

## De aanbidding der koningen en ander vroeg werk van Hendrick ter Brugghen

### INLEIDING

De eierzuchtigsten onder de schilders zijn altijd de historieschilders geweest, die zich toelegden op het schilderen van mythologische, bijbelse en historische onderwerpen, waarbij de menselijke figuur en de hartstochten van de mens het eigenlijke thema vormden. De dubbele uitdaging, waar sinds de tijd van Scorel en Heemskerck iedere jonge historieschilder zich voor gesteld zag, was: z'n leermeester overtreffen en de Italianen evenaren. Zijn leermeester overtreffen in het evenaren van de Italianen, daar kwam het voor de meesten op neer. Generatie na generatie ging naar het zuiden, naar de directe erfgenamen van de antieken, die de natuur – de ware leermeester van de kunst – het meest nabij gekomen waren. Twee noorderlingen zouden het zover brengen, dat zij – om zo te zeggen – Italiaan werden onder de Italianen en aan hen gelijkwaardig: Dürer en Rubens.

Met Rubens is men al in de zeventiende eeuw en ook in die tijd bleef het Italiaanse ideaal in de kring van de historieschilders onverminderd van kracht. Specialisten in andere, tevoren (voorzover ze al beoefend werden) geminachte categorieën – portret, genre, stilleven, landschap enz. – konden het tot een zeker aanzien brengen, maar alleen met historieschilderen – en ook Rembrandt wist dat – kon men roem en eer behalen. Naast Italianen werd al spoedig Rubens het voorbeeld en wat later ook dat andere fenomeen, die Nederlander die – zoals Huygens zegt – *de hoogste roem van Griekenland en Italië... in de Nederlanden*<sup>1</sup> had overgeplant: Rembrandt.

De Italiaanse reis, die in de zestiende eeuw eigenlijk een verplicht programmapunt was geweest, raakte in de loop van de zeventiende eeuw bij de historieschilders meer en meer in onbruik. De laatste generatie, die de traditie nog voortzette, was die van 1580/90: de pre-Rembrandtisten met Lastman, Pynas en Tegnagel als voornaamste vertegenwoordigers en de Caravaggisten, van wie Ter Brugghen, Honthorst en Baburen in Utrecht de kerngroep vormden. Wanneer ook twee vertegenwoordigers van de volgende generatie, Jan van Bijlert en Jan van Bronchorst (beiden van 1603), nog naar Rome gaan, vormen zij al Utrechtse uitzonderingen op de Hollandse regel<sup>2</sup>.

### LEVENSLLOOP

Wat er bekend is over Ter Brugghen's leven, is in weinig woorden verteld. Hij werd geboren in de provincie Overijssel, hoogstwaarschijnlijk in 1588. Enkele jaren na zijn geboorte verhuisde het gezin naar Utrecht, waar Hendrick volgens Sandrart (1675) in de leer ging bij Abraham Bloemaert. Al in 1604 zou hij naar Italië zijn gegaan (Houbraken, 1718), vanwaar hij volgens zijn eigen verklaring van 1615 tegen de herfst van het jaar 1614 in Utrecht terugkeerde<sup>3</sup>. In 1616 (misschien 1617) werd hij er lid van het Sint Lucasgilde en op 15 oktober 1616 trouwde hij er. Hij werd vader van acht kinderen. Begin november 1629 werd hij begraven in de Utrechtse Buurkerk.

De veronderstelling, dat Ter Brugghen omstreeks 1620 een tweede reis naar Rome zou hebben gemaakt, werd in 1952 door Longhi geponeerd. Nicolson laat de kwestie min of meer open, maar





Afb. 1. Hendrick ter Brugghen. De aanbidding der koningen, 1619. Rijksmuseum, Amsterdam. Aanwinst 1970.

hij houdt zo'n reis toch voor mogelijk, zelfs voor waarschijnlijk. Critici van Nicolson's monografie hebben zich meestal in negatieve zin over de mogelijkheid van zo'n tweede reis uitgelaten, maar in het vrij recente boek van Moir over de Italiaanse Caravaggisten duikt die reis toch weer op als een zo goed als vaststaand gegeven<sup>4</sup>. Het verzinsel van die reis berust op verkeerde uitgangspunten, nl. op een aantal mijns inziens ten onrechte aan Ter Brugghen toegeschreven al te 'Italiaanse' schilderijen (zie p. 104) en op een verkeerde verklaring van de gelijkenis tussen het

vroege werk van Serodine (die pas ongeveer 14 jaar oud was toen Ter Brugghen Rome verliet) en dat van omstreeks 1620 van Ter Brugghen.

De vraag, of Ter Brugghen in 1604 (16 jaar oud) naar Italië ging om er de meesters te bewonderen, die zijn maniëristische leermeester Bloemaert hem aangeprezen zal hebben of met het bewuste voornemen om er van Caravaggio te leren, wiens faam toen al in het noorden was doorgedrongen<sup>5</sup>, kan men gevoegelijk in het midden laten. Hij raakte er in elk geval in de ban van het Caravaggisme en volgens De Bie<sup>6</sup> zou hij in die kring ook



Rubens ontmoet hebben (waarschijnlijk in 1606-1608). De Vlamingen Louis Finson (Finsonius), Rubens en Theodoor van Loon en de Hagenaar Everard Crijnsz. van der Maes, de eerste noorderlingen die met Caravaggio's kunst zouden kennis maken, waren weliswaar een paar jaar eerder dan Ter Brugghen naar Rome gegaan, maar toch behoort hij tot die voorlopers, want hij ging jaren eerder dan zijn Utrechtse leeftijdgenoten. Gerard van Honthorst (1590-1656) vertrok in 1610/12 en was eind juli 1620 terug in Utrecht<sup>7</sup>. In datzelfde jaar of misschien pas in 1621 keerde Dirck van Baburen (1594/95-1624) terug, die waarschijnlijk in 1612 naar Rome was gegaan<sup>8</sup>. Het merkwaardige is nu, dat er niets bekend is over Ter Brugghen's Italiaanse tijd en dat er geen enkel werk uit die periode valt aan te wijzen<sup>9</sup>, terwijl Honthorst en Baburen er belangrijke opdrachten uitvoerden en er naam maakten. Honthorst, die er zich om zijn vermaarde kaarslichteffecten de bijnaam *Gherardo delle Notte* verwierf, keerde in zijn vaderland terug als een beroemdheid. Judson catalogiseerde circa 15 werken uit zijn Italiaanse tijd. Baburen kon zich - voorzover bekend - niet beroemen op een even groot succes, maar ook hij had belangrijke opdrachten gekregen. Zijn Romeinse oeuvre telt volgens de catalogus van Slatkes circa acht werken.

Men zou kunnen denken, dat Ter Brugghen van zijn 16de tot zijn 26ste jaar in Italië maar wat heeft rondgekeken, maar dat wordt door hemzelf tegengesproken in zijn al eerder genoemde verklaring van 1615, waarin hij en zijn reisgenoot Thyman van Galen te kennen geven *dat zyl. ettelicke jaren in Italien heurlieder conste geexerceert hebben*. Het is al vreemd genoeg, dat er geen spoor van dat werk is teruggevonden, maar nog bevreemdender is het, dat Nicolson geen enkel schilderij heeft kunnen aanwijzen, dat met zekerheid gedateerd kan worden in de eerste vijf of zes jaren van Ter Brugghen's Utrechtse tijd, volgend op zijn thuiskomst in 1614. Zijn oeuvre-catalogus gaat uit van het vroegste hem bekende gesigneerde en gedateerde schilderij, de *Doornenkroning* van 1620 (Kopenhagen), en bouwt het oeuvre verder op aan de hand van gedateerde werken, die uit alle

volgende jaren - behalve uit 1622 - bewaard zijn tot een totaal van circa 80 schilderijen. Het is het oeuvre, dat de kunstenaar schiep van zijn 32ste jaar tot aan zijn dood, negen jaar later.

#### DE AANBIDDING DER KONINGEN

De nieuwe aanwinst van het Rijksmuseum, de *Aanbidding der koningen* (afb. 1-9), werd in 1966 door de Londense kunsthandel B. Cohen & Sons als een naamloos Italiaans schilderij verworven uit een landhuis in Yorkshire. Men schreef het in eerste instantie toe aan Domenico Fetti (1589-1624). Door bemiddeling van de heer Vitale Bloch werd het schilderij aangeboden aan het museum in de toestand waarin het was aangetroffen, maar inmiddels herkend als een werk van Hendrick ter Brugghen. Ofschoon het kunstwerk duidelijk voor het museum in aanmerking kwam, kon op dat moment niet op de aanbidding ingegaan worden in verband met lopende onderhandelingen over andere aankopen. Maar de belangstelling ervoor bleef bestaan. Vier jaar later, toen er weer aan nieuwe uitbreiding van de verzameling gedacht kon worden, bleek het schilderij nog altijd te koop. Na een technisch onderzoek werd het aangekocht als geschenk van de Commissie voor Fotoverkoop met financiële steun van de Vereniging Rembrandt in samenwerking met het Prins Bernhard Fonds<sup>10</sup>.

Dat onderzoek was vooral gericht op het formaat van het schilderij en op de toestand van het Christuskind. Pal boven en onder de figuren vertoonde de verflaag doeknaden. Aangezien de figuren voor een Ter Brugghen-compositie vreemd in het vlak stonden, rees het vermoeden, dat er bovenaan een brede en onderaan een smalle strook was aangezet, zodat het oorspronkelijke, voor Ter Brugghen normale formaat-in-de-breedte om de een of andere reden was veranderd in een formaat-in-de-hoogte. Röntgenonderzoek toonde aan, dat dat inderdaad gebeurd was. De schilderwijze en de kleur van de brede bovenstrook weken ook duidelijk af van de rest van het schilderij. De manier, waarop de ruïne en de bladeren waren geschilderd, deed veel later aan;





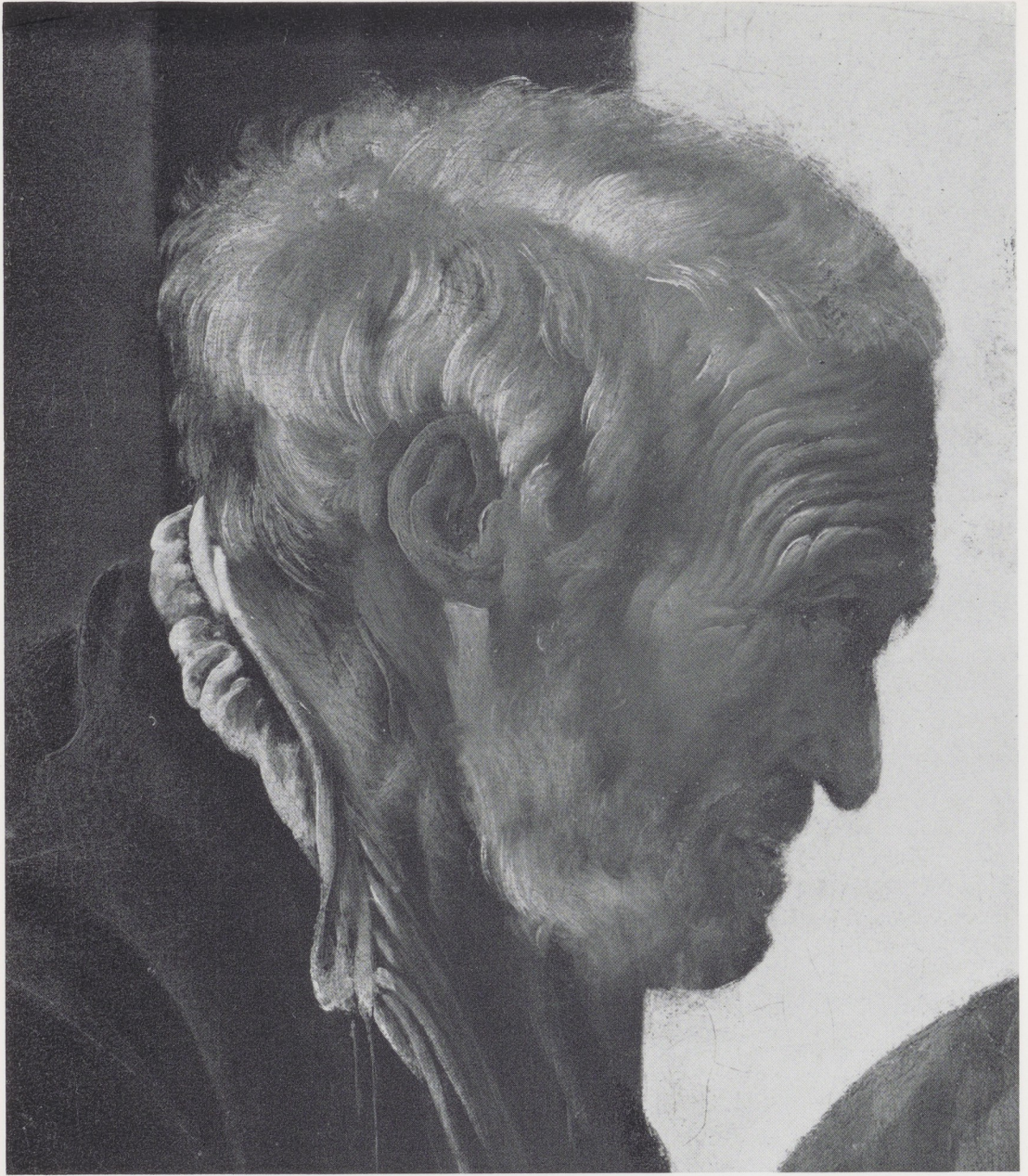
Afb. 2. Detail van afb. 1.





Afb. 3. Detail van afb. 1.





Afb. 4. Detail van afb. 1.



ongeveer zoals Isaac de Moucheron (1670-1744) het zou hebben gedaan, waarmee overigens niet gesuggereerd wil worden, dat de stroken (waarvan de onderste als tegenwicht diende tegen de bovenste, zodat de figuren niet al te laag in het vlak zouden komen te staan) er niet in Engeland aangezet kunnen zijn. Helaas is er niets over de geschiedenis van het schilderij bekend.

Van het opmerkelijk zwak geschilderde Christuskind, dat er bovendien nogal versleten uitzag, werd een röntgenfoto gemaakt, die werd vergeleken met een röntgenfoto van de prachtig bewaarde kop van Jozef (links bovenaan). Onder het zichtbare kind bleek een totaal ander kind schuil te gaan en aangezien dit tweede kind een even helder röntgenbeeld gaf als de kop van Jozef, mocht aangenomen worden dat het er bij verwijdering van de overschildering acceptabel onderuit zou komen. Acceptabel bleek achteraf een veel te bescheiden kwalificatie voor het unieke kind dat te voorschijn kwam.

Na de aankoop werd een begin gemaakt met de restauratie, die ongeveer een jaar zou gaan duren. Hoe die verliep en wat er allemaal veranderde, valt te lezen in het restauratieverslag, dat hierachter gepubliceerd wordt. Eén gegeven daaruit kan hier niet onvermeld blijven. In een late fase van de restauratie werd de signatuur ontdekt: *HT-Brugghen fecit 1619* (p. 135, afb. 15, 16). Zo'n signatuur valt niet te versmaden, maar Ter Brugghen sprak al zo overduidelijk uit het hele schilderij, dat ook zonder zijn handtekening zijn hand er gemakkelijk in herkend kon worden. Het jaartal, daarentegen, is een vondst van buitengewone betekenis. Niet, dat het schilderij zonder dat gegeven niet in verband gebracht zou zijn met het vroegst bekende werk van Ter Brugghen, maar precies in welk jaar het gedateerd moest worden zou altijd een strijdvraag gebleven zijn. Nu dat 1619 blijkt te zijn (één jaar voor de *Doornenkroning* van Kopenhagen), openen zich nieuwe perspectieven ten aanzien van de nog vrij problematische formatie en chronologie van het vroegst bekende werk van de Utrechtse meester, die verderop besproken zullen worden.

De onverwrikbare kompositie en het briljante

koloriet zijn resultaten van een meesterlijk samenspel van alle mogelijke picturale elementen. De horizon laat zich moeilijk bepalen maar moet even boven het midden liggen, ter hoogte van het hoofd van het kind. Op de plaats van dat hoofd ligt ook het verdwijnpunt, dat men vindt door de schuine lijn van het naar voren stekende, in het verkort geziene stuk muur van het poortachtige bouwsel naar beneden toe te verlengen. Het compositorische en het thematische centrum vallen dus samen.

Het licht beschijnt het tafereel van links en iets van voren, zodat de gezichten van de koningen en hun gevolg het volle licht vangen, maar de gelaats-trekken van het kind en zijn ouders in de schaduw vallen. Een prachtige vondst, want zo valt de volle aandacht op het aanschouwen en blijft het aanschouwde geborgen in een waas van geheimenis. Maar het Christuskind vertegenwoordigt ook de hoogste lichtwaarde binnen het schilderij. Die boreling die men het embryonale stadium nog aanziet en die tegelijk toch oneindig veel ouder is dan de grijsaard, dat loodzware kind dat de reus Christoforos haast niet kon torsen, is het stralende middelpunt. Zelden is de heilige ernst van het moment, waarop de wereld, die Melchior, Balthazar en Caspar als afgezanten zond, zijn opwachting maakt bij de verlosser, zonder theater, zonder enige praal en zonder schilderkunstig vertoon, zó waarachtig uitgebeeld.

De contour en de prachtige schedellijn van het kinderkopje worden veredeld herhaald in het hoofd van Maria en vervallen gespiegeld in de oude kop van Melchior. Op die diagonaal gebouwde hoofdgroep, die naar rechts toe aflopend eindigt met de knielende page en naar links toe opklimt en overgaat naar het tweede plan in de figuur van Jozef, blikken de staande koningen neer; Caspar met zijn donkere kop en face, Balthazar profilerend tegen een donker fond en zo het effect spiegelend van Jozef's profiel in tegenlicht, de één met een zilveren bokaal, de ander met een gouden. Die sobere eenvoud van het arrangement, die al voor starheid werd behoed door de negerkoning niet precies midden tussen de beide profielkoppen op te stellen, wordt met mate ver-



levendig door de vrijere plaatsing van de overige figuren: de ruiters en de page, van wie het niet erg duidelijk is of hij nieuwsgierig achter de rug van de vorst langs gluurt of – en dat zou dan wel een ikonografisch unicum zijn – zijn meester met een greep onder diens mantel berooft van zijn beurs. Hoe weloverwogen de hele compacte groep in scene is gezet, blijkt uit het doorlopen van de lange mantels van de staande koningen in de spleten tussen de voorgrondfiguren. Die vorsten krijgen daardoor een rijzigheid, waarvan de monumentaliteit nog versterkt wordt door de verticale lijnen van het bouwsel op de achtergrond, dat volgens de ikonografische traditie de ruïne van het paleis van David voorstelt. De hele kompositie zou ongetwijfeld (vgl. p. 118, afb. 1) een te platte, reliefachtige indruk gemaakt hebben als de schilder geen ruimte had gesuggereerd door er een lucht achter te zetten, die (en dat is het knappe) niet alleen links door de poort heen te zien is, maar ook voor de hals van de staande koning, waardoor die figuur nog wint aan plasticiteit. Bij Jozef is het weer precies andersom; daar ziet men voor zijn hals nog een klein stukje van de donkere ruïne. Prachtig steekt de rugcontour van Balthazar af tegen de lucht, een effect dat herhaald wordt bij de figuur onder de poort. De subtiele Ter Brugghen plaatste niet de donkere negerkop tegen de heldere lucht, maar hij durfde het aan die juist tegen een donker fond te zetten, waardoor de ingetogenheid van die man wonderlijk mooi is uitgebeeld.

De verfopdracht is over het hele oppervlak vrij pasteus. Glimlichten zijn iets vetter opgebracht, maar op de zwaar in de verf gezette tulbanden na is de verflaag tamelijk gelijk van dikte. De contouren sluiten meestal volkomen tegen elkaar aan, maar op enkele plaatsen (b.v. bij de schouders van de man onder de poort) is de roodbruine grondering zichtbaar door een kier. Dat de vormen tijdens het schilderen bepaald werden, blijkt uit de vaak overkragende vormranden. Hier en daar is een vorm hernomen, maar behalve in het moeilijk ontwarbare gedeelte met het landschap en de beesten en in de door de page gedragen tulband, waarvan het aanvankelijk anders gewonden wind-

sel in een slip neerhing, vertoont het schilderij geen ingrijpende repentirs. De penseelvoering is steeds aangepast aan de vorm, de stofuitdrukking en de aard van het motief. Meestal zijn de streken breed en vaak eindigen ze stomp. Hier en daar, zoals in de koppen van de staande koning en van de oudste ruiter zijn ze heel kort gehouden en is de penseelbeweging zelfs deppend. Maar gewoonlijk zijn de streken lang en vloeiend en modelleren ze de plasticiteit van koppen, handen en draperieën. De nog nauwelijks gevormde kinderhand is met losse toetsen aangeduid, de hand van Maria is gladder en vaster geschilderd, de oude hand van Melchior is met brede streken en vette contourlijntjes gevormd. De stoffen, lichte, zware, soepele en stugge, hebben elk een eigen structuur en of de schilder zich nu bedient van lange sierlijke halen, zoals in de gewaden van Maria, van dwarse vegen en haarfijne arceringen, zoals in de mantel van Melchior, of van vaste zorgvuldige streken, zoals in de lange mantel van Balthazar, altijd zijn zijn bewegingen trefzeker en energiek. Bijzonder functioneel zijn de verschillende gradaties van voltooiing: de doorgroefde kop van Jozef biedt het summum aan realisme, het gezicht van de man met de hoge muts is iets globaler gevormd en de profielkop naast deze man is schematisch aangeduid. Tenslotte, welke schilder zou in staat zijn om temidden van die vormenrijkdom de fijn geciseleerde bokalen nog zo krachtig uit te laten komen. Die pronkstukken, Utrechts werk van circa 1600 (?)<sup>11</sup>, zijn kennelijk 'naar het leven' gedaan en zonder de grote vorm ook maar een moment uit het oog te verliezen met een wirwar van suggestieve streekjes en haaltjes zo magnifiek uitgebeeld, dat de associatie met onze beste stillevenschilder, Willem Kalf, zich opdringt.

In het totaalbeeld domineren het rood van de koningsmantels en het rood maar vooral het blauw van Maria's kleding, dat bleker terugkeert in de lucht. Die kleurstelling verheft zich tegen een variëteit van bruine en grijze tinten, maar wordt zelf toch weer glansrijk overstraald door de blanke, lichte okerkleur van het Christuskind, dat ook binnen het koloriet de blikvanger is. Schitterend harmonieert die tint met het lichte ver-





Afb. 5. Detail van afb. 1.

miljoen van Maria's jak, dat het transparante, helaas wat dun en al te doorzichtig geworden blauw (lapis lazuli) van haar gewaad extra kracht verleent. In de rode mantel van de staande koning keert het vermiljoen van Maria's kleding terug, maar hier toont het zwaarder door het donkerder rood van het patroon, dat in de stof geweven is. Hoe mooi dit rood ook tegen het blauw is afgewogen, in de mantel van de knielende koning toont Ter Brugghen pas goed, waartoe hij in staat is.

De stof is lichtbruin met ingeweven donkerbruin patroon. Geel gearceerde hoogsels doen het gouddraad glinsteren op het licht. Maar de brede opgenaaide banen in donker kraplakrood met felle lichtrode hoogsels maken die brokaten mantel tot

een fonkelend koningsgewaad, waartegen de transparant bruine met groene haarlijntjes gehoopte gordel, die op enige afstand een olijfkleurige indruk maakt, prachtig uitkomt. De page heeft een rustige, roodbruine jas met een bruinige sjerp. Typisch Ter Brugghen is de jas van Jozef, roodachtig met een groene weerschijn. De witgeplumde frambozerode hoed van de man naast Jozef doet het schitterend tegen het blauw van de hemel. Zijn kleding heeft een wonderlijke kleur, die bij nader toezien blijkt te bestaan uit paarsachtige en lichte en donkere groenige banen. De ruiters zijn licht van toon; de linker heeft een witte tulband met rose banen en een lichtgroene jas, de rechter een gelig witte tulband en een grijze jas. De witten zijn altijd aangelengd en kleurig ge-





Afb. 6. Detail van afb. 1.



schaduw: de tulbanden van de koningen, die als lichtplekken zo mooi over het vlak verdeeld liggen ten opzichte van het heldere kind, zijn rose getint, de mouw van Maria is in bruin geschaduw en de mouwen van de negerkoning in grijsbruin. Ook hier, in de kleur, zijn het weer de bokalen die als juwelen schitteren. De zilveren tegen het staalblauw van de man met hoofddoek op de achtergrond en het rood van de koningsmantel, de gouden tegen het grijzige hermelijn en bij de voet tegen het rood van een draperie. En dat kleur voor Ter Brugghen licht betekent blijkt ten overvloede uit de reflexen. De rode mantel spiegelt in het zilver, het beschaduwde gezicht van Maria licht op door de helderheid van het kind op haar schoot en (wonderlijk effect) de ivoorwitte coupe werpt een wittig reflexlicht op het gezicht van het kind.

#### HERGROEPERING VAN HET VROEGE WERK

Met de verschijning van Nicolson's monografie in 1958 heeft het oeuvre van Ter Brugghen gestalte gekregen. Hoe verward de kennis van deze kunstenaar voordien was, blijkt uit de voortreffelijke overzichten, die Nicolson in zijn catalogus geeft van de oudere literatuur, die voortaan als verouderd bestempeld mocht worden. Het beeld, dat Nicolson ontwierp ontleent zijn kracht niet in de laatste plaats aan de persoonlijke visie van de auteur op zijn onderwerp. Het prachtige boek verdiende lovende kritiek en kreeg die ook ruimschoots toebedeeld van Kitson, Gerson en Judson. Intussen zijn er enkele nieuwe gegevens aan het licht gekomen, die hoofdzakelijk te vinden zijn in Judson's monografie over Honthorst (1959), Nicolson's *Second Thoughts about Terbrugghen* (1960), Slatkes' monografie over Baburen (1965) en in de catalogus van de tentoonstelling *Hendrick Terbrugghen in America* (1965/66), die werd ingeleid door Stechow en van uitvoerig commentaar voorzien door Slatkes.

De nieuwe aanwinst van het Rijksmuseum gaf mij aanleiding tot een hergroepering van het vroege werk van Ter Brugghen, die ik afsluit met het jaar 1623, omdat ik het wat de samenstelling

en de chronologie van het latere werk betreft in grote lijnen eens ben met Nicolson's zienswijze. Nicolson stelde voor de vroege periode de volgende lijst van werken op (de A-, B- en D-nummers zijn de catalogusnummers van zijn boek; cursief gezette jaartallen zijn dateringen):

- early* Hieronymus, gravure door W. van de Pas (D 87, afb. 2a)
- 16 [16] *Biddende Petrus*, Utrecht sinds 1967 (D 90, afb. 2b)
- 1616/18 *Roeping van Mattheus*, Le Havre (A 36, afb. 4)
- vóór 1620* *Onthoofding van Johannes*, Edinburgh (A 28, afb. 5)
- 1620 *Doornenkroning*, Kopenhagen (A 18, afb. 7)
- 1620/21 *Pilatus wast zijn handen*, Kassel (A 13, afb. 12)
- ca. 1621* *De Emmausgangers*, vroeger Potsdam (A 59, afb. 13)
- 1621 *Vier evangelisten*, Deventer (A 21-24, afb. 16-19)
- 1621 *Fluitspeler*, Kassel (A 14, afb. 21)
- 1621 *Fluitspeler*, Kassel (A 15, afb. 20)
- 1621 *Roeping van Mattheus*, Utrecht (A 69, afb. 27)
- ca. 1621* *Johannes de Evangelist*, Turijn (A 68, afb. 23)
- na 1621* *De Emmausgangers*, Wenen (A 73, afb. 22)
- 162 [2] *Onthoofding van Johannes*, Kansas City sinds 1964 (A 12, afb. 28)
- 162 [2] *Keizer Claudius*, Berlijn (A 9, afb. 31a)
- 1622/23 *Mater Dolorosa*, Wenen (A 75, afb. 30b)
- 1622/25 *Onthoofding van Catharina*, New York (A 45, afb. 29)
- 1623 *Jongen met pijp en kaars*, Erlau (A 29, afb. 32)
- 1623 *De gokkers*, thans Minneapolis (A 52, afb. 34)
- 1623 *Jongen met wijnglas en kaars*, Raleigh (B 80, afb. 35b)
- 162 [3/4] *Zingende jongen*, thans Boston (A 27, afb. 30a)
- 1623/24 *Lachende man*, ubi (A 33, afb. 38a)





Afb. 7. Detail van afb. 1.

Aan deze lijst van 25 schilderijen (de vier *Evangelisten* te Deventer apart geteld) moeten op grond van nieuwe gegevens drie schilderijen worden toegevoegd:

- 1619 *Aanbidding der koningen*, Amsterdam  
 1623 *De vrouwen begroeten de held David*, Raleigh (A 50, afb. 89). Nicolson gaf het jaartal op als 162 [8?]. Gerson (1959) las het als 1623, waarmee

Nicolson (1960) instemde. Deze vroege datum wordt thans algemeen geaccepteerd<sup>12</sup>.

De *Ongelijke liefde* (A 64), aanvankelijk door Nicolson in 1625/28 gedateerd maar in 1960 door hem teruggeplaatst naar 1623/24 wegens vermeende verwantschap met de *David*-voorstelling<sup>13</sup>, moet wel degelijk laat zijn. Tot die monumentale vereenvoudiging van vormen en samenballing van volumens, tot zo'n sublieme



vertolking van een vulgair thema was Ter Brugghen pas op het eind van zijn leven in staat. Alleen al de gelijkenis, zowel wat het uiterlijk als de lichtbehandeling van het gezicht betreft, met de vrouw op het *Duet* van 1629 (A 60) pleit voor een datering in dat jaar.

1623 *Meisje een kaars aanstekend*, ubi. In 1960 overtuigend door Nicolson aan zijn catalogus toegevoegd en 1623/24 gedateerd<sup>14</sup>. Ik zie geen reden voor het alternatief en kies voor 1623, omdat het schilderij qua opvatting identiek is met de *Jongen met pijp en kaars* te Erlau (A 29).

Opmerking:

De *Doornenkroning* te Lille, die Nicolson in 1960 toevoegde aan zijn oeuvre-catalogus en die hij 1615/20 dateerde<sup>15</sup>, lijkt mij volstrekt onacceptabel.

De *Bespotting van Christus* in het Musée de l'Assistance publique te Parijs, welk schilderij in 1962 werd ontdekt door Thuillier en in 1970 gepubliceerd door Mme Noël-Bouton, die de mogelijkheid niet uitsluit dat het een atelier-herhaling is terwijl Nicolson het volgens zijn mededeling aan Mme Noël voor een origineel houdt, kan mijns inziens circa 1625 gedateerd worden en niet zo vroeg als Mme Noël voorstelt (ca. 1620)<sup>16</sup>: vergelijk de Christusfiguur met de Lazarus op *Lazarus en de rijkaard* van 1625 te Utrecht (A 70, afb. 65), de profielkop van de oude man met die van de oude vrouw op *Jacob en Laban* te Keulen (A16, afb. 85), waarvan de datum mijns inziens niet als 1628 gelezen moet worden<sup>17</sup>, maar als 1626 zodat het stuk volgt op de *Lazarus*-voorstelling van 1625 (o.m. dezelfde honden) en vooraf gaat aan de *Jacob en Laban*-voorstelling van 1627 te Londen (A 40, afb. 80).

Kitson stelde voor het *Concert* te Eastnor Castle (A 37) niet in 1626/27 (Nicolson), maar in 1622/24 te dateren<sup>18</sup>; het is echter duidelijk contemporain met het *Concert* van 1626 te Leningrad (A 38).

De andere suggestie van Kitson (ibidem), namelijk om de *Zingende jongen* te Gothenburg (A 32) in 1622/23 i.p.v. 1625/28 (Nicolson) te dateren, kan ik niet goed beoordelen, omdat het materiaal mij ontbreekt om te kunnen uitmaken, of dit schilderij werkelijk aansluit bij de *Harp spelende David* van

1628 te Warschau (A 77). Mocht dat niet het geval blijken, dan zie ik (o.m. op grond van het gearceerde brokaat, dat precies zo voorkomt in de mantel van de knielende koning op de *Aanbidding*) overeenkomst met werk uit de jaren 1619/21. Het feit, dat Honthorst (althans voorzover bekend) pas in 1623 het *di sotto in su* effect toepast, acht ik geen beletsel voor zo'n vroege datering.

Uit de Nicolson-lijst kunnen volgens mij verwijderd worden:

A 28 – *Onthoofding van Johannes*, Edinburg. Nicolson presenteert vooral de kleurstelling van dit schilderij als a 'pre-view' of the mature Terbrugghen, maar hij vindt het in de vormgeving en uitvoering zeer ongelijk van kwaliteit. De zwakheden en gebreken hanteert hij impliciet als argument voor zijn vroege datering. Ofschoon het schilderij op het eerste gezicht bepaald een Ter Brugghen-achtige indruk maakt, is het zowel wat betreft de kleur als de vormgeving en de compositie zelfs voor de jonge Ter Brugghen toch veel te zwak. Een meester van zijn niveau wordt van het begin af aan door de kwaliteit van zijn gave behoed voor inferieure prestaties. De schaduwbaan over het beulsblok, dat overigens op de tenen van de man met tulband staat zonder dat hem dat merkbaar hindert, de uitgeknipte slagschaduw van die man (kennelijk Herodes) en van de beul op de muur, de onhandig en onkundig toegepaste perspectief van beulsblok, zuil en venster, de uit onmacht gezochte oversnijdingen waardoor niemand behalve de beul op de grond staat, het lege gat onder de schotel, de onbeholpen anatomie, de slechte belichting, de vreemde koppen links boven, de stijve draperieën, de zinloze hoekvulling links beneden en de droge, onpersoonlijke schilderwijze waarin het geheel is uitgevoerd, kunnen niet op rekening van Ter Brugghen's onervarenheid geschreven worden. Ik houd er een tamelijk onervaren navolger van hem voor verantwoordelijk en zie in het schilderij een kopie of een imitatie van Ter Brugghen's manier omstreeks 1622. Het biedt geen 'pre-view' maar een 're-view' of the mature Terbrugghen. Het HTB monogram op het



beulsblok heb ik niet waargenomen, maar de authenticiteit ervan wil ik op voorhand betwijfelen. Vóór 1620 signeerde Ter Brugghen trouwens anders (zie p. 104). Longhi heeft het schilderij in 1966 als eerste verworpen<sup>19</sup>.

A 13 – *Pilatus wast zijn handen in onschuld*, Kassel. Afgewezen door Judson, die er een werk in ziet van een *close follower*. Zijn argumentatie overtuigt mij volkomen<sup>20</sup>.

A 59 – *De Emmausgangers*, vroeger Potsdam. Voorzover mij bekend is dit schilderij nimmer betwijfeld en het was ook bepaald niet het eerste, dat mijn argwaan wekte. Het staat ongetwijfeld dicht bij Ter Brugghen, maar na enig wikken en wegen wonnen de negatieve aspecten het bij mij duidelijk van de positieve. De kop-typen wijken af van Ter Brugghen's repertoire. De schedels van de beide gasten van Christus zou hij die prachtige contouren gegeven hebben van zijn *Evangelisten* te Deventer. Het effect van het handenspel zou hij niet bedorven hebben door de hand van de linker Emmausganger zo dicht bij de handen van Christus (zie, hoe zwak de aanzet van de stakerige vingers van de rechterhand aan de onderhand is uitgebeeld) te plaatsen. Een regelrechte vergelijking, die ten nadele van dit schilderij uitvalt, is die van de hand die de stoelleuning omvat met de hand van de tollenaar, die de tafelrand grijpt op de *Roeping van Mattheus* te Utrecht. De eerste hand is een vormeloos geval vergeleken bij die andere. En wat betreft de handeling, die voltrekt zich in de historiestukken van Ter Brugghen altijd binnen het schilderij zelf. Er valt niet één voorbeeld aan te wijzen (ik spreek niet over de muzikanten en de late genre-voorstellingen), waar de hoofdfiguur zich – zijn medespelers totaal negerend en daarmee de concentratie binnen het schilderij verbrekend, rechtstreeks wendt tot de toeschouwer.

A 73 – *De Emmausgangers*, Wenen. Dit schilderij, dat zo duidelijk uit de toon valt, werd reeds afgewezen door Kitson, Gerson en Judson; Moir daarentegen aanvaardt het en borduurt door op Nicolson's geforceerde theorie, dat het schilderij gemaakt zou zijn in samenwerking met een Noord-italiaanse schilder<sup>21</sup>.

A 68 – *Johannes de Evangelist*, Turijn. Kitson, Gerson, Judson, Slatkes en Moir accepteren dit schilderij niet; Nicolson deelde aan Slatkes mee, dat ook hij het niet meer als een Ter Brugghen beschouwt<sup>22</sup>.

A 75 – *Mater Dolorosa*, Wenen. Gerson noemde dit schilderij terecht een *Fremdkörper* in het oeuvre van Ter Brugghen<sup>23</sup>. Het Maria-type lijkt weliswaar veel op de Maria op de *Kruisiging* te New York, maar daarmee houdt de vergelijking dan ook op. De plooiën van de draperieën zijn voor Ter Brugghen veel te gezwollen en te saai van vorm. Een dergelijk schilderij, waarop Maria haar handen ineen geslagen voor de borst houdt (75 × 62,5 cm) bevond zich in 1965 bij kunsthandel Agnew te Londen als 'Utrecht School'.

A 33 – *Lachende man*, part. verz. De beide versies van dit schilderij lijken mij, naar de reproducties te oordelen, veel te zwak voor een origineel, dat er wel aan ten grondslag zal liggen.

Opmerking: De *Jongen met wijnglas en kaars* van 1623 te Raleigh (B 80) werd in 1960 door Nicolson als eigenhandig werk geaccepteerd<sup>24</sup>.

Op de *Zingende jongen* te Boston (A 27) is inmiddels het jaartal 1627 aangetroffen<sup>25</sup>.

De lijst van Nicolson bevat enkele aanvechtbare dateringen:

D 90 – *Biddende Petrus*, Utrecht. Aanvankelijk kende Nicolson dit schilderij slechts van een foto en catalogiseerde hij het in de rubriek *Copies of Lost Works*, omdat hij er geen origineel in kon zien. Nadat hij het schilderij had leren kennen, bleef zijn oordeel negatief (*As I suspected, it is definitely not an original, and the signature (with the HT and the B divided by an impossible gap) is false. The date is not legible*)<sup>26</sup>. Bij onderzoek bleek mij, dat de signatuur in lichte oker op donkerbruin staat geschreven in een minder vast handschrift dan latere signaturen van Ter Brugghen, maar ik zie geen enkele reden om hem als vals te kwalificeren. Er staat (afb. 11): *HT brugghen fecit*. (*HT* in monogram en de achternaam zonder hoofdletter). Het gat tussen het monogram en de achternaam is niet *impossible*, want in 1619 schreef de schilder zijn naam vrijwel net zo, maar met een hoofd-





Afb. 8. Detail van afb. 1.



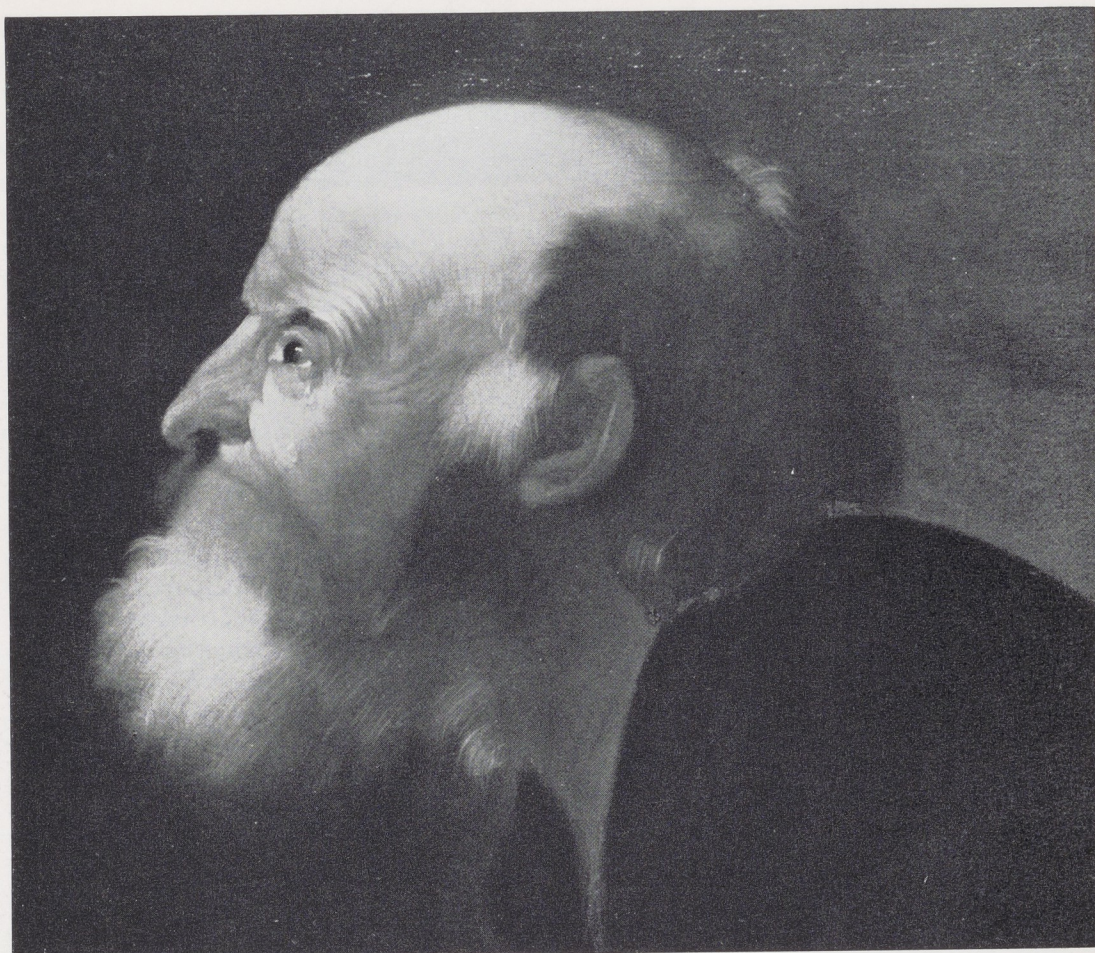


Afb. 9. Detail van afb. 1.

letter. Van 1620 af signeert hij *HTB* of *HT Bruggen*, de hoofdletters altijd in monogram<sup>27</sup>. Uit al deze signaturen blijkt, dat het correcter is zijn naam te schrijven als Hendrick ter Bruggen dan als Hendrick Terbruggen. In 1615 signeerde hij een acte aldus<sup>28</sup>: *heyndrick ter Bruggen*. Op een gravure naar hem (zie p. 108) wordt zijn naam *Henricus ter brug* geschreven, dus ook weer met een kleine *b*. Het jaartal op het Utrechtse schilderij, dat ik onder de microscoop heb kunnen bekijken<sup>29</sup>, luidt: 161. Van het laatste cijfer resteert alleen een kleine nul, die wel het restant moet zijn van een 6; bij 1610

zou de nul groter zijn en voor 1618 of 1619 is het schilderij stilistisch nog te weinig ontwikkeld. Petrus, gekleed in een groene jas met over de onderarmen een gele draperie, zit in zijn cel (Hand. xii, 5), leunend op een vlak, dat wel een tafel moet voorstellen. Zijn gezicht wordt beschonen door lichtstralen, die van links boven neerschijnen. Uit zijn oog biggelen twee tranen. Achter hem hangen twee sleutels aan de celwand, een gouden en een zilveren. Het zijn de sleutelen van het koninkrijk der hemelen, die Christus hem toezegde (Mattheus xvi, 19) en die volgens Molanus<sup>30</sup> van goud en zilver waren; de gouden sym-





Afb. 10. Hendrick ter Brugghen. Biddende Petrus, 1616. Detail. Centraal Museum, Utrecht.

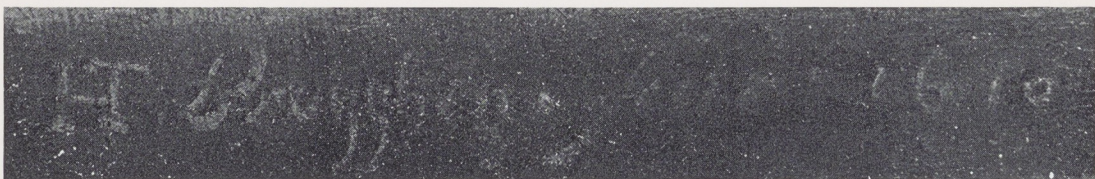
boliscert Petrus' macht om de zonden te vergeven, de zilveren zijn bevoegdheid om onwaardigen buiten de gemeenschap van gelovigen te sluiten. De zielenood van deze vertwijfelde, eenzame Petrus is krachtig uitgedrukt in handen en blik, zelfs iets krampachtig misschien. Het sleutel-motief is zinvol toegepast: Petrus kon er mee binden en ontbinden op aarde, maar zijn celdeur kon hij er niet mee open krijgen; een engel moest hem komen bevrijden.

Ofschoon het schilderij hier en daar wat geleden heeft, is de factuur van Ter Brugghen toch duidelijk te zien, vooral in de sleutels, die door

een kopiist nooit zo vrij en trefzeker uitgebeeld zouden zijn, en verder in de handen en in de neus- en oogpartij. De vette randjes, die de verfstreken omzomen, de typische manier waarop de wangpartij tegen de neus aan is gezet, de vorm van het oor, de behandeling van het haar en de mooie contour van de schedel corresponderen ten nauwste met de uitvoering van de kop van de knielende koning op de *Aanbidding* (afb. 9-10).

A 45 - *De onthoofding van Catharina*, New York. Nicolson dateert dit werk in 1622/25, Slatkes in 1624/25<sup>31</sup>. Door het schilderij af te beelden naast de *Onthoofding van Johannes* te Kansas City (resp.





Afb. 11. Signatuur van afb. 10.

afb. 29 en 28) suggereert Nicolson een algemeen onderling verband, dat echter alleen opgaat voor de compositie (en dan nog maar ten dele, want m.i. vult Nicolson de fragmentarisch bewaard gebleven *Johannes*-voorstelling zonder voldoende bewijs aan tot een formaat in de hoogte; het kan net zo goed in de breedte geweest zijn en mij lijkt dat wel zo waarschijnlijk). Stilistisch springt het verschil tussen het relatief tekenachtige *Johannes*-tafereel en de schilderachtige *Catharina*-voorstelling duidelijk in het oog. Dat verschil wordt niet alleen veroorzaakt door het feit, dat de *Onthoofding van Catharina* op paneel is geschilderd, al is dat natuurlijk wel van invloed op de techniek<sup>32</sup>. Vergelijking met de *Aanbidding* van 1619 levert tal van punten van overeenkomst op. De 'gotisch' in een punt uitlopende geplooid mantel van Catharina vindt men terug in de mantelslip voor de knieën van de knielende koning. Zo'n draperievorm maakt Ter Brugghen later niet meer. De plooi van het hemd van de beul laat zich uitstekend vergelijken met de neerhangende ondermouwen van de negerkoning en het over de schede vallende einde van de broekband van de beul lijkt, evenals de stroken van de rok van de soldaat, sprekend op de ceintuur van de knielende page. De wat plumpe benen van de beul en de brede arm van de soldaat hebben die onbeschrijflijke 'lelijke schoonheid' van het kind op Maria's schoot. Er is nauwelijks verschil in uitvoering tussen de hand van Catharina en die van Maria. Wat de koppen betreft gaat de vergelijking tussen de beul en de man in profiel links van de negerkoning nog beter op dan die met de in profiel staande koning. Het motief van keizer Maxentius die zich naar de soldaat wendt, vindt men terug in de ruitergroep rechts op de achtergrond (vergelijk ook de hand van de keizer met de hand aan

de teugel en de kop van de soldaat met die van de rechter ruiter). Maar overigens komt Maxentius (tulband, gezicht en kleding) heel dicht bij Herodes op de *Onthoofding van Johannes*, die ik 1621/22 dateer.

De monumentaal werkende architectuuraanduiding op de achtergrond komt na 1620 niet meer voor. De uitvoerige repentirs, die Nicolson heeft signaleerd (het tralievenster, het beulzwaard, de arm van de beul komen in later werk niet in die mate voor. De onmiddellijke samenhang met de *Aanbidding* brengt mij tot een datering van dit schilderij in 1618/19 met een marge tot 1621 vanwege de gesignaleerde overeenkomst tussen Maxentius en Herodes.

D 87 - *Hiëronymus in een grot*, gravure: *Henricus ter brug pinxit. Wilhelmus Passeus Sculp. Crisp. Pass. ex.* Nicolson houdt het origineel voor vroeg, maar laat in het midden hoe vroeg. Toch kan het vrij nauwkeurig gedateerd worden, want Willem van de Pas of Passe (1597/98-1636/37) was werkzaam in Utrecht van 1618-1620 en daarna van 1621 tot zijn dood in Londen<sup>33</sup>. De uitgever kan zijn broer Crispyn van de Pas II (1694/95-1670) geweest zijn, die van 1613-1618 en in 1621 te Utrecht was gevestigd, maar waarschijnlijk was het hun vader Crispyn van de Pas I (ca. 1560-1637), die van 1612 tot zijn dood in Utrecht prenten uitgaf. Het is theoretisch mogelijk, dat Van de Pas een 'oud' schilderij in prent heeft uitgegeven maar waarschijnlijk is dat niet; bovendien bevat de voorstelling geen elementen, die op een datering vóór 1618 wijzen. Blijft over de vraag welk jaar dan het meest waarschijnlijk is: 1618, 1619 of 1620. Mijn keus valt op 1619/20, omdat de bergen en het stuk lucht en vooral ook de manier waarop de voorgrond met wat overstekende takjes daar tegenaan is gezet, terug te vinden zijn in de partij



rechts op de *Aanbidding* van 1619, terwijl de houding van de heilige toespeelt op de houding van *Johannes de Evangelist* van 1621 te Deventer en dezelfde agressieve leeuw daar optreedt als attribuut van Marcus.

Samen met de *Biddende Petrus* van 1616 (D 90) bevond dit schilderij zich in de verzameling van A. R. van (der) Waay te Utrecht, die in 1764 werd geveild (resp. nr. 136 en 81). Alleen de maten van de op doek geschilderde *Biddende Hieronymus met de Leeuw* werden daar opgegeven, nl.  $4\frac{1}{2}$  bij  $5\frac{1}{2}$  voet (ca.  $135 \times 165$  cm). De heilige was dus levensgroot afgebeeld en de gravure ( $29,3 \times 36,2$  cm) beslaat  $1/16$  deel van het oppervlak van het doek.

A 36 – *De roeping van Mattheus*, Le Havre. Nicolson herkent in dit schilderij *what one would expect of the (relatively) very early Terbrugghen* en handhaaft daarmee zijn eerder gepubliceerde datering: ca 1616/18. Maar tussen de *Petrus* van 1616 en de *Aanbidding* van 1619 blijkt het schilderij beslist niet te passen. Er mag directe of, zoals Judson aannemelijk heeft gemaakt<sup>34</sup>, indirecte invloed van Marinus van Reymerswaele in gevonden worden, veel duidelijker is Caravaggio aanwezig in de compositie, die ondenkbaar is zonder preciese kennis van diens *Roeping van Mattheus*, het eerste doek van de beroemde Mattheus-trits die hij tussen 1598–1602 schilderde voor de Contarelli Kapel in de S. Luigi de Francesi te Rome<sup>35</sup>. Maar archaïserende tendensen noch directe ontleningen aan Caravaggio kunnen gehanteerd worden als argumenten voor vroege datering. Voor zover ik kan zien, pleiten ze juist eerder voor een later tijdstip. Komen ze immers niet het duidelijkst en minst betwistbaar tot uiting in de *Kruisiging* van circa 1625 te New York (A 49) en in de *Ongelovige Thomas* van circa 1624 te Amsterdam (A 2). De *Kruisiging* is inderdaad naar vorm en sentiment erg 'gotisch', al vind ik de verwijzing naar Grünewald toch wat te specifiek, en de *Ongelovige Thomas* werd onmiskenbaar geïnspireerd door de zgn. Giustiniani-versie van Caravaggio's beide uitbeeldingen van dit onderwerp<sup>36</sup>. Dit stuk, thans te Potsdam (Sanssouci), behoorde tot de verzameling van Vincenzo Giustiniani, de beschermheer van

Caravaggio en later zowel van Honthorst als van Baburen (van beide schilders bezat hij werk), maar voor zover bekend niet van Ter Brugghen, die overigens het schilderij wel in die collectie gezien kan hebben<sup>37</sup>.

Hoe kwam Ter Brugghen in die latere tijd, jaren na zijn terugkomst in Utrecht, tot zulke directe Caravaggio-ontleningen? Zijn herinnering aan wat hij in zijn jeugd gezien had, was vervaagd; misschien had hij getekende kopieën van zijn reis meegebracht, maar waarom heeft hij die dan niet eerder gebruikt? Ik vermoed, dat het Honthorst is geweest, die in 1620 met tekeningen naar Caravaggio terugkeerde en er Ter Brugghen's belangstelling voor de Italiaan mee aanwakkerde. Eén zo'n tekening werd door Van Gelder teruggevonden: een kopie naar *Het martelaarschap van Petrus*, in 1600/01 geschilderd voor de Sta Maria del Popolo<sup>38</sup>.

Wat heeft de *Roeping van Mattheus* te Le Havre gemeen met het overige werk van Ter Brugghen, in het bijzonder met dezelfde voorstelling van 1621 te Utrecht (A 69)? De prachtige kop van de staande jongen op de achtergrond lijkt, zowel wat de gelijkenis als de schilderwijze betreft, op de knielende page op de *Aanbidding*. Groot is ook de overeenkomst tussen de koppen van de gebrilde tollenaar en Jozef, een type dat tot 1624 regelmatig terugkeert (*Bevrijding van Petrus* van 1624, Mauritshuis; *Ongelovige Thomas*, Rijksmuseum) om in 1628 nog eens model te staan voor de *Heraclitus* van het Rijksmuseum. Mattheus zelf met zijn massieve, fijngerimpelde kop is op de versie van 1621 precies dezelfde gebleven; het enige verschil is, dat hij daar beleefd zijn muts in de hand houdt. De groep tollenaars is minder ruimtelijk opgesteld en het handenspel is onbeduidend, terwijl dat op het Utrechtse stuk zo magnifiek is uitgewerkt in de diagonaal gerichte, evenwijdig lopende, elkaar opponerende wijsgebaren (*Volg mij; ik?; en de contracten dan?; en het geld dan?*). In dit opzicht doet de Le Havre-versie beslist onder voor de Utrechtse, maar is dit een kwestie van onvermogen uit onervarenheid en moet men daarom het artistiek minst geslaagde van de beide versies voor het vroegste houden of



heeft de ambitie om Caravaggio te parafaseren de eigen verbeeldingskracht verlamd? Het is opmerkelijk, dat Ter Brugghen bij dit stuk in letterlijke zin zoveel afstand nam van zijn onderwerp, duidelijk in navolging van Caravaggio's voorbeeld. Zijn composities uit de jaren rond 1620 hebben, als het al geen close-up's zijn, nooit voorgrond<sup>39</sup>. Ook later is dat nauwelijks het geval en waar de voorgrond nog enigzins een rol speelt – bij de Keulse *Jacob en Laban*-voorstelling, die ik in 1626 dateerde – vindt men ook het motief terug van de lange spillebenen en de stok die naar voren steekt, al is het daar ontegenzeggelijk veel plastischer en met een veel grotere vormenrijkdom toegepast. De fraai uitgedoste jongeling doet bepaald laat aan. Alleen al het profiel van de kop herinnert aan het profiel van de soldaat op de *Trik-trak spelers* van 1627 (A 67, afb. 84). En tenslotte, de lange plooiën van de neerhangende mantel zijn meer verwant aan de grootse plooiën op de *Ongelovige Thomas* dan aan de breed gedrapeerde, maar toch uit relatief kleinere vormeenheden opgebouwde gewaden op de *Aanbidding*. Zo blijkt het schilderij een aantal elementen te bevatten, die verwijzen naar werk uit het midden van de jaren twintig. Maar waar Ter Brugghen wel vaker over de jaren heen terugrijpt op vroegere motieven (een sprekend voorbeeld biedt de vergelijking van de engel die Petrus komt bevrijden (1624; Mauritshuis) met de engel Gabriël op de *Verkondiging* van 1629 te Diest<sup>40</sup>) zegt dat weinig.

De schilderwijze is geacheveerd, maar heeft naar mijn gevoel nog niet het niveau bereikt van de Utrechtse versie van 1621. De wonderlijke kleuren komen in 1619 nog niet voor, maar wel (zij het meestal minder bont) in het begin van de jaren twintig.

De datering van dit merkwaardige schilderij schijnt moeilijkheden te blijven bieden. Vóór 1619 is het nog niet denkbaar; daarvoor biedt het teveel aanknopingspunten met later werk. In 1621, het jaar waarin niet alleen de prachtige Utrechtse versie van de *Roeping van Mattheus* ontstond, maar ook de meesterlijke *Evangelisten*-serie in Deventer en de sublieme *Fluitspeler* in Kassel, heeft Ter

Brugghen een hoogtepunt bereikt waaraan hij, die zich juist in deze jaren zo snel ontwikkelde, nog net niet toe is. Blijft over het jaar 1620, onmiddellijk na de terugkeer van Honthorst met zijn Caravaggiokopieën. De proef op de som is de vergelijking met de *Doornenkroning* van 1620 te Kopenhagen (A 18). De conceptie van dit meesterwerk gaat uit boven het schilderij van Le Havre. Maar zijn er in het vlak van gelijkheid van uitvoering directere parallellen te vinden dan tussen de blote benen (de tenen van de ene voet belicht) van de tollenaar met bril en van Christus, tussen de staande jongeling op de achtergrond en de spotter die zijn onderlip uitrekt, tussen de tulband van de tollenaar rechts en die van koning Herodes en niet in de laatste plaats tussen de globaal aangeduide wegwandelende apostel geheel links op de achtergrond en de identiek behandelde en geheel overeenkomstig in de compositie fungerende figuur op dezelfde plaats op de *Doornenkroning*? Mij dunkt, dat er weinig twijfel mogelijk is over een datering van het Le Havre-schilderij in 1620.

Op grond van bovenstaande waarnemingen en overwegingen ziet mijn lijst van Ter Brugghen's oeuvre tot 1624 er als volgt uit (p. 112-113, afb. a-q):

- a 1616 *Biddende Petrus*, Utrecht (D 90)
- b 1618/20 *Onthoofding van Catharina*, New York (A 45)
- c 1619 *Aanbidding der koningen*, Amsterdam
- d 1619/20 *Hieronymus in een grot*, gravure (D 87)
- e 1620 *Doornenkroning*, Kopenhagen (A 18)
- f 1620 *Roeping van Mattheus*, Le Havre (A 36)
- g 162[1/2] *Onthoofding van Johannes*, Kansas City (A 12)
- h 1621 *Vier evangelisten*, Deventer (A 16-19)
- i 162[0/2] *Keizer Claudius*, Berlijn (A 9)
- j 1621 *Fluitspeler*, Kassel (A 15)\*

\* Compositorisch passen beide Kasselse schilderijen eigenlijk niet goed bij elkaar. Als pendants komen ze voor het eerst voor in de verz. Winkler in 1768. Ik vraag mij af, of Winkler A 15 niet heeft verkleind tot het formaat van A 14 en ik zou er geen enkel bezwaar tegen hebben om A 15 iets later te dateren.



- k 1621 *Fluitspeler*, Kassel (A 14)  
 l 1621 *Roeping van Mattheus*, Utrecht (A 69)  
 m1623 *De gokkers*, Minneapolis (A 52)  
 n 1623 *De vrouwen begroeten de held David*,  
 Raleigh (A 50)  
 o 1623 *Jongen met pijp en kaars*, Erlau (A 29)  
 p 1623 *Jongen met wijnglas en kaars*, Raleigh  
 (B 80)  
 q 1623 *Meisje een kaars aanstekend*, ubi.

#### TER BRUGGHEN EN HET CARAVAGGISME

Op het moment, dat Ter Brugghen, de Caravaggist, door zijn werk voor ons gestalte krijgt, heeft hij zijn eigen manier van doen reeds lang gevonden. Zo omstreeks 1620 moet zijn herinnering aan wat hij meer dan zes jaar eerder in Italië had gezien, zich verdicht hebben tot een algemeen beeld, dat door zijn dominerende eigen persoonlijkheid meer en meer de trekken van zijn eigen zienswijze was gaan vertonen. Van wat er na 1614 door Caravaggio's navolgers was gepresteerd, daarvan had hij geen weet.

Al ontbreekt dan het werk, dat inzicht zou kunnen geven in de genese van Ter Brugghen's latere stijl uit het Italiaanse voorbeeld, toch valt daaruit duidelijk op te maken, dat dat voorbeeld niet alleen en uitsluitend het werk van Caravaggio zelf is geweest. Anderen hebben er reeds op gewezen, dat Caravaggio zelfs niet op de eerste plaats komt, maar dat diens directe navolgers, met name Gentileschi, Borgianni en Saraceni feitelijk belangrijker zijn geweest voor zijn vorming. En ook voor de kwaliteiten van een oudere meester als Cesare d'Arpino, in wiens atelier Caravaggio had gewerkt, heeft Ter Brugghen oog gehad<sup>41</sup>. Maar – en in dat opzicht is men mijns inziens vaak te ver gegaan – het is uiterst twijfelachtig of men van dat latere oeuvre de voorstadia kan aflezen en de invloeden die daarbij gegolden hadden, maar die allang in de eigen visie waren geïntegreerd. Het enige element, dat zich afzonderlijk laat aanwijzen omdat het eigen is noch Italiaans, is het Dürer-Lucas van Leyden-aspect, dat Nicolson reeds heeft aangetoond.

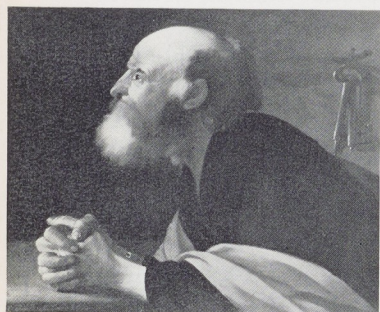
Het is misschien toch niet zo verwonderlijk als het

schijnt, dat Ter Brugghen, die (ook op internationaal niveau) gerekend mag worden tot de begaafdste Caravaggisten, zulke nauwe verwantschap vertoont met bepaalde schilders, terwijl hij hun werk niet of nauwelijks gekend kan hebben. Ook al leefde hij in Utrecht, hij was en bleef hun geestverwant. Wanneer Giovanni Serodine (ca. 1600–1630) tussen 1616 en 1625 in een stijl werkt die sterk aan Ter Brugghen doet denken, getuige o.m. zijn *Laurentius de kerkschat uitdelend aan de armen*<sup>42</sup>, dan kan hier alleen sprake zijn van paralleliteit; twee onafhankelijke ontwikkelingen voortvloeiend uit dezelfde bron. Misschien ligt het niet anders bij Domenico Fetti (1589–1623), wiens *Ecce Homo* (Florence) en *Archimedes* (Dresden)<sup>43</sup> het begrijpelijk maken, dat de *Aanbidding* eerst aan hem werd toegeschreven. Fetti vertrok in 1613 van Rome naar Mantua en ging later naar Venetië. In zijn geval sluit de chronologie niet persé uit, dat Ter Brugghen zijn werk heeft gekend en indien dat werkelijk het geval is geweest, dan moet zeker ook Fetti met Gentileschi en consorten gerekend worden tot degenen, aan wie Ter Brugghen veel verschuldigd is geweest. De *Aanbidding der koningen*, ontstaan vóór de terugkeer van Honthorst en Baburen, dus voordat Ter Brugghen via hen opnieuw met Caravaggio en het Romeinse Caravaggisme werd geconfronteerd, heeft met Caravaggio niets en met diens directe volgelingen niet zo veel te maken. Het onderwerp is in die Romeinse kring niet vaak geschilderd en voorzover dat is gebeurd, verschilt de compositie aanmerkelijk<sup>44</sup>.

Eénmaal, in Saraceni's *Madonna met de heilige Anna* (Rome, Galleria Corsini)<sup>45</sup> van 1610–1614/15, treft men een overeenkomst aan, die toch bepaald niet als een ontlening of citaat geïnterpreteerd behoeft te worden, nl. het herhalen van de vorm van Maria's hoofd in het hoofd van het kind. Een vormenspel, dat Ter Brugghen overigens veel effectiever en verfijnder uitspeelt dan zijn Italiaanse voorganger.

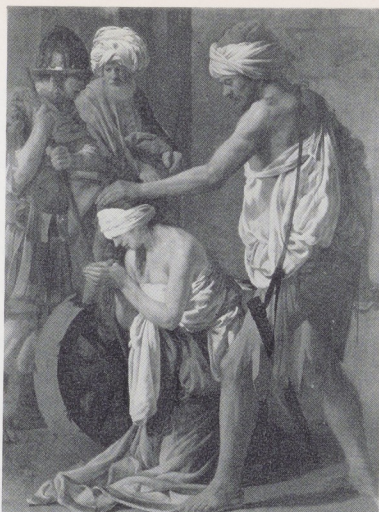
De in de breedte gebouwde compositie, rechts afgesloten door de knielende page, verwijst veeleer naar het Venetië van Veronese en Bassano, dan naar Rome. In het noorden had Rubens dit sche-





a

1616



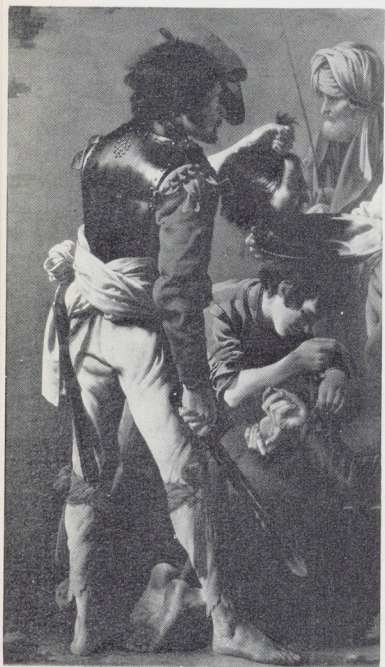
b

1618/20



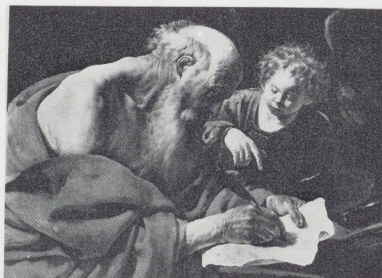
c

1619



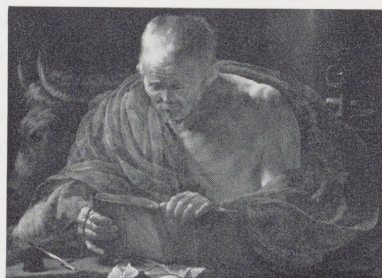
g

162(1/2)



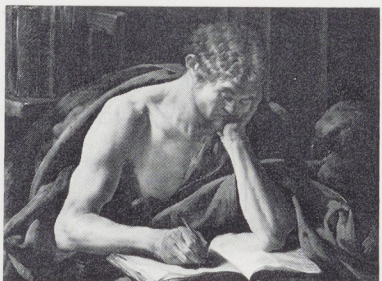
h<sup>1</sup>

1621



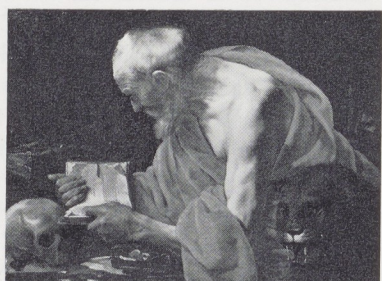
h<sup>2</sup>

1621



h<sup>3</sup>

1621



h<sup>4</sup>

1621

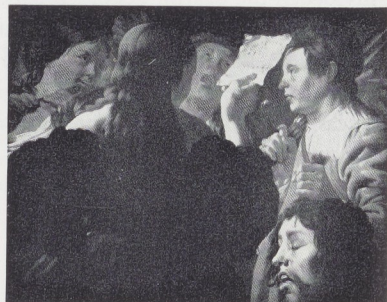


1621



m

1623



n

1623





d 1619/20



c 1620



f 162



i 162(0/2)



j 1621



k 162



o 1623



p 1623



q 162



ma ten grondslag gelegd aan zijn *Aanbidding* van 1609/10 in het Prado, waarvan de schets in Groningen wordt bewaard<sup>46</sup> en aan zijn *Aanbidding* in Lyon<sup>47</sup>, die omstreeks 1617/18 ontstond. Vergeleken bij de dynamiek van Rubens lijkt er geen schriller tegenstelling denkbaar dan de stabiliteit van Ter Bruggen. Maar toch, eenmaal op het spoor van Antwerpen gezet, vraagt men zich af, wat eigenlijk meer voor de hand ligt dan dat Ter Bruggen na 1614 van zijn Utrechtse isolement uit contact zou hebben gezocht met Rubens en Jordaens, die gedurende het tweede decennium van de eeuw het Caravaggisme in Antwerpen luisterrijk vertegenwoordigden. Een van spanning vibrerende, gebalde compositie als Jordaens' *Jezus onder de schriftgeleerden* van 1617/18 in het Louvre<sup>48</sup> laat zich niet alleen in dat opzicht vergelijken met de hoofdgroep van de *Aanbidding*; men vindt er bij de rechter figuur ook die superrealistische kop, kenmerkend voor de vroege Jordaens en een van zijn sterkste troeven, die Ter Bruggen met zijn Jozef-kop in kracht van voordracht lijkt te hebben willen evenaren. En als men zoekt naar een voorbeeld, een uitgangspunt voor dat merkwaardige, plumpe kindersoort van Ter Bruggen, komt men dan ook niet bij Jordaens terecht?

Het landschap rechts levert geen bijzondere problemen op. Het bevestigt wat nogal voor de hand ligt, nl. dat Ter Bruggen vertrouwd was met de kunst van Lastman en diens kring.

Een zeker archaïsme, dat Nicolson al heeft gesignaleerd als typerend voor Ter Bruggen, speelt ook in dit schilderij enigszins mee. Met name een figuur als de rijzige staande koning met zijn scherpe profiel herinnert aan Lucas van Leyden, aan wie ook de generatie van Goltzius eer had bewezen.

#### TER BRUGGHEN'S REPUTATIE

Als Ter Bruggen niet een pleitbezorger had gevonden in de persoon van zijn zoon Richard, die in 1707 toen hij tegen de negentig liep een actie ondernam tot herstel van zijn vader's naam en daarbij ook Arnold Houbraken benaderde, die

toen al bezig was aan zijn *Groote Schouburgh der Nederlantsche Konstschilders en Schilderessen*, dan zou hij er in dat gezaghebbende boek waarschijnlijk even bekaaid afgekomen zijn als Baburen, over wie de geletterde levensbeschrijver niets wist te zeggen, *als dat ik uit zekere omschryving begryp, dat zyn Konst bestond in een diergelyk werk als dat van den voormelden*<sup>49</sup>. En dat slaat dan op de architectuurschilder Pieter Neefs! Maar al kreeg Ter Bruggen dan tenminste nog een plaatsje in Houbrakens boek naast de altijd gerespecteerde Honthorst, het mocht hem weinig baten. Sandrart, de ook reeds naar klassicistische normen oordelende biograaf, had hem in 1675 al voorgoed geschaard onder de blindgangers, die hun talent hadden verspild door zich niet te storen aan kunstregels; hij had immers *nach seiner eignen Inclination zwar durch tiefsinnige, jedoch schwermütige Gedanken in seinen Werken die Natur und derselben unfreundliche Mängel sehr wohl, aber unangenehm gefolgt*<sup>50</sup>. Zo moest Ter Bruggen, ondanks de rebellie van zijn zoon tegen de artistieke vooroordelen van diens tijd, ingeschreven raken in het vergeetboek; een lot, dat hij overigens eervol zou delen, niet alleen met Baburen, maar ook met Frans Hals en Vermeer.

De herontdekking van Ter Bruggen is een facet van de herwaardering van Caravaggio en het Caravaggisme, die in het begin van onze eeuw plaatsgreep. Roberto Longhi publiceerde in 1927 in het Italiaanse tijdschrift *Vita Artistica* een artikel (*Ter Bruggen e la Parte Nostra*), dat de meester voor het eerst tot zijn recht deed komen en dat pas in 1958 achterhaald zou worden door de uitstekende biografie van Benedict Nicolson. Uiteraard was het niet alleen Ter Bruggen maar was het de hele groep noordelijke Caravaggisten, die aandacht kreeg. Arthur von Schneider's studie van 1933 over *Caravaggio und die Niederländer* en de grote overzichtstentoonstelling *Caravaggio en de Nederlanden*, die in 1952 in Utrecht en in Antwerpen te zien is geweest, markeren belangrijke momenten in de geschiedenis van deze herwaardering, die wat Ter Bruggen aangaat al spoedig tot de erkenning leidde, dat de kwaliteit van zijn kunstenaarschap hem plaatst op het niveau van de



begaafdste schilders van zijn tijd en dat hij niet 'slechts' de grootste Caravaggist van het noorden is, maar een kunstenaar, die ook zonder dat Caravaggisme op eigen wieken een hoge vlucht genomen zou hebben.

Nu zijn naam weer waarde kreeg, dook ook zijn werk weer op, dat in het verleden maar al te vaak op naam van destijds bekendere schilders was gesteld. De *Aanbidding* vormt de jongste vondst en wellicht zal het ook één van de laatste blijken te zijn, want aan elke 'hausse' komt eens een eind en wat Ter Brugghen betreft zal er misschien zo veel niet meer ontbreken aan zijn werk.

Het duurde niet lang of een goede Ter Brugghen kwam op het verlanglijstje te staan van elk museum, dat niet toevallig vanouds zo'n schilderij bezat. In Europa (ons land niet meegerekend) werden sinds 1926 in totaal tien schilderijen aangekocht door musea in Londen, Parijs, Wenen, Rome, Keulen, Stuttgart, Warschau, Gothenburg, Oxford en zelfs Algiers. Amerika kreeg iets later belangstelling, maar de achterstand werd daar even snel als glansrijk ingehaald. Waren er in 1940 drie Ter Brugghens in Amerikaans bezit, nu zijn het er zestien met zulke hoogtepunten daarbij als de *Sebastiaan* van Oberlin (1953) en *Maria en Johannes onder het kruis* te New York (1956). In 1965 werd het complete bezit tentoongesteld in Dayton en Baltimore onder de titel *Hendrick Terbrugghen in America*.

Hoe stond het en hoe staat het intussen met Hendrick ter Brugghen in zijn vaderland? In het begin van onze eeuw zou er in ons land niets meer van zijn hand te vinden geweest zijn, als zijn zorgzame zoon Richard in 1707 als onderdeel van zijn actie niet vier schilderijen geschonken had aan de stad Deventer. Het zijn de vier *Evangelisten*, die daar nog altijd te zien zijn op het stadhuis. In 1916 deed de meester zijn intrede in de musea toen het Rijksmuseum de *Democritus* en *Heraclitus*, het duo van de lachende en de wenende filosoof, ten geschenke kreeg van de heren B. Asscher en H. Koetser. Ongetwijfeld een geschenk, dat pas veel later naar waarde zou worden geschat. Beide schilderijen werden aanvankelijk uitgeleend aan het Utrechtse museum, waaraan het initiatief tot aankopen werd

overgelaten. Pas in 1956 – het filosofenpaar was inmiddels weer teruggekeerd – kon Amsterdam door aankoop van de *Ongelovige Thomas* een wat veelzijdiger beeld van de schilder tonen.

Utrecht – noblesse oblige – was, zoals gezegd, al veel eerder actief. In 1925 kocht het Centraal Museum de *Roeping van Mattheus*, in 1928 kreeg het de *Slapende Mars* cadeau, in 1954 kocht het museum de *Lazarus en de rijke man*, in 1955 de *Man met bierkruik en bokking* en in 1967 de *Biddende Petrus*. Een prachtige reeks, die nog fraaier had kunnen zijn als twee aankopen (in 1925 en 1942) later geen miskopen waren gebleken.

Het museum Boymans-Van Beuningen kocht in 1958 de *Heilige Hieronymus* en het Mauritshuis in 1963 de *Bevrijding van Petrus*.

Met de *Aanbidding der koningen* is het getal nu op vijftien gebracht en daarmee is Ter Brugghen ook in eigen land zo langzamerhand numeriek op sterkte gekomen. Het is een collectie, die weliswaar geen volledig maar wel een vrij representatief beeld geeft van de Utrechtse schilder, die zijn leermeester zo glansrijk overtrof in het evenaren van het Italiaanse voorbeeld.

#### Noten

*Afgekorte literatuur:* Nicolson 1958 – Benedict Nicolson, *Hendrick Terbrugghen, The Hague 1958*; Gerson 1959 – Horst Gerson, *Review of B. Nicolson, Hendrick Terbrugghen, Kunstchronik XII, 1959*; Kitson 1959 – Michael Kitson, *The Art of Terbrugghen, The Burlington Magazine CI, 1959*; Judson 1959 – J. Richard Judson, *Gerrit van Honthorst, The Hague 1959*; Nicolson 1960 – Benedict Nicolson, *Second Thoughts about Terbrugghen, The Burlington Magazine CII, 1960*; Judson 1961 – J. Richard Judson, *Review of Benedict Nicolson, Hendrick Terbrugghen, The Art Bulletin XLIII, 1961*; Slatkes 1965 – Leonard J. Slatkes, *Dirck van Baburen, Utrecht 1965*; Slatkes 1965/66 – Leonard J. Slatkes, *Exhibition Catalogue Hendrick Terbrugghen in America, Dayton/Baltimore 1965/66*; Moir 1967 – Alfred Moir, *The Italian Followers of Caravaggio, 2 vols., Cambridge (Mass.) 1967*.

<sup>1</sup> A. H. Kan, *De jeugd van Constantijn Huygens door hemzelf beschreven, 2e druk, Rotterdam 1971, p. 80* (het Latijn geciteerd in de vertaling van Kan; de opmerking van Huygens dateert van 1628/31).

<sup>2</sup> Die regel betreft alleen de historieschilders. De relatie van de landschapschilders tot Italië heeft een andere achtergrond.

<sup>3</sup> Nicolson 1958, pp. 36–37.

<sup>4</sup> Roberto Longhi, *Caravageschi Nordici, Paragone 33*,



sept. 1952, pp. 52-58; Nicolson 1958, pp. 10-12; Moir 1967, I, pp. 128 noot 1, 138 noot 24, 125.

<sup>5</sup> In 'Het leven der moderne Italiaensche Schilders', gedrukt te Haarlem in 1603 en opgenomen in het Schilderboek dat in 1604 uitkwam, wist Carel van Mander al te berichten (uitg. 1618, fol. 115 ro/vo) over een zekere Caravaggio 'die te Room wonderlijcke dinghen doet' en 'met zijn wercken groot gerucht, eere, en naem gecreghen' heeft en wiens 'handelinge . . . seer bevallijck is, en een wonder fraey maniere, om de Schilder-jeught na te volgen.'

<sup>6</sup> Nicolson 1958, p. 36.

<sup>7</sup> Judson 1959, p. 58; Judson 1961, p. 345 noot 38

<sup>8</sup> Slatkes 1965, pp. 8-11, 14 noot 1.

<sup>9</sup> Arnold Houbraken vermeldt in zijn *Groote Schouburgh*, dl. I (1718), pp. 133-134, 'te Napels een groot stuk geplaatst boven het hooge Altaar in de Groote Kerk', dat niet gesigneerd was.

Nicolson 1960, p. 466, fig. 1 in kleur, publiceerde een Doornenkroning als een werk uit Ter Brugghen's Italiaanse tijd, maar Longhi, *Terbrugghen e Valentin*, *Paragone* 131, 1960, pp. 57-60, toonde de onjuistheid van deze toeschrijving aan, die Judson 1961, p. 346 noot 43, onafhankelijk al had vastgesteld. Later zou Longhi zelf zich vergissen door de Aanbidding der Koningen als te Rome geschilderd te publiceren: *Una cosa giovanile del Ter Brugghen*, *Paragone* 201, 1956, pp. 70-72, fig. VII in kleur.

<sup>10</sup> Vóór de aankoop in 1970 werd het schilderij op 10 juli 1968 te Londen bij Sotheby geveild onder nr. 38 met afb., maar het vond geen koper. Het werd met afbeelding geadvertiseerd in de jaargangen 1968 van *The Burlington Magazine*, *The Connoisseur* en *Apollo*. Behalve in 1966 door Longhi (zie noot 9) werd het ook gepubliceerd door Anna Ottavi Cavina in 1968 (zie noot 44).

<sup>11</sup> Voor zijn deskundige opinie dank ik de heer J. Verbeek.

<sup>12</sup> Gerson 1959, p. 318; Nicolson 1960, p. 469; Slatkes 1965/66, cat. nr. 3.

<sup>13</sup> Nicolson 1960, p. 469; zie ook Slatkes 1965/66, p. 16

<sup>14</sup> Nicolson 1960, p. 466, fig. 3.

<sup>15</sup> Nicolson 1960, p. 466, fig. 8.

<sup>16</sup> *Véronique Noël-Bouton* in cat. tent. *Le siècle de Rembrandt*, Parijs (*Petit Palais*) 1970/71, nr. 32 met afb.

<sup>17</sup> Het jaartal is ook gelezen als 1613, 1618 en 1623. De catalogus van het museum in Keulen van 1967, pp. 24-26, nr. 1026, geeft de signatuur op als geschreven met één g (drukfout ?) en het jaartal als 1628 met de aantekening dat 'die Bezeichnung bis auf HTB und fecit (?) erneuert' is.

<sup>18</sup> Kitson 1959, p. 111.

<sup>19</sup> Slatkes 1965/66, p. 12 ('the earliest certain Terbrugghen that has come down to us'); Catalogus van het museum te Edinburgh van 1970, p. 94; R. Longhi, *Una cosa giovanile del Ter Brugghen*, *Paragone* 201, 1966, p. 72.

<sup>20</sup> Judson 1961, p. 346.

<sup>21</sup> Kitson 1959, p. 111; Gerson 1959, p. 318; Judson 1961, p. 344; Moir 1967, I, p. 138, II, p. 125.

<sup>22</sup> Kitson 1959, p. 111; Gerson 1959, p. 319; Judson 1961, p. 344; Slatkes 1965/66, pp. 20, 22 noot 2; Moir 1967, I, p. 138, II, p. 125.

<sup>23</sup> Gerson 1959, p. 319.

<sup>24</sup> Nicolson 1960, p. 469.

<sup>25</sup> Slatkes 1965/66, cat. nr. 13.

<sup>26</sup> Nicolson 1960, p. 470 noot 24.

<sup>27</sup> Nicolson 1958, p. 43

<sup>28</sup> Nicolson 1958, fig. 115d.

<sup>29</sup> Dankzij de vriendelijke medewerking van de directie van het Centraal Museum, in het bijzonder van drs. J. A. L. de Meyere.

<sup>30</sup> Ontleend aan J. J. M. Timmers, *Symboliek en iconographie der christelijke kunst*, Roermond-Maaseik 1947, p. 979.

<sup>31</sup> Slatkes 1965/66, p. 20-21.

<sup>32</sup> Ter Brugghen heeft zelden op paneel geschilderd. De enige bekende voorbeelden zijn: *Keizer Claudius van 1620/22* (A 9), *Slapende Mars van ca 1624* (A 71) en *Harp spelende David van 1628* (A 77), waarvan ook een exemplaar op doek bestaat (vgl. Slatkes 1965/66, p. 42, cat. nr. 15).

<sup>33</sup> F. G. Waller, *Biographisch woordenboek van Noord Nederlandsche graveurs*, 's-Gravenhage 1938, p. 250.

<sup>34</sup> Judson 1961, p. 343.

<sup>35</sup> Moir 1967, II, fig. 3.

<sup>36</sup> Moir 1967, II, p. 57, nr. 5a, fig. 7.

<sup>37</sup> Judson 1959, pp. 6, 164; Slatkes 1965, pp. 6, 8.

<sup>38</sup> Judson 1959, cat. nr. 218, fig. 47.

<sup>39</sup> Ik vermoed, dat de smalle strook onderaan de Doornenkroning, die men op een foto en ook op de reproductie bij Nicolson 1958, afb. 7 waarneemt, een latere toevoeging is.

<sup>40</sup> Nicolson 1958, afb. 97 en 100. Geen wonder, dat Nicolson de *Bevrijding van Petrus*, waarop het jaartal pas later ontdekt werd (*Vijfentwintig jaar aanwinsten Mauritshuis*, 's-Gravenhage 1970, cat. nr. 14) in de buurt van de *Verkondiging* plaatste.

<sup>41</sup> Zie voor de algemene relatie Nicolson 1958, pp. 3-25 (*The Art of Terbrugghen*). Wolfgang Stechow, *Hendrick Terbrugghen in America*, inleiding tot de catalogus van de gelijknamige tentoonstelling, Dayton/Baltimore 1965/66, p. 8, formuleerde het samengaan in Ter Brugghen's werk van innerlijke verwantschap met Caravaggio en uiterlijk verschil, als een 'synthesis of contrast and kinship'. J. G. van Gelder, inleiding tot cat. tent. *Caravaggio en de Nederlanden*, Utrecht/Antwerpen 1952, p. XX, merkte op, dat Ter Brugghen's koloriet dichter staat bij dat van *Cesare d'Arpino dan van Caravaggio*.

<sup>42</sup> Moir 1967, II, fig. 169; Roberto Longhi, *Giovanni Serodine*, Florence 1955, fig. 6-8 en Tav. I in kleur.

<sup>43</sup> Moir 1967, II, fig. 56 en 394.

<sup>44</sup> Vgl. G. B. Caracciolo: Moir 1967, II, fig. 194; C. Saraceni: *Anna Ottavi Cavina*, Carlo Saraceni, Florence 1968, p. 108 bij cat. nr. 38, fig. 43 en 22 (Het verband, dat de schrijfster die de *Aanbidding* overigens nog in de oude toestand kende, ziet tussen beide schilderijen, ontgaat mij volledig).

<sup>45</sup> Moir 1967, II, fig. 93; *Anna Ottavi Cavina*, op. cit., p. 47, cat. nr. 58, fig. 75-79.

<sup>46</sup> *Klassiker der Kunst*, afb. 26; Cat. tent. *Olieverfschetsen van Rubens*, Rotterdam 1953, cat. nr. 4, afb. 6.

<sup>47</sup> *Klassiker der Kunst*, afb. 162.

<sup>48</sup> L. van Puyvelde, *Jordaens*, Paris/Bruxelles 1953, pp. 87-88, afb. 60.

<sup>49</sup> A. Houbraken, *Groote Schouburgh*, dl. I (1718), p. 221.

<sup>50</sup> Joachim von Sandrart, *Teutsche Academie* (1675), ed. Peltzer, München 1925, p. 178.