

## AUS CARAVAGGIOS UMKREIS

Von Kurt Bauch

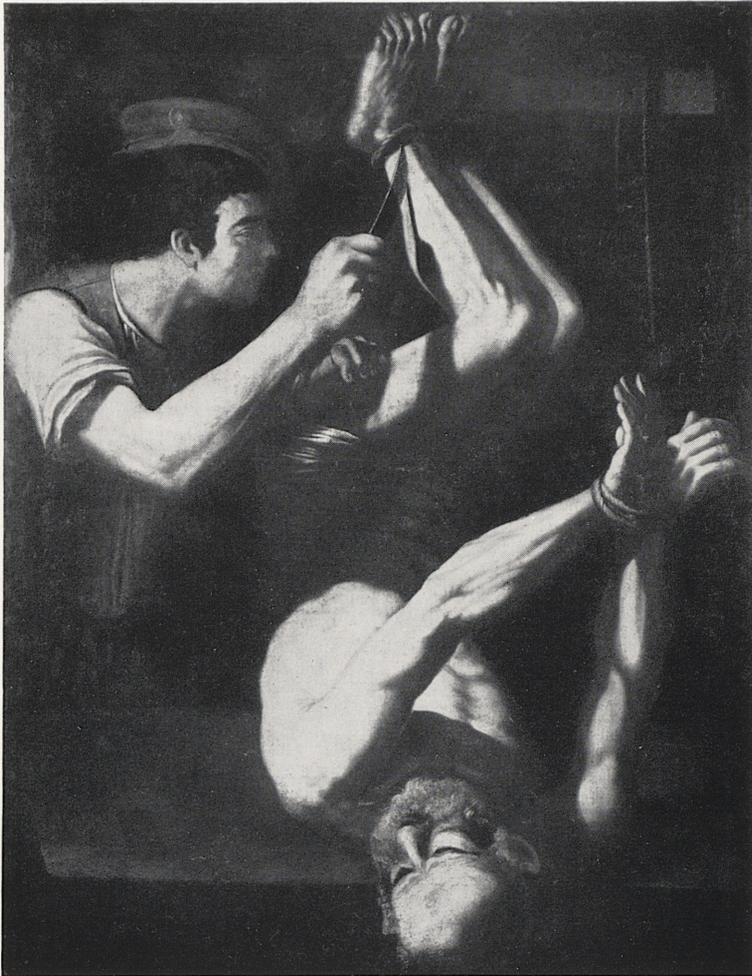
Zu Caravaggio gehört seine „Schule“. Die Wirkung dieser Kunst ist ein Bestandteil ihres Wesens. Ihre Ausstrahlung scheint auf sie zurück und beleuchtet an ihr Seiten, die sonst verborgen oder unentfaltet blieben. Erst zusammen mit der sofortigen und allmählichen Umgestaltung der europäischen Malerei, die von ihr ausging, erscheint sie in ihrer ganzen Größe. Schon die Art, wie in dem fieberhaft produzierenden Rom jener Jahre dieser gefährliche Mann die Maler – und nicht nur die jungen – dem Manierismus und Klassizismus abspenstig gemacht und in seinen Bann gezogen hat (er, der alles allein machte und weder eine Werkstatt noch eine Schule im eigentlichen Sinne unterhielt) nur durch das zwingende Vorbild seines Werkes – schon das ist ohne Beispiel.

### „*Il pensiero di Giorgione*“

Feind aller Konvention und aller Distanz, taucht dieses Leben und diese Kunst aus der Tiefe und dem Dunkel auf; das gerade war das Faszinierende. Das war es auch, was der alte Zuccari mit dem schulmeisterlichen Vorwurf des „Giorgionismus“ gemeint hat: jene neue, von der Öffentlichkeit unabhängige Sphäre des Persönlichen, in der einst Giorgione etwas von der Aufgabe und vom Schicksal aller neuzeitlichen Kunst und des modernen Künstlers überhaupt begründet hatte. Wenn Caravaggio von diesem oder jenem Giorgione-Nachfolger dieses oder jenes aufnahm, so stieß ja damit sein leidenschaftlicher Zugriff je auf den Kern jener großen Kunst vor und machte sich ihren Ansatz zu eigen. In diesem Ansatz sieht Zuccari richtig das Entscheidende, nicht in einzelnen Übereinstimmungen, sondern in der besonderen Auffassung vom Ort und Sinn der Kunst überhaupt.

Denn Giorgiones persönliche Sicht hatte neuartige Themen und beides eine neue Funktion des fertigen Werkes innerhalb der Gesellschaft ergeben. Dieser privaten Welt hatten die Aufträge, die Themen und die Formate entsprochen und eben auch jene Sicht des Innenräumlichen, des Inneren. Tafelbilder für bürgerliche Zimmer zeigten religiöse Personen als Brustbild oder als bildnisähnliche Köpfe, daneben Landschaften mit biblischen, mythologischen oder literarischen Szenen darin, weiter emblematisch-allegorische Halbfiguren, endlich Bildnisse, vielleicht sogar Stilleben (wenn man von Barbaris Stücken zurückschließen darf). Und diese Inhalte traten ans Licht aus einem atmosphärischen Halbdunkel, das die Formen und auch die Bedeutungen verschleiert. Erwachsen aus einem Randgebiet des Venezianischen, doch gefestigt und geweitet durch die mittelitalienische Renaissance, bereichert auch durch nordische Züge, hatte diese Kunst jene dichterische Betrachtung geschaffen, die in erster Linie vom Künstler und vom Sammler bestimmt ist, nicht von den öffentlichen Mächten der Kirche und des Staates, ihren Aufträgen, ihrer Gedankenwelt und ihrer monumentalen Form.

Auch Caravaggio begann mit einer neuartigen Sicht, neuen Themen und in der neuen Sphäre der Sammler und Liebhaber, für die seine Gemälde entstanden. Zwar hat er – mehr als Giorgione, der außerdem Fresken und Altarblätter geschaffen hatte – immer wieder kirchliche Aufträge für seine Gemälde erstrebt. Die religiösen Bilder sind seine Hauptwerke. Aber entwickelt sind auch sie von jenem Ausgangspunkt her: aus der persönlichen Schau, unvermittelt aus dem eigenen Inneren und dem eigenen Licht. In leidenschaftlicher Hartnäckigkeit – sogar mit gelegentlichen Kompromissen, Selbstberichtigungen, Anklängen an seine Gegner Carracci (Rosenkranzmadonna) – hat er von seinem radikalen Ansatz her für figürliche Monumentalität, kirchliche Religiosität, öffentlich-architektonische Funktion das umwälzend Neue durchzusetzen gesucht.



1 Nach Caravaggio (?), Marter des hl. Bartholomäus  
New York, Privatbesitz

Die „Marter des hl. Bartholomäus“ (Lwd. 136 × 100 cm, Abb. 1) ist von dieser Sicht her entstanden: aus der Tiefe, dem Dunkel und der Nähe. Unvermittelt erscheint die Sache selbst: der alte Mann rücklings auf dem Holzblock, Beine und Arme mit Stricken an einem Balken emporgezogen. Der Scherge setzt das Messer an, der Schatten seiner Hand und der Klinge liegt auf dem Bein. Denn hart fällt das Licht ein und hebt, was es trifft, scharf aus dem raumlosen Dunkel heraus, „damit die Finsterniss dem auf das model fallenden Liecht durch starken Schatten seine Macht lassen . . . möcht“ (Sandrart). Nichts als die rohe Aufhängung des Opfers ist gegeben: ohne Hintergrund und Widerhall, ohne Wort und Deutung, ohne Raum und Geschehen – „lasciando . . . l'uso dell'histoire“ (Bellori). Die bloße Verrichtung erstarrt in einer äußersten Sachlichkeit. Die Legende ist rein als Tatsache gesehen.

Das ist ein Stück Caravaggio. Zwar kann dieses Bild seiner Ausführung nach natürlich keine eigenhändige Arbeit sein. Auch ist von einem Bartholomäusmartyrium des Meisters nichts überliefert. Vielleicht liegt statt eines eigenen Werkes der Neapler Zeit auch eins aus der dortigen Schule zu Grunde. Doch spiegelt die schwere, herbe Form, die kompromißlose Auffassung viel von Caravaggio selber wider.



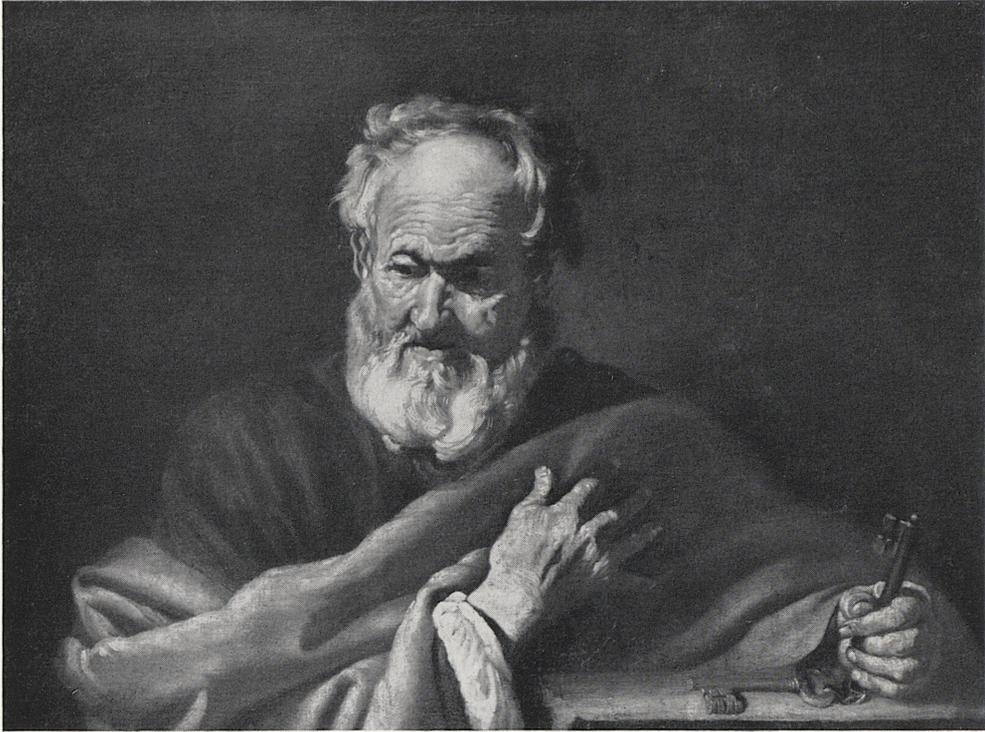
2 Andrea Vaccaro, Der hl. Antonius und das Christuskind  
1932 in Frankfurt a. M. versteigert

### Caravaggisten

Seine Werke sind von Anfang an immer wieder kopiert und noch mehr nachgemacht worden, ähnlich wie bei Giorgione, dessen ganze Fülle ja ebenfalls erst in seiner Ausstrahlung sichtbar wird. „Schüler“ gibt es, wie vor allem Longhis und Voss' Forschungen gezeigt haben, Dutzende, und jeder ist – wie bei Giorgione – ein völlig anderer, dazu jeweils andersartig mit ihm selber und mit den übrigen verbunden. Einige machen sich unter seiner unmittelbaren Einwirkung den neuen Stil zu eigen, darunter ältere Meister, die schon eine Ausbildung aus dem alten Jahrhundert mitbringen. An die eigentlichen Schüler schließen nach dem frühen Tode des Meisters ganze Gruppen von Künstlern an, – einige setzen nach der „Überwindung“ des „Caravaggismus“ in Rom die Richtung außerhalb, etwa in Süditalien, fort. Selbst die Akademisten haben sich der Einwirkung des gehaßten Gegners nicht entziehen können. Die wichtigsten sind die Ausländer: Niederländer, Franzosen, Spanier, Deutsche, die jeweils völlig anders auf diese umwälzende Kunst eingegangen und von ihr zu neuen Höhepunkten geführt worden sind.

*Andrea Vaccaro* gehört nicht zu den stärksten der Neapler Gruppe (Abb. 2)<sup>1</sup>. Sein hl. Antonius

<sup>1</sup> Das Bild (Lwd. 124×58 cm) war 1932 auf einer Frankfurter Versteigerung und galt dort – infolge der Ribera-Anklänge verständlich – als spanisch. Es trägt jedoch links unten das Monogramm *V* Vaccaros. Eine Fotografie verdanke ich Dr. Arthur Kauffmann. – Die Grenze zwischen dem Werk Vaccaros und Giov. A. Gallis, des „Spadarino“, erscheint gelegentlich fließend. Ein Bild wie der hl. Antonius in SS. Cosma e Damiano ist auffallend nahe verwandt (Abb. Proportzioni I, 1943, Taf. 61).



3 Giovanni Serodine, Hl. Paulus, Schweizer Kunsthandel

erscheint im Licht, im Blick, in der Bewegung weicher gelöst, doch weitet sich der Raum ringsum nicht entsprechend. Das Kind ist locker modelliert, doch schwebt es zu steif und nahe vor dem Heiligen. Ein Bild wie die gleiche Darstellung im Neapler Nationalmuseum (abgeb. im Kat. der Mostra del Seicento . . . , Florenz 1922, Taf. 295) gibt durch stärkere Beleuchtung das plötzliche Erscheinen des Kindes glücklicher wieder.

Einer der originellsten in der römischen Gruppe, die bald nach Caravaggios Tod seine Kunst aufnehmen, ist *Giovanni Serodine* aus Ascona (Abb. 3)<sup>2</sup>. Mag der Tessiner mit dem Lombarden Borgianni, in Rom auch mit niederländischen Genossen in Verbindung stehen, er geht seinen eigenen Weg. Das neue unmittelbare Sehen ist ihm Anlaß zu einer großzügigen und feurigen Erfassung des Modells im warmen, starken Licht. Die breit fließende Malweise packt die durchfurchten Charakterköpfe mit Sicherheit und Kraft. Rein vordergründig ist die Oberfläche gegeben, locker und tupfend statt in durchlaufender Modellierung. Die breit entfaltete Komposition ist ohne Tiefe und Hintergrund, in der Haltung nicht ohne konventionelle Züge, doch gipfelt alles in dem gesunden Greisenkopf, der wuchtig und lebensvoll aufgebaut ist.

Einer neuen Stufe entspricht das Bild des *Matthias Stomer* (Abb. 4)<sup>3</sup>. Die prunkende Malerei der rauschenden Seidengewänder, die hell und rein in der Farbe modelliert sind, der einheitlich breite Lichtstrom, in den der Page hineinwächst, überhaupt die blühende, reiche Oberfläche, die Sicher-

<sup>2</sup> Lwd. 74×98 cm. Das Bild galt als Werk des Luca Giordano, ist jedoch inzwischen unabhängig auch von Hermann Voss als Serodine erkannt worden. Die Monographie über Serodine von Rob. Longhi, Florenz 1950, gibt ein fesselndes Gesamtbild des Künstlers.

<sup>3</sup> Im Schweizer Handel, Lwd. 71,3×96,8 cm, mit der offenbar verfälschten Bezeichnung „Honthorst“. Aus der Sammlung Hauth in Düsseldorf.



4 Matthias Stomer, Hagar, Kunsthandel

heit der Zeichnung, die eine großzügig andeutende Pinselführung erlaubt, alles ergibt sinnliche Fülle und Körperlichkeit. Die pralle Modellierung erinnert aus der Ferne noch an Abraham Janssens, dessen Schule Longhi bei Stomer vermutet, die licht schimmernde Oberfläche andererseits schon an das 18. Jahrhundert.

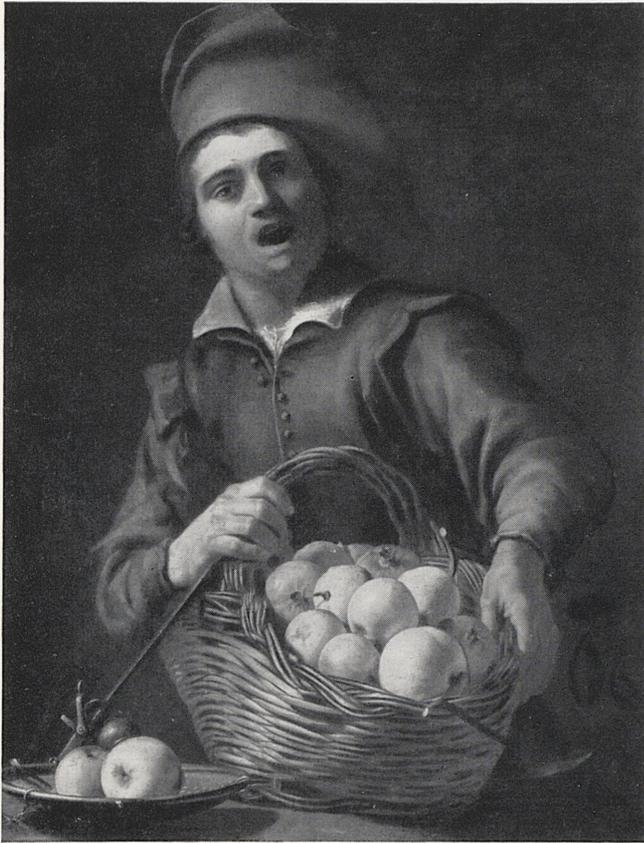
Die beiden Alten entkleiden die junge Frau. Offenbar ist die Szene dargestellt, wie Hagar von Sarah dem greisen Abraham zugeführt wird, ein selten behandelter Vorgang<sup>4</sup>. Die helle, heiter glänzende Malerei entspricht dem Sinn des Geschehens.

#### „Quadri privati“

Das Bild ist eines jener „quadri privati“ ohne praktische Verwendung in der Öffentlichkeit, ohne kirchlichen oder staatlichen Auftrag, sondern für einen privaten Sammler gedacht und gemalt.

Ursprünglich hatte der junge Caravaggio durch seine umwälzende Malerei diese Sphäre der Kunst neu erschlossen. Er hat dafür eine neue Ikonographie geschaffen – oder wiederbelebt. Die ergreifende alte Frau Giorgiones „col tempo“ wirkt wie ein Halbfigurenstück Caravaggios und ist entsprechend gemalt. Wenn jetzt Caravaggio, an dergleichen und an oberitalienische Zwischenlösungen, an Nordisches, an Graphik anknüpfend, seine „Genre“bilder malt, so haben sie doch immer noch etwas von einem allegorischen Sinn. Die Lautenschlägerin in Leningrad galt einst als

<sup>4</sup> Wenn er auch gelegentlich einmal dargestellt wird, z. B. von Adr. van der Werff in München, 1699. – Vgl. auch die Dresdner Rembrandt-Zeichnung, Valentiner, Klass. d. Kunst III, S. 17. – Daß „Judith u. Holofernes“ das Thema sei, ist wohl weniger wahrscheinlich. Ein Bild dieses Inhalts wird von Longhi, Proporzioni I, 1943, S. 60, Anm. 53, in römischem Privatbesitz erwähnt.



5 Bartolomeo Manfredi, Granatapfelverkäufer  
Italienischer Privatbesitz

„fröhlichen Gesellschaften“ und „Festgelage“ bewegen sich schon rein in der sittenbildlichen Sphäre. Selbst die religiösen Themen sind bei den meisten in ähnlichem Tenor gehalten.

„Di cose pubbliche hà operato poco, mà moltissimi quadri privati“, sagt Bellori von *Bartolomeo Manfredi*. Wie anfänglich Caravaggio, arbeiteten manche seiner Schüler ausschließlich für Sammler und Händler, auch Manfredi, der noch – wenn auch vorher schon akademisch ausgebildet – dem unmittelbaren Kreis

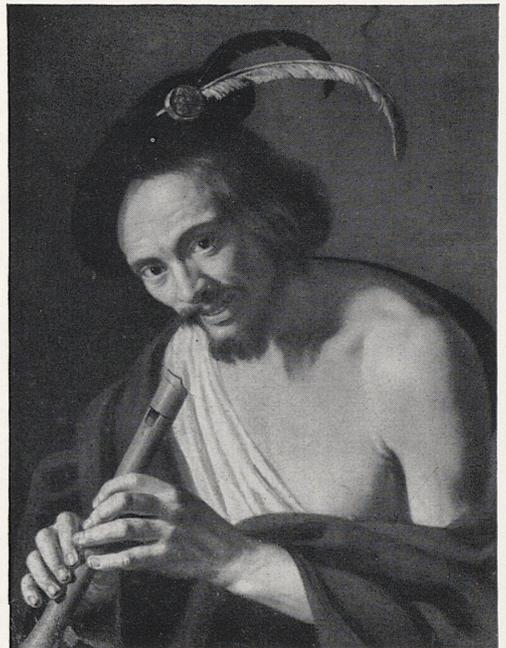
<sup>5</sup> Die bisherigen Ansichten sind, wie überhaupt alles, was seit seiner eigenen Zeit über Caravaggios Werke geschrieben worden ist, jetzt zusammengestellt in W. Friedländers Katalog (Caravaggio-Studies, Princeton 1955).

<sup>6</sup> Über die wahre allegorische Bedeutung der Lautenspielerin vgl. meinen Beitrag „Zu Caravaggios Ikonographie“ in der Festschrift für Hans Kauffmann 1956.

6 Theodoor Rombouts, Flötenspieler  
Privatbesitz, England

Allegorie der Liebe<sup>5</sup>. Die Jünglinge mit Früchten, der von der Eidechse gebissene Knabe könnten – trotz ihrer sonstigen Anknüpfungspunkte – ebenfalls noch mit Allegorischem zusammenhängen<sup>6</sup>. Nur ist alles so neuartig vom Modell her erfaßt, daß jede Bedeutung zurücktritt (ebenso wie bei der Magdalena, die doch fast äußerlich durch die Ölkaraffe und die Perlen gekennzeichnet ist). Alles hat dagegen denselben gespannten Ernst und die forscherisch beobachtende Sachlichkeit, die Caravaggio nach seinen eigenen Worten ebenso an die höchsten religiösen wie an die einfachsten Themen wendete. Alles ist groß gesehen und in eine neu erschaffene Form verdichtet, die weit über den Anlaß hinaus gültig bleibt.

Erst in der Nachfolge sind diese neuen Möglichkeiten voll ausgeschöpft worden. Der Weg war gebahnt, und die kleineren Geister konnten sich an den neuen Aufgaben mit bescheideneren Ansprüchen versuchen. Die unzähligen Halbfigurenbilder der Caravaggisten, diese „Musiker“ und „Trinker“, die



des Meisters entstammt. Der Obsthändler (Abb. 57, Lwd. 116 × 90 cm, in italienischem Privatbesitz) scheint von seiner Hand zu sein. Er gilt fälschlich als Werk des Lodewijk Finsonius. Zunächst sieht das Bild tatsächlich nordisch aus (was auch Longhi und Voss annehmen). Doch ist es zumindest sicher in Italien gemalt. Die Granatäpfel beweisen es. Es dürfte in den 1620er Jahren in Rom entstanden sein.

Die Figur hebt sich nur leicht vom Grunde ab, der Stoff des Anzugs, des Hemdkragens, der hohen Mütze wird nicht eingehend geschildert, sondern nur angedeutet mit zurückhaltender Farbigkeit. Auch das Gesicht ist ohne Genauigkeit modelliert, mit Glanzlichtern, eher allgemein und großzügig, darin an Italienisches und gerade an Manfredi erinnernd. Für ihn spricht auch die lebhaft, doch zeichnerisch nicht ganz bewältigte Bewegung (vgl. Longhi in *Proporzioni I*, 1943, Taf. 52 ff.: Die Jahreszeiten [Schaljapin], Venus, Mars und Amor [Wildenstein], Kartenspiel [Grundherr], auch das Martyrium des hl. Bartholomäus [Mailand, Privat], das Manfredi so völlig anders auffaßt als unsere Abb. 1). Allein der Vordergrund wirkt unitalienisch. Zwar gibt es derartig betonte Bildvordergründe mit metallischen Gegenständen bei Manfredi mehrfach (*Proporzioni*, a.a.O., Taf. 53, 56), auch die drastisch und fast niederländisch modellierten, so sehr vom Antlitz abweichenden Hände (auf „Mars, Venus und Amor“ fast dieselbe Hand, a.a.O., Taf. 53). Die Äpfel lassen sich nicht mit dem Stilleben auf dem Jahreszeitenbild (Taf. 51, 52) vergleichen, jedoch mit dem schärfer gezeichneten Vordergrund des Mars-Venus-Amor-Bildes (Taf. 53). Vielleicht hat sich Manfredi hier von seinem malenden savoyischen Diener Pierre Dontels helfen lassen, dessen Erwähnung bei Mancini Longhi anführt (a.a.O., S. 49).

Von diesen und ähnlichen Malern, nicht mehr nur von Caravaggio selber, gingen dann die Niederländer aus, die den Caravaggismus in ihrer Heimat verbreitet haben. Der Flame *Theodoor Rombouts* fußt nach A. von Schneider und Rob. Longhi ganz auf der „maniera Manfrediana“, in seinen vielfigurigen Szenen, aber auch in Einzelfiguren. Sein Flötenbläser galt als Terbruggen, ist aber charakteristisch flämisch (Abb. 6, Lwd. 72 × 57 cm). Ähnlich Stomer und vielleicht ebenfalls noch von Abraham Janssens ausgehend, hat er die südniederländische scharfe und genaue Erfassung des Körperlichen, den lebhaften Blick, die ausgesprochene Bewegung, die alte, noch dem 16. Jahrhundert entstammende plastische Grundlage der Flamen. Die Holländer mit ihrer ruhenden Schilderung, der lichthaltigen Farbigkeit, den schwerflüssigen Bewegungen und Umrissen hatten von Anfang an andere Ziele. Dieser Mann ist halb entblößt, er will die Flöte ansetzen, blickt und spricht aber vorher den Betrachter an. Die Verdunklung des Hintergrundes mit dem allmählichen Übergang zum Licht bezeichnet Schneider als typisch für Rombouts, ebenso die häufig unmotiviert Entblößung (A. von Schneider, *Caravaggio u. d. Niederländer*, 1933, S. 108).

### *Deutsche Nachfolger Caravaggios*

Auf der denkwürdigen Caravaggio-Ausstellung 1951 (eine der vielen produktiven Auswirkungen der gleichfalls denkwürdigen *Mostra del Seicento e del Settecento* von 1922) ist die Ausstrahlung dieses großen Malers über ganz Italien hinaus nach Holland und Flandern, Frankreich und Spanien hervorragend gezeigt worden. Die deutschen Caravaggisten fehlten.

Zwar haben die Nürnberger *Joh. Hertz* und *Heinr. Vorbruck*, der Münchner *Joh. Ulrich Loth* (Carlo Loths Vater), der Bremer *Peter Tilman*, bis zu *Murrer* und *Sandart* nur eine bescheidene künstlerische Bedeutung<sup>7</sup>. Die bedeutenderen Künstler verließen Deutschland, das bald im Dreißigjährigen Krieg zerschlagen und zerteilt werden sollte, darunter die beiden einzigen Maler von europäischem Rang: der Holsteiner *Johann Liss* und der Frankfurter *Adam Elsheimer*. Liss hat caravaggieske Halb-

<sup>7</sup> Sie werden in einer vor dem Abschluß stehenden Dissertation von cand. phil. Marl. Kohrs eingehend behandelt werden.



7 Adam Elsheimer, Maria salbt den Leichnam Christi  
Privatbesitz, England

figurenbilder eigener Prägung geschaffen, wenn er auch nicht nur von Caravaggio, sondern mehr von Haarlemischem und Venezianischem ausgeht, wie Kurt Steinbarth in seiner Monographie, Berlin 1940, gezeigt hat.

Elsheimer wirft Caravaggio gegenüber die Frage des Bildformats auf. Ein Gemälde Caravaggios ist nie anders als lebensgroß vorzustellen, wie dies den Anforderungen des Kirchenbildes oder seiner aristokratischen Sammler in Rom entspricht. Elsheimers Kupfertäfelchen sind aus einer kleinmeisterlichen Sphäre erwachsen und bilden den Übergang zum bürgerlichen Kabinetttbild der Holländer, die sich die römische Malerei in Elsheimers Interpretation angeeignet haben. Sein Miniaturformat ergibt sich aus der liebevollen Versenkung seiner Kunst in das Einzelne und Kleine. Doch hat er die Großzügigkeit Caravaggios und Carraccis nicht ins Kleinliche oder Bürger-



8 Wolfgang Heimbach, Anbetung des Kindes, Florenz  
Sammlung Roberto Longhi

liche vermindert, sondern in eine neue Innigkeit und Schlichtheit verdichtet. Das hat ihm die Bedeutung über sein Land und seine Zeit hinaus verschafft<sup>8</sup>.

*Elsheimer* ist in dem Bildchen zu erkennen, das in der Zeitschrift „Weltkunst“, XXIV, 1954, S. 7, als Werk des Frederik Sustris abgebildet war (Abb. 7). Es ist auf Kupfer gemalt, 21 × 16 cm groß, und trägt eine Inschrift „Rome 1560“. Die Zahlen können ursprünglich nicht so gelautet haben, das Bild entspricht weder dem Datum noch dem manieristischen Meister.

Maria wäscht Christus die Wunden, vor der Gruft, umschwebt von Engelchen. Die Gruppe ist in Dreiviertelfiguren frei und unsymmetrisch aufgebaut, ebenso eigenwillig, wie schon das Thema

<sup>8</sup> Auf der Mostra 1951 war *Elsheimer* mit einem fraglichen Werk aus Bergamo, vielleicht einem holländischen Schulwerk in der Art der Pynas, vertreten. Die „Badende“ der römischen Sammlung Briganti, die Longhi für *Elsheimer* in Betracht gezogen hat (Proporzioni, a.a.O., Taf. 32), scheint mir eines jener Werke zu sein, die die Einwirkung der *Elsheimerschen* Kleinmalerei auf die italienischen Künstler erweisen. Der Akt und auch die Landschaft entsprechen – den Abbildungen nach zu urteilen – den Werken *O. Gentileschis*, etwa a.a.O. den Tafeln 35 (Christus und Franziskus), 37 (David), 40 (Hieronymus), 45 (Loth).

Zu den ebd., S. 45, geäußerten und größtenteils berechtigten Zweifeln Longhis an Weizsäckers *Elsheimer-Zuschreibungen* habe ich in dem Aufsatz über „Frühwerke Pieter Lastmans“ Stellung genommen (Münchner Jahrbuch II, 1951, S. 228, Anm. 6). Das dort, S. 230, Anm. 8, besprochene Emmauswunder, das Buchner in den Sitzungsberichten der Bayr. Ak. d. Wiss. 1950, Heft 4, *Elsheimer* zugeschrieben hat (abgeb. auch im Teil II, 3. Bd. von Weizsäckers *Elsheimer*, Berlin 1952, Taf. 49), scheint mir jetzt am ehesten von Adrian van Nieuwland zu stammen, der, zwanzigjährig, 1607 nach Amsterdam kam, aber wahrscheinlich vorher mit seinem Bruder Willem in Italien war. Vgl. sein Bild „Juda und Thamar“, bez. 1611, das Isarlov in der Zeitschrift „l'Amour de l'Art“, Paris, Nov. 1932, abbildet. In Adrian van Nieuwlands Nachlaß befand sich laut Inventar 1658 ein „Ecce homo“ auf Kupfer von *Elsheimer* (Bredius, Künstlerinventare I, 1915, S. 174, Nr. 39).



9 Wolfgang Heimbach, Joseph und Potiphars Weib, Privatbesitz, Österreich  
(dazu links: Ausschnitt mit der Signatur)

gefaßt ist. Venezianische Züge Rottenhammerscher Herkunft verbinden sich mit Anklängen an Annibale Carracci. Doch die Auffassung des Ganzen, der Ausschnitt, die Ölfarfe neben den Nägeln, das stammt von Caravaggio. Die Inschrift könnte „Rome 1600“ gelautet haben<sup>9</sup>.

Ein Nachklang der großen Caravaggio-Bewegung ist die „Anbetung der Hirten“, im Besitz Roberto Longhis (Abb. 8), die auf der Mostra 1951 als Werk des Gerard Honthorst ausgestellt und im Katalog veröffentlicht worden ist (Nr. 121 m. Abb.).

Die Zuschreibung gründet sich auf die Bezeichnung „G. H. fecit 1645“. In der Tat gibt es auch Bilder Honthorsts in diesem Kabinettformat (Lwd. 35 × 43 cm). In seiner 46 × 65 cm großen Tafel „Das Puffspiel“ des Berliner Kaiser-Friedrich-Museums (Abb. im Kat. 1911, S. 318) sind ebenfalls kleine, ganze Figuren dargestellt. Allein sie weichen im Stil völlig ab. Die klare, farbige, helle Form ist dieselbe wie die der bekannten Halbfigurenstücke, nur daß hier der Ausschnitt – ziemlich ungeschickt – die Unterkörper mit umfaßt. Das Berliner Bild ist von 1624, doch auch die Spätwerke (Huis ten Bosch 1650, Susanna, Gal. Borghese, 1655) zeigen, daß Honthorst nicht 1645 diese Anbetung gemalt haben kann.

Die Anordnung ist ungelentk, die Zeichnung herb, die Engelchen fast dilettantisch. Doch herrscht einheitlich eine rührende Stimmung, auch ist einzelnes originell beobachtet und durchgeführt, besonders im Umkreis des Lichtes. Einer der Engel wirft den ganzen Schatten seines Profils und seiner Flügel auf die Wand. Vor den Hirten kniet in Zeittracht ein Mann mit zwei Söhnen, vielleicht der Auftraggeber.

Offenbar ist dies ein Werk des *Wolfgang Heimbach*. Horst Gerson, auch Longhi selbst haben schon, wie dieser mir mitteilt, an ihn gedacht. Doch schien ihnen die Bezeichnung dagegen zu sprechen. Sie bestätigt jedoch die Zuschreibung. Heimbach hat sein Monogramm fast auf jedem seiner vielen Werke anders zusammengestellt. Gertrud Göttches Monographie, Berlin 1935, führt

<sup>9</sup> Die Galerie Harding, Wien, die in der „Weltkunst“ als Besitzerin genannt war, sandte mir freundlicherweise eine Fotografie, auf der ich zu meiner Überraschung ein Gutachten Robert Eigenbergers fand, der das Bild ebenfalls als Elsheimer, wenn auch als Schulwerk erklärte; eine erfreuliche Bestätigung. Doch handelt es sich meinem Eindruck nach um ein eigenhändiges Werk. Eine Entscheidung läßt sich nur vor dem Original treffen.

im ganzen elf verschiedene Fassungen an, darunter GH, und zwar mit dem Datum 1647. In diesen Jahren (1640–1651) war Heimbach in Italien. Wahrscheinlich bedeutet das G Gangolfo, eine italienische Form für seinen Vornamen Wolfgang.

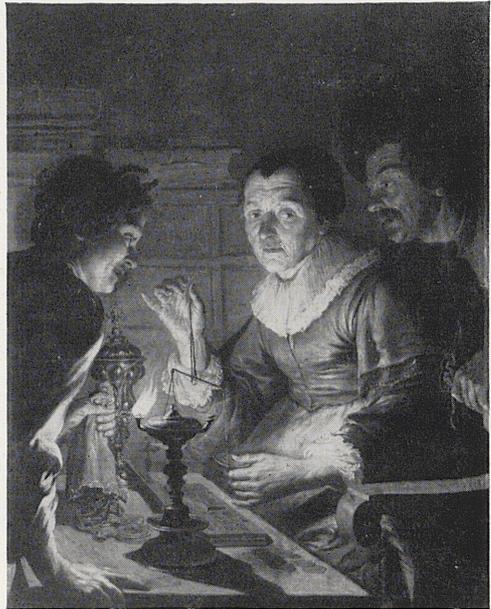
Auf der Italienreise hat der taubstumme Maler aus Övelgönne in Oldenburg eben auch die caravaggiesken Züge aufgenommen und sie in einer besonderen Weise übersteigert, die Caravaggio widerspricht und so selbst bei seiner Schule nicht vorkommt. Der Schlagschatten an der Wand, auch die rührend schwachen Engelchen sind auf jenem mit GH bezeichneten Bilde von 1647, einer „abendlichen Mahlzeit“, in der Kieler Kunsthalle wiederzufinden (Kat. Göttsche, a.a.O., Nr. 14, m. Abb.).

Andere Vorbilder hat er in einem zweiten Bild gewählt, das „Joseph und Potiphars Weib“ darstellt (Abb. 9). Hier liegt das bekannte Bild der Uffizien von Giovanni Biliverti (Jan Bilwert oder Bilevelt) von 1624 zugrunde. Nur ist das Gemach ausführlicher geschildert, wenn auch mit etwas verfehelter Perspektive. Aus dem Fenster der kleinen Zimmerbühne sieht man auf den Florentiner Dom.

Das Bild (112 × 90 cm), das sich schon nach der Fotografie als Werk Heimbachs erkennen läßt, ist bezeichnet „HVP fecit“ und darunter 1647, also ebenfalls während der italienischen Reise Heimbachs entstanden (Abb. 10)<sup>10</sup>. Es ist recht verschieden von der „Anbetung der Hirten“, wie sich überhaupt Heimbachs Werke je nach den benutzten Vorbildern stark unterscheiden. Seine nicht unoriginelle, doch provinzielle Art folgt der niederländischen wie der italienischen Malerei, doch kann sie von wirklich hoher Kunst nur einen Reflex auffangen.

Überraschend eng mit der ersten Gruppe der Caravaggio-Nachfolger verbunden erweist sich *Sandrart*. Nach seiner Utrechter Lehrzeit bei Honthorst hatte er sie während eines siebenjährigen Italienaufenthaltes kennengelernt, auch in Neapel und Sizilien. Daß er dort Stomer studiert hat, zeigt „Die Goldwägerin“ in der Kasseler Galerie (Nr. 183, Abb. 11). Das Bild gilt seit dem 18. Jahrhundert als Honthorst, doch hat schon Bode an „Störer, vgl. Neapel“ erinnert. Den schwachen Konstanzer Maler Storer kann er nicht gemeint haben, doch mit Stomer hat das Werk tatsächlich große Ähnlichkeit. Die Modellierung des runzligen Antlitzes im Licht kommt dem charakteristischen Frauenkopf der Karlsruher Galerie sehr nahe (von Schneider, a.a.O., Abb. 50b), auch Einzelheiten der Hände und Gewänder, ja die Typen der hereinschauenden Männer mit den spitzen Nasen sind verwandt (vgl. Stomers Darmstädter Nicodemusszene, a.a.O., Abb. 49b).

Dennoch hat das Bild, so kraftvoll es ist, nicht die großartige Ursprünglichkeit Stomers. Es wirkt etwas steif in den Haltungen und Gesichtern, etwas überfüllt in der Komposition. So ist auch die Modellierung durchlaufend und genauer, die Farbigkeit mit ihren gelblich-bräunlichen Tönen flacher als bei dem breit auflösenden Vorbild. Das Phantasiegewand mit den niederländischen Bestandteilen früherer Jahrzehnte kommt ähnlich in Sandrarts Münchner Monatsbildern vor, die



10 Joachim von Sandrart, Die Goldwägerin  
Kassel, Staatl. Kunstsammlungen

<sup>10</sup> Die dritte Ziffer ist eine 4 mit Ansatzstrich und Verdickung der Stelle, die der verschwundene waagerechte Strich kreuzte. Die 1 dagegen wird rein als Strich geschrieben. Eine Entstehung 1617 wäre stilistisch ausgeschlossen, außerdem vor Bilivertis Bild unmöglich. – Göttsche nennt ein Bild im Pariser Kunsthandel, das CHMP fec und darunter 1648, außerdem eines, das CHMP fec, darunter W und 1651, und die Briefleserin der Gal. Borghese (früher „Dou“), die CHM, darunter W, bezeichnet sind. Möglicherweise befindet sich auch auf diesem Bilde vor dem H noch ein C.

in der gleichen Art italienische mit flämischen und holländischen Zügen mischen, wenn sie auch in breiterer und äußerlich schwungvollerer Durchführung ihrer dekorativen Aufgabe mehr entsprechen. Das Kasseler Bild ist fester, Stomer viel näher<sup>11</sup>. Doch zeigt schon der Buckelpokal auf dem Tisch, daß es sich um ein deutsches Bild handelt.

Caravaggio ist weit entfernt. Innerhalb seiner weiten und vielschichtigen Ausstrahlung überragen die Gipfel der niederländischen Malerei alles andere. Die Beschäftigung mit den großen Erhebungen läßt auch mancherlei kleinere erkennen, die doch ebenfalls der Betrachtung wert erscheinen.

<sup>11</sup> Man sollte es daher auch für früher halten, doch scheint es gleichzeitig mit den Münchener Bildern von 1642/43 entstanden zu sein. Cand. phil. Kohrs entdeckte an den Säcken auf den Büchern im Hintergrunde Schriftzeichen u. Zahlen, die vielleicht die Angabe 1642 mitenthalten.