

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

Utrechter Caravaggisten an, die Kerzenbeleuchtung vieler Innenraumszenen, sondern auch auf die Leistungen eines verhältnismäßig jungen Forschungsgebiets.

Das erste und bisher einzige Unternehmen vergleichbaren Umfangs und Anspruchs fand 1952 statt. Die Ausstellung *Caravaggio en de Nederlanden* in Utrecht und Antwerpen, die sich an Arthur von Schneiders Buch *Caravaggio und die Niederländer* von 1933 orientierte, hatte ein breites und unscharfes Konzept. Vorteilhaft war, daß nord- und südniederländische Künstler berücksichtigt wurden und daß von Caravaggio selbst sechs Gemälde gezeigt werden konnten. In Horst Gersons Besprechung in dieser Zeitschrift (*Kunstchronik* 1952, S. 287 ff.) fällt aus heutiger Sicht eine gewisse Reserviertheit gegenüber der Materie auf. Doch wirkte die Ausstellung bahnbrechend. In ihrem Gefolge nahmen die Museumsankäufe schlagartig zu und erschienen die ersten Monographien über die wichtigsten Maler, Hendrick ter Brugghen (Benedict Nicolson, London 1958), Gerard van Honthorst (J. R. Judson, Den Haag 1959; Hermann Braun, Diss. Göttingen 1966), Dirck van Baburen (Leonard J. Slatkes, Utrecht 1965), die vielfältige weitere Forschungen auslösten.

Die jetzige Ausstellung hatte ein straffes Konzept und mit 79 Objekten einen überschaubaren Umfang. Dafür sorgte allein schon der Zwang, die Kosten für Versicherungsprämien zu begrenzen. In den letzten Jahren, im Vorfeld der kommenden Ausstellung, sind die Preise für ter Brugghen-Gemälde sprunghaft auf Millionenbeträge angestiegen. Trotzdem war es möglich, 32 der rund 80 bekannten Bilder (gegenüber 20 im Jahre 1952) zusammenzubringen, so daß diese Ausstellung als eine erste monographische Würdigung des Künstlers bezeichnet werden konnte. Es spricht für die Aktualität des Projekts, daß es kaum Absagen gab. Sehr gut repräsentiert waren auch die Maler seiner unmittelbaren Umgebung, Honthorst, Baburen und Bijlert, während zahlreiche weitere vom Caravaggismus geprägte oder berührte Künstler aus Utrecht und anderen nordniederländischen Städten meist mit einzelnen signifikanten Werken vorgestellt wurden. Nur von Caravaggio selbst war leider nichts zu sehen, eine Kopie nach seiner „Maria Magdalena in Ekstase“ von Louis Finson (Kat. Nr. 55) konnte keinen Ausgleich schaffen. War es eine Kostenfrage? Dann hätte man eher auf den gewiß großartigen „Lautenspieler“ von Frans Hals aus dem Louvre (Kat. Nr. 58) verzichten sollen.

Es war das Hauptanliegen der Ausstellung, Hendrick ter Brugghen als einen der größten holländischen Maler herauszustellen. Das Presseecho zeigt, daß dieses Ziel erreicht wurde. Im Katalog stehen seine Werke voran, doch beide Museen entschlossen sich bei der Hängung, sie in das Ganze einzuordnen. In Utrecht überwog — wie man es von der Präsentation der dortigen Schausammlung gewohnt ist — das thematische Prinzip, in Braunschweig das der Chronologie. Hier waren in den Ausstellungsräumen des Erdgeschosses ter Brugghens frühe Gemälde bis um 1624 zu sehen, eingebettet in die Kunst der Frühzeit des Caravaggismus. Die Fortsetzung einschließlich der Ausstrahlung Utrechts folgte in einem der Galleriesäle. Ohne Zweifel hatte diese Gliederung ihre eigenen Vorteile, die Zusammenstellung verwandter Werke verschiedener Künstler konnte besonders am Beginn der Ausstellung auf unmittelbar anschauliche Weise lehrreich sein. Wer sich aber auf die Kunst ter Brugghens konzentrieren wollte, mußte manchmal suchen, um den roten Faden wiederaufzunehmen, und er fand sie gelegentlich

in störender Nachbarschaft bedeutend schwächerer Bilder. Die unvermeidliche Zweiteilung der Ausstellung legte den Gedanken nahe, daß die Gemälde von Hendrick ter Brugghen vielleicht besser im oberen Saal mit seinem guten Tageslicht hätten vereinigt werden sollen.

Die Auswahl seiner Gemälde war hervorragend. Zu den wenigen Wünschen, die offenblieben, gehörte das farbig besonders reizvolle Bild „Lautenspieler und Sängerin“ von 1628 im Louvre (Nicolson 1958, Nr. A56) und das große Werk „Jakob, Laban und Lea“ aus demselben Jahr im Kölner Wallraf-Richartz Museum, das nicht transportfähig ist. Aber die gesamte Entwicklung des Malers und die Vielfalt seiner Kunst wurde sichtbar. Viele Bilder waren noch auf keiner Sonderausstellung, darunter Neuentdeckungen und bisher wenig beachtete Hauptwerke wie das frühe „Emmausmahl“ aus Toledo/Ohio (Kat. Nr. 1), der „Pfeife rauchende Junge“ aus Eger (Kat. Nr. 13), die „Melancholie“ aus Toronto (Kat. Nr. 25) und die späte „Befreiung Petri“ aus Schwerin (Kat. Nr. 31).

Hendrick ter Brugghen ist während seiner kurzen Schaffenszeit von vierzehn Jahren, die man inzwischen — wenn auch noch lückenhaft — überblickt, nicht in Wiederholungen erfolgreicher Muster verfallen. Sein Rang zeigt sich unter anderem in der ständigen Wandlung und Erneuerung der formalen und inhaltlichen Aufgabenstellung bei einem bestimmten Grundtyp, etwa den Darstellungen einzelner Halbfiguren. Die beiden „Flötenspieler“ von 1621 in Kassel (Kat. Nr. 10,11), bei denen Slatkes Anregungen aus der Bassano-Familie vermutet (S. 44), zeichnen sich durch Jugendzartheit der Modelle und durch den Lyrismus der Farben, des Licht- und Schattenspiels, der Konturen und Linien aus. Bei dem 1624 datierten „Dudelsackspieler“ in Oxford (Kat. Nr. 15) betont der Künstler, wie Slatkes beobachtet, in satirischer Absicht die Anstrengung, die bei der Betätigung dieses bäurischen Instruments das Gesicht entsteht. Der vermutlich gleichzeitige „Fröhliche Trinker“ (Utrecht, Kat. Nr. 16) zeigt in der lebhaften, „gestückten“ Modellierung und tonigen Farbigkeit am stärksten die Auseinandersetzung mit Dirck van Baburen; es war sinnvoll, seinen „Lautenspieler“ (Kat. Nr. 36) in unmittelbarer Nachbarschaft zu zeigen. Bei den beiden Darstellungen der Philosophen Heraklit und Demokrit von 1628 (Rijksmuseum Amsterdam, Kat. Nr. 29, 30) fällt eine sehr differenzierte Modellierung ins Auge.

Auch in der Wiedergabe von Kerzenbeleuchtung treten Unterschiede hervor. Bei dem „Pfeiferauchenden Jungen“ mit dem Datum 1623 (Eger, Kat. Nr. 13) — ikonographisch interessant als eine der frühesten Darstellungen dieses Lasters — tritt ein Interesse des Malers an plastisch-räumlichen Werten hervor. Wenige Jahre später, in der „Melancholie“ aus Toronto (Kat. Nr. 15, ehemals Sammlung der Grafen von Schönborn in Pommersfelden) läßt ter Brugghen zart nuancierte Buntfarben im Kerzenlicht aufscheinen. (Leider ist das helle Blau des Umhangs der Frau in der Katalogreproduktion verloren gegangen). In dieser sehr eigenartigen Verbindung von gelbem Kunstlicht mit kühlen, hellen Buntwerten durch Lasurschichten zeigt sich ter Brugghens Meisterschaft als Kolorist, seine Überlegenheit über Honthorsts viel beschränktere Möglichkeiten. Ähnliche subtile Farbsetzungen bietet die etwa gleichzeitig um 1626 entstandene „Musizierende Gesellschaft“ der Londoner National Gallery (Kat. Nr. 23). Dagegen sind Farben und Kontraste kräftiger in einem weiteren Bild dieser Werkphase, „Esau

verkauft sein Erstgeburtsrecht'' (Lugano, Sammlung Thyssen-Bornemisza, Kat. Nr. 26). Man fragt sich, welchen Einfluß der eventuell unterschiedliche Erhaltungszustand haben könnte. Wahrscheinlich aber wählte der Maler wegen der Verschiedenartigkeit der Themen andere formale Nuancen.

Die Spannweite der Möglichkeiten ter Brugghe's umfaßt erstaunliche Gegensätze. Kein holländischer Zeitgenosse hat die erotische Satire so delikats zugespitzt wie er in dem Gemälde „Lautenspieler und Mädchen mit Glas'' (Zürich, Galerie Bruno Meissner, Kat. Nr. 17) und keiner zur selben Zeit so ausdrucksstarke religiöse Leidensdarstellungen gemalt wie die „Kreuzigung'' (Kat. Nr. 21, New York, Metropolitan Museum of Art) und den „Heiligen Sebastian, von Frauen gepflegt'' (Kat. Nr. 20, Oberlin, Allen Memorial Art Museum), deren Diagonalkomposition der Köpfe letztlich sicher auf Caravaggios „Grablegung'' zurückgeht. Obwohl die „Kreuzigung'' ganz andere Quellen hat — Slatkes führt die archaische Komposition auf niederländische Darstellungen des frühen 15. Jahrhunderts zurück —, hängen beide Werke in der Monumentalität und dem fahlen gelbgrünen Gesamtton aufs engste zusammen. Die These des Katalogs, daß beide Gemälde ursprünglich Altarbilder waren, überzeugt.

Slatkes hebt die intuitive Empfänglichkeit und Reaktionsfähigkeit ter Brugghe's hervor (S. 44). Dargestellt werden auch Fälle einer bewußten und offen zutage liegenden Aneignung fremder Vorbilder. Von Jacopo (?) Bassano gelangte das Gemälde „Esau verkauft sein Erstgeburtsrecht'' nach Utrecht, das erheblichen Eindruck gemacht haben muß. In ter Brugghe's Werkstatt entstand eine freie Kopie (Abb. 93). Der Meister selbst malte zunächst eine dem Vorbild noch dichter folgende Wiederholung (Berlin, Bode-Museum, Nicolson 1958, Nr. A7) und danach seine ganz eigene Umsetzung, das bereits erwähnte Bild in Lugano (Kat. Nr. 26).

Ähnlich, aber nicht genauso verhält es sich Jahre früher mit den beiden Fassungen der „Berufung des Matthäus''. Das Bild in Le Havre (Kat. Nr. 4), das Hauptelemente von Caravaggios Komposition in der Contarelli-Kapelle seitenverkehrt wiederholt, wird seit P. J. J. van Thiels durchgreifender Neuordnung von ter Brugghe's Frühwerk (*Bulletin van het Rijksmuseum* 19, 1971, S. 91—116) um 1620 datiert. 1621 bezeichnet ist die Version des Centraal Museums Utrecht (Kat. Nr. 5), die sich in manchen Einzelheiten auf das frühere Bild bezieht, aber mehr ist als eine Weiterentwicklung, sondern einen Neubeginn im Schaffen des Künstlers bedeutet. Zu Recht betont der Katalogtext, daß ter Brugghe's 1621 einen Höhepunkt in seiner künstlerischen Entwicklung erreichte. Es war besonders aufschlußreich, diese beiden Gemälde in der Ausstellung miteinander vergleichen zu können, an keiner anderen Stelle der Werkfolge gab es eine derartige Zäsur. Kat. Nr. 4 zeigt ungeachtet vieler Qualitäten Unsicherheiten, die bei einem erfahrenen Künstler von 32 Jahren auffallen. Die Komposition ist zerfallen, der Maler verliert sich im Detail. Kat. Nr. 5 dagegen ist einheitlich durchgeformt. Ter Brugghe's wendet sich einer nahnächtigen Halbfigurendarstellung zu, sein reiches buntes Kolorit kommt vor einem hellen und belebten Hintergrund weit besser zur Wirkung.

Slatkes weist darauf hin, daß Hendrick ter Brugghe's wie Frans Hals zu den Spätentwicklern gehört (S. 47). Der Schritt zur vollen Reife erfolgte in einer Zeit, in der ter Brugghe's angeblich ein zweites Mal nach Italien gereist ist. Neue Nahrung erhält diese Hypothese durch einen kürzlich publizierten Quellenfund (C. Schuckman, *Did Hendrick*

ter Brugghen revisit Italy? In: *Hoogsteder Nauman Mercury* 4, 1986, S. 7—22), der in der biographischen Einleitung (S. 66), noch nicht aber in den entsprechenden Katalogtexten diskutiert wird. Cornelis de Bie ergänzte in einem Exemplar seines *Gulden Cabinet* von 1661 handschriftlich, sein Vater habe im Jahre 1620, außerdem lange davor und noch danach mit dem Maler Hendrick ter Brugghen in Rom zusammengewohnt. M. J. Bok gibt zu bedenken, daß de Bie diese Information aus erster Hand erhielt, der Zeitabstand zwischen dem Geschehen und der Notiz aber groß ist. Die Vorsicht erscheint angebracht, denn das Neue in ter Brugghens Malerei läßt sich schlüssig mit frischen Anregungen durch Honthorst und Baburen erklären, die 1620 und 1621 aus Italien zurückkehrten (vgl. Slatkes, S. 49).

Besonderes Gewicht erhielt die Ausstellung durch die Präsentation eines neuentdeckten Frühwerks, des „Emmausmahls“, (Abb. 6), das 1983 vom Toledo Museum of Art erworben wurde (Kat. Nr. 1). Das Bild enthält ein mit bloßem Auge nicht sichtbares Monogramm mit Datum 1616. Diese Beobachtung ist so wichtig, daß man sich eine mit modernen technischen Mitteln vielleicht mögliche Verstärkung und Reproduktion im Katalog gewünscht hätte. Die Mitteilung verdient aber Vertrauen, denn Slatkes verbindet das Gemälde stilistisch und motivisch überzeugend mit dem gesicherten Frühwerk ter Brugghens. Das bisher früheste bekannte und allgemein anerkannte Gemälde, die „Anbetung der Könige“ von 1619 im Rijksmuseum Amsterdam (Kat. Nr. 2), läßt wegen der inzwischen erfolgten intensiven Rezeption älterer nordischer Kunst, vor allem Dürers, kaum Rückschlüsse auf ter Brugghens italienische Jahre zu. Das „Emmausmahl“ dagegen hängt deutlich mit dem römischen Caravaggismus zusammen und hat ein unmittelbares Vorbild in einem Gemälde gleichen Themas von einem norditalienischen Meister (Abb. 64, Wien, Kunsthistorisches Museum). Für die Entwicklung ter Brugghens spielte dies Bild eine zentrale Rolle, und Nicolson schrieb es dem Utrechter Maler partiell selbst zu (Nicolson 1958, Nr. A73). Die beiden Apostel sind Zitate in seitenverkehrter Anordnung aus Caravaggios erster Emmaus-Darstellung (London, National Gallery). Aufschlußreich ist, daß ter Brugghen in seinem Frühwerk das Motiv der ausgebreiteten Arme eines der überraschten Jünger nicht übernahm. Die Dramatik, das rhetorische Pathos Caravaggios lagen ihm in seiner Frühzeit offenbar fern. Seine Interpretation ist in ihrer Verhaltenheit typisch für das Frühwerk bis 1620. Holländisch wirkt das Atmosphärische des Raums, die ornamentale Auffassung von Details (Gesichts- und Gewandfalten), das Mahlzeitstillleben, das in seiner Zusammensetzung spätere Werke von Pieter Claesz. vorwegnimmt.

Das „Emmausmahl“ von 1616 ist der Ausgangspunkt für die Erforschung des nach wie vor weitgehend unbekanntes Frühwerks. Erneut zur Diskussion steht zunächst ein kleineres einfiguriges Bild, „Petrus im Gebet“, im Centraalmuseum Utrecht (Abb. 5). Es ist signiert und ebenfalls 1616 datiert, wobei die letzte Ziffer nicht ganz erhalten ist. Nicolson stufte es als Kopie ein (1958, Nr. D. 90), während van Thiel (1971, S. 104—107) sich für die Eigenhändigkeit einsetzte. Da Blankert und Slatkes nach wie vor bei einer ablehnenden Haltung bleiben (S. 41 Anm. 24, S. 48), wurde das Werk nur „außer Katalog“ neben dem „Emmausmahl“ gezeigt. Dabei fielen so starke Gemeinsamkeiten in Stil und Qualität auf, daß die Zweifel jetzt kaum noch verständlich erscheinen. Die Darstellung des reuigen Apostels ist etwas weniger prägnant in den Kontrasten

und in der Herausarbeitung von Einzelheiten des Gesichts und Bartes als bei dem besonders gut vergleichbaren Kopf des linken Apostels von Kat. Nr. 1. Diese kleinen Unterschiede können aber innerhalb der Variationsmöglichkeiten des noch jungen Malers liegen, vielleicht sind sie auch auf einen unterschiedlichen Erhaltungszustand der beiden Gemälde zurückzuführen.

Die im Profil dargestellten Züge des Utrechter Petrus stimmen weitgehend überein mit einem Kopf in einem Gemälde „Das Begräbnis des Heiligen Stephanus“ (Abb. 8), ehemals Sammlung des Duke of Northumberland, das B. Nicolson als unsicheres zweifelhaftes Werk von Carlo Saraceni veröffentlichte (*The International Caravaggesque Movement*, Oxford 1979, S. 88 und Abb. 23 ohne technische Angaben). Hat ter Brugghen seine Figur aus diesem Bild entlehnt oder umgekehrt den Maler des Stephanus-Bildes beeinflusst? Oder ist er selbst der Urheber dieses Bildes? Es ist unmöglich, anhand dieser Reproduktion, die vorerst das einzige auffindbare Dokument ist, eine derartige Zuschreibung zu wagen. Eine genauere Prüfung erscheint aber verlockend, zumal weitere Elemente des angeblichen Saraceni-Gemäldes mit ter Brugghens Frühstil übereinzustimmen scheinen. Der mit einem Turban bedeckte Kopf des gegenüber dem älteren Gamaliel knienden Nikodemus erinnert in der Sprödigkeit des Details, den um das Auge erkennbaren Runzeln an ter Brugghens Gestaltungsweise. Die Höhlenlandschaft hat mit dem nur durch einen Stich überlieferten „Hl. Hieronymus“ (Abb. 63) eine wenigstens allgemeine Entsprechung in seinem Frühwerk. Fremdartig wirken die breiten Knickfalten in der Dalmatik des toten Stephanus. Haben wir ein italienisches Frühwerk von ter Brugghen vor uns?

Durch das „Emmausmahl“ kann auch die alte, nie abgeschlossene Diskussion um eine verwandte frühe Halbfigurenkomposition von ter Brugghen neu belebt werden, „Pilatus wäscht seine Hände in Unschuld“, von der mehrere Exemplare aus dem 17. Jahrhundert erhalten sind. Das Interesse der Zeitgenossen an diesem Werk zeigt sich nicht nur in einer Reihe von Kopien, sondern auch in einer Reaktion des jungen Jan Lievens darauf (Ausst. Kat. *Jan Lievens, ein Maler im Schatten Rembrandts*, Braunschweig 1979, Nr. 8). Doch existiert das Original noch und wo befindet es sich? Nicolson gab 1958 (Nr. A13) dem Exemplar der Kasseler Gemäldegalerie diesen Rang und verzeichnete eine Kopie in Gateshead, Shipley Art Collection. Nachdem Judson, Slatkes und van Thiel ihm widersprochen hatten, erwähnte er 1973 in der bisher ausführlichsten Erörterung des Komplexes (*Album Amicorum J. G. van Gelder* 1973, S. 237 f., Abb. 1) drei weitere Versionen. Eine Holztafel im Londoner Kunsthandel und ein Bild in Madrider Privatbesitz werden wegen ihrer geringen Qualität nicht näher beschrieben. Genauso gut wie das — jetzt als Werkstattarbeit eingestufte — Kasseler Gemälde sei aber ein weiteres im Museum von Lublin (Polen), das leider niemand der Beteiligten im Original habe sehen können. Neuere Erkenntnisse scheint es nicht zu geben. Slatkes äußerte zuletzt, im vorliegenden Katalog, nur kurz die Vermutung, daß keine einzige der Fassungen von ter Brugghen selbst zu stammen scheine und daß das verlorene Vorbild um 1618/19 zu datieren sei (S. 48).

Hier soll erneut die Aufmerksamkeit auf das Bild in Lublin (Muzeum Okregowe w Lublinie) gelenkt werden (Abb. 7), denn es scheint gegenüber den sonstigen Fassungen eindeutige Vorzüge zu haben. Im Vergleich mit ihm fallen bei der Kasseler Version Ver-

einfachungen und Begradigungen auf, bei den Konturen, beim Faltenwerk, bei der Formgebung der großen Zinnschüssel. In der Kopie von Gateshead dagegen wirken die Köpfe der beiden Diener auffallend stark vergrößert. Das Gemälde in Lublin macht nach älteren Aufnahmen keinen gut erhaltenen Eindruck. Es ist deutlich schmaler als die Kasseler Kopie (101 x 129 cm gegenüber 102 x 147 cm) und rechts und links kräftig beschnitten. Vor allem ist zumindest der gesamte Hintergrund übermalt. Von der in den Kopien überlieferten Hintergrundszene mit Jesus, der von Soldaten abgeführt wird, ist ganz links über der Schulter des Dieners noch ein Gewandstück sichtbar geblieben. Inzwischen ist das Gemälde restauriert worden und das Museum hat die Zusendung eines Berichts darüber in Aussicht gestellt. Gegen Slatkes relativ späte Datierung am Ende des Jahrzehnts spricht eine ungewöhnliche kompositorische Ungeschicklichkeit: Die Hände des Pilatus überschneiden sich mit der die Schüssel haltenden Hand des mittleren Dieners so unglücklich, daß ein schwer entwirrbares Fingerknäuel entsteht. (Der Kopist der Fassung von Gateshead hat diesen Mangel durch eine Radikalkur zu heilen gesucht, indem er den linken Arm des Dieners ganz wegließ!)

Der zweite Teil der Ausstellung mit den Zeitgenossen von Hendrick ter Brugghen wäre eine eigene Besprechung wert. Hier müssen wenige Stichworte genügen. Von den italienischen Vorbildern war die hervorragende „Verspottung Christi“ von Orazio Gentileschi (Kat. Nr. 57, Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig) wichtig und aufschlußreich. Die Linearität, Durchsichtigkeit der Schatten, Kühle des Kolorits dieser Malerei müssen ter Brugghen stark beeindruckt haben. Dagegen ist der Stellenwert der „Verleugnung Petri“ von Bartolomeo Manfredi (Kat. Nr. 70, ebenfalls Braunschweig) schwieriger zu beurteilen, da bei allen Zuschreibungen an diesen Maler mangels gesicherter Werke ein Rest von Zweifeln bleibt. Dies ist bedauerlich, da Sandrart die Bedeutung und den Einfluß Manfredis hervorhebt.

Unter den Werken der Utrechter Zeitgenossen ragten die fünf Gemälde von Dirck van Baburen hervor (Kat. Nr. 34—38; Nr. 33, „Der Hl. Franziskus“ aus dem Kunsthistorischen Museum Wien, kam nicht nach Braunschweig). Mit seinem lebhaften Temperament, seiner frühen Sicherheit, die ihm bereits in Rom bedeutende Aufträge verschaffte, steht er in größtem Gegensatz zu dem introvertierten Hendrick ter Brugghen und übte die stärkste Anziehungskraft auf ihn aus. Baburens kraftvolle Kompositionen dürften für ter Brugghens Entwicklungssprung von 1621 die größte Bedeutung gehabt haben. Beide Maler, die vermutlich eine Werkstattgemeinschaft gründeten, begegnen sich auch in ihrer Neigung, das Ausdrucksvolle, Charakteristische dem Schönen vorzuziehen. Erst in seinen letzten Jahren, unter dem Einfluß des frühen Klassizismus, streift ter Brugghen sie ab. Auf der Gegenseite steht Gerard van Honthorst, der im Unterschied zu ter Brugghen eine innere Wahlverwandtschaft mit dem gemeinsamen Lehrer Abraham Bloemaert (Kat. Nr. 44, 45) erkennen läßt. Hervorgehoben seien die noch in Rom gemalte „Befreiung Petri“ (Kat. Nr. 60) mit einem Engel von weicher Anmut, „Der fröhliche Violinspieler“ von 1623 als Beitrag des Künstlers zu dieser Bildgattung, „Der Hl. Sebastian“ (Kat. Nr. 61) und „Granida und Daifilo“ (Kat. Nr. 67) als zukunftsweisende Frühwerke des Klassizismus. Eines der brilliantesten Werke des Künstlers, „Die Kupplerin“ von 1625 (Kat. Nr. 66), durfte wegen der Empfindlichkeit der Holztafel nicht von seinem festen Platz im Centraalmuseum Utrecht entfernt werden. Bei der Präsentation von Jan

van Bijlert war es besonders verdienstvoll, erstmals in einer Ausstellung sein frühestes datiertes Gemälde, den „Heiligen Sebastian“ von 1624 aus Rohrau, zu zeigen (Kat. Nr. 39).

Einige Maler aus anderen nordniederländischen Städten schlossen sich unabhängig von Utrecht durch eigene Beziehungen zu Italien dem Caravaggismus an: Louis Finson (Kat. Nr. 55, 56), Leonard Bramer (Kat. Nr. 49), Wouter Crabeth (Kat. Nr. 53). Mathias Stom(er) kehrte von seiner Reise nicht zurück und schuf sein bekanntes Werk ausschließlich in Italien. Bis heute ist nicht geklärt, wie stark die holländischen Wurzeln seiner Kunst sind. Vielleicht kann seine Aufnahme in die Ausstellung und verhältnismäßig breite Repräsentation (Kat. Nr. 75–78) ein wenig Licht in das Dunkel um seine Biographie und Kunst bringen.

Mehrere Gemälde stammten aus Amersfoort im Einflußbereich Utrechts. Auf seinem Landgut Randenbroek sammelte der einflußreiche und weltgewandte Architekt und Maler Jacob van Campen (Kat. Nr. 52) Maler aus verschiedenen Städten um sich, Paulus Bor (Kat. Nr. 47, 48) und Caesar van Everdingen (Kat. Nr. 54). Haarlemer und Utrechter Stilelemente verbanden sich hier miteinander. Die Ausstellung lenkte die Aufmerksamkeit auch auf einige bisher wenig beachtete Maler wie Hendrick Bloemaert (Kat. Nr. 46), Gerard van Kuijll (Kat. Nr. 68), Johan Moreelse (Kat. Nr. 71, 72) und seinen stilverwandten Mitschüler Petrus Portengen (Kat. Nr. 74). Ein neuentdeckter Maler aus Amersfoort ist Simon Hendrixz (Kat. Nr. 59), während Jan Jansz. van Bronchorst (Kat. Nr. 51) durch Neuzuschreibungen wichtiger Gemälde aus dem Werk seines Vaters Jan Gerritsz. van Bronchorst (Kat. Nr. 50) erheblich an Bedeutung gewonnen hat.

Zu den kleinen Desideraten im Katalog gehört eine Übersicht über den Forschungsstand bei den Handzeichnungen der Utrechter Caravaggisten. In mehr als einer Katalognummer wird die Frage gestellt, wie Kompositionen und einzelne Figuren Caravaggios und anderer Italiener vermittelt wurden, wenn sie in Gemälden der Utrechter Maler auftauchen, oft Jahre nach ihrer Italienreise. Slatkes vermutet, daß die Zeichnung eine erhebliche Rolle gespielt haben muß (s. Kat. Nr. 4 und 31). Andererseits ist das bekannte Material äußerst spärlich. Nur von Honthorst existiert eine größere Zahl lavierter Federzeichnungen, für ter Brugghen und Baburen gibt es vereinzelte Zuschreibungen. Neu aufgetaucht ist eine Kreidezeichnung, die mit ter Brugghens „Lachendem Philosophen Demokrit“ Kat. Nr. 30 übereinstimmt (Abb. 97, Rouen, Musée des Beaux-Arts). Slatkes und Blankert halten sie für eine Vorstudie des Künstlers, was angesichts der Schwächen, besonders der vergrößerten Konturen, jedoch nicht sehr überzeugt. Es dürfte sich nur um eine Nachzeichnung nach dem Gemälde von einem anderen Zeichner handeln. Qualitätvoller, origineller im Stil und genauer in den Einzelheiten wirkt die „Lautenspielerin“ in der Hamburger Kunsthalle, die bereits Nicolson ter Brugghen zuschrieb (Nicolson 1958, Nr. A 34, Abb. 104). Doch auch hier bleibt die Frage: Original oder Nachzeichnung nach einem verlorenen Gemälde. Es scheint doch so, daß ter Brugghen in seiner Arbeitsweise nicht seinem Lehrer, dem Spätmanieristen Bloemaert folgte, sondern eher Caravaggio, für den die Zeichnung keine praktische Bedeutung hatte.

Das Herzog Anton Ulrich-Museum, das unter seinem Direktor Rüdiger Klessmann durch vielfältige Aktivitäten hervorgetreten ist, konnte mit dieser herausragenden Aus-

stellung das hundertjährige Bestehen seines jetzigen Museumsgebäudes auf denkbar schöne und angemessene Weise feiern. Vom 23. bis 25. März veranstaltete das Museum außerdem ein Symposium „Hendrick ter Brugghen und die Nachfolger Caravaggios in Holland“.

Bernhard Schnackenburg

P.S. Bei einer Untersuchung der beiden frühesten kleinen ter Brugghen-Gemälde mit Speziallicht während des Braunschweiger Symposiums stellte sich heraus, daß von der Signatur des „Emmausmahls“ (Kat. Nr. 1) nur die Reste des Monogramms eindeutig erkennbar sind. Die undeutlichen Züge des angeblichen Datums sind in einer anderen, dunkleren Farbe gehalten. Die Unterschiede zum Utrechter Gemälde „Petrus im Gebet“, das ungereinigt ist und starke Übermalungen enthält, könnten jetzt vielleicht auch mit einer abweichenden Entstehungszeit erklärt werden.

B. S.

## Tagungen

*Vorbemerkung der Redaktion: Mit dem folgenden Beitrag zum Duchamp-Jubiläum wollen wir im Aprilheft weniger an den von Duchamp eingeleiteten Umbruch der künstlerischen Moderne erinnern, als vielmehr auf die fruchtbaren Irritationen hinweisen, welche sein rätselhaftes Werk einer allzulange selbstgenügsamen kunsthistorischen Methodenreflexion nunmehr offenkundig beschert.*

### VOYEUR — SPRACHFEX — ABWIEGLER

Anläßlich des *Salzburger Duchamp-Gesprächs '87*, Salzburg, 1. 4. 1987

I.

Marcel Duchamp, inzwischen auch von der deutschen Universitätskunstgeschichte als folgenschwere Kultfigur der Moderne ausgespäht und meist unter „Vater der Objektkunst“ umgehend abgeheftet, würde am 28. Juli hundert Jahre alt. Mit seinem Tode (2. Oktober 1968) hat dieser Solitär wahre Heerscharen von Exegeten in Marsch gesetzt, die das vergleichsweise schmale OEuvre unter immer neuen Gesichtspunkten inspizieren, mal den Anti-Künstler, mal den Alchimisten, mal den Erotomanen, mal den Schach- und Wortspieler, dann und wann auch den ironischen Skeptiker und notorischen Verweigerer im Visier. Sein Rückzug aus dem Kunstbetrieb hat Duchamp nicht viel genutzt. Wohl gerade weil er immer seltener in Erscheinung trat und sich hinter Pseudonymen verbarg, konnte die zunehmend mystifizierte Person sich vor das Werk schieben. Mehr als einen hat die von diesem Phänomen ausgehende Faszination nicht wieder losgelassen. „Marcel Duchamp est donc devenu, en un sens, la somme des propos irresponsables tenus sur son compte“, schrieb André Chastel schon vor zehn Jahren in *Le Monde* anläßlich der Pariser Retrospektive (*L'au-delà de la peinture de Marcel Duchamp*. Wieder in: A. Ch., *L'image dans le miroir*, Paris 1980, S. 384).

Die vielleicht eigenwüchsigsten Zeugnisse einer weithin endemischen Duchamp-Rezeption sind drei Monographien von Thomas Zaunschirm, Schlag auf Schlag in einem Kärntner Ein-Mann-Verlag erschienen und inzwischen auch als Jubiläumskassette auf dem Markt: *Robert Musil und Marcel Duchamp*, 1982; *Bereites Mädchen Ready-made*,