

Rezeptionen entstanden" (*ibid.*, S. 219), hat sie viele anschauliche Anhaltspunkte gegeben. Dabei zeigte sich, daß das in diesem Zusammenhang häufig diskutierte Problem des Eklektizismus nicht so wesentlich ist wie die Frage nach dem sich herausbildenden Selbstbewußtsein bürgerlicher Künstler und ihres Publikums durch Anlehnung an das Rembrandtsche Vorbild, seine Ausdrucksweise und seine Formulierungen. Dabei spielte im 18. Jahrhundert das „Aufklären“ durch Aufhellen und rationales Anwenden des Hell-Dunkels sowie die Kombination mit anderen, historisch legitimierten Kunstformen (C. W. E. Dietrich, G. F. Schmidt, J. G. Trautmann) eine wichtige Rolle. Das darin deutliche Bewußtsein von der Geschichtlichkeit verschiedener Kunstformen, also auch der „Manier“ Rembrandts, ist als ein Teil dieser „bürgerlichen Aufklärung“ positiv zu bewerten und die Frage nach „Originalität“ und „Qualität“ einer solchen Kunst nebensächlich.

Ina Maria Keller

## HENDRICK TER BRUGGHEN UND DIE NACHFOLGER CARAVAGGIOS IN HOLLAND

Symposium im Herzog Anton Ulrich Museum Braunschweig, 23.—25. März 1987  
(mit einer Abbildung)

Von den beiden bedeutenden Veranstaltungen auf dem Gebiet der alten Kunst, die im Herbst 1986 in den Niederlanden stattfanden, war ich befaßt mit der Ausstellung *Kunst voor de beeldenstorm*, die im jüngsten Aprilheft der *Kunstchronik* nicht unpassend zusammen mit der zweiten Ausstellung von internationalem Rang besprochen wurde: *Holländische Malerei in neuem Licht — Hendrick Ter Brugghen und seine Zeitgenossen*, zuerst in Utrecht und anschließend in Braunschweig gezeigt.

Das anfängliche Vorhaben, während der einen Woche, in der sich die Ausstellungen in Amsterdam und Utrecht überschneiden, einen großen kunsthistorischen Kongreß abzuhalten, kam nicht zustande. Einerseits zeigte sich, daß die Spezialisierung in der Kunstgeschichte doch fortgeschrittener war als wir zunächst angenommen hatten. Andererseits bestanden tiefgreifende Unterschiede im Zugriff, die nicht allein in beiden Ausstellungen zutage traten, sondern auch den beiden Expertentreffen ihren Stempel aufdrückten, die schließlich in Amsterdam und Utrecht Wirklichkeit wurden. Im Fall des Amsterdamer Kolloquiums war das gewählte Arbeitsgebiet derart groß, daß die Runde ungeachtet der Tatsache, daß man nur auf Einladung hin teilnehmen konnte, beinahe nicht zu moderieren war. In Braunschweig hatte man sich für eine streng ausgesuchte Runde entschieden, in der alle am Gespräch teilnahmen, Anteil an der Ausstellungsvorbereitung gehabt hatten oder beispielsweise eine Ausstellungsbesprechung vorbereiteten. Dieses Prinzip führte nach 23 Referaten von rund 20 bis 30 Minuten immerhin zu einer Diskussion, worin das Vorgetragene zuweilen etwas pflichtschuldig, zuweilen aber auch sehr ausgiebig besprochen wurde.

Verglichen mit dem Amsterdamer Kolloquium, das besser die Bezeichnung Kongreß geführt hätte und das infolge seiner bunt gemischten Formen — 'Keynote-lectures',

thematisierte Tage, Arbeitsgruppen mit Bericht in einer Plenarsitzung, eine Exkursion — von den meisten Teilnehmern als unübersichtlich empfunden wurde, machte das Braunschweiger Symposium einen ungewohnt übersichtlichen und systematischen Eindruck.

In Braunschweig konzentrierte man sich mit einer großen Palette kunsthistorischer Methoden auf einen nicht besonders ausgreifenden Gegenstand. Wie verschieden waren doch die Ansätze etwa von Justus Müller Hofstede, der „Licht und Lichtquelle“ in einen kunsthistorischen Rahmen stellte, und von Ernst van de Wetering, welcher unter dem Titel „Licht, Farbe und Form“ mit aufschlußreichen Details zeigte, wie die Caravaggisten in ihren Gemälden die Wirkung von Licht und Schatten erzielten! Wieder andere Ausgangspunkte bestimmten Vorträge über die Einschätzung der Qualität des Lichts in der kunsthistorischen Literatur (Jan Bialostocki), über den Besitz eines Museums an caravaggistischen Bildern (Irene Geismeier, Ostberlin) oder über die Unhaltbarkeit einer Zuschreibung eines Gemäldes, der in Tokio bewahrten *Befreiung Petri* (Yoriko Kobayashi Sato).

Eine der stärksten Seiten der wissenschaftlichen Ausstellungsvorbereitung, die Archivforschung, war auch auf dem Symposium gut vertreten. Der Vortrag von Dirk E. A. Faber, worin die bemerkenswerte Lebensgeschichte des Bestellers des ersten Bildes in der niederländischen Kunst mit Granida und Daifilo als Sujet, Jonkheer Peter van Hardenbroeck, entfaltet wurde, war außerordentlich spannend; allerdings warf die resultierende Folgerung manche Fragen auf: Van Hardenbroeck hätte eine Parallele zwischen dem Wanderleben der beiden Liebenden in Hoofts Pastorale und seinem eigenen ungewöhnlichen Lebenslauf sehen müssen. Ist eine solche Art „portrait historié“ in dieser Phase der holländischen Kunst überhaupt denkbar? Und wenn ja, warum sind dann in Baburens Werkstatt zwei Wiederholungen dieser Komposition entstanden? Es ist vielleicht nützlich, sich in Erinnerung zu rufen, daß Hooft die Liebesgeschichte durch die Benennung seiner Akteure (er war in Ida Queckels verliebt) auf sich selbst bezogen hat. Jedoch ist es nicht so, daß ihn eine derartige, nahezu pathetische Erfahrung zu dem Werk inspiriert hätte; er vollendete die Pastorale zu einem Zeitpunkt, als seine Muse längst mit seinem Bruder verheiratet war. Die Ausführung eines poetischen Vorhabens im Geiste der großen italienischen Pastoralen läßt sich somit nicht aus persönlichen Umständen begründen. Übrigens soll die Freiheit des Dichters unangezweifelt größer gewesen sein als jene des Malers — aber wie groß sollen wir die Freiheit des Auftraggebers einschätzen?

In einem luziden Vortrag verfolgte Marten Jan Bok, dessen archivalische Beiträge eine so wesentliche Basis des Ausstellungskatalogs bilden, die Geschichte eines Gemäldes aus dem Tiziankreis in Utrecht und anderswo. Dabei vermittelte er einen guten Einblick in die Utrechter Kunstszene um 1620 und wies darauf hin, wie eine Gegebenheit aus dem Kunsthandel des frühen 17. Jahrhunderts für die Entwicklung eines bestimmten Bildthemas, in diesem Fall des Flötenspielers, Bedeutung annehmen konnte.

Emil K. J. Reznicek las ein bereits von Obreen publiziertes Dokument von neuem. Er wies darauf hin, daß sich eine fehlerhafte Jahreszahl hartnäckig in der Literatur zu behaupten verstanden hat. Nach der Korrektur vermochte er neue Einsichten in die Chronologie des Frühwerks von Gerard van Honthorst zu geben und zugleich anschau-

lich zu machen, wie hoch dessen Frühwerk in Italien geschätzt war. Daß Reznicek bei der gleichen Gelegenheit ein Bildnis von Susanna delle Notti vorstellte (Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. A 1480), bedeutete zusätzlich einen festlichen Moment.

Auch ikonographische Erwägungen wurden vorgetragen. Josua Bruyn suchte junge und alte Gesichter in Zusammenhang mit dem Vergänglichkeitsgedanken zu deuten. Seine doch wohl zu allgemeine Annäherungsweise, die im einzelnen Fragen aufwarf, überzeugte weniger als Klessmanns Umbenennung des als *Die Kupplerin* bekannten Braunschweiger Bildes von Jan van Bijlert (Kat. Nr. 41). Er verglich das Bild mit einem Stich, worin eine alte Frau ihren jüngeren Mann an den Haaren aus einem Bordell zerrt, und vermochte es mit Hilfe eines Stiches von einem der Behams in eine Motivtradition zu stellen.

Die Probleme von Ter Brugghens Werkchronologie wurden eigentlich nur hinsichtlich der frühesten Zeit angesprochen. *Emmaus* aus Toledo/Ohio (Kat. Nr. 1) und *Der reuige Petrus* aus Utrecht (Kat. Abb. 42) sowie die postulierte zweite Italienreise, die kürzlich Schuckmann erneut zur Diskussion gestellt hat, bestimmten den Gesprächsverlauf.

Die Fragen um den späten Beginn von Ter Brugghens Laufbahn und die Unsicherheit hinsichtlich seines Schaffens während seiner Italienreise wurden der Klärung nicht näher gebracht. Ebenso wenig gelang es, die Schwierigkeiten der Chronologie nach 1621, dem deutlichen Wendepunkt seiner Karriere, weiter zu erhellen.

Der Vergleich zwischen Ter Brugghen als dem individuellen, unangepaßten Künstler und Honthorst als dem modebewußten, ehrgeizigen Streber fiel für die Veranstalter der Ausstellung entschieden zugunsten des ersteren aus. Laut Blankert spürte Ter Brugghen als ein genuiner Caravaggist bewußt dem Häßlichen im Alltag nach. Honthorst dagegen soll, nachdem er zunächst das simple Kennzeichen des Caravaggismus — das bloß das Wesentliche der Szene erleuchtende Kerzenlicht — in den Niederlanden populär gemacht hatte, dieses verdienstvolle Streben einem geleckten Klassizismus geopfert haben.

Dazu lassen sich einige Randbemerkungen anführen, die in den Korridoren zwischen den Vorträgen zu hören waren. Es mutet reichlich harmlos an, die Bewunderung für einen unkonventionellen, am Häßlichen interessierten Einzelgänger gekoppelt zu sehen mit dem von den Ausstellungsveranstaltern kräftig propagierten Konzept, Ter Brugghen sei neben Rembrandt, Frans Hals und Vermeer der vierte überragende Künstler des holländischen 17. Jahrhunderts. Wie mir scheint, zählt das Aufstellen von Rangordnungen unter den großen Künstlern nicht mehr zu den Pflichten von Ausstellungsmachern, sondern ist das ausschließliche Privileg der *communis opinio* des großen Publikums. In kunsthistorischer Sicht erscheint die Vorliebe für den alleingängerischen, eigenwilligen und einsamen Künstler als ein Klischee des 19. Jahrhunderts. Naturgemäß ist es nicht so, daß die Wertungen jener Epoche auch die unseren sein müßten; wir haben in nicht geringerem Maß das Recht auf eigene Wertmaßstäbe als jede andere Zeit. Ter Brugghens Malerei besitzt gottlob hinreichende Qualitäten, um zu einer abgewogenen Einschätzung nach heutigen Maßstäben zu gelangen, ohne daß man die romantische Künstlerauffassung bemühen müßte.

Was Honthorst betrifft — der Verlauf seiner Karriere befand sich in völliger Übereinstimmung mit den Idealen eines Künstlers des 17. Jahrhunderts —, so muß festgestellt werden, daß er in der Ausstellung nicht gut wegkam.

Hier ist ein Wort zur Würdigung von Honthorsts Frühwerk am Platz. Honthorsts *Gemarterter Sebastian* (Kat. Nr. 61), frisch gereinigt und in gutem Erhaltungszustand, machte auf der Ausstellung einen tiefen Eindruck. Auch muß die große Vielseitigkeit des Künstlers hinsichtlich Bildthemen und Techniken genannt werden. Sein schwerwiegendster Vorzug aber ist, daß er es verstand, schlichte und spontan ansprechende Kompositionen zu erfinden, worin das Wesentliche des Vorgangs auf eigentümlich konzise Art zusammengefaßt ist. Man denke an *Die Befreiung Petri* (Kat. Nr. 60), *Den Soldat und das Mädchen* (Kat. Nr. 62) oder *Christus vor Kaiphas* (Kat. Abb. 23).

Unter den Meistern zweiten Ranges bedeutete das Fehlen von Baburens Amsterdamer *Prometheus* (Kat. Abb. 107) eine unverständliche Entscheidung: Baburens eigentliche häßliche Ausführung wird in diesem Bild ganz passend durch das Spektakel der Komposition hinreichend überschrien.

Paul Huys Janssen bot eine Übersicht über die datierten Werke des Proteus in diesem Künstlerkreis, Jan van Bijlert. Rüdiger Klessmann zeigte eine zweite, qualitativ so gut wie gleichwertige Ausführung der Braunschweiger *Madonna* (Kat. Abb. 109), ein Bild allerdings, das eine Signatur besitzt. Die Frage stellt sich, ob Jan van Bijlert eigenhändige Wiederholungen von exakt gleicher Qualität geschaffen hat.

Über das Verhältnis zwischen den späten Caravaggisten und dem Klassizismus sprach man aus Anlaß des Beitrags von Thomas Döring über den jüngeren Bronckhorst, der nach einigen überzeugenden Arbeiten im Geiste Riberas, in die Niederlande zurückgekehrt, eine Wendung zur klassizistischen Mode vollzog. Es war aufschlußreich zu erfahren, daß anscheinend der Vater seinen Sohn in dieselben römischen Ateliers geschickt hat, die er von seinem eigenen Aufenthalt dort her kannte. Auch war es gut, zu bedenken, daß die von Caravaggio und Ribera in Gang gebrachte Bewegung, mit Pierfrancesco Mola als weiterem Vorbild, gegen 1650 noch durchaus aktuell war.

Mit einem Beitrag über das kleine, aber beachtliche Œuvre von Willem van Vliet, der bisher fast ausschließlich als Porträtist bekannt ist, warf Ineke Wansink Licht — wohl die interessanteste Erhellung eines Kleinmeisters — auf einen Künstler, der in diesem Kreis, aber auch in manchen anderen Gruppierungen als eine echte Randfigur bezeichnet werden kann.

Christopher Brown verband in seinem Referat über *Jakob und Laban* in der Londoner National Gallery (Kat. Abb. 20) zwei Methoden aus recht verschiedenen Winkeln der Kunstgeschichte. Zuerst teilte er Untersuchungsergebnisse mit, die während der kürzlichen Restaurierung des Bildes gewonnen wurden, und bot damit den einzigen Beitrag mit Beobachtungen an einem einzelnen Bild, die unter den bestmöglichen Bedingungen im Restaurierungsatelier über längere Zeit hin gewonnen waren. Aufhorchen ließ das bei der Pigmentuntersuchung festgestellte Detail, daß Ter Brugghen zu der Zitrone im Stilleben ein Gelb verwendet hat, das bisher von den Analytikern der National Gallery ausnahmslos nur in italienischen Gemälden angetroffen worden war. Im zweiten Teil seines Vortrags stellte Brown Guido Reni als ein mögliches künstlerisches Vorbild Ter Brugghens vor. Die gezeigten Vergleiche schienen viele zu überzeugen, indes bleibt das Problem von Ter Brugghens hypothetischer zweiter Italienreise — mit anderen Worten: wann kann Ter Brugghen Guido Renis Werk gesehen haben — auch hier im Spiel. Man kann übrigens hinzufügen, daß Renis Vorbild auch für Honthorst von Bedeutung

gewesen sein muß, wie die Malweise des Leibes Christi in der kürzlich vom Rijksmuseum erworbenen und in Braunschweig von Pieter van Thiel vorgestellten *Verspotting Christi* verdeutlicht.

War in der Amsterdamer Ausstellung *Kunst vor dem Bildersturm* der Beitrag der Archivforschung mager, so nahm dort die Untersuchung des materiellen Befundes eine wichtige Stelle ein. Dieser Gesichtspunkt war im Katalog der Utrechter und Braunschweiger Ausstellung kaum vertreten, was bedauerlich ist, denn für eine gute Interpretation des einzelnen Kunstwerks kann die Kenntnis seines Zustandes wesentlich sein. Entsprechend stießen denn auch auf dem Symposium einzelne Beiträge zu diesem Gebiet ins Leere. So konnte die äußerst heikle Diskussion über das *Emmausmahl* in Toledo/Ohio (Kat. Nr. 1) mangels der notwendigen Unterlagen — weder von der Signatur noch von der Datierung waren Großfotos verfügbar — nicht zu einem befriedigenden Abschluß gebracht werden, und wiewohl der nicht weniger problematische *Reuige Petrus* (Kat. Abb. 42; siehe auch *Kunstchronik* 40, 1987, Aprilheft, Abb. 5 und 6, nach S. 182) besser untersucht war, war auch bei diesem Bild die Fragestellung allzu eingengt geblieben — ein Wissenschaftsfortschritt wird erst von einer künftigen umfassenden Restaurierung zu erwarten sein.

Wie wesentlich die materielle Untersuchung für eine angemessene Beurteilung der Qualitäten eines Bildes sein kann, mag an einigen Beispielen aus der Ausstellung demonstriert werden. Die von Judson besprochene Zeichnung Gerard van Honthorsts (Kat. Abb. 126), bei der die Komposition bedeutend reicher ist als das Gemälde gleicher Thematik in Ostberlin (Kat. Nr. 60), gab Anlaß zu der Frage, ob dieses Bild noch seine ursprünglichen Maße besitze.

Diese Frage hätte nicht gestellt werden müssen, wenn der Katalog auf die — mühelos mit bloßen Augen sichtbaren — vier alten Ränder hingewiesen hätte und wenn man bemerkt hätte, daß die im Inventar der Sammlung Giustiniani genannten Maße des Bildes mit den heutigen übereinstimmen. Die Bemerkung eines Teilnehmers, Ter Brugghen habe in seiner zweiten *Berufung des Matthäus* in Utrecht (Kat. Nr. 5) die Gestalt Christi in lächerlicher Weise, von der Rahmenleiste teilweise überschritten, ins Bild gestellt (siehe auch Kat. S. 90), wäre zweifellos unterblieben, wenn der Katalog festgehalten hätte, daß der an drei Seiten sichtbare Abdruck eines alten Keilrahmens gerade an der linken Seite fehlt — mit anderen Worten, daß das Bild links mindestens vier Zentimeter breiter gewesen ist.

So sehr ich mir im klaren darüber bin, daß ich mich mit ferneren Bemerkungen zu diesem Gebiet einer absolut marginalen Hinzufügung schuldig mache — in der Materialuntersuchung ist ja stets ein hohes Maß an Systematik wesentlich, und naturwissenschaftliche Befunde sind besonders dann interessant, wenn sie in größerer Zahl vorhanden sind —, kann ich es nicht lassen, noch einzelne Befunde gleicher Art zu nennen. Bei *Jakob und Esau* aus der Sammlung Thyssen-Bornemisza (*Abb. 8*) ist allein an der Unterseite eine alte Rahmenspur erhalten, woraus folgert, daß das Gemälde an den drei übrigen Seiten größer gewesen ist. Daß rechts gerade noch die Nasenspitze eines Jagdhundes zu sehen ist (die Form seines Kopfes hat sicher dem des linken Hundes in Kat. Abb. 93 geglichen), ist offenbar vielen Betrachtern entgangen. Daß das Bild oben größer gewesen ist, läßt sich auch der Tatsache entnehmen, daß eine Naht in der Leinwand

sich nur wenige Zentimeter unterhalb des oberen Randes hinzieht, was einen unwahrscheinlich schmalen Ansatzstreifen ergibt. Es ist übrigens ein Genuß zu sehen, wie Ter Brugghen auf eine geistreiche, schöpferische Weise diese Naht verschleiert, indem er nämlich die Schnur, an welcher die Gardinen hängen, zum Teil mit dieser Naht zusammenfallen läßt. Alles in allem muß man resümieren, daß vor allem dann, wenn bei der Erarbeitung eines Katalogs eine feste Grundlage von materieller und naturwissenschaftlicher Untersuchung gelegt ist, man auf diesem Gebiet während der Zeit der Ausstellung auf gute Resultate hoffen darf — und daß dies auch für ein Symposium gilt.

Die starken Seiten des Braunschweiger Symposions aber lagen nicht auf diesem Gebiet. Hier waren es vor allem die klassischen kunsthistorischen Beiträge, die Präsentation von neuem Material und von neuen, archivalisch gewonnenen Einsichten, im Einklang mit der guten Disziplin bei der Durchführung, welche die Braunschweiger Zusammenkunft zu einem Erfolg gemacht haben.

Wouter Kloek

CHRISTIAN TÜMPEL mit Beiträgen von ASTRID TÜMPEL, *Rembrandt. Mythos und Methode*. Königstein i. T., Langewiesche 1986. 447 Seiten mit zahlreichen schwarzweißen und farbigen Abbildungen. DM 240,— (auch in französischer, englischer und niederländischer Sprache erschienen). — GARY SCHWARTZ, *Rembrandt. Zijn leven, zijn schilderijen*. Een nieuwe biografie met alle beschikbare schilderijen in kleur afgebeeld. Marssen, Gary Schwartz 1984. 380 Seiten mit zahlreichen schwarzweißen und farbigen Abbildungen.

Christian Tümpel ist der Rembrandtforscher, der meine Ansichten über den berühmten Maler am tiefsten beeinflußt hat, und ich glaube, in dieser Hinsicht kein Ausnahmefall zu sein. Die Wichtigkeit seiner Arbeit kann kaum überschätzt werden. Es ist deshalb erfreulich, daß der Autor sein Wissen über Rembrandt in einem Buch zusammengefaßt hat. Bisher mußte man sich die Ergebnisse seiner Forschungen aus vielen, oft entlegenen Publikationen zusammenlesen. Wie allgemein bekannt ist, hat Tümpel vor allem Rembrandts Erzählstil erhellt; er hat die einzelnen Werke im Zusammenhang mit ihrer Bildtradition betrachtet und in vielen Fällen die ganz persönliche Art und Weise, in der Rembrandt das vorgefundene Bildmaterial umgearbeitet hat, scharfsichtig analysiert. Auch im vorliegenden Buch erweist manche Beschreibung, wie der Vergleich zeitlich vorangehender Darstellungen mit Rembrandts Werk es Tümpel ermöglicht, den künstlerischen und menschlichen Wert seiner Bilder in wenigen Worten und ohne jede Überschwenglichkeit zu erschließen. Nach allem, was über Rembrandt geschrieben wurde, ist es nicht einfach, noch etwas Einleuchtendes über den „Verrat Petri“ (Kat. 71) zu sagen. Stil, Bildaufbau und Inhalt der Erzählung sind hier in ihrem Zusammenhang auf knapp einer halben Seite meisterhaft auseinandergesetzt.

Die Zurückhaltung in Tümpels Erzählweise macht nicht nur die Lektüre sehr angenehm, sie bewirkt auch, daß man leicht übersieht, wie hier unser ganzes Rembrandtbild geändert wird. Weil der Verlag anscheinend ein Buch im gängigen Stil der glänzend ausgestatteten, kostbaren und trotzdem für ein breites Publikum bestimmten Monographien