

seit 777 Abt in Echternach war und daß Alkuin selbst auf Beornrads Verlangen das Leben des Hl. Willibrord verfaßte.

Ein anderes Mitglied des Kreises um Karl d. Gr., dessen Wirkungszeit erst in die Zeit nach der Abreise Alkuins fällt, war der künftige Biograph des Kaisers, der als kunsterfahren weit berühmte Einhard, *variarum artium doctorem peritissimum*, wie er im Katalog der Äbte zu Fulda genannt wird. Nachdem durch die glückliche Entdeckung von Blaise de Montesquiou-Fezensac (Cahiers archéologiques IV, 1948, pp. 79 – 103 und VIII, 1956, pp. 147 – 174) ein von Einhard mit Reliefs geschmückter Kreuzfuß in einer archäologischen Nachzeichnung bekannt geworden ist, können wir uns eine allgemeine Vorstellung von seiner Stilrichtung machen, und wie erwartet ergibt diese eine Menge von Berührungspunkten mit den Elfenbeinschnitzern der Hofschule. Es liegt deshalb nahe, das Wirken Einhards am Hofe mit der Spätphase der Schule in Verbindung zu bringen. Schon früher hatte Werner Meyer-Barkhausen (Zeitschrift für bildende Kunst LXIV, 1930 – 31, pp. 244 ff.) den Zusammenhang des Elfenbeinkelches zu Deventer mit den ebenfalls von Einhard geschaffenen Bronze-gittern des Aachener Domes nachgewiesen. Dazu ist nur hinzuzufügen, daß der Kelch wohl doch auch ein Erzeugnis der Hofschule darstellt. Daß Einhard, der im Kreis um Karl d. Gr. als der wiedergeborene *Beseleel* galt, sich auch für Malerei interessiert hat, meint man aus einem Bericht schließen zu können, nach dem Abt Ratgar von Fulda den Maler Bruun zu Einhard am Hofe in die Lehre schickte; dazu paßt nun vorzüglich, daß die Hofschule der karolingischen Buchmalerei am Anfang des IX. Jahrhunderts in Fulda eine Filialschule erhielt. Einhard, etwa vierzig Jahre nach Alkuin geboren, kam um 794 an den Hof, und gerade um diese Zeit ist in der Stilentwicklung der Schule ein Generationswechsel recht deutlich zu spüren.

Es mag von einem Ausländer als unerlaubte Kühnheit wirken, wenn zum Schluß noch die sprachliche Schönheit von Koehlers Text hervorgehoben wird. Es handelt sich aber hier nicht allein um stilistische Feinheit, sondern um jene durchsichtige Klarheit der Ausdrucksweise, die aus einem ungemein klaren Denken entsteht. Auch von diesem Gesichtspunkt aus möchte man wünschen, daß der Einfluß Koehlers auf die heutige Kunstwissenschaft immer stärker und nachhaltiger wird. Er gehört zu den großen Lehrmeistern unseres Faches.

Carl Nordenfalk

BENEDICT NICOLSON, *Hendrick Terbrugghen*. London, Lund Humphries, 1958. 138 S., 112 Abb., 1 Farbtaf. Pfd. St. 6.6. – .

Die holländische Kunstwissenschaft hat sich in der Anerkennung von Terbrugghens Kunst sehr zurückgehalten. In W. Martins Handbuch der holländischen Malerei (1935) wird bei allem Lob, das Terbrugghen als „Utrechter Academicist“ gespendet wird, doch seine Kunst auf einer halben Seite beschrieben, während Honthorst der vierfache Raum gegönnt wird. Und die holländischen Sammler und Museen haben wohl nicht den Mut aufgebracht, einige seiner Hauptwerke, die gerade in den letzten Jahren aus dem Nichts auftauchten, zu erwerben; so sind der „Sebastian“ und die „Kreuzigung

Christi“ heute in Amerika. Aus alter Zeit sind in Holland nur „Die Vier Evangelisten“ in Deventer (von Terbrugghens Sohn der Stadt geschenkt!). Die 4 Bilder des Utrechter Museums wurden erst in neuerer Zeit erworben. Der Amsterdamer „Thomas“ kam erst kürzlich durch Ankauf ins Rijksmuseum (er wurde als „Gemälde aus dem Umkreis von Caravaggio“ im Connoisseur 63, 1922, 97 abgebildet), „Die beiden Philosophen“ 1916 als Geschenk eines englischen Kunsthändlers. Über den Ankauf des „Hieronymus“ (Abb. 112 bei Nicolson) durch das Rotterdamer Museum berichtete Nicolson nach Erscheinen seines Buches (Bulletin Museum Boymans 9, 1958, 85). Daß dem Utrechter Museum der „Sebastian“ nur durch Irrtum entging (Nicolson, S. 86), erscheint mir unwahrscheinlich.

Für den holländischen Geschmack bleiben die Werke der Utrechter Schule letzten Endes Fremdkörper im Gewebe der nationalen Kunst. Wirkliche, große Kunstwerke sucht man nicht gerade in diesem Umkreis. Die Verbindung mit Italien muß beschönigt werden, sie wird nicht unmittelbar als ein positiver Wert empfunden. Deutsche und italienische Forscher haben viel Grundsätzliches und vielerlei Einzel-funde veröffentlicht, nachdem holländische Historiker wie Dodt van Flensburg (1846), P. C. Molhuijzen (1848) und M. E. Houck (1899) interessante Belege zu Terbrugghens Leben und Werk gefunden hatten. Nicolsons Buch berichtet über den Gang der Forschung sehr ausführlich und gewissenhaft. Seine Mitteilungen liefern einen interessanten Beitrag zum Studium der „nationalen Kunstgeschichtsschreibung“.

Die zentrale Frage bleibt indessen: Ist Terbrugghen ein „großer Künstler“, einer Publikation würdig, die beinahe Folioformat erreicht, ausgestattet mit 140 Abbildungen auf über 100 Tafeln, darunter zahlreiche eindrucksvolle Teilaufnahmen von den ungefähr 80 Bildern, die man heutzutage von ihm kennt? Ich möchte die Frage bejahen oder besser mit der Einschränkung beantworten: Terbrugghen hat eine Reihe großer Kunstwerke geschaffen, ohne die unser Bild von der holländischen Kunst sichtlich ärmer wäre. Dabei müssen wir berücksichtigen, daß des Künstlers Bilder, soweit wir sie kennen, in der kurzen Spanne von ca. 1620 – 1629 entstanden sind. Nicolson sieht weiter in Terbrugghens Werk die „Präfiguration“ von Vermeers Stil (der 25 Jahre nach Terbrugghens Tod zu malen begann). Wie weit das geschichtlich-methodisch zu rechtfertigen ist, bleibe vorläufig noch unentschieden, doch dies im Grunde richtige Augenerlebnis weist auf Terbrugghens ungewöhnliche historische Situation, die zu begreifen auch diejenigen reizen muß, die meine ästhetische Wertung dieses Malers nicht voll anerkennen wollen: einerseits ein Künstler im uns bekannten Utrechter Caravaggistenkreis, zugleich aber eine Persönlichkeit, die durch einen erhabenen Stil „unhistorisch“ darüber hinausreicht. Nicolson tritt diesen Fragen, die auch schon von anderen aufgeworfen wurden, mit der Unbefangenheit des englischen Kunstkritikers entgegen. Ebenso unbefangen spürt er nach Vorbildern, die außerhalb von Caravaggio und seinem italienischen Kreise liegen. Er versucht, den Stimmungsgehalt, die christlich-katholische Lebensauffassung innerhalb einer protestantischen Glaubensgemeinschaft abzutasten und durch Übertragung in moderne Verhältnisse oder durch Vergleiche mit modernen Künstlern anschaulich zu machen.

Nicolson treibt diese Vergleiche nicht zu weit. Er ist sich wohl bewußt, daß unsere Kenntnis von Terbrugghens Lebensumständen sehr gering ist. Leider ist auch nicht zu erwarten, daß man in holländischen Archiven noch auf unbekanntes Material stößt. Von Terbrugghens Ausbildung ist nichts bekannt außer der Angabe, daß er – wie beinahe jeder Utrechter Maler seiner Generation – ein Schüler Abraham Bloemaerts gewesen sein soll. Beunruhigender jedoch ist die Tatsache, daß sich kein Werk aus seiner italienischen Zeit (1604 – 1614) nachweisen läßt; ja nach seiner Rückkehr bleibt seine künstlerische Tätigkeit noch fünf Jahre im Dunkeln. Die datierten Bilder beginnen mit dem Jahre 1620, die Quellen (de Bie 1661; J. van Sandrart, 1675) sagen nichts Wesentliches über seine Kunst. Terbrugghens Sohn Richard setzt sich für den Ruhm seines Vaters ein und verfaßt als 90-jähriger eine (verlorengegangene) „Notificatie“, die die künstlerische Bedeutung seines Vaters preist und vermeintliche und versteckte Kritik Sandrarts und anderer zurückweist. Rubens selber, so sagt er, soll bezeugt haben, daß Terbrugghen der einzige wirkliche Maler gewesen sei, dem er, Rubens, auf seiner holländischen Reise (1627) begegnet wäre! Nicolson überschätzt die Argumente der Familienpartei keineswegs. Er schließt sehr vorsichtig und richtig aus den widersprechenden Angaben auf eine Spannung innerhalb der Utrechter Schule, zwischen der offiziellen, gefeierten aber oberflächlichen Malerei des Gerard Honthorst und der individuellen, zuweilen träumerischen, „unbegriffenen“ Kunst unseres Terbrugghen. Dem entspricht auch, daß Künstler wie Moreelse und Honthorst Vorsteher der Utrechter Gilde waren, der Terbrugghen bereits seit 1616/17 angehörte. Übrigens entstammte der Künstler einer overijsselschen Regentenfamilie, die in Deventer bis zur Protestantisierung 1591 verschiedene Ämter innegehabt hatte. Unrichtig ist übrigens die Annahme Nicolsons (S. 15), daß Terbrugghen katholisch geblieben sei. Daß der Künstler in einer protestantischen Kirche begraben ist, besagt nichts, da es den Gepflogenheiten der Zeit auch für die Katholiken entspricht. Ausschlaggebend ist aber, daß seine Heirat in einer reformierten Kirche ohne die sonst übliche Notiz (worauf mich der Utrechter Archivar hinweist) „der Bräutigam katholisch“ vollzogen und daß vier Kinder in reformierten Kirchen Utrechts getauft wurden. Wie weit offizielle Papiere die wahre Gesinnung eines Künstlers dokumentieren, ist natürlich wieder eine andere Frage!

In einem ausführlichen, kritischen Verzeichnis erläutert Nicolson die Chronologie der Bilder. Obwohl es genug datierte Werke gibt, bleibt die Anordnung von Jahr zu Jahr doch schwierig. Es fehlt uns nun einmal die Jugendentwicklung und andererseits ein ausgesprochener Spätstil. Die Jahre 1620/29 sind die Zeit, in der Terbrugghen sich mit den gerade aus Italien heimgekehrten Malern Baburen und Honthorst auseinandersetzt. Die Themen – weltliche oder biblische Darstellungen – beeinflussen weitgehend den Stil, wie Nicolson wiederholt zeigt.

Nicolsons Chronologie ist im großen und ganzen sicher zutreffend, sicherlich auch dort, wo er seine eigenen früheren Datierungen ein wenig verschiebt und auch dort, wo er meine Datierungen berichtigt. Schwieriger zu erklären und zu verteidigen sind

die qualitativen Unstimmigkeiten. Manche der großen Halbfiguren von Trinkern, Sängern und Bacchanten sind (wenn auch malerisch feiner als andere Utrechter Bilder) geistig unerträglich roh; und gerade von diesen Typen schuf Terbrugghen zahlreiche Varianten. (Nicolson ist wohl der richtigen Meinung, daß die guten Wiederholungen eigenhändig sind.) Die beiden früheren Kasseler Flötenspieler (von 1621) werden im poetischen Ausdruck, in der geschlossenen Stimmung und in der zarten malerischen Ausführung von keinem späteren Werk übertroffen. Das Konzert von ungefähr 1625 (Eastnor Castle) und das späte Duett im Palazzo Barberini sind voller und reicher, vielleicht auch monumentaler und komplizierter im Aufbau, raffinierter in den reichen malerischen Verschränkungen, aber reifer und größer doch eigentlich nicht.

Die Bedeutung Terbrugghens tritt schon beim Vergleich seiner frühen Werke mit der gleichzeitigen Haarlemer Malerei hervor. Im Vergleich mit Terbrugghen erscheint der robuste Haarlemer Realismus naiv und bunt. Terbrugghen hatte bereits um 1620 eine Malkultur erreicht, eine Empfindsamkeit im Ausdruck, die man andernorts vergeblich sucht. Erst nach 1630 setzt sich die Malerei in einem Ton in Holland durch, die man einigermaßen mit der Malerei Terbrugghens vergleichen kann. Die Quellen seiner Kunst (Caravaggiokreis, Orazio Gentileschi, Carlo Saraceni) hat Nicolson gut nachgewiesen. Gegen 1620 waren seine Vorbilder jedoch völlig verarbeitet und selbst die Gemälde, die Nicolson vor 1620 ansetzt, sind reife Werke eines selbständigen Künstlers. Der junge Rembrandt hat mit seiner frühen robust-pathetischen Malerei diese Entwicklung zum stimmungsvollen weichen Stil wieder unterbrochen.

Die Geschlossenheit von Terbrugghens Stil und seine geringfügigen Wandlungen lassen sich noch deutlicher an seinen mehrfigurigen biblischen Szenen aufzeigen. Die „Dornenkrönung“ von 1620 in Kopenhagen bewahrt in ihrer unruhigen Zeichnung und Belichtung vielleicht noch Erinnerungen an manieristische Gepflogenheiten, allerdings eingebettet in den schimmernden Glanz und gedämpften Farbenreichtum der neuen Zeit. Das Altertümliche gibt sich auf andere Weise kund, und Nicolson weist mit Recht als erster darauf hin: Typen und Formen von Roemerswaele, Lucas van Leyden, Q. Massys werden heraufbeschworen, vor allem als Vorbilder für die Grimassen schneidenden alten Männer. (Daß diese Typen von Massys und Roemerswaele wiederum auf die Karikaturen Leonardos zurückgehen, verstärkt bei Terbrugghen nicht die italienische Komponente.) In der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre verschwinden diese wunderlichen Reminiszenzen. Die erste Kreuzigung (New York, ca. 1625) ist wohl das letzte Beispiel für ein Wiederaufleben deutscher, dramatischer Gotik (Dürer, Grünewald). Es ist schwer, die Ursachen für diese Renaissance bei Terbrugghen aufzudecken. Sie hat keine Parallele in der holländischen Malerei dieser Zeit. Die „extremen“ Formen dienen einer Ausdruckssteigerung und Abstraktion, die nicht zu der realistischen Tendenz der holländischen Malerei dieser Zeit passen. Was Nicolson als den Vermeer'schen Charakter von Terbrugghens Kunst stets stark hervorhebt, liegt sicherlich in derselben Ebene: der Realismus, ja

der Verismus der Einzelheiten wird übertönt und aufgefangen durch einen male-
rischen Klassizismus von großen Formen. Die beiden späten biblischen Bilder in
Köln und London sind die schönsten Beispiele hierfür mit ihren ruhigen Gestalten,
die in gedämpften Farben vor einer graugetönten Rückwand stehen. Pathos und
Anekdote sind Terbrugghens Wesen gleich fremd. Dieser malerische Klassizismus
hat sich erst nach der Jahrhundertmitte in Holland durchgesetzt. Terbrugghen ist
sicherlich als Vorläufer in einer tragischen Situation, und wenn Sandrart ihn wegen
der „tiefsinnigen, jedoch schwermütigen Gedanken in seinen Werken“ tadelt, so
hat er zum mindesten das Besondere, nicht Zeitgemäße seiner Kunst empfunden.

Zu Gerard Honthorst und Dirk van Baburen, die gleichzeitig in Utrecht arbeiteten,
bestanden sicherlich Beziehungen. Den Kerzenlichteffekten Honthorsts hat Terbrug-
ghen das Anekdotische genommen. Baburen und Terbrugghen berühren sich ziemlich
stark in der Typenbildung der fröhlichen Musikanten. Auch das Davidsbild in New
York (Kress Foundation, 1942) und seine Wiederholungen wurden D. v. Baburen
zugeschrieben, ein Irrtum, der verständlich ist. Ich würde das Bild aber früher da-
tieren und zwar in eine Zeit, als Baburen noch malte. Er „verschwindet“ 1623 aus
den Akten. Sein Tod wird in keiner Urkunde gemeldet (siehe P. T. A. Swillens,
Oud-Holland 48, 1931, 88). Baburens Meisterwerk, die „Dornenkrönung“ in Weert, ist
ohne Terbrugghens Vorbild nicht denkbar.

Nicolson hat sich viel Mühe gegeben, Terbrugghens Verhältnis zur außerholländi-
schen Kunst zu bestimmen. Hier bleibt noch vieles problematisch. Die Hypothese,
daß das Wiener Emmausbild aus einer Zusammenarbeit von Terbrugghen und einem
oberitalienischen Maler entstanden sei, hat mich nicht überzeugt. Das Bild ist ober-
italienisch. Holländisch sieht eigentlich nur die Frau rechts oben aus. Genau so Ter-
brugghen-artig ist die Figur an entsprechender Stelle auf dem Emmausbild in der
Liebfrauenkirche in Brügge, das Nicolson als Werk Terbrugghens ablehnt. Noch voll-
er Rätsel ist die Beziehung Terbrugghen-Serodine. Serodine wurde 1600 geboren.
Erst gegen 1625 bekundet sich bei ihm eine allerdings auffällige Manier im Stil von
Terbrugghen. War Terbrugghen ein zweites Mal in Italien? Oder wurde eine grö-
ßere Anzahl seiner Bilder nach Italien gesandt? Ungeklärt ist auch Terbrugghens Ein-
wirkung auf die Kunst der südlichen Niederlande. Obwohl Nicolson mit Recht zahl-
reiche Zuschreibungen von Pauwels (Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis 13,
1951, 153) an Terbrugghen verwirft, weisen diese Fehlbestimmungen auf Bilder, die
einen Widerhall der Kunst Terbrugghens verspüren lassen. Ein wichtiges, allerdings
erst gegen die Jahrhundertmitte entstandenes Werk, der „Hl. Sebastian“ von Jacob van
Oost in Brügge (Poterie), wurde noch nicht zur Diskussion gestellt (Abb. 4a).

Wie es sich für eine Monographie geziemt, liegt im Katalog der Kern von Nicol-
sons kunstkritischen Studien über Terbrugghen. Er berichtet erschöpfend über die
Geschichte der Bilder, wobei wiederum auffällt, wie selten die Beschreibungen in
Versteigerungskatalogen des 18. und 19. Jahrhunderts sind. Die Sammler haben sich

nicht recht um seine Werke gekümmert. Es mag hinzukommen, daß seine Bilder oft unter verstümmelter Namensbezeichnung (Vanbrug, Bruggen, Verburg) beschrieben sind und dadurch nicht erkannt (resp. durch die Exzerpte von Hofstede de Groot und dem Rijksbureau verkehrt verzettelt!) wurden. In Nicolsons Katalog werden ausführlich die Gründe für die Zuschreibungen aufgezählt, die Repliken bewertet, die Ikonographie erläutert und vor allem ein breiter Raum dem widersprechenden Beurteilungen eingeräumt. Man hat es getadelt (M. Kitson in: *The Burlington Magazine* 101, 1959, 109), daß der Katalog zur „Diskussionsabhandlung“ ausgeweitet sei, was der Konzentration schadet. Nicolson ist vorsichtig, bei aller Verehrung für seinen Helden unparteiisch-sachlich. Er erzwingt in Grenzfällen keine Entscheidung, was dem Buche seinen Reiz – und seinen schwebenden Charakter – verleiht. Daß ich Nicolsons Katalog und seiner Chronologie zustimme, wird der Leser diesem Bericht bereits entnommen haben. Nicht überzeugt hat mich die Zuschreibung an Terbrugghen bei dem obengenannten Wiener Emmausbild und bei dem in der Literatur schon oft erörterten Johannes in der Galerie Sabauda in Turin. Dieser erscheint mir dem Gemälde „Johannes der Täufer an der Quelle“ in Lyon verwandt, das von F. Baumgart in den „Umkreis von Terbrugghen“ gesetzt wurde (*Bulletin des Musées Lyonnais* 2, 1957, 25). Ein Fremdkörper im Werke von Terbrugghen ist für mich die „Mater Dolorosa“ der Sammlung Harrach, die ich allerdings nur von der Abbildung kenne. Dagegen finde ich den Zweifel an dem Bilde in Raleigh (Nicolson B. 80) übertrieben; wiederum urteile ich (im Gegensatz zu Nicolson) nur nach der Photographie. Ich teile dagegen Nicolsons Zweifel hinsichtlich der „Verleumdung Petri“ in Narbonne (Nicolson D. 91); dieser Kopie liegt auch kein verschollenes Gemälde von Terbrugghen zugrunde, wie Longhi meinte. Eine andere Kopie ist aufschlußreicher: die „Allegorie des Winters“ der Slg. Néger (Nicolson D. 92); hier könnte uns wirklich die Komposition eines Frühwerkes überliefert sein, dessen Typen noch an Rubens gemahnen. (Die Zuschreibung der Zeichnungen halte ich auch für problematisch.) Von den zahlreichen, manchmal von Nicolson zu ausführlich behandelten Werken aus dem Umkreis des Terbrugghen möchte ich noch den „Flötenspieler“ in Blois hervorheben (Abb. 4b); das noch nie abgebildete Gemälde übertrifft durch seine lebendige Malerei die üblichen Repliken und Wiederholungen. – Diese kleinen Zweifel können der Bewunderung für Nicolsons Arbeit jedoch keineswegs Abbruch tun.

Ob uns die Zukunft noch Aufschluß über die Jugendwerke Terbrugghens bringen wird? Da in den letzten Jahren so viele seiner Werke aufgetaucht sind, erneuert sich die Hoffnung auf weitere Beweisstücke, aber die Furcht, daß nun Fälschungen des begehrten und hochbezahlten Künstlers auf den Markt kommen werden, ist (worauf auch Nicolson hinweist) nicht unbegründet. Unerkannten Werken von Terbrugghen oder Fälschungen nach ihm bin ich allerdings seit dem Erscheinen von Nicolsons Buch und seinem Nachtrag des Rotterdamer Hieronymusbildes und der eigenhändigen Variante seiner Nr. A 67 (*Bull. Museum Boymans* 9, 1958, 85) nicht begegnet.

H. Gerson