

Ausstellung in Antwerpen (Rubenshaus, 7. Juli bis 2. September 1990) und Münster (Westfälisches Landesmuseum, 16. September bis 11. November 1990). Katalog: Paul Huvenne (Red.), *Jan Boeckhorst, 1604—1668, Maler der Rubenszeit*. Freren, Luca 1990.

Am 3. Oktober besuchte ich Münster, wo die Einwohner die Stadt verlassen hatten. Die Läden und sogar der Friedenssaal waren geschlossen. Nur das Landesmuseum bot seine Sammlung und die Boeckhorst-Ausstellung unbeeindruckt dar. In den sang- und klanglosen Räumen des Museumsaltbaus spürte man kaum etwas vom schönen Herbstlicht, weniger noch vom nationalen Feiertag. Die Werke des Jan Boeckhorst schienen sich in ihrer zeitweiligen Umgebung nicht ganz zu Hause zu fühlen. Außerhalb von barocken Kirchenbauten und vornehmen Sammlerwohnungen kommt diese Kunst anscheinend nicht recht zur Wirkung. So kam es, daß ich mich fragte, warum ich diese Ausstellung besuchte und warum sie organisiert worden war. Die erste Antwort ist, daß Boeckhorst Münsteraner war. Er hat gelegentlich für seine Vaterstadt gearbeitet, wenn er auch, was die Kunstgeschichte angeht, in demselben Sinne ein Münsteraner ist wie Frans Hals ein Antwerpener. Eine zweite mögliche Antwort wäre, daß dieser Künstler zu Unrecht vergessen war und dem Museumspublikum in Erinnerung gerufen werden sollte. Ob aber jeder verdienstvolle Maler im Schatten eines Rembrandt, Rubens oder Raffael eine monographische Ausstellung verdient und ob das Publikum dafür dankbar sein würde, bleibt offen. Eine dritte und wie in der Mehrzahl der Fälle zutreffende Antwort muß sein, daß dies eine wissenschaftliche Ausstellung war, wo die neuesten Forschungsergebnisse und heißesten Probleme zur Diskussion gestellt wurden. Aber warum war das Ganze als eine reine Kunstausstellung getarnt? Hätte man nicht versuchen müssen, in diesem Falle das Publikum eher für die Fragestellungen der Kunstgeschichte als ausgerechnet für diesen einen Künstler zu interessieren? Einige kunstkritische Bemerkungen zur Eigenart von Boeckhorsts Werken scheinen hier angebracht zu sein.

Wenn man weiß, daß Boeckhorst als junger Maler an zwei großen Aufträgen von Rubens mitgearbeitet hat, die in kürzester Zeit vollendet wurden — *Pompa introitus Ferdinandi* und *Torre de la Parada* —, sucht und findet man überall Beweise für diese Schulung zur Geschwindigkeit. Der Brokatmantel der *David* (Kat. Nr. 1) oder der *Helena* (16) wirkt überzeugend bei einer fast stenographischen Malweise. Helenas Goldschmuck ist mit ganz wenigen Pinselstüpfen angedeutet, die Drehung ihrer Kette aber dennoch genau beobachtet. Diese überdimensionalen „bidrentjes“ mit ihrem farblichen Reiz und ihrer freien Pinselführung haben mir am besten gefallen. Der Künstler zeigt sich von seiner besten Seite in großen, dekorativ wirkenden Gemälden wie dem *Hl. Hubertus* (18) oder der *Geometria* (33; die zugehörige *Arithmetica* nicht im Katalog).

Als Inventor von erzählerischen Kompositionen ist Boeckhorst auf den ersten Blick ein wenig enttäuschend. Der Gottvater, welcher *Davids* Gebet erhört (1), wirkt zu nahe und zu real für eine visionäre Erscheinung; Sein Arm, mit dem Er die Seuche zurückhält, ist nicht korrekt gezeichnet. Kat. Nr. 15 erinnert an Rubens' *Hl. Ambrosius vor Theodosius* (Wien); dort aber ist die geistig überragende Persönlichkeit zugleich die

höher stehende. Bei Boeckhorst beherrscht der namenlose japanische Kaiser, nicht der *Hl. Franz Xaver* die Komposition. *Der Hl. Mauritius* (26) aus Lille hat zwar ziemlich viel Dramatik, dabei ist es aber kennzeichnend, daß die Hauptszene rings von Nebenfiguren eingerahmt ist. Diese Abschwächung der räumlichen und erzählerischen Wirkung scheint von späterer Hand teilweise „korrigiert“ worden zu sein: M. E. ist das Werk rechts und links beschnitten. Auch der *Hl. Jacobus* (20) ist allseitig von Nebenfiguren eingerahmt, die dramatischer wirken als der Martyrer selbst. In den Martyriumsszenen (19—22, 25—27) ging es dem Maler anscheinend weniger um theatrale Dramatik als um verinnerlichtes Sentiment. Besonders Kat. Nr. 21 wetteifert hierin überzeugend mit Van Dycks „stiller Empfindsamkeit“.

In *Achilles unter den Töchtern des Lykomedes* (32) unterhalten sich der Held und seine Geliebte über die von ihnen ausgewählten Gegenstände. Odysseus hat den verkleideten Mann bereits ausfindig gemacht, dieser und Deidamia aber sind noch ohne jede Ahnung, wodurch das Werk spannungslos wirkt. In Rubens' Rotterdamer Ölskizze zum selben Thema werfen die Liebenden einander erschrockene Blicke zu: Sie begreifen, daß Achilles sich verraten hat und was das für ihre Liebe bedeuten wird. Bei De Lairese z. B. (Den Haag) sieht Achilles gleich nach seiner Entdeckung ein, daß er seinem Schicksal nicht zu entfliehen vermag; als vorbildlicher Tugendheld wendet er sich an den Betrachter. Boeckhorst läßt ebenso Rubens' Psychologie wie De Lairesses Ethik vermissen. Oder aber sollte Boeckhorsts Held auf seinen neuen Schild zeigen, um seiner Freundin zu erklären, welche Pflicht ihn jetzt ruft? Bei dieser Lesung des Gemäldes hätte die von Mechthild Beilmann diskutierte „Anagnosis“ schon stattgefunden, bei meiner ersten Deutung wäre der dramatische Höhepunkt noch zu erwarten. Bei beiden Interpretationen fällt eine gewisse Handlungsarmut auf, die man wohl am besten als ein Bemühen um intensiven Stimmungsgehalt werten kann.

Sehr schön ist das große frühe Genrestück (34), das verständlich macht, wie Boeckhorst sich von Rubens wegentwickelt hat. Dadurch, daß Snyders die von ihm hinzugefügten Tiere in Bezug zueinander treten läßt, hat die Komposition eine amüsante erzählerische Qualität erhalten. Die schöne *Herse* aus Wien (außer Katalog) zeigt eine bessere Verbindung zwischen Figuren und Landschaft als Kat. Nr. 34. Es ist schade, daß Boeckhorsts Porträtkunst nicht besser gezeigt werden konnte als mittels zweier Fragmente eines Familienbildnisses (39), deren Zuschreibung im Katalog „zur Diskussion gestellt“ wird. Kat. Nr. 37 ist kein Porträt, sondern eine jener anonymen weiblichen Schönheiten, wie sie im Rubenskreis so zahlreich gemalt wurden.

Der Katalog enthält eine Reihe von gediegenen Aufsätzen. Die von Helmut Lahrkamp zusammengetragene Biographie beruht zum größten Teil auf seinen eigenen Archivfunden, ohne welche die gesamte weitere kunsthistorische Arbeit unmöglich gewesen wäre. Ein kurzer, klarer Überblick über die künstlerische Situation in Westfalen im frühen 17. Jahrhundert von Dirk Strohmann macht verständlich, warum Boeckhorst aus Münster auswanderte. Spiegelbildlich dazu skizziert Hans Vlieghe auf 15 Seiten die Kunst Antwerpens zwischen 1585 und 1640 — eine pädagogische Spitzenleistung. Anschließend gibt Vlieghe einen sorgfältigen Überblick über Boeckhorsts künstlerische Entwicklung, auf den ich noch zurückkommen werde. Aufschlußreich ist auch ein dritter Aufsatz Vlieghes über Boeckhorst als Mitarbeiter, eben weil es hier um die Zusammenarbeit

zwischen zwei selbständigen Malerwerkstätten geht. Zwischen 1634 und 1637 war Boeckhorst nicht Gehilfe in der Rubenswerkstatt, sondern das Haupt eines eigenen Werkstattbetriebs. Eine zweite Zeit der „Mitarbeiterschaft“ ergab sich, als Boeckhorst nach 1640 einige von Rubens unvollendet hinterlassene Werke zum Abschluß brachte.

Die Zuschreibungsprobleme sind noch lange nicht alle gelöst. Besonders kompliziert sind sie, wenn zwei Spezialisten, wovon Boeckhorst einer gewesen sein könnte, zusammengearbeitet haben. Diesem Problemkreis haben sich Katlijne van der Stighelen und Arnout Balis gewidmet. Der nicht auf Fragen zum Rubensumkreis spezialisierte Leser kann die Argumentationen meistens nicht mitvollziehen, weil ihre Schlüsselwerke im Katalog nicht oder allzu klein abgebildet sind. Van der Stighelens Beitrag geht z. B. von einer nicht wiedergegebenen Reihe von Schabkunstblättern nach vier *Märkten* von Snyders aus. Die Autorin läßt ungeklärt, warum die Graphiker (Zeichner: Joseph Farington, Stecher: Richard Earlom, zwischen 1775 und 1782) ausgerechnet nur drei von vier Gemälden aus der Sammlung Walpole reproduzierten, dafür die Folge um ein nicht zugehöriges Stück aufrundeten. Das Mißverständnis, wonach Boeckhorst in diesen Marktstücken die Figuren ausgeführt hätte, geht auf die Graphiker zurück. Eine ältere Zuschreibung findet sich bei Johan van Gool (II:139; nicht im Katalog erwähnt), der 1727 bei seinem Besuch in der Sammlung Walpole den Namen des Rubens erwähnen hörte. Katlijne van der Stighelen schlägt jetzt Cornelis de Vos als Figurenmaler vor. Ob die Figuren in derartigen Bildern nicht manchmal vom Stillebenmaler selbst stammen könnten, wird von Arnout Balis auf intelligente Weise diskutiert. Von Boeckhorst sind zwei Teppichserien bekannt, die viel besprochene Romulusreihe und die in Münster mittels Zeichnungen und Ölskizzen vergegenwärtigte Apolloreihe. Die spärlichen Nachrichten hierüber haben Isabelle van Tichelen und Hans Vlieghe sorgfältig zusammengetragen. Anne-Marie Logan diskutiert die Zuschreibung der Zeichnungen und zeigt am klarsten, aus welchem Grund diese Ausstellung so wichtig ist: weil sie mit zur Bereinigung von Rubens' *Œuvre* beiträgt. Logan ist auch diejenige, die am deutlichsten vor Augen stellt, was alles noch zu tun bleibt, nachdem Helmut Lahrkamp, Hans Vlieghe und Julius Held ein solides Fundament gelegt haben. Von hier aus möchte ich noch einmal in die Ausstellung zurückkehren.

Die Zeichnungen und Ölskizzen habe ich vor allem als Dokumente zum Arbeitsprozeß des Malers betrachtet. Obwohl die Katalogbeiträge diesem Aspekt ihre Aufmerksamkeit widmen, wäre eine ausführlichere Behandlung der einzelnen Katalognummern unter diesem Gesichtspunkt willkommen gewesen. So ist es m. E. sehr merkwürdig, daß eine Ölskizze (28) über eine Bleistiftquadrierung gemalt ist. Nicht weniger unerwartet ist es, wenn eine Zeichnung zwei Quadratnetze aufweist (8), besonders wenn sie noch so weit von der endgültigen Komposition entfernt ist, daß eine zweite Christusfigur über die ursprünglich skizzierte gezeichnet werden mußte. In Kat. Nr. 19 ist das Quadratnetz unvollständig ausgeführt und teilweise, wie in Kat. Nr. 8, verdoppelt. Die Möglichkeit, zwischen Zeichnungen und Gemälden Vergleiche anzustellen (17—18, 19—21, 23—24, 25—26, 36—37), war erfreulich und weiterführend. Einige nicht katalogisierte Zeichnungen erwarteten in der Ausstellung hoffnungsvoll ihre endgültige Zuschreibung.

Die vier in der Ausstellung gezeigten Vorlagen für Buchillustrationen (das 1653 in Antwerpen erschienene *Missale Romanum*, 9—12) werden von Logan kaum bespro-

chen, weil ihre Technik von jener der übrigen Zeichnungen stark abweicht. Infolgedessen ist die einzigartige Ikonographie, die hier aus der Kombination von Bild und Text resultiert, unbesprochen geblieben. In der *Himmelfahrt Christi* füllt der geplante Text den Raum, der sich zwischen dem soeben auffahrenden Gottessohn und der Erde öffnet. Zum *Canon Missae* dient der Textblock als Tisch des letzten Abendmahles, der sich oberhalb eines Altares erhebt. Auf der *Weihnachtseite* steht der Text anstelle einer Abbildung der Geburt Christi. Bei der *Himmelfahrt Mariae* blickt Gottvater auf den geplanten Textblock herab, als ob dort die dritte und wichtigste Mariengestalt des Blattes (außer der Fürbitterin und dem Apokalyptischen Weib an den Rändern) zu finden sei.

Schöpferische Neubildung von seiten des Künstlers? Tiefsinn des Auftraggebers? Einzigartige Zusammenarbeit? Ungeschick des Künstlers, dem es nicht recht gelingt, Gottes Aufmerksamkeit für die beiden seitlich und tiefer stehenden Marien, für welche die beiden Kronen in seiner Hand bestimmt wären, optisch plausibel zu machen? Diese Fragen bleiben im Katalog unerörtert.

Zum Schluß möchte ich auf die Frage nach der Bedeutung dieser Ausstellung zurückkommen. In der niederländischen Kunstgeschichte des 17. Jahrhunderts werden jetzt Künstler und Künstlergruppen erforscht, die vor drei oder vier Dezennien noch dem ewigen Vergessen geweiht schienen. Aus mehreren Gründen ist dies sehr erfreulich. Erstens wird, wie auch im Fall des Jan Boeckhorst, das Werk der „Klassiker“ durch angemessene Umattribuierung ihrer zweifelhaften Werke auf ihre künstlerischen Trabanten bereinigt. Zweitens werden Künstler wieder ans Licht gehoben, deren Werke zu gut sind, um für immer im Schattenreich der ungewissen Zuschreibungen zu dämmern. Auch Boeckhorst verdient es, nach seinen eigenen Maßstäben beurteilt zu werden.

Ein letzter Grund, m. E. der wichtigste, könnte sein, daß mit Hilfe möglichst vieler einzelner Künstler unsere Vorstellung von der niederländischen Kunst insgesamt geklärt, bereichert und korrigiert werden könnte. Das aber ist mehr ein frommer Wunsch als ein praktikables Arbeitsprogramm für die kunstgeschichtliche Disziplin. Es sieht eher danach aus, als ob unser Gesamtbild jener Periode, wenn es so etwas überhaupt noch gibt, unter der Last der angehäuften Einzelergebnisse zertrümmert würde. Trägt die Ausstellung dazu bei, daß wir die niederländische Kunst besser verstehen? Ich glaube, ja. Hans Vlieghe's Aufsatz über Boeckhorst und seinen Platz in der Kunst Antwerpens kann als Hinweis darauf gelten.

Einen sehr viel weiteren Rahmen steckend als dies im Zusammenhang des Ausstellungskatalogs erwünscht und verantwortbar gewesen wäre, möchte ich vertreten, daß es während des 17. Jahrhunderts eine Art von „main stream art“ gab, die fast die gesamte nord- und südniederländische Figurenmalerei umfaßt hat. Weil die (jetzt) beliebtesten Meister nicht oder nur teilweise zu dieser Hauptströmung gehört haben, wird sie in ihrer Bedeutung von der heutigen Kunstgeschichte unterschätzt. Sie lief von Maerten de Vos bis über De Lairese hinaus. Solange sich dafür kein besserer Name finden läßt, könnte man hier von einem „Klassizismus“ sprechen, unter der Voraussetzung, daß dieser Begriff möglichst weit gefaßt wird. Die großen Künstler sollte man m. E. nicht als eine Reihe von sich vordrängenden Avantgardisten auffassen, vielmehr sollte man ihr Schaffen als vorübergehende Abzweigungen vom Hauptstrom verstehen. Goltzius' „Manierismus“, Rubens' „Barock“, Rembrandts' „Realismus“ bildeten kurzfristige Experi-

mente, sogar in ihren eigenen Karrieren. Sie lieferten damit eigensinnige Kommentare zur Durchschnittskunst. Es ist staunenswert, wie schnell derartige Neuerungen von Schülern und Nachahmern modifiziert, abgeschwächt und angepaßt wurden, so daß jede Abzweigung auf dem kürzesten möglichen Weg wieder in den Hauptstrom zurückgeführt werden konnte.

Warum hieß Boeckhorst auf den Ausstellungsplakaten ein Maler der Rubenszeit? Er war, wie auch Vlieghe deutlich macht, einer der Vielen der Nach-Rubenszeit, welche die von dem großen Künstler verursachte Unruhe zu beschwichtigen suchten. „*Rubens? Genial, eine Fundgrube von gut verwendbaren Bildgedanken hat er geöffnet, aber oft war er zu eigensinnig, zu extrem!*“ Die Generation Boeckhorsts hat nicht versucht, mit Rubens' Œuvre in seinem innersten Kern zu rivalisieren, sondern es zu überwinden. Daß sie dabei ein hohes Niveau zu wahren wußte, war weitgehend dem Vorbild Van Dycks zu verdanken. Dieser hatte namentlich in seinen späteren Historienbildern gezeigt, wie qualitativ „main stream art“ sein konnte. Sein Nachfolger Boeckhorst ist ihm nicht gleichgekommen, trotzdem war er ein überdurchschnittlicher Vertreter der Durchschnittskunst. Das hat mir mein Besuch in Münster deutlich gemacht.

Lyckle de Vries

FRANS POST. PARADIESISCHE LANDSCHAFT

Ausstellung der Kunsthalle Basel vom 13. Mai bis 22. Juli 1990
und der Kunsthalle Tübingen vom 28. Juli bis 16. September 1990
(mit drei Abbildungen)

Wenn Landschaftsbilder Frans Posts im Rahmen größerer Ausstellungen zu sehen sind, so ist es in der Regel das Interesse am Blick des Europäers auf eine ihm unbekannt Welt, ist es die Erfahrung der Fremde und ihre Gestaltung im Kunstwerk, denen der Maler die Präsentation seiner Werke verdankt: Im Gefolge des Grafen Johann Moritz von Nassau-Siegen, der als Gouverneur und Vertreter der Westindischen Compagnie die niederländische Kolonie Neu-Holland regierte, ist Frans Post zwischen 1636 und 1644 in die Neue Welt gereist und hat dort zahlreiche Studien und einige Gemälde mit Motiven der brasilianischen Landschaft ausgeführt.

Nachdem Beispiele seiner Landschaftsmalerei 1975 und 1976 in der Ausstellung *The European Vision of America/L'Amérique vue par l'Europe* in Washington, Cleveland und Paris, sowie 1987 in der Ausstellung *Exotische Welten. Europäische Phantasien* in Stuttgart gezeigt worden sind, ist Frans Post nun zum ersten Mal in Europa eine Einzelausstellung gewidmet worden.

Da das Gesamtwerk des Künstlers, die gezeichnete Landschaftsstudie nicht weniger als das ausgeführte Landschaftsgemälde, von der künstlerischen Bewältigung erstmals wahrgenommener Natur, von der gestalterischen Umsetzung neuer Seheindrücke bestimmt wird, reicht das wissenschaftliche Interesse an der Landschaftskunst Posts weit über den historischen Gegenstand, seinen motivischen Anlaß hinaus: Posts brasilianische Landschaften bieten Gelegenheit, die Verwandlung von gesehener Natur in gemalte Landschaft, die Rolle der Gattungsbedingungen und tradierten Kompositionsmuster, kurz, Fragen der Bildentstehung überhaupt, zu untersuchen.