheyn nach Abraham Bloemaert, *Verkündigung an Maria*, Washington DC, National Gallery of Art.



nichts bekannt.<sup>6</sup> Daher seien zwei Darstellungen des Themas angeführt, die aufgrund ihres Mediums, des Kupferstichs, den ersten Rezipienten vertraut gewesen sein können. Sie stammen von prominenten Künstlern in den nördlichen Niederlanden: Abraham Bloemaert, dem Lehrer ter Brugghens,<sup>7</sup> und Hendrick Goltzius (Abb. 2 und 3).

Bloemaerts von Jacob de Gheyn gestochene *Verkündigung* von 1593<sup>8</sup> existiert in mehreren Zuständen, wurde mehrfach kopiert und kann daher als weit verbreitet gelten; Goltzius' *Verkündigung* aus dem Folgejahr, die seinen sechsteiligen Zyklus des frühen Lebens Mariä eröffnet, kann als ebenso verbreitet und erfolgreich bezeichnet werden, wurde diese Serie doch infolge der ausführlichen Erwähnung in Karel van Manders *Schilder-boeck* zu seinen »Meisterstichen« gezählt.<sup>9</sup> Beide formulieren das wichtige Sujet der Heilsgeschichte, den Augenblick der Inkarnation Christi in einer Weise, die – bei aller Variationsbreite dieses oft verbildlichten

6 Siehe unten, Kap. 6, Anm. 49.

7 Dass ter Brugghen bei Bloemaert gelernt hat, berichtet 1675 Joachim von Sandrart (siehe Kap. 5, S. 148). Da dieser wiederum in den 1620er Jahren Schüler von Honthorst in Utrecht war, muss der Quellenwert als sehr hoch eingestuft werden.

8 342 x 281 mm, sign. und dat.: »ABlo Inven. An.<sup>o</sup> 1593. JDGheyn Sculp. JRazet divulg«; siehe für den Stich, der nach einer (in Weimar erhaltenen) Zeichnung Bloemaerts entstand, und seine Verbreitung: Marcel G. Roethlisberger: Abraham Bloemaert and his sons. Paintings and prints, Bd. 1. Doornspijk 1993, Nr. 35, S. 84 f.; auch: Der Bloemaert-Effekt! Farbe im Goldenen Zeitalter (Ausst.-Kat. Utrecht, Schwerin 2011/12), hg. von Marten Jan Bok u. a., Petersberg 2011, Nr. 12, S. 76.

9 470 x 351 mm, sign. und dat.: »HG A<sup>o</sup>1594«; Walter L. Strauss (Hg.): Hendrick Goltzius. Complete Engravings, Etchings and Woodcuts, Bd. 2. New York 1977, S. 584; Hendrick Goltzius (1558–1617). Drawings, prints and paintings (Ausst.-Kat. Amsterdam, New York, Toledo 2003), hg. von Huigen Leeftang/Ger Luijten, Zwolle 2003, Nr. 75.1, S. 210–215.

Sujets – hinsichtlich der Ikonographie und Darstellungsweise als bildlicher ›Standard‹ bezeichnet werden kann.<sup>10</sup>

Sie erzählen den Vorgang als numinoses Ereignis: nackte, geflügelte Cherubim in vielfältigen Stellungen begleiten den auf einer Wolke herab- und auf Maria zuschwebenden Erzengel Gabriel. Er hält den Lilienstrauß, der die Jungfräulichkeit der Gottesmutter indiziert, in der Hand. In Goltzius' Darstellung ist Gabriel bereits aus dem Himmel herabgestiegen und kniet vor der künftigen Gottesmutter. Sinnzentrum der Bilder ist jeweils die Taube des Heiligen Geistes, die, gerahmt durch eine mit Strahlen versehene Lichteureole, das Übernatürliche und Wundersame des Vorgangs bildlich überzeugend manifestiert. In Bloemaerts Darstellung sitzt Maria in aufgerichteter und elegant gedrehter Haltung vor einem prächtigen Lesepult; sie neigt sich dem Engel zu und kreuzt – ganz anders als das in sich zusammengesunkene Mädchen in ter Brugghens Bild – anmutig die Hände über der Brust. Ihr wohl frisiertes Haar wird von einem kostbaren Schleier dezent verhüllt, ihr Kleid aus weich fallenden Stoffen schwingt in eleganten Kaskaden und Falten aus, die mit

<sup>10</sup> Bislang wurde keine explizit niederländisch geprägte Ikonographie der *Verkündigung an Maria* erarbeitet (die Studie von Gert Duwe: *Die Verkündigung an Maria in der niederländischen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts*. Frankfurt a.M. 1994, fällt hinter den Forschungsstand zurück); die Publikationen sind überwiegend auf Italien fokussiert. Generell zum Thema siehe: Johannes H. Emminghaus, s.v. *Verkündigung an Maria*. In: *Lexikon der christlichen Ikonographie*. Bd.4. Freiburg i.Br. 1972, Sp. 422-437; Julia Liebrich: *Die Verkündigung an Maria. Die Ikonographie der italienischen Darstellung von den Anfängen bis 1500*. Köln u.a. 1997; mit Konzentration auf das italienische '400 und '500: Daniel Arasse: *L'annonciation italienne. Une histoire de perspective*. Paris 1999; Sven Lützen: *Die Verkündigung an Maria im 15. und frühen 16. Jahrhundert. Historische und kunsthistorische Untersuchungen*. Göttingen 2000; Horst Wenzel: *Die Schrift und das Heilige*. In: Ders. u.a.: *Die Verschriftlichung der Welt. Bild, Text und Zahl in der Kultur des Mittelalters und der frühen Neuzeit*, Wien 2000, S. 14-57, bes. S. 19-29.

den in fast teigig sich rollenden Falten und dicken Stoffen in ter Brugghe's Tafel wenig gemein haben. Wie der Engel verfügt Bloemaerts jungfräuliche Gottesmutter über ausgesprochen feine Gesichtszüge und einen hellen Teint, und sie wendet ihre Aufmerksamkeit erkennbar dem Engel zu. Wir Betrachter werden in gebührender Distanz zum Geschehen gehalten, und die Figuren im Bild samt der markanten, auf Gottvater verweisenden Geste des Engels<sup>11</sup> haben ausreichend Raum, um sich zu entfalten. Durch das Bett im linken Bildhintergrund, das stillebenhaft arrangierte Stickzeug vorn auf der Stufe und die Haspel dahinter gelingt Bloemaert die Verortung des Geschehens in Raum und Zeit. Tatsächlich berichten die Apokryphen von der Tätigkeit Mariens unmittelbar vor dem Erscheinen des Engels, sodass sich das Stickzeug ebenso wie das Buch als festes Repertoire von Verkündigungsdarstellungen etablieren konnten.<sup>12</sup> Versatzstücke wie die Säulenbasis im Hintergrund oder das kostbare harpyiengeschmückte Lesepult rekurrieren nicht auf den Evangelienbericht des Lukas (1, 26-38), sondern dienen dazu, das durch Physis und Habitus der Figuren edle Ambiente zu unterstreichen sowie den theologischen Ge-

11 Zu dieser Geste, die Herrschaftsnähe ausdrückt, siehe Wenzel, ebd., S. 22.

12 So ist Maria in Kapitel 10 und 11 des Protoevangeliums des Jakobus mit dem Spinnen des Tempelvorhangs beschäftigt; siehe *Evangelia Infantiae Apocrypha. Apocryphe Kindheitsevangelien. Griechisch/Lateinisch/Deutsch. Hg. und übers. v. Gerhard Schneider, Freiburg i. Br. 1995, S. 112-116*, und Silvia Pellegrini (Übers. und Komm.): *Das Protoevangelium des Jakobus*. In: *Antike christliche Apokryphen in deutscher Übersetzung. Evangelien und Verwandtes, Bd. 2*, hg. von Christoph Marksches/Jens Schröter, Tübingen 2012, S. 903-929, hier S. 920. Das dort erwähnte Buch gilt als Psalter oder Altes Testament, konkret der Weissagung Jesajas, die sich nun erfüllt. Siehe hierfür Klaus Schreiner: *Maria. Jungfrau, Mutter, Herrscherin*. München/Wien 1994, S. 116 f.; Heinz Herbert Mann: *Die Verkündigung an Maria. Anmerkungen zu Jan van Eycks »sprechender« Malerei oder zu einem Text, der auf dem Kopf steht*. In: Ders./Peter Gerlach (Hg.): *Regel und Ausnahme. Festschrift für Hans Holländer*, Aachen 1995, S. 143-173, hier S. 159; und Liebrich, *Verkündigung*, 1997 (Kap. 1, Anm. 10), S. 50.

halt zu sichern. So verweist die Säule auf den Tempel Salomos und Mariä Funktion, dem Herrn Wohnstatt zu bieten.<sup>13</sup>

Die gravierenden Unterschiede zwischen den Verkündigungs-Darstellungen von Bloemaert und Goltzius auf der einen und ter Brugghen auf der anderen Seite zeichnen sich im Wesentlichen auf zwei Ebenen ab: der Figurenauffassung einschließlich ihrer Bekleidung und Haltung einerseits und der Inszenierung des Ereignisses andererseits. Dort sehen wir eine grazile, ja prinzessinnenhafte, elegante junge Dame in aufrechter Haltung, hier ein derbes Mädchen, das auch die ersten Betrachter eher an eine Bauernmagd in Overijssel erinnert als es ihren Imaginationen der jungfräulichen Gottesmutter entsprochen haben wird; dort ein blond gelockter, kühn triumphierender Himmelsbote, hier ein Junge mit kurzen, dunklen, glatten Haaren, der das ihn unvollständig bekleidende Tuch eigentümlich zusammengebunden hat und dem veritable Adlerflügel gewachsen sind. Ter Brugghens Gabriel wendet sich derart von uns ab, dass sein Gesicht im verlorenen Profil allenfalls zu erahnen ist. Die vollständige Verschattung und die ihm ins Gesicht fallende Haarsträhne verhindern die Sichtbarkeit selbst des einen Auges, das in dieser Ansicht prinzipiell sichtbar sein müsste. Besonders dieses Motiv wird die zeitgenössischen Betrachter irritiert haben, da sowohl dem Blick als auch dem Auge des Engels in dieser Situation eine zentrale Rolle beigemessen wurde: so ist das Überbringen der Botschaft »eine Veräußerlichung des Wortes«, die der »Vermittlung und Vergewisserung durch die Augen bedarf«.<sup>14</sup> Durch die Eliminierung nahezu aller Gegenstände im Bild, die Verweigerung jeglicher Raumangaben sowie die Nähe der Figuren zum Betrachter reduziert ter Brugghen das erzählende Beiwerk auf ein absolutes Mini-

13 Erwin Panofsky: *The Friedsam Annunciation and the Problem of Ghent Altarpiece*. In: *Art Bulletin* 18, 1935, S. 433-473, hier S. 450; Liebrich, *Verkündigung*, 1997 (Kap. 1, Anm. 10), S. 71.

14 Wenzel, *Schrift*, 2000 (Kap. 1, Anm. 10), S. 22.

mum und konstituiert die Handlung allein mittels der drei Figuren, Maria, Engel und Heiliger Geist in Gestalt der Taube. Nur zwei Gegenstände erweitern diese Figurenkonstellation: die Lilien, die der Engel in der Hand hält, und das Buch auf einem nicht näher charakterisierten, verdeckten Pult. Durch das ungewöhnliche Detail, dass der Zeigefinger des Engels und die Flügel der Taube der oberen Bildkante nahe sind und ein Zeh des Engels sogar den linken Bildrand berührt,<sup>15</sup> wird die fast klaustrophobisch anmutende räumliche Enge visuell unterstrichen. Sie hat Konsequenzen für die Erzählung der Handlung: So schwebt der Engel nicht elegant heran, sondern ist bereits leibhaftig anwesend; die »unabweisbare Materialität« seiner Flügel wird, wie Christian Klemm in der einzigen dem Gemälde bislang gewidmeten Analyse geschlossen hat, »zum Beweis [seiner] physischen Realität«.<sup>16</sup> Er kniet auf Wolken, die den Boden des Raums nahezu vollständig bedecken. Ihre Oberflächenbeschaffenheit unterscheidet sich kaum vom Inkarnat des Engels und der Gottesmutter. Da sie auch in der Farbigkeit vom orange-ockerfarbenen Hintergrund kaum differenziert sind, bleibt die räumliche Situation weitgehend unklar. Nur zur Linken Mariä markiert eine schwach sichtbare Fuge die Grenze zwischen Boden und Wand eines Innenraums. Trotz dieser dominanten Wolken, die das Einbrechen der göttlichen Sphäre markieren, suggerieren die uns ostentativ präsentierten dreckigen Fußsohlen des Engels paradoxerweise, er habe sich nach einem längeren Fußweg der Muttergottes angenähert. Sie unterstreichen

15 Das Gemälde ist mutmaßlich nicht beschnitten; siehe Leonard Slatkes: *Bringing ter Brugghen and Baburen up-to-date*. In: *Bulletin du Musée National de Varsovie* 37, 1996, S. 199-219, hier S. 206f.: »As tacking pulls are visible on all four sides of the canvas, the composition of this striking picture must be essentially intact«. Alle in der Literatur publizierten Abbildungen beschneiden das Gemälde z. T. erheblich; ich danke Herrn Tobias Haupt vom Kunsthhaus Zürich sehr für seine Bemühungen, mir eine optimale Reproduktion zur Verfügung zu stellen.

16 Klemm, *Verkündigung*, 2010 (Kap. 1, Anm. 1), S. 88.

mithin ebenso seinen irdischen Habitus wie die unidealisierten Gesichtszüge mit Stupsnase und die ungewöhnlichen braunen kurzen Haare. Diese konzeptuellen Widersprüche kulminieren in der Beleuchtungsregie: so wird die Szene nicht durch ein jenseitiges, von oben durch den geöffneten Himmel in das Diesseits brechende Licht erhellt, sondern, wie Klemm gesehen hat, vielmehr durch einen scharf gebündelten, seitlich einfallenden Lichtstrahl beleuchtet.<sup>17</sup>

Die Taube des Heiligen Geistes, die direkt unterhalb der oberen Bildkante ihre Flügel ausbreitet – von einer sie begleitenden Lichtaureole wie in Bloemaerts Darstellung gibt es keine Spur –, scheint sich auf Mariens Haupt niederlassen zu wollen. All diese Motive verleihen der Szenerie etwas irritierend Buchstäbliches und Derbes, das die zwangsläufig irritierten Betrachter – um an die eingangs formulierte Überlegung anzuschließen – förmlich zur Verbalisierung und zu Deutungsversuchen drängt.

Insbesondere im Kontrast zu Darstellungen wie Bloemaerts und Goltzius' *Verkündigungen* im Kupferstich, die die frühen Rezipienten von ter Brugghens Gemälde durchaus bei der Betrachtung vor ihren (inneren) Augen gehabt haben können, wirft ter Brugghens Gemälde eine Reihe von Fragen auf. Ähnliches gilt für die übrigen, etwa zwei Dutzend erhaltenen, sich auf die Heilsgeschichte beziehenden Darstellungen, die der Maler nach der Rückkehr aus Italien und seiner Niederlassung in Utrecht um 1614 in seiner etwa eineinhalb Jahrzehnte währenden Tätigkeit dort ausführte.<sup>18</sup> Diese Fra-

<sup>17</sup> Ebd., S. 87; er deutet den Engel aufgrund dieser Fußsohle als Identifikationsfigur für den betenden Betrachter, die über das *tertium comparationis* der Pilgerthematik zu verstehen ist.

<sup>18</sup> Ter Brugghens Vita wird von der Forschung folgendermaßen rekonstruiert: Nach erfolgter Lehre, höchstwahrscheinlich, wie Sandrart angibt (siehe S. 148 bei Abraham Bloemaert), reiste er um 1607 nach Italien. 1616 ist er in Utrecht dokumentiert, als er Mitglied der Utrechter *Sint Lucasgilde* wurde und (reformiert) heiratete; vermutlich war er jedoch bereits im Herbst 1614 in die Niederlande zurückgekehrt. Seine

gen lassen sich heuristisch zwei eng miteinander verknüpften Ebenen zuordnen, der produktions- und der rezeptionsorientierten. Auf ersterer lauten sie: Welche Absicht verfolgte er mit einer solchen Bildsprache, die sich von derjenigen seiner Zeit so markant unterscheidet? Worauf zielen Motive wie der stupsnäsige Engel mit seinem Kurzhaarschnitt und Vogelflügeln und einer Schärpe ab, deren fransenbesetztes Ende so ostentativ ausgelegt ist, als solle sie unseren Tastsinn animieren? Verbindet sich mit solchen Motiven überhaupt ein Strategem? Nehmen diese Elemente auf eine spezifische Funktion des Gemäldes Bezug, und, wenn ja, worin mag diese bestanden haben? Daraus lassen sich wiederum Fragen bezüglich der vom Bild konditionierten Rezeptionshaltung ableiten: Wie ist die ›ideale‹, also im Sinne der Produktionsintention adäquate Rezeption? Und weiter: Was taten die Besitzer mit dem Gemälde überhaupt, oder vorsichtiger formuliert: Was könnten sie mit ihm getan haben? Und damit eng verknüpft: Welche Aufgabe erfüllte es für sie?

Um diese Fragen annäherungsweise beantworten zu können, ist es notwendig, die Produktions- und Rezeptionsbedingungen des Werks zu rekonstruieren. Diese Aufgabe stellt uns allerdings vor ein gewisses Dilemma. Denn solche offenkundig für private Kunden geschaffenen Werke vergrößern noch das Problem, das wir bezüglich der niederländischen Bildproduktion des frühen 17. Jahrhunderts generell haben, nämlich das einer ausgesprochen schlechten Quellenlage bezüglich der originalen Aufbewahrungs- und damit der

Tätigkeit als selbstständiger Maler scheint er in den Folgejahren ausschließlich von Utrecht aus betrieben zu haben. Dort starb er 1629 vermutlich an der Pest. Siehe hierfür: *Holländische Malerei in neuem Licht. Hendrick ter Brugghen und seine Zeitgenossen* (Ausst.-Kat. Utrecht, Braunschweig 1986/87), hg. von Albert Blankert/Marten Jan Bok, Utrecht/Braunschweig 1986/87, S. 65-75; Slatkes/Franits, *ter Brugghen*, 2007 (Kap. 1, Anm. 1), S. 1-6. Eine von der älteren Forschung vermutete zweite Romreise gilt inzwischen als unwahrscheinlich.