

# KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT  
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

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

40. Jahrgang

April 1987

Heft 4

## Ausstellungen

### DIE NORDNIEDERLÄNDISCHE KUNST VON 1530 BIS 1580

*Noordnederlandse kunst 1525—1580: Kunst voor de beeldenstorm.* Amsterdam, Rijksmuseum, 13. 9.—23. 11. 1986. — *De smaak van de elite.* Amsterdam, Historisch Museum, 7. 10.—7. 12. 1986. — *Ketters en papen onder Filips II.* Utrecht, Rijksmuseum Het Catharijneconvent, 10. 9.—23. 11. 1986. — *Leerrijke reeksen van Maarten van Heemskerck.* Haarlem, Frans Halsmuseum, 13. 9.—23. 11. 1986.

(mit vier Abbildungen)

Im Januar 1959 erschien ein kurzer Bericht über die Ausstellung *Middeleeuwse kunst der Noordelijke Nederlanden* in der *Kunstchronik*. Im Jahr zuvor hatte diese Ausstellung im Amsterdamer Rijksmuseum stattgefunden. Sofern sie die Malerei betraf, beruhte ihr Konzept ausschließlich auf dem, was in den vorangegangenen Jahrzehnten einige niederländische, in der Mehrzahl aber deutsche Kenner als nordniederländische Arbeiten anerkannten. Der große Anteil, den die Skulptur einnahm, gründete sich dagegen auf niederländische Kenntnis dieses Gebietes, und das galt auch für die Buchillustration, die auf dieser Ausstellung erstmals in ihrer frühen Blütezeit gezeigt wurde.

Die Ausstellung der nordniederländischen Kunst des 16. Jh., die mit dem Werk des Jacob Cornelisz van Oostanen und Lucas van Leyden begann (1958 die Schlußlichter), sollte diesen ersten Versuch eines umfassenden Überblicks über eine Periode weiterführen: Seit 1958 hat sich die Kunstwissenschaft in viel ausgiebigerem Maß historischen und frömmigkeitsgeschichtlichen Gebieten zugewandt; der Kennerschaft bleibt daneben nur mehr eine bescheidene Rolle zugestanden.

Die Veranstalter der „*Kunst voor de Beeldenstorm*“ — ein nicht allzu sinnvoller Titel, weil er die allmähliche Änderung der Mentalität im 16. Jh. zu sehr mit dem Jahr 1566 in Verbindung setzte — wählten deshalb eine solidere Grundlage für ihr Programm. Ihre Werkauswahl aus dem Zeitabschnitt 1520—1580 beruhte hauptsächlich auf gut dokumentierten Gemälden und Skulpturen. Nicht jeder wird dieser Selbstbeschränkung zuge-

stimmt haben, weil sie die Möglichkeit abschnitt, auch zu manchen unerschlossenen Gebieten vorzudringen.

Dafür brachte diese strenge Auswahl von ziemlich allgemein bekannten Werken den Vorteil mit sich, daß der uneingeweihte Laie sich ein klares Bild der Entwicklung im 16. Jh. machen konnte. Wiewohl man sich durchaus fragen konnte, ob nicht an solche Besucher zu hohe Anforderungen gestellt wurden durch die bunte Mischung von Malerei, Skulptur, Kunstgewerbe und Glasmalerei. Das Werk eines Malers war auf diese Weise über verschiedene Säle verstreut, so daß man allein durch das Entlanggehen an den häufig schlagend ausgewählten Vorbildern von Skulptur und Kunstgewerbe zu einigem Verständnis für ihre Entwicklung kommen konnte.

Nur in einigen Fällen — und das ziemlich ausschließlich in den ersten beiden Sälen — war die Gegenüberstellung der Malerei mit den übrigen Gattungen wirklich sinnvoll. Gossaerts Lukasmadonna aus Wien konnte hier mit zwei Fragmenten von Schnitzaltären verglichen werden, beides Madonnen mit Kind, die stilistisch dem Renaissance-Typus von Gossaerts Madonnen sehr nahe kommen. Dasselbe läßt sich für eine Zeichnung des Jacob Cornelisz van Oostanen und die Stickerei eines in Utrecht verwahrten Pluviales sagen. Gossaert erwies sich überdies als eine Inspirationsquelle für Kunstgewerbefragmente, ein Gesichtspunkt, den Judson in seinem sehr erhellenden Kolloquiumsbeitrag über den Einfluß der Südniederländer auf Lucas, Scorel und Heemskerck außer Betracht ließ.

Es war ein guter Gedanke, das Werk des Lucas van Leyden, das 1958 schon ganz ausgebreitet vergegenwärtigt gewesen war, auf drei Gemälde und einige Zeichnungen aus seiner reifen Zeit begrenzt zu halten. Mit der kleinen Auswahl aus seiner Graphik fiel dadurch der Nachdruck auf seine Bedeutung für die Entwicklung Leidener Künstler, die unter seinen Einfluß kamen, und auf seine Bedeutung für die niederländische Ornamentik in der ersten Hälfte des Jahrhunderts. Jeder Besucher konnte sich anhand der nebeneinander gezeigten Bilder „Tanz um das goldene Kalb“ aus dem Rijksmuseum und „Heilung des Blinden von Jericho“ aus der Leningrader Ermitage von der Stilpluralität dieser breit angelegten, erzählenden Werke aus Lucas' letzten Jahren überzeugen.

Dieser Stilunterschied erwies sich auch in einigen Fällen als ein gutes Kriterium für eine vertiefte Einsicht in das allzu komplexe Œuvre, das Regteren Altena unter dem Namen Aertgen van Leyden zusammengetragen hat. Aus diesem Sammelbecken auseinandertretender Stile wurden aber nur neun Beispiele gezeigt, drei Gemälde und sechs Zeichnungen.

Wiewohl die Auswahl klug und durch den begrenzten Raum verständlich war, bot sie wenig Anhaltspunkte für sinnvolle Vergleiche. Man vermied etwa Zeichnungen wie die „Anbetung der Könige“ aus Berlin, die Paul Wescher seinem Meister von 1527 zuschrieb. Der Stil dieses Blattes hat viel gemein mit dem „Tanz um das goldene Kalb“, und Figuren aus anderen Zeichnungen derselben Hand kann man mit Motiven in demselben Bild gut vergleichen. Dagegen ließ sich die hier gezeigte „Heilung des Blinden von Jericho“ hervorragend mit dem Werk von Weschers Meister der Apostelwunder vergleichen. Sein begrenztes Formenvokabular läßt sich aus den viel praller konzipierten Figuren des Leningrader Bildes mit den bisweilen wenig geschmeidig gefalteten Gewändern, deren Enden bewegungslos nach unten hängen, ableiten; ein merkwürdiger Kon-

trast zu den aufgewehten und sich herabschlängelnden Gewändern in dem Amsterdamer Bild. Der historische Aertgen van Leyden aber findet sich gut dokumentiert lediglich im Triptychon von Valenciennes, worin schon Heemskercks Einfluß vorherrscht.

Die Leidener Schule war weiter ausgiebig präsent durch die Gruppe von großen Holzschnitten, das „Schip Sint Reynuut“, den sogenannten „Kinderkreuzzug“ (der Triumph der Kinder über den falschen Propheten — Luther?) und die lange Holzschnittfolge mit dem Troß. Sie gaben ein lebendiges Bild — das mit Hilfe vieler weiterer Drucke noch ausgefüllt werden kann — von sozialen Zuständen und religiösen Kontroversen, die in den „Rederijkerspelen“ in unterschiedlichen Tonarten thematisiert wurden. Ihre große Seltenheit ist mit der Tatsache zu erklären, daß sie zum billigen Schmuck der Bürgerhäuser bestimmt waren. Bisher ist es dazu nicht gelungen, diese professionell gezeichneten Drucke überzeugend zuzuschreiben. J. Bruyn hat mit Recht auf die Verbindung einiger von ihnen mit der Engebrechtsz-Werkstatt hingewiesen, aber wer der tüchtige Entwerfer des Reynuut-Druckes war und die umstrittene Frage, ob der „Kinderkreuzzug“ in Antwerpen oder Leiden geschaffen wurde, das blieben Probleme, die noch auf Antwort warten.

Mit der Zeit des Scorel und Heemskerck, dem nächsten Hauptteil der Ausstellung, wird die die Veranstalter leitende Zielvorstellung zur Gänze deutlich. Hier wird mit Nachdruck die Aufmerksamkeit auf die Ergebnisse gründlicher technischer, naturwissenschaftlicher und archivalischer Forschungen gelegt sowie auf die ikonographische Frage nach der Reichweite der Themen.

Die Grundzüge naturwissenschaftlicher Analyse werden in einem der einleitenden Katalogtexte durch J. P. Filedt Kok ausführlich besprochen. Den kunsthistorischen Teil betreuen in der Hauptsache zwei weibliche Gelehrte. Für Scorel ist es Molly Faries, die schon seit Jahren Scorel als ihr ausschließliches Forschungsfeld bearbeitet. Sie weiß in ihren klar formulierten Kommentaren den Unterschied zwischen Scorel und seiner Werkstatt überzeugend zu demonstrieren. Zuweilen, wenn es um Randfälle geht, ist ihre Einschätzung allzu skrupulös, etwa beim „hl. Sebastian“ des Museum Boymans-van Beuningen, den ein unbefangener Betrachter Scorel abzuschreiben und einer ganz anderen Werkstatt zuzuweisen geneigt ist, während sie an der Beziehung zu Scorel hartnäckig festhält. Setzt sie nicht in diesem Fall allzu viel Vertrauen auf die Lesbarkeit der Unterzeichnungen und deren Beziehung zu Entwurfszeichnungen? Solch ein Gesichtspunkt wiegt bei ihr schwerer als ein eigener Blick auf die Authentizität des Werkes. Dies ist beispielsweise die Gefahr bei ihrer Einschätzung der unbeholfenen Stockholmer Skizzen, in denen sie Entwürfe zu Glasscheiben für die Utrechter Marienkirche sieht. Der unklare Aufbau dieser Skizzen und die sehr schwache Zeichnungsqualität machen eine Ansetzung in die Periode von 1535—1540, während der Scorel sein großes, monumentales Hauptwerk schuf, wenig überzeugend. Viel Neues gibt es nicht zu sagen über das in den Niederlanden aufbewahrte Werk Scorels, und auch das monumentale Mittelstück des für die Abtei Marchiennes bestimmten Laurentiusaltares ist schon öfters in Ausstellungskatalogen und Literatur ausführlich als eine der markantesten Schöpfungen aus Scorels letzten Jahren behandelt worden. Die kürzliche Wiederentdeckung der „Madonna mit Kind“ in Tambov, welche hier, gleich neben dem Berliner Männerbildnis präsentiert, erstmals ihren angemessenen Ort erhielt, war dagegen die große Überraschung

innerhalb von Scorels Werk. Diese Konfrontation machte ohne weiteres deutlich, daß beide Tafeln einst ein Diptychon bildeten. Komposition, Farbigkeit und der durchgehende Horizont der Bergkette im Hintergrund auf beiden Tafeln: all dies weist darauf hin, daß beide Gemälde als eine Einheit konzipiert sind (*Abb. 2 und 3*).

Was die Amerikanerin Mollie Faries für die Zuschreibungsprobleme in Scorels Werk tat, leistete die Niederländerin Ilja Veldman für die Entzifferung der Druckgraphik und der allegorischen Gemälde von Heemskerck. Seit Jahren hat sie sich mit Erfolg dieses vollständig unbestellten Feldes angenommen. Wer eine Vorstellung von der Gründlichkeit zu erhalten wünschte, mit der sie sich in die biblische und humanistische Gedankenwelt Heemskercks sowie seiner Mentoren Coornhert und Hadrianus Junius vertieft hat, tat gut daran, der Haarlemer Ausstellung *Leerrijke Reeksen* einen Besuch abzustatten, in der Frau Veldman ausführlich auf die Bedeutung der moralistischen und allegorischen Darstellungsfolgen einging. Der in drei Teile gegliederte Katalog gibt eine ausgezeichnete Vorstellung vom Weltbild Heemskercks und seiner Zeitgenossen. Sinnvoll schlossen sich dabei die biblischen Sujets an die von ihr für die Amsterdamer Ausstellung ausgewählten an. In den Notizen zu den Bildnissen von Coornhert und Junius läßt sie durchscheinen, in welchem Ausmaß sie die beiden Haarlemer Intellektuellen als die geistigen Väter dieser Folgen ansieht.

Heemskercks Gemälde waren über vier Sektionen verteilt. In diesem Fall wog allerdings die Zerstreung weniger schwer als bei Scorel, weil dadurch die einschneidenden künstlerischen Veränderungen in Heemskercks Werk vor und nach seinem Romaufenthalt besser zu ihrem Recht kamen. In der ersten Sektion lag der Akzent zum Beispiel auf Heemskercks früh entwickelter Begabung zum fesselnden Porträtisten. Durch die Zuschreibung des feinfühlig Knabenbildnisses von 1531 (in Rotterdam, bisher unter dem Namen Scorel) an Heemskerck wurde ein weiteres Mal die Aufmerksamkeit darauf gelenkt. Die Zuschreibung bestätigt die 1947 vom Berichterstatter geäußerte Idee, das gleichermaßen teilnahmsvoll gemalte Knabenporträt aus demselben Jahr in der ehem. Sammlung Edmond de Rothschild (*Abb. 1*) könne seinerseits von Heemskerck stammen. Augenscheinlich war Heemskerck in besonderem Maße gefesselt, wenn er männliche Jugend zu porträtieren hatte. Auch später tritt immer wieder dieses Interesse zutage, etwa im Kopf des grinsenden jungen Hirten im linken Flügel des Altares der Haarlemer Webergilde und, weniger auffallend, im jugendlichen Kopf Johannes des Täufers in der Brüsseler Grablegung, die äußerst sorgfältig bis in kleinste Einzelheiten ausgearbeitet ist. Ohne Zweifel zählt zu seinen feinsten Bildnissen jenes des melancholischen Jünglings mit dem Symbol der Vergänglichkeit in der Hand im Rotterdamer Museum. Es ist zu bedauern, daß dieses Bildnis nicht mit hineingenommen war.

Heemskercks sehr ausgedehntes druckgraphisches Œuvre moralischer Thematik liefert den Beweis, daß man unablässig von seiner virtuoson Zeichenbegabung Gebrauch gemacht hat; seinerseits mag schon die Neigung, sie vorzuführen, zu dieser Aktivität beigetragen haben. Wie dem auch sei, ihm müssen wenige freie Augenblicke vergönnt gewesen sein, um den zentralen Inhalt der Passion zu überdenken. Wo er dies offenbar getan hat, wie im Kreuzigungstriptychon von 1549 in Leningrad oder gegen Ende seiner Laufbahn 1566 in der Beweinung für das Delfter Agatha-Kloster, zeigt er sich zu außergewöhnlichen Ausdeutungen imstande. Bei der Wiedergabe des letzten Augenblicks von

Christi Opfertod setzt er in dem erstgenannten Gemälde das drohend aus dem Hintergrund aufziehende Dunkel, das sich auf dem Kalvarienberg ausbreitet, in einer Weise ein, die an Rembrandts „Drei Kreuze“ denken läßt.

Hat Heemskerck als Landschaftskünstler bei den römischen Liebhabern Erfolg gehabt und aus diesem Grund zeit seines Aufenthalts in Rom vorzugsweise Landschaften gestaltet, wie Walter Gibson sich in seinem Beitrag zum Kolloquium fragte? Diese Frage stellt sich kaum in Hinblick auf die Panoramalandschaft im Museum von Baltimore mit ihrer gezwungenen Ansammlung von quasi antiken Bauten und unbeholfenen Vordergrundfiguren. Die italienischen Liebhaber werden für diese Arbeit sicher nicht die gleiche Hochschätzung aufgebracht haben wie für das Werk Patinirs und seiner Schule, das ihnen die Augen für einen ganz neuen Blick auf die Natur geöffnet hatte. Eher sollte man erwarten, daß Zeichnungen im Geiste des Berliner Skizzenbuchs oder der phantasievollen „Schmiede des Vulkan“ im Britischen Museum mit ihrem an Altdorfer erinnernden Lichteffect bei ihnen Interesse an dieser Seite von Heemskercks Talent geweckt haben könnten.

Neben Heemskercks Panoramalandschaft machte das kürzlich entdeckte „Capriccio“ des Herman Posthumus von 1536, das einem Piranesi nicht übel angestanden haben würde, einen ungleich kohärenteren Eindruck. Damit soll noch nicht behauptet werden, daß diese Phantasie aus antiken Bruchstücken und Ruinen ein Meisterwerk sei, auch nicht, daß der Maler das Niveau von Heemskercks Zeichnungen erreichte, wohl aber, daß das Gemälde auf eindrucksvollere Weise die Antike evoziert als Heemskerck mit seiner holperigen Komposition. Wahrscheinlich wurde es für einen gelehrten Antiquar ausgeführt; das Zitat aus den *Metamorphosen* im Vordergrund weist in diese Richtung (Abb.: Februarheft, S. 59, Abb. 1).

Der viele Raum, den das Werk Scorels und Heemskercks einnahm, ließ nur noch wenig Entfaltung für Jan Swart und Scorels Schüler, Jan Vermeyen und Anthonis Mor, übrig. Wenn die Zeichnungen von Swart neben jenen Crabeths gezeigt worden wären, wäre die Bedeutung von Swart als Entwerfer von Glasmalerei und möglicher Lehrer von Dirck Crabeth — namentlich durch dessen früheste Zeichnung, die „Anbetung der Könige“ im Teylers Museum — noch besser zur Anschaulichkeit gekommen. So aber erschien das ausführlich gezeigte Werk der beiden Crabeths als eine isolierte Erscheinung innerhalb des 16. Jahrhunderts, was nicht in der Absicht der Organisatoren gelegen haben kann.

Künstler wie Vermeyen und Mor, die so gut wie ausschließlich außerhalb der nördlichen Niederlande wirkten, waren nur symbolisch durch einzelne Bildnisse (im Fall Vermeyens noch mit einem Frühwerk) gegenwärtig. Neben Vermeyens „Bildnis des Erard de la Marck“, machte dasjenige des Statthalters der nördlichen Niederlande, Schenck van Toutenberg, als angebliches Werk desselben Malers einen wenig überzeugenden Eindruck. Hier schien eher ein norddeutscher oder westfälischer Maler als plausibler Zuschreibungskandidat in Frage zu kommen.

Die Rekonstruktion von Scorels Grab in der Utrechter Marienkirche, von dem Bruchstücke in den Depots des Rijksmuseums verwahrt werden (im Katalog der Werkstatt des Colijn de Nole zugeschrieben), bot eine gute Gelegenheit zur Präsentation des von Mor ausgeführten Scorel-Bildnisses von 1559 im Besitz der Londoner Society of Antiquaries,

weil dieses Gemälde gegen 1560 nachträglich zum Tondo beschnitten und diesem Grabmal inkorporiert worden war.

Die letzte Abteilung der Gemälde begann vor dem Saal, den Dirck Crabeths monumentales Fenster aus der St. Janskerk in Gouda beherrschte. Hier war das Frühwerk Aertsens zu sehen. Die Fortsetzung kam erst zwei Säle weiter, nachdem man Porträts des friesischen Malers Cronenburgh und das Werk von Aertsens ältestem Sohn Pieter Pietersz passiert hatte. Des letztgenannten „Fischhändlerin“ aus dem Leningrader Puschkin-Museum zählte zu den Überraschungen der Ausstellung. Das ausgeglichene komponierte Bild von etwa 1568 mit der monumental aufgefaßten Frauengestalt, die bei dem Fischstand mit seinen sorgfältig angeordneten Gegenständen und Fischen steht, mutete nach Aertsens frühen, überladenen Stilleben mit ihren winzigen Hintergrundszenen nach Art von Miniaturen des 15. Jahrhunderts entschieden modern an. Gleichmaßen ausgeglichene Kompositionen wie jene von Pietersz begegneten in diesem Genre erst viel später bei J. W. Delff und P. C. van Rijck.

Bei Aertsens Bildern aus Uppsala (1551) und Wien (1552) mit ihren sehr sachkundig, dabei überdeutlich wiedergegebenen Realien und Lebensmitteln im Vordergrund braucht man nicht zu bezweifeln, daß der Kontrast von Vorder- und Hintergrund als bewußte Antithese gesucht ist, wobei die Gegenstände im Vordergrund „*in malo*“ zu deuten sind.

Es wird sich schon so verhalten, wie der Katalog annimmt, daß Aertsen in seinen Bauernarstellungen Eigenschaften persifliert, die die „besseren“ Stände des städtischen Bürgertums als Unarten betrachteten. Aber Aertsen hat den wenig geachteten Stand doch wohl auch anders gesehen, wie sich an einem seiner anderen Bilder in der Utrechter Ausstellung *Ketters en Papen* erwies.

Dieses Bild, dem Katalog zufolge das Gleichnis der königlichen Hochzeit (Matth. 22, 1—15), ist wenig bekannt (*Abb. 4*). Daher war es ein guter Gedanke, es in dieser Ausstellung zu zeigen. Nicht allein die Matthäusstelle hat der Maler abgebildet, sondern auch die andere Rede vom Himmelreich nach Lukas (Luc. 14, 15—24), denn der Platz der ferngebliebenen Gäste wird von Armen, Krüppeln und Blinden in der Kleidung einfacher Bauern eingenommen. So erhielt der Maler Gelegenheit, in direkter Anspielung auf den ungeladenen Gast aus dem Matthäusbericht (in diesem Fall einer Gruppe von Geistlichen, die von zwei Männern mit Schwert und Rute vertrieben wird) zugleich seine (oder seines Auftraggebers) Parteinahme für die Einfältigen im Geiste gegenüber den eigenwilligen Hochzeitsgästen zum Ausdruck zu bringen, entsprechend den meisten Illustrationen zu Lukas 14,21. Die Vertreibung der Gruppe von Geistlichen gibt dem Bild einen ausgesprochen antiklerikalen Zug, obendrein aber läßt der Maler deutlich spüren, daß jene, die da geistlich arm sind, eher in das Himmelreich eingehen werden als die Reichen.

Aertsen, der bis zum Übergang zum protestantischen Gottesdienst in Amsterdam für katholische Auftraggeber wirkte, wagte sich hier an einen Gegenstand, welcher nicht in ihre Richtung paßte. Dies läßt sich verstehen in einer Zeit, zu der zwei Glaubensüberzeugungen um den Vorrang kämpften und selbst ein Maler, der lange für eines der beiden Lager gearbeitet hatte, sich das andere deshalb wohl nicht entfremden wollte. Einer

ähnlich uneindeutigen Haltung begegnet man etwas später auch bei südniederländischen Künstlern wie Hieronymus Wierix und Maarten de Vos.

Bei den zwei Künstlern, mit denen die Ausstellung zu ihrem Schluß kommt, Dirck Barentsz und Anthoni Blocklandt, kann davon aber keine Rede sein. Von dem 1534 geborenen Barentsz ist nur ein einziger Altar erhalten, der möglicherweise, nach Wouter Kloek, für die St. Janskerk in Gouda bestimmt war; seit seiner Restaurierung und der Entfernung der alten Übermalungen kann man ihn heute viel besser beurteilen. Der breite Pinselstrich, mit dem er gemalt und aufgetragen ist, läßt sich wahrscheinlich mit Kenntnis Tizians erklären, aber das gedämpfte Kolorit steht demjenigen Bassanos und des Spätwerks von Schiavone näher. Zu Schiavones und Giuseppe Portas Werk scheint übrigens eine deutliche Beziehung zu bestehen, wie man den in Amsterdam gezeigten, stilistisch ziemlich disparaten Zeichnungen entnehmen kann. Das Blatt mit „David als Psalmist“ aus Amsterdam hat etwas von der kräftigen Modellierung der Figuren in Portas „Saul und David“ in der Salute, während der Stil von Barentsz' sehr ausführlichen Passionsbildern seine Voraussetzungen in der Technik der Schiavonewerkstatt haben mag.

Man zeigte eine gute Auswahl von fünf Exemplaren aus dieser kürzlich zum Vorschein gekommenen Serie von ursprünglich vierzig Zeichnungen zur Passion. Kurz nach 1740 schrieb Mariette in seinem *Abecedario*, daß sie auf Rubens und van Dyck großen Eindruck gemacht hätten. Ob diese Serie, die, wie Kloek schreibt, nach der durch die Bibel geheiligten Zahl Vierzig gestaltet war, einen reformatorischen Einschlag hatte, weil der Protestant Jan Sadeler sie zum Teil gestochen hat, läßt sich nicht ohne nähere Kenntnis der ganzen Serie feststellen, zumal weil vor 1580 auch unter den gläubigen Katholiken ein Anliegen persönlicher Vertiefung in das Leiden Christi bestand, das in den herkömmlichen Bildformen kein Genügen fand.

Von van Blocklandts Bedeutung als Maler erhielt man keine hohe Meinung vermittelt. Seine „Anbetung der Hirten“ aus Budapest und „Jakob erhält Josephs Rock gezeigt“ aus Freising sind mehr oder weniger Paraphrasen von Figuren Francesco Salviat's, durch ein wenig Einbildungskraft verratendes Kolorit zu kompakten Gruppen gesammelt. Dagegen gaben seine „Venus und Amor“ aus Prag und die Stiche nach seinem Entwurf, „Adonis“-Serie und „Verkündigung an Maria“, durchaus die Vorstellung eines individuellen Stils, der die Mitte hält zwischen der späten römischen Hochrenaissance und dem Manierismus der Schule von Fontainebleau.

Die Skulptur blieb bis jetzt außer Betracht. Sie nahm einen sehr bescheidenen Platz ein, durch die Entfernung aller Skulptur aus den Kirchen sind ihre Reste spärlich, und auch an profaner Skulptur hat sich wenig erhalten.

Die Bedeutung des Colijn de Nole (tätig 1530—1553/8 in Utrecht und Kampen) kam dank einiger Fragmente seines monumentalen Kamins für das Kampener Rathaus und einer Alabastermadonna aus dem Utrechter Museum gut zu ihrem Recht. Seine feinen, häufig in Alabaster ausgeführten Werke zeigen aber nur wenig Beziehung zu Bruchstücken dekorativer Bauskulptur, wie sie sonst in Utrecht oder anderswo in den Niederlanden erhalten blieb. Die Verfeinerungstendenz geht zurück auf die reichere Tradition der südlichen Niederlande. Im Norden fand sie, abgesehen von der Werkstatt seines Sohnes, nirgends Nachfolge.

Dies gilt auch für die beiden letzten Bildhauer in der Ausstellung. Willem Tetrode aus Delft und Jan Gregoor van der Schardt aus Nijmegen haben mit der Kunst des Nordens wenig oder nichts gemein. Tetrode verleugnet in den Bronzen, die er im Norden schuf, keineswegs seine florentinische Schulung. Zuweilen allerdings haben die Köpfe seiner Bronzen einen ungewohnten expressiven Charakter, der eher an den Norden als an Italien denken läßt. Bei van der Schardt ist dagegen in seinen Bildnissen nichts von seiner nördlichen Herkunft zu bemerken, während seine Kleinbronzen ganz venezianisch bleiben. Vielleicht erklärt sich daraus sein Erfolg an den süddeutschen Höfen.

Wollte man einen Eindruck davon gewinnen, wie sich lokale Traditionen in der Skulptur behaupteten, etwa die seit dem 15. Jahrhundert üblichen hölzernen Schnitzaltäre, erwies sich das überkommene Material als äußerst spärlich, so daß in der Ausstellung lediglich zwei Fragmente, Madonnen aus Utrecht und 's Hertogenbosch, gezeigt werden konnten, die dekorative Skulptur von Wandvertäfelungen und Chorgestühlen blieb besser bewahrt. Das schönste Beispiel dafür bilden die subtil geschnitzten Renaissanceliefs am Chorgestühl der Grote Kerk in Dordrecht von Jan Terwen. Ein Relief mit einem Reitergefecht aus der Werkstatt Jan Terwens, fußend auf Vorlagen von Barthel Beham und Pencz, gab eine Ahnung von der hochfeinen Technik dieser Werkstätte.

Die Ausstellung gab also unbestreitbar ein reiches und vielseitiges Bild von der nordniederländischen Kunst im 16. Jahrhundert. Was aber in der Amsterdamer Schau nicht immer deutlich herauskam, war der alles beherrschende Glaubensstreit, der die Geister in diesem Zeitraum so heftig bewegte.

Darum bedeutete die Ausstellung im Utrechter Catharijneconvent eine willkommene Ergänzung, weil hier der Besucher Gelegenheit hatte, sich ein Urteil über die Krise, die Erbitterung, mit der der Kampf geführt wurde, zu machen. Die Mehrzahl der hier gezeigten Stiche und das Gemälde von Gillis Mostaert, welche das alte Thema vom Heuwagen benutzte, um Habgier und Betrug der Geistlichen zu illustrieren, gaben ein gutes Bild von den Glaubensdifferenzen und dem Streit. Dazu boten Quellendokumente, Traktate und Pamphlete eine geeignete Ergänzung, um sich ausgiebig auf die Höhe von Argument und Gegenargument zu bringen. So wurde hier auch deutlich, warum die Versuche von Autoren wie Coornhert und Franciscus Junius, ja selbst solche der noch katholischen Obrigkeit, gegen 1570 zur Toleranz zu mahnen, wirkungslos blieben.

Was diese Ausstellung jedoch nicht sichtbar machen konnte — mit Ausnahme des genannten Bildes von Pieter Aertsen —, war die neuartige Annäherung an religiöse Themen, entstanden aus der Religionskrise, die am deutlichsten in der Graphik und in kleinen Glasscheiben zutage tritt. Sie führte sowohl bei den katholisch geliebten Malern wie Heemskerck als auch bei dem heimlich wohl mit der Reformation sympathisierenden Barentsz zu neuen Interpretationen.

Ihre eindrucksvollsten Veränderungen aber erlebte die Malerei in ihrem sozialen Umfeld. C. Tümpel brachte diese Entwicklung auf dem Kolloquium zur Sprache. Nach seiner Ansicht liefern die Darstellungen von Gruppen und Korporationen dafür den besten Beweis. Seit der Schutzpatron erstmalig von Dirck Jacobsz in seinem Schützenstück von 1529 weggelassen wurde, erhalten diese Gemälde einen völlig anderen Charakter. Der Bürger tritt hier als Repräsentant einer sozialen Gruppe auf — außerhalb des kirchlichen Rahmens. In der Ausstellung des Amsterdamer Historischen Museums mit dem Titel *De*



smak van de elite kam die Entwicklung voll zu ihrem Recht, da eben in Amsterdam das frühe Schützenstück am besten bewahrt geblieben ist.

Die Ausstellungen in Utrecht und Amsterdam und die kleine Ausstellung von Heemskercks Druckgraphik in Haarlem trugen deshalb, jede auf ihre Art, dazu bei, um neben der im Rijksmuseum gezeigten kunstgeschichtlichen Entwicklung im 16. Jahrhundert die Aufmerksamkeit auch auf die religiösen Verhältnisse und gesellschaftlichen Änderungen zu lenken, die der Glaubenskampf zur Folge hatte.

K. G. Boon

## HOLLÄNDISCHE MALEREI IN NEUEM LICHT: HENDRICK TER BRUGGHEN UND SEINE ZEITGENOSSEN

Centraal Museum Utrecht 13. 11. 1986—12. 1. 1987; Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig 12. 2.—12. 4. 1987.

(mit vier Abbildungen)

Einer der Gründe, weshalb die Malerei der Utrechter Caravaggisten bis weit in unser Jahrhundert hinein verkannt wurde, ist das Überwiegen von Historienbildern. Darstellungen aus der Bibel und Mythologie galten, wenn sie nicht von Rembrandt stammten, als fremdartig, vor allem, wenn sie so unmittelbar mit dem südlichen, katholischen Barock zusammenhingen. Sie störten die Vorstellung, die man sich überall seit der Romantik von der holländischen Nationalkultur gemacht hatte. In der bei Erscheinen dieses Berichts soeben zu Ende gegangenen Ausstellung in Utrecht und Braunschweig dominierte die Historienmalerei auffallend; allein zwei Drittel der ausgestellten Werke von Hendrick ter Brugghen gehörten dieser Gattung an. Inzwischen ist aber nach langen wissenschaftlichen Vorarbeiten durch die Ausstellung *Gods, Saints and Heroes* (Washington, Detroit und Amsterdam 1980/81) auch die Allgemeinheit mit der Verbreitung und dem hohen Ansehen religiöser und mythologischer Darstellungen in Hollands „goldenem Jahrhundert“ vertraut, und es ist bekannt, daß von Utrecht entscheidende Anstöße ausgingen.

Albert Blankert, der an der Ausstellung von 1980/81 maßgeblich beteiligt war, hat jetzt gemeinsam mit Leonard J. Slatkes Konzeption und Katalog erarbeitet und das einführende Kapitel „Caravaggio und die nördlichen Niederlande“ verfaßt, das einer historischen Übersicht „Der Zustand der Republik“ von Dirk E. A. Faber folgt. Einen Textbeitrag über „Die Kunst des Hendrick ter Brugghen“ und die Mehrzahl der ausführlichen und sorgfältigen Katalogtexte schrieb Slatkes, während J. Richard Judson einen Aufsatz „Utrecht, Rom, Leiden“ beisteuerte. Von den weiteren Mitarbeitern ist Marten Jan Bok hervorzuheben, der bei seinen Archivforschungen für die Künstlerbiographien zahlreiche Neuentdeckungen machte. Die von Rüdiger Klessmann koordinierte Zusammenarbeit eines Teams von Spezialisten hat einen reich bebilderten, handbuchartigen Katalog hervorgebracht (374 S.), der eine weit verstreute Forschung zusammenfaßt, neue Erkenntnisse vermittelt und unbekanntes Material vorstellt. Der Titel „Holländische Malerei in neuem Licht“ spielt nicht nur auf ein Markenzeichen der