

stühl und Jörg Syrlin d. Ä. ist verdienstvoll und in ihrer gründlichen Materialanalyse vorbildlich. Auch anderen Werken des späten Mittelalters sei eine so nahsichtige Untersu-

chung gewünscht. Die spätgotische Skulptur Süddeutschlands hat ein — gut gebildertes — Standardwerk erhalten.

Godehard Hoffmann

J. RICHARD JUDSON, RUDOLF E. O. EKKART

Gerrit van Honthorst. 1592-1656

Doornspijk, Davaco Publishers 1999. XXXIV + 405 S., 39 farb. u. 503 sw Abb. ISBN 90-70288-06-0

Spätestens seit den 1930er Jahren, welche etwa die Publikation der epochalen Studie Arthur von Schneiders (*Caravaggio und die Niederländer*, 1933) sahen, erfreut sich die Malerei der niederländischen — in Sonderheit der vorbildgebenden Utrechter — Caravaggio-Nachfolge zunehmender Beliebtheit. Hiervon zeugen einige große Ausstellungsprojekte der beiden zurückliegenden Jahrzehnte: stellvertretend sei auf die grundlegende Schau *Nieuw Licht op de Gouden Eeuw* (Utrecht/Braunschweig 1986/1987) sowie auf die Ausstellungen *Masters of Light* (San Francisco, Baltimore und London 1997/1998) und *Sinners & Saints. Darkness and Light* (Raleigh/Milwaukee/Dayton 1998/1999) verwiesen.

Die Ausstellungsorte der hier stellvertretend genannten Expositionen deuten schon an, daß sich die amerikanischen Museen — sowohl durch Ausstellungen als auch durch zahlreiche Erwerbungen — in besonderer Weise der Pflege des niederländischen Caravaggismus verschrieben haben. Aber auch die amerikanische Kunstgeschichtsschreibung nimmt seit den späten 1950er Jahren die führende Rolle in der Erforschung besonders der Utrechter Caravaggio-Nachfolge ein: hier darf an die maßstabsetzenden Monographien über die drei Utrechter Hauptmeister von Benedict Nicolson (*Hendrick Terbrugghen*, 1959), J. Richard Judson (*Gerrit van Honthorst*, 1959) und Leonard J. Slatkes (*Dirck van Baburen*, 1965) erinnert werden.

Nach 40 Jahren hat nun J. Richard Judson eine überarbeitete und um Forschungser-

kenntnisse der vergangenen Dekaden ergänzte Neuauflage seines Buches vorgelegt. Augenfälligste Neuerung des opulent ausgestatteten Bandes ist die Behandlung des umfangreichen Porträtschaffens, für welche als Co-Autor Rudolf E. O. Ekkart, Direktor des Haager Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, ein vorzüglicher Kenner der niederländischen Bildnismalerei des 17. Jh.s, verantwortlich zeichnet.

In einem einleitenden Essay umreißt Judson zunächst unter würdiger Heranziehung der allgemein zu wenig beachteten, materialreichen *Honthorst*-Monographie Hermann Brauns (Diss. Göttingen, 1966) knapp Vita und — soweit es die Historien- und Genremalerei betrifft — Œuvre: Herkunft, Ausbildung im manieristisch geprägten Utrecht, Italienfahrt und -eindrücke (Caravaggio, Carracci, Bassani) werden streiflichtartig beleuchtet, das umfangreiche Werk und die künstlerische Entwicklung in Italien sowie nach der Rückkehr in die Heimat im Jahre 1620 anhand ausgewählter Beispiele umrissen. Hierbei folgt der Autor einem anderen Konzept als in der Erstausgabe: Umfaßte dort der einleitende Text 130 Seiten, so erscheint derselbe jetzt zugunsten der nunmehr bedeutend umfangreicheren Katalogeinträge stark ausgedünnt, so daß er zuweilen kursorischen Charakter annimmt. Ausgesprochen knapp sind auch die wenigen gegenüber der Erstausgabe neu hinzuge tretene Abschnitte — etwa jener über das zeichnerische Werk (S. 9) — ausgefallen. Angesichts von Verweisen auf eine »more detailed discus-

sion« in der Erstausgabe von 1959 (u. a. Anm. 12, 20, 28, 31, 54, 97, 109, sowie zahlreich im Katalogteil) wird man fragen dürfen, ob ein solches Vorgehen im Rahmen einer überarbeiteten Neuedition der Monographie ratsam war. Der in der Erstausgabe noch im Titel, jetzt nurmehr im Vorwort (S. VII) formulierte Anspruch, Honthorst's »Position in Dutch Art« zu verdeutlichen, löst sich erst jenem Leser ein, der auch die umfangreichen Katalogeinträge studiert.

Der Katalog der Historien- und Genremalerei ist um über 90 auf jetzt 294 Nummern angewachsen, wobei auf eine Diskussion jener Werke verzichtet wird, die nach Auffassung des Verfassers an anderer Stelle fälschlich zugeschrieben wurden. So fanden also nur Autographen sowie eindeutig auf einen originalen Vorwurf des Meisters zu beziehende Werke Aufnahme; hinzu treten unlokalisierte, jedoch in alten Inventaren und Auktionskatalogen verzeichnete Gemälde.

Von den dem Œuvre hinzugefügten Werken beanspruchen jene Aufmerksamkeit, die Honthorst's stilistische Entwicklung verdeutlichen. Dies gilt in besonderem Maße für ein als Addendum dem Katalog nachgestelltes Gemälde der Londoner Spier Collection (S. 349-350; im zeitlich früher entstandenen Katalogteil wird dieses Bild unglücklicherweise stets als »Swiss Picture« und mit einem unzutreffenden Abbildungsverweis versehen angesprochen, u. a. S. 87): eine Darstellung der *Ver-spottung Christi*, welche das noch weitgehend im Dunkeln liegende Frühwerk Honthorst's unmittelbar nach seiner Ankunft in Rom umreißen hilft (*Abb. 1*). In einem umfangreichen Eintrag macht Judson mit guten Gründen wahrscheinlich, daß es sich um ein gegen 1614 entstandenes Frühwerk des jungen Niederländers handelt, das erste heftige Reaktionen auf das caravageske bestimmte römische Umfeld erkennen läßt (bildbestimmendes Helldunkel, lebensgroßes Bildpersonal, naturalistische Bildsprache). Zwar sind sowohl die deutlich konturierende Darstellung des menschlichen Körpers als auch die Lichtregie

des scharf kontrastierenden Helldunkels noch als experimentell anzusprechen, auch wagt Honthorst noch nicht den Schritt zur wenig später souverän beherrschten, die Bilderzählung konzentrierenden Halbfigurenkomposition, doch weist das Londoner Bild bereits jene Charakteristika auf, die den Utrechter Meister bald zu einem in Rom hochehrgekauften Maler werden ließen: besonders der kompakte Bildaufbau mit der zentralen, im Bilde sichtbaren Lichtquelle — ein Novum im Kreis der römischen Caravaggisten —, die bilddramatisch entscheidende Partien aus dem nächtlichen Dunkel hebt, läßt erahnen, weshalb die Werke des »Gherardo delle Notti« bald weit hin gesuchte Sammlerstücke waren.

Ist die stilistische und zeitliche Einordnung der einzelnen Werke als Ergebnis einer jahrzehntelangen Forschung und überragenden Werkkenntnis durchgängig urteilssicher und einleuchtend erläuternd dargestellt, so tritt die Diskussion der Ikonographie besonders der zahlreichen Genreszenen mit Musikanten, Zechern und Dirnen deutlich hinter die Darlegung der Stilentwicklung zurück. Häufig fällt die Erörterung möglicher Bildgehalte vereinfachend aus, zuweilen werden auch Topoi übersehen. So stellt Kat. 263 keineswegs eine von einem jungen Mann verführte junge Frau oder gar eine »Allegory of Seduction« dar, sondern vielmehr das althergebrachte Thema des »Ungleichen Paares«, da ein alter Mann eine jüngere Dame mittels kostbarer Geld- oder Schmuckgeschenke zu sinnlicher Liebe überreden möchte. Bei einer mehrfigurigen Tischgesellschaft der römischen Galleria Borghese (Kat. 274) aus den späten 1620er Jahren übersieht Judson den von Hermann Braun bereits 1966 beobachteten bildzentralen Vorgang eines soeben vorbereiteten Diebstahls: Das kostbare Ohrgehänge eines fröhlichen Sängers wird sogleich im Zusammenspiel von Dirne und Kupplerin entwendet werden; der gegenüber sitzende Cellist hat dies offenbar soeben bemerkt und sein Spiel unterbrochen: Judson's allgemein-vereinfachende Bezeichnung »Kon-

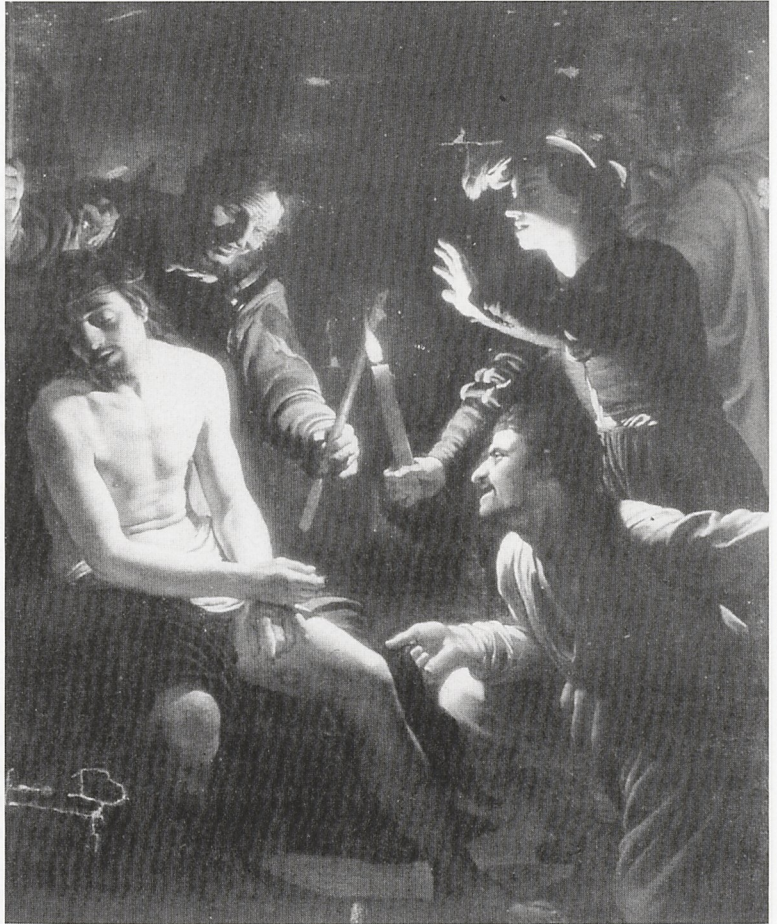


Abb. 1
Gerrit van Honthorst,
Verspottung Christi.
London, Slg. Spier
(Judson/Ekkart 1999,
Addendum,
Abb. Nr. 417)

zert« wird einer solchen Bilderzählung nicht gerecht. Wie er sich überhaupt häufig mit stereotypen ikonographischen Erklärungen zufriedengibt: Nicht überall etwa, wo in ein- oder mehrfigurigen Kompositionen Musikanten in Szene gesetzt werden, sollte auf eine Darstellung des Gehörsinnes (*Auditus*) geschlossen werden (u. a. Kat. 241, 288); auch ist es nicht hinreichend, eine Konzertdarstellung stets mit dem Hinweis auf den antiken Topos der die Musik lehrenden Liebe (*Amor docet musicam*) deuten zu wollen (u. a. Kat. 274, 288). Wie differenziert und gelehrt eine Genreszene Honthorsts in ihrem ikonographischen Gehalt in der Tat sein kann, konnte Rez.

jüngst belegen (in: *Münchener Jahrbuch* 1999, S. 147-170): Eine nächtliche Tischgesellschaft der Alten Pinakothek (hier Kat. 284) zeigt einen pflichtvergessenen Studenten, der sich – das Bücherstudium vernachlässigend – mit Huren vergnügt: gelehrte Verse des neulateinischen Dichters Caspar Barlaeus kommentieren das Bildgeschehen.

Augenfällig wird das unzureichende ikonographische Problembewusstsein bei der Rollenbestimmung der dargestellten Personen. Eigene Thesen der 1950er Jahre fortschreibend – die auf den Studien S. Gudlaugssons zum Verhältnis von Malerei und Theater im niederländischen 17. Jh. (1938) fußen –, bezeichnet er die regelmäßig mit buntgestreiften Gewändern und gefiederten Baretten ausgestaffierten Musiker als »profession-



Abb. 2
Gerrit van Honthorst,
*Bildnis eines
Unbekannten*, 1631.
London, Richard Green
Galleries (Judson/Ekkart
1999, Kat.Nr. 469,
Abb. Nr. 356)

nal entertainers dressed in early 16th-century Burgundian theater costumes« (S. 16), die in Tavernen zur Unterhaltung aufspielen. Diese Rollenbestimmung suggeriert nicht nur eine in Wahrheit nicht belegbare Kenntnis des Theaterwesens des 16. und 17. Jh.s, sondern verkennt vor allem die Tatsache, daß exakt entsprechend gewandete Figuren in weiteren Utrechter Genreszenen als Freier, Soldaten, Zecher, Studenten oder Diebe (Kat. 276) auftreten, ja selbst in biblischen Historien – *Dornenkrönungen*, *Vertreibungen aus dem Tempel*, *Matthäusberufungen* etc. – begegnen: Es liegt also vielmehr der Schluß nahe, daß es sich bei der charakteristischen »Utrechter« Figur im bunten Kostüm um eine variabel verwendete, sinnbildlich-fiktive Erzählfigur handelt, die stets in negativ konnotierten Handlungskontexten auftritt und den sünd- oder lasterhaften Charakter der jeweiligen Szene andeutet.

Dem weiten, hier nur am Rande gestreiften Feld der ikonographischen Problematik gerade hinsichtlich der vom Autor recht vage als »Allegorical-Genre Painting« (S. 18 und öfter) kategorisierten Werke Honthorsts hätte man eine ausführlichere Behandlung und Diskussion gewünscht, wengleich dem Verfasser zugute zu halten ist, daß dieser Themenbereich, dem zuletzt allgemein wieder vermehrte Aufmerksamkeit geschenkt wurde (s. etwa den Beitrag von Wayne Franits im oben genannten Ausstellungskatalog von 1997/1998), nicht ausdrücklich zu der im Vorwort formulierten Zielsetzung der Monographie gehört.

Insgesamt aber gelingt es Judson mit der knappen Einführung, besonders aber mit dem umfangreichen Werkkatalog, ein differenziertes Bild von Honthorst als Historien- und

Genremaler zu zeichnen: Hervorzuheben ist zum einen, daß die stilistische Entwicklung in Sonderheit des Frühwerks durch die Identifizierung einiger Jugendwerke deutlich an Kontur gewonnen hat; zum anderen liegt nun der dringend erwartete, überarbeitete Katalog der Werke eines niederländischen Hauptmeisters der Caravaggio-Nachfolge vor, dessen Name nicht selten als ein Sammelbecken unbedachter Zuschreibungen caravaggistischer Gemälde herhalten mußte.

Hatte bereits Judson herausgestellt, daß Honthorst keineswegs ausschließlich als Caravaggio-Nachfolger mißverstanden werden darf, so stellt Rudolf E. O. Ekkart dem Leser im zweiten Teil des Bandes erstmals in ausführlicher Weise das Œuvre des höfischen Bildnismalers Honthorst vor Augen, womit ein quantitativ bedeutender Teil des Gesamtwerkes zur Darstellung gelangt, der in den vorliegenden monographischen Arbeiten nur beiläufige, unvollständige Behandlung erfahren hatte.

In einer konzisen Einführung stellt Ekkart sowohl die Eigenarten und Qualitäten als auch die stilistische Entwicklung im Porträtschaffen Honthorsts heraus; als strukturierende Zwischentitel dienen ihm zunächst die Namen der verschiedenen auftragerteilenden europäischen Höfe. Von überraschender Überzeugungskraft ist seine Feststellung, daß die »Entdeckung« des bis dato als Maler von Historien, Schäfer- und Genreszenen hervorgetretenen Künstlers als Bildnismaler dem Zufall zu danken war (S. 27). Zwei männliche Porträts von 1622 und 1623 gelten mit Recht als Gelegenheitsarbeiten: seine Entdeckung als Bildnismaler von Rang jedoch ereignete sich erst 1628 in London, da Honthorst für Karl I. eine großformatige Darstellung des Königs und seiner Gattin Henrietta Maria als Apoll und Diana im Kreise weiterer »mythologischer« Höflinge ausführte (Kat. 92). Dieses gewaltige »portrait historié« — auch späterhin eine Spezialität des Utrechters — geriet nun unversehens zum Anlaß einer bedeutenden Karriere als Bildnismaler: Der Maler

wurde fürstlich entlohnt und erhielt in den wenigen Monaten seines englischen Aufenthaltes weitere Aufträge des Königshauses und des Herzogs von Buckingham. Unter den ausgeführten Werken findet sich eine der fraglos qualitativvollsten Leistungen Honthorsts auf dem Gebiet der Bildniskunst: das ungewöhnlich freie und in der Wirkung höchst unmittelbare Porträt Karls I. mit einem Brief in Händen (Kat. 415).

Unmittelbar nach seiner Rückkehr in die Heimat wird Honthorst im Haag der führende Bildnismaler des exilierten böhmischen »Winterkönigs« Friedrich V. und seiner Gemahlin Elisabeth Stuart, bald darauf auch des Statthalters Frederik Hendrik und dessen Gemahlin Amalia von Solms. Ekkart benennt treffend die spezifischen Qualitäten des Hofmalers, der es etwa versteht, geschickt mehrfigurige Kompositionen zu entwerfen, die alle Dargestellten in ihr Recht setzen, dem es aber nicht darum zu tun ist, die Persönlichkeit des Porträtierten zu ergründen, vielmehr einem eher oberflächlichen höfischen Repräsentationsbedürfnis gerecht zu werden. Nicht zuletzt daher drängt sich dem heutigen Betrachter bei der Durchsicht des Gesamtwerks trotz der oftmals detailgenauen Durcharbeitung der Gemälde der Eindruck einer routinierten Monotonie in der Produktion auf, bis hin zur Ununterscheidbarkeit der einzelnen Porträtierten. Zu dieser — auch bereits von Zeitgenossen (C. Huygens) — bemängelten Steifheit und unpersönlichen Stereotypie der Ausführung trägt nicht zuletzt auch die schiere Menge der Produktion bei: Eine gewaltige Werkstatt — offensichtlich zeitweise verteilt auf die Städte Utrecht und Den Haag — muß Honthorst bei seinen Aufträgen für die beiden Höfe im Haag sowie späterhin auch für weitere Potentaten (u. a. König Christian IV. von Dänemark, Kurfürst Friedrich Wilhelm von Brandenburg) zur Seite gestanden haben, wobei die Assistenten primär für die Anfertigung der zahlreichen — nicht selten leicht variierten — Repliken erfolgreicher Kompositionen verantwortlich waren.

Allein für den Brandenburger wurden im Jahre 1647 in einem Zeitraum von nur sieben Monaten 36 Repliken eines Doppelporträts seiner selbst und seiner Braut Prinzessin Luise Henriette angefertigt: Qualitätsschwankungen wie Stereotypen traten hier mit Notwendigkeit auf (Kat. 303).

Bedeutsam ist darüber hinaus der Nachweis Ekkarts, daß die »Signatur« Gerrit van Honthorsts eher als eine Art »hallmark« (S. 41, 44), gleichsam als ein Qualitätssiegel, zu verstehen war, das die Abkunft eines Werkes aus dem Atelier des Meisters anzeigte und bestimmte erwartete Qualitäten garantierte: So wird auch erklärlich, warum noch aus der Zeit nach dem Tode Honthorsts entsprechend bezeichnete Werke datieren! Neben dieser häufig eiförmigen höfischen Massenproduktion aber entdeckt der Verfasser immer wieder überraschend innovative und qualitätvolle Leistungen Honthorsts. So stand dem Maler neben seinem höfischen Idiom offenbar auch ein »bourgeois style« (S. 34) zur Verfügung, in welchem er vielleicht seine überzeugendsten Bildnisse schuf; vgl. das herausragende Porträt eines Mannes mit Hut von 1631 (Kat. 469; *Abb. 2*), das die Eleganz der Hofporträts mit der lebensnahen Unmittelbarkeit niederländisch-bürgerlicher Bildniskunst zu verbinden weiß.

Ekkarts präzise Einführung in Honthorsts Porträtkunst vermittelt in mustergültiger Form die Charakteristika des Gesamtwerks

ebenso wie die spezifische Leistung des Porträtisten im Kontext seiner Zeit. Dem häufig einseitig als routiniert und stereotyp mißachteten Bildnisschaffenden Honthorsts widerfährt insofern Gerechtigkeit, als einerseits die unbestreitbaren, allzu leicht mißverstandenen Qualitäten des höfischen Repräsentationsstils erkannt, andererseits diesem hochqualitätvolle Werke einer grundverschiedenen — bürgerlichen — Machart an die Seite gestellt werden. Der übersichtlich gegliederte Katalogteil (224 Nummern) konzentriert sich wesentlich auf ausführliche personengeschichtliche Erläuterungen zu den Porträtierten und stellt sorgfältig die zuweilen sehr umfangreichen Replikenlisten zusammen.

Abschließend müssen zwei bedauerliche Ärgernisse angesprochen werden. Die Vielzahl von internen Verweisungsfehlern fällt bei einem in so stattlicher Form publiziertem Band in besonderem Maße auf. Allein im Aufsatz Ekkarts finden sich sechs unrichtige Verweise auf Abbildungs- und/oder Katalognummern (S. 28, 34, 35, 36, 38, 39). Zum zweiten ist es einer bequemen Handhabung der Monographie abträglich, daß man in den beiden einführenden Texten der Verfasser entweder nur auf die Abbildungsnummern der besprochenen Werke (Judson) oder ausschließlich auf die Katalognummern (Ekkart) verwiesen wird. Hier wäre es ratsam gewesen, der Erstausgabe von 1959 zu folgen, die im Haupttext jeweils beide Angaben mitteilt.

Marcus Dekiert

Geplante Veranstaltungen

Die Kunst des Ausstellens. Strategien der Präsentation nach der Jahrtausendwende

Einladung zum internat. Symposium am 26.-29. April 2001. Die Disziplinen und Gattungsgrenzen im Arbeitsfeld »Ausstellen« zeigen Auflösungserscheinungen, Überschneidungen und kreative Mischformen zeichnen sich ab. Beim interdisziplinären Gespräch darüber kommen nicht nur die klassischen Orte der

Präsentation wie Museum und Galerie zur Sprache, sondern auch die Ausstellungsarchitektur, die Messe- und »Event«-gestaltung sowie der wachsende Einfluß der Kommunikationstechnologien.

Informationen und Anmeldung: *Staatl. Akademie der Bildenden Künste Stuttgart, Kongreßbüro, Am Weißenhof 1, 70191 Stuttgart, Tel. u. Fax 0711/2575275, e-mail: a.brodbeck@abk-stuttgart.de*