

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
IM VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

5. Jahrgang

November 1952

Heft 11

DIE AUSSTELLUNG CARAVAGGIO UND DIE NIEDERLANDE

(mit 2 Abbildungen)

Arthur von Schneiders Buch von 1933 und die Utrechter Ausstellung dieses Jahres haben sich dasselbe Thema gestellt. Unwillkürlich vergleicht man das geschriebene Wort mit dem anschaulichen Bild der Ausstellung. Was Übersichtlichkeit und Klarstellung des Problems anlangt, so übertrifft Arthur von Schneiders Darstellung das Ergebnis der Zusammenarbeit eines vielköpfigen Komitees (dem auch der Rezensent angehörte). Ein Buch kann die Abbildungen so zusammenstellen, wie der Text es fordert, während es einer Ausstellungsleitung nie beschieden sein wird, alles Wünschenswerte ohne Rücksicht auf Kosten und Besitzverhältnisse zusammenzutragen. Aber ich glaube, auch eine „ideale“ Ausstellung hätte gelehrt, daß das Schlagwort „Utrechter (und vlämischer) Caravaggismus“ nur sehr unvollkommen eine wichtige Strömung zu Anfang des 17. Jahrhunderts zu umschreiben vermag.

Die Ausstellung wurde nacheinander in Utrecht und Antwerpen gezeigt. In Antwerpen hatte man durch einige Ergänzungen und die Anordnung stärkeren Nachdruck auf den vlämischen Caravaggismus gelegt, der auch chronologisch früher anzusetzen ist als der holländische. Den Kunsthistoriker interessiert zunächst die Utrechter Schule, d. h. in erster Linie die Generation von 1590, nämlich Hendrik Terbrugghen, Gerard van Honthorst und Dirk van Baburen.

Hendrik Terbrugghen ist sicherlich der begabteste und problematischste Künstler. Als der einzige unter den Utrechter Caravaggisten, der während seines italienischen Aufenthaltes (1604—1614) Caravaggio selber hätte begegnen können, ist er unter den genannten Meistern auch der einzige, von dem sich kein Werk aus seiner italienischen Zeit, ja nicht einmal der ersten holländischen Jahre nachweisen läßt. Seine Kompositionen aus den zwanziger Jahren erinnern in großen Zügen an Caravaggio, aber ihre malerische Kultur ist holländisch. Die Ausstellung konnte einige

kleine Ergänzungen und Verbesserungen zu dem Buche A. von Schneiders geben. Herr E. R. Meyer, der den vorzüglichen Katalog bearbeitete, machte mich darauf aufmerksam, daß das Datum von Nr. 83 (Tobias und Sarah, Köln) 1618, nicht wie bisher 1623, gelesen werden muß (Signatur beschädigt und ergänzt?). Damit besitzen wir das früheste datierte Werk des Künstlers, das sich mit der unruhigen, in manchem noch dem Manierismus verhafteten Bspottung Christi von 1620 in Kopenhagen und der Berufung des Matthäus in Le Havre (Kat. Nr. 71/2) gut vereinbaren läßt. Neben changierenden Tönen treten um 1621 starke, leuchtende Farben auf, vor allem ein tiefes Rot (z. B. auf der Evangelistenserie von Deventer; Kat. Nr. 76—79). Ich konnte nur auf dem Johannes eine Signatur und ein Datum entdecken). An Hand der datierten Werke ist Terbrugghens Entwicklung gut zu verfolgen — soweit man bei einer Zeitspanne von 10 Jahren von einer Entwicklung sprechen darf. Die „Spätwerke“ sind warm und gedämpft im Farbenklang, geschmeidig in der Zeichnung (Basel, Gall. Borghese, Ksth. Jean Neger; Nr. 84, 85, 70). Trotzdem läßt sich nicht jedes Werk genau datieren. Der singende Junge von Gothenburg (Nr. 69) ist sicherlich nicht früh. Die beiden Gegenstücke in Stockholm (Nr. 73/4) als Fälschungen auszuschließen (B. Nicolson, *Burl. Mag.* 94/1952, S. 247) ist m. E. nicht angängig, obwohl sie nirgends gut passen. Ob der schöne, schlafende Mars von Utrecht wirklich so spät ist (Nr. 87)? Ich konnte die beiden letzten Zahlen nicht mehr entziffern.

Auffällig die große Zahl der meist alten Repliken nach Utrechter Gemälden: Beinahe von jeder Komposition lassen sich Wiederholungen nachweisen. Das gilt für die bekannten Künstler wie für die kleineren Meister, etwa J. van Bylert, Chr. van Couwenbergh, J. G. Bronchorst u. a. Auch von Terbrugghen gab es auf der Ausstellung solche Wiederholungen, die der Katalog meist richtig als solche verzeichnete, z. B. Nr. 86 als Teilkopie nach Nr. 85; Nr. 89 als Kopie nach einem unbekanntem Vorbild von Terbrugghen. Zwei Neuentdeckungen überzeugten nicht: Die Befreiung Petri (Nr. 90) hat zu stark gelitten, um noch eine richtige Beurteilung zu ermöglichen. Die Allegorie (Nr. 91) steht Baburen näher. Befremdet hat K. E. Simons Zuschreibung des Florentiner Malerbildnisses (Nr. 88), das wohl nur wenige zuvor im Original gesehen hatten. Es ist ein Künstlerbildnis des 18. Jahrhunderts!

Dirk van Baburen war 1617 bis 1620 in Rom; als er nach Italien ging, war Terbrugghen bereits seit drei Jahren wieder in Utrecht. Von dem Moreeleschüler Baburen haben wir nun Werke, die wirklich in Italien entstanden sind. Auf der Ausstellung waren davon zu sehen die Grablegung nach Caravaggio, leider nicht die originale Fassung, sondern die Utrechter Wiederholung (Nr. 7); weiterhin, und besonders aufschlußreich, die Fußwaschung aus Wiesbaden (Nr. 10a und die schwache Wiederholung, Nr. 10), deren Datum der Katalog als 16(22) liest. (Das Bild ist stilistisch früher als der 1622 datierte Christus im Tempel aus Oslo, Nr. 8; und als die Kupplerin aus Boston Nr. 9; von 162(2) — Nr. 11 ist eine schwache Kopie; Nr. 13 eine Replik, was auch der Katalog angibt.) In der Fußwaschung versucht Baburen dem derben „Realismus der schmutzigen Füße“ Caravaggios nahezukommen. Unmittelbar nach

seiner Rückkehr (Nr. 8 und 9) entdeckt Baburen den Farbensmelz des begabteren Terbrugghen. Die Dornenkrönung von Weert (Nr. 12) ist das schönste Beispiel dieser neuen malerischen Phase. Auch Baburen starb jung, bereits 1624.

Den Lebensdaten von Gerard van Honthorst (1590—1656) ist bereits zu entnehmen, daß er in einem gewissen Augenblick dem Utrechter Caravaggismus entwachsen sein mußte. Das geschah früh, etwa um 1625. Seine italienische Zeit (1610—1622) ist gut zu erfassen. Selbst sein voritalienischer, manieristischer Stil ist noch aus einigen Zeichnungen abzulesen, worauf bereits Arthur von Schneider aufmerksam gemacht hatte (S. 30; die Zeichnungen Nr. 9 und 12 früher als der Katalog angibt!). Leider konnten Honthorsts Hauptwerke aus Italien nicht gezeigt werden. Als Ersatz diente die von van Gelder entdeckte Osloer Zeichnung von 1616 (Nr. 8), eine der ältesten bekannten niederländischen Kopien nach Caravaggio, und die kleine Anbetung aus Florenz. (Supplement Kat. S. 16.) Zu den italienischen Bildern rechne ich auch Nr. 43 (obwohl nur eine Kopie), Nr. 44, die Verspottung Christi, aus einer Amsterdamer Kirche, (*Abb. 4*), Kat. Nr. 46, die Kölner Anbetung der Hirten sowie Kat. Nr. 48, Senecas Tod aus dem Utrechter Museum, während das Konzert der Gall. Borghese (Nr. 41) der holländischen Zeit angehört. (Im Gegensatz zu meiner Chronologie wird der Tod Senecas vom Katalog und von Nicolson in die holländische Zeit gesetzt und das Konzert der Gall. Borghese, Nr. 41, allgemein in die italienische. Es gehört aber stilistisch zur Kupplerin von 1625, Nr. 49, die im vorigen Jahr vom Museum in Utrecht gekauft wurde.) Honthorsts hier gezeigte italienische Bilder haben eine sehr eigenartige breite, „strähnige“ Malweise, die vor allem durch ihr fettes Gelb auffällt. Aus Italien zurückgekehrt, paßt er sich wieder der sorgsamten, kalten holländischen Technik an, um dann bald zum Hauptvertreter des geschmeidigen Klassizismus zu werden. Das dekorative Plafondstück von 1622 (Nr. 45) zeigt bereits den neuen Stil. Sein Caravaggismus ist recht äußerlich und grob (Der Musikant von 1623 in Amsterdam; Nr. 47). Übrigens lehrt gerade der Fall Honthorst, daß es in Italien nicht allein Caravaggio war, der großen Eindruck auf die Niederländer machte. Die Bassano-Tradition spielt eine nicht unwichtige Rolle. (Siehe Nicolson, S. 247, und Suidas Gegenüberstellung von Salvoldos Geburt Christi in Washington mit Honthorsts Darstellung im *Art Quarterly*, Summer 1952, S. 165), ebenso die Schule von Bologna. Und wie zwischen Serodine und Terbrugghen, so besteht auch zwischen Honthorst, dem jungen Valentin und Manfredi eine besondere Wahlverwandtschaft. Hätte die Ausstellung eine Auswahl italienischer Werke von Caravaggios Zeitgenossen umfaßt, so wäre diese übrigens nicht neue Auffassung bestätigt worden.

Andererseits wollte die Ausstellung darauf hinweisen, daß das Thema Caravaggio und die Niederlande in den größeren Zusammenhang der holländisch-italienischen Beziehungen gehört. Es blieb bei Andeutungen, die dem Nichteingeweihten wahrscheinlich unverständlich waren, zumal auch von Italien unabhängige Künstler (wie J. Wouters Stap und J. de Gheijn III) hinzugenommen wurden. Der niederländische Manierismus mit Bassanos Lichteffekten wurde durch Carel van Mander, Joachim van

Wyttewael und A. Mytens vertreten (Die Zuschreibung der Stockholmer Dornenkrönung an Mytens beruht — das sollte man nicht vergessen — allein auf der ziemlich allgemein gehaltenen Beschreibung bei van Mander; auf der Ausstellung war nur eine schwache Kopie, Nr. 107). Die Elsheimer — Saraceni — Tradition war durch Lastman und Pynas, die venezianisch-dekorative Richtung durch E. C. van der Maes vertreten. Zwei Bilder des Utrechter Altmeisters des Manierismus, Abraham Bloemaert, von 1621/22 (Nr. 14/5) ließen den Rückschlag des Caravaggismus auf diesen Künstler erkennen.

Die jüngere Generation der Utrechter, Paulus Bor (geb. 1600), J. G. Bronchhorst und J. van Bylert (beide 1603 geb.) ist als künstlerische Gruppe weit schwächer als ihre Vorgänger, selbst wenn man die Maler aus der Nachbarschaft, wie Christiaan van Couwenbergh und Wouter Crabeth hinzunimmt. Acht Bilder des Jan van Bylert waren des Mittelmäßigen zu viel! Nur wenige Arbeiten dieser Generation sind das Studium wert und bilden dann gerade Beispiele für die Abkehr von Caravaggio: Paulus Bor gelangte nach einer Rembrandtischen Phase um 1640 zu einem warmen, dekorativen Klassizismus. J. van Bylerts beste Bilder zeigen einen kühlen, akademischen Glanz, der eher aus Bologna als von Caravaggio herzuleiten ist. (Denis Mahon, zit. bei Nicolson, S. 251). Daß sein schönes Braunschweiger Madonnenbild früher Simon Vouet und Philippe de Champaigne zugeschrieben wurde, gibt seine kunsthistorische Stellung richtiger an als sein Erscheinen auf einer Ausstellung der Caravaggio-Nachfolger. Die Bedeutung der klassizistischen Malerei Hollands hat man oft unterschätzt. Nicht nur in Utrecht mit dem späten Bloemaert, sondern auch in dem „realistischen“ Haarlem gibt es hierfür genügend Beispiele von künstlerischer Bedeutung: Der Schreiber (eine biblische Figur?) von P. F. de Grebber (Nr. 36) steht auf der Scheide zwischen Caravaggesker Lichtdunkelmalerei und dekorativem Haarlemer Klassizismus.

Schließlich hat die Utrechter Ausstellung nicht der Versuchung widerstehen können, die Ausstrahlung der Kunst Caravaggios an ausgewählten Beispielen zu demonstrieren. Dem Kenner wurde eine Reihe kunsthistorischer Sonderfragen vorgelegt. Als Kuriosität hat in diesem Zusammenhang Nicolaes van Galens Gerechtigkeitsbild aus Hasselt von 1657 (Nr. 35) zu gelten, deutlich das Werk eines begabten Dilettanten. Zu diesen Kuriositäten gehört auch Sandrarts Frühwerk (Nr. 61), das venezianische Erinnerungen und caravageske Elemente in eklektischer Weise vereinigt. Auch glaube ich an eine Utrechter Phase der jungen Judith Leyster (Nr. 53, der Karlsruher Junge) mit Arthur von Schneider, Juliane Harms und gegen Hoftede de Groot und Benedict Nicolson.

Bei Frans Hals beschränkt sich der Einfluß m. E. auf die Kompositionsidee des Halbfigurenbildes (Nr. 38). Rembrandts Entwicklung ist beeinflusst „durch Strömungen, die aus dem Umkreis von Caravaggio auf verschiedenen Wegen nach dem Norden gelangten“ — so formuliert es sehr vorsichtig der Katalog. Die frühe musizierende Familie (Nr. 59), mit einem sehr ungewöhnlichen Monogramm und

dem jetzt kaum mehr zu lesenden Datum 1626, erinnert in ihrer Buntheit und Herbheit an Pieter Lastman. Es ist wohl unnötig, hier Claude Vignon als Vorbild heranzuziehen. Viel persönlicher und ausdrucksgeladener ist der Paulus von ca. 1629 (Nr. 60). Die dramatische Spannung von Licht und Schatten würde nach einer Reinigung noch stärker sprechen, vielleicht mit derselben Gewalt, wie auf dem Emmausbild der Sammlung Jacquemart-André. Einfluß von Caravaggio? Ich glaube, daß dieser sich bei Rembrandt erst später, in Amsterdam gegen 1632, geltend macht. Die „Konzentration im Kleinen“ auf den Frühbildern von 1627/29 geht auf Elsheimer zurück.

Nicht anders als in Mailand wirkte auch in der hier zu besprechenden Ausstellung Vermeers Edinburger Christus bei Maria und Martha (Nr. 92) als ein Fremdkörper. Nur in dem Sinne, daß jedes große Kunstwerk mit vielen Fäden den Kräften der Vergangenheit verbunden ist, läßt sich der Zusammenhang von Caravaggio, Caravaggisten und Vermeer verteidigen. Das Gesamtbild der Ausstellung erfuhr durch die Werke von Frans Hals, Rembrandt und Vermeer selbstverständlich eine dankenswerte Bereicherung.

Die Vlamen, die in Utrecht infolge der ungünstigen Anordnung nicht zu ihrem Recht kamen, hatten in Antwerpen den ihnen zukommenden Platz erhalten. Rubens ist der älteste Caravaggist in den Niederlanden, aber seine frühe Kunst kann ebenso wenig wie die Rembrandts mit dem Begriff Caravaggismus erfaßt werden. Viele Bilder verraten eher die Erinnerung an venezianische Kunst, und von den wenigen Werken, die hier ausgestellt werden konnten, sprach eine caravaggische Gesinnung allenfalls aus dem Emmausbild von St. Eustache (*Abb. 1*, Kat. Nr. 112). Ob dies wirklich das Original ist? Kenner halten es für besser als das Exemplar beim Herzog von Alva. Manche Einzelheiten, die Zeichnung der Hände z. B., sind schwach. Das Stilleben wiederum ist sehr schön — und ganz im Geiste von Caravaggio. Enttäuscht hat die große Anbetung der Hirten von St. Paul aus Antwerpen, die von Leo van Puyvelde mit soviel Nachdruck veröffentlicht wurde (*Jaarboek van het Kon. Museum van Schoone Kunsten Antwerpen*, 1942/47, S. 83 mit vielen Abb.). Das Bild ist nur eine lahme, ins Breite gezogene Werkstattwiederholung nach dem Altar von Fermo, der in Mailand zu sehen war. Hervorragend dagegen ist die Skizze der Anbetung der Könige, die Hofstede de Groot entdeckte (Nr. 113) und die unbegreiflicherweise als angebliches Pasticcio Delacroix' degradiert werden soll!

Jacob Jordaens, der nie in Italien war, hat in seiner Jugend eine ausgesprochen caravaggische Phase. Der Katalog sieht diesen Einfluß vor allem in der Lichtbehandlung und in den Volkstypen. Ich glaube, daß selbst die geschmeidige Oberflächenbehandlung des Nackten von Caravaggio kommt. Man vergleiche die Technik von Caravaggios Rosenkranzmadonna, die um 1617 von Antwerpener Künstlern für die Dominikanerkirche angekauft wurde, mit Jordaens Christuskindern aus den frühen zwanziger Jahren (z. B. Nr. 106).

Für die Verbreitung der auffälligen Licht- und Schattenkontraste im Manfredi-Honthorst-Stil sorgte in Flandern Gerard Seghers. Er war etwa gleichzeitig mit Honthorst in Italien. Leider ist von seinen frühen Werken nur wenig gesichert. Unsere Anschauung hat sich vor allem auf den Stich der Verleumdung Petri zu stützen, der auch in zahlreichen gemalten Versionen nachgebildet wurde. Die ausgestellte Variante (Nr. 114) war kein Original. Auch die Judith der Gall. Nazionale (Nr. 115) ist ein schwaches Werk.

Besser war Theodor Rombouts vertreten. Die Musikanten aus Kansas City (Nr. 108) werden sicherlich mit Recht in seine italienische Zeit gesetzt. Das Bild, das vor einiger Zeit in England auftauchte, ist ein wichtiges und schönes Dokument. Genau wie bei Seghers und den anderen Antwerpenern verlieren sich auch bei Rombouts die caravaggesken Elemente kurz nach seiner Rückkehr in die Heimat (siehe Nr. 109). Die traditionelle Zuschreibung des Emmausbildes in Antwerpen (Nr. 110) und die neue des Konzerts der Gall. Nazionale (Nr. 111) überzeugen nicht.

Interessanter ist das Werk des älteren Abraham Janssens, der bereits um die Jahrhundertwende in Rom war. Er beginnt als Manierist. In Rom bildet sich sein Stil im Sinne des herben Klassizismus um, der Caravaggios Vorbild nur oberflächlich verarbeitet. Die Werke der Ausstellung gehören nicht zu seinen besten. Das schönste Bild war wohl die Anbetung der Könige in Antwerpen (Nr. 99), die sich allerdings ganz an den Jordaens-Stil hält. Janssens ist in den Jahren 1625—1630 der vlämische Gegenspieler von Abraham Bloemaert; beide vertreten den frühen, dekorativen Klassizismus.

Als Hauptwerk des vlämischen Caravaggismus darf die Verkündigung des Genter Meisters Jan Janssens gelten, die wohl unmittelbar nach seiner Rückkehr aus Italien entstanden ist (Nr. 100). Janssens' lebenslange provinzielle Anhänglichkeit an den Caravaggismus findet man nur noch einmal im Norden — bei Dusmenil de la Tour. Doch sind Janssens' übrige Werke, vor allem die in Antwerpen gezeigten, viel trockner und schematischer als die Genter Verkündigung. Jacob van Oost aus dem benachbarten Brügge setzt die Caravaggio-Tradition mit der gleichen äußerlich-dekorativen Genrekunst seiner Halbfiguren fort wie J. G. van Bronchorst in Holland. Zu den vlämischen Caravaggisten möchte ich auch Mathias Stomer rechnen, obwohl er in Amersfoort geboren und ein Schüler von Honthorst gewesen sein soll. Seine Anhänglichkeit an Honthorsts Vorbild im vierten Jahrzehnt und noch später stellt einen Anachronismus dar, aber seine Vorliebe für starke Farben — Blau, Rot und Gelb — hat etwas Faszinierendes. Allerdings muß man bei der Würdigung seines Stiles die zahlreichen Kopien und Wiederholungen (auf der Ausstellung, Nr. 65, 67, 67a) ausscheiden.

Die Aufzählung der vielen Namen deutet bereits das außergewöhnlich reiche Bild an, das die Ausstellung von einer wichtigen Phase der holländischen und vlämischen Malerei in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts vermittelte. Das schönste Erlebnis für den Besucher waren jedoch die fünf Bilder von Caravaggio (das sechste

Bild war ein Baglione, wie allgemein angenommen wird). Seit dem Verkauf der Rosenkranzmadonna im 18. Jahrhundert ist in Holland und Belgien kein Werk dieses Künstlers mehr zu sehen. Diese Tat, Caravaggio für eine kurze Zeit nach den Niederlanden gebracht zu haben, rechtfertigte allein schon die Ausstellung und wog ihre kleinen Schönheitsfehler reichlich auf.

H. Gerson

REZENSIONEN

WALTER UND ELISABETH PAATZ, *Die Kirchen von Florenz*. Ein kunstgeschichtliches Handbuch. — Band III (SS. Maccabei — S. Maria Novella). VII, 845 SS. — Frankfurt a. M. o. J. (1952). Vittorio Klostermann.

Unseres Wissens hat diese bedeutende Publikation, deren erste Lieferungen und Bände im Kriege erschienen, noch nirgends die ihr gebührende Würdigung und Besprechung erfahren. So bietet der nunmehr vorliegende dritte Band den willkommenen Anlaß, das Versäumte nachzuholen.

Das „Florentiner Kirchenbuch“, wie das Werk gemeinhin vereinfachend genannt wird, hat eine lange Vorgeschichte, die u. E. lehrreich genug ist, um hier kurz erwähnt zu werden. Im Jahre 1925 beauftragte Wilhelm von Bode auf Anregung von Curt H. Weigelt das Kunsthistorische Institut in Florenz, einen Führer durch die Florentiner Kirchen zu schaffen, der nach dem Vorbild des Burckhardt'schen Cicerone und des Dehio'schen Handbuchs der deutschen Kunstdenkmäler gestaltet werden sollte. Die Durchführung der Aufgabe war in der Form eines wissenschaftlichen Gemeinschaftsunternehmens gedacht: Den Mitgliedern des Instituts, vornehmlich den Stipendiaten, sollten die verschiedenen Kirchen zur Bearbeitung anvertraut und die sich so allmählich ansammelnden Einzelmanuskripte als Material einer künftigen, vom Institut redigierten Edition verwertet werden. — Doch schon bald nach Inangriffnahme des Werks traten aus der Praxis der Arbeit heraus wesentliche Mängel des Plans in Erscheinung: Das sich rasch mehrende Material wuchs infolge der großen Anzahl und Reichhaltigkeit der zu behandelnden Objekte derart an, daß es den vorgesehenen Rahmen eines portablen Handbuchs sprengte. Weiterhin führte die unterschiedliche Qualität der einzelnen Vorarbeiten und insbesondere die keinem klaren Editionsprinzip unterstehende uneinheitliche Form der Darstellung zu der Erkenntnis, daß auf diesem Wege ein brauchbares Resultat nicht zu erreichen war. Schließlich aber und vor allem stellte sich ein zentrales Problem mit aller Dringlichkeit, das zum entscheidenden Faktor für eine totale Planänderung wurde: Sollten im Kirchenbuch nur die vorhandenen Bauten aufgenommen werden, oder sollte es sämtliche Sakralanlagen — also auch die nicht mehr bestehenden — umfassen?

Die Entscheidung für die letztere Form erhöhte die Aufgabe zu einem wissenschaftlichen Unternehmen erster Ordnung: aus dem ursprünglich vorgesehenen handlichen Führer wurde ein systematisch angelegtes, auf mehrere Bände berechnetes, voll-