

Abschließend sei gesagt, daß die Baseler Ausstellung trotz einer gewissen durch die Umstände bedingten Unausgewogenheit ein stimulierendes Ereignis war, ein willkommener Beitrag zur Kenntnis und Erforschung der holländischen Malerei. Ihr informativer und gut illustrierter Katalog wird auch in Zukunft gern konsultiert werden. Die vorzüglich gearbeiteten Katalogtexte, die inhaltliche wie stilistische Fragen in gleicher Weise berücksichtigen, vermitteln nicht nur den Stand der Forschung, sondern bieten auch dem Nichtspezialisten eine sprachlich anregende Lektüre. Um mit Jacob Burckhardt zu sprechen: „Es ist lauter Holland, freilich jedesmal nur dasjenige Holland, das dem Einzelnen zusagt“.

Rüdiger Klessmann

IN REMBRANDTS MANIER. KOPIE, NACHAHMUNG UND ANEIGNUNG IN DEN GRAPHISCHEN KÜNSTEN DES 18. JAHRHUNDERTS. Kunsthalle Bremen, 16. 11. 1986—4. 1. 1987; Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck, 15. 1.—22. 2. 1987.

Die von der Kunsthalle Bremen und dem Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck gemeinsam veranstaltete Ausstellung zum Thema „In Rembrandts Manier. Kopie, Nachahmung und Aneignung in den graphischen Künsten des 18. Jahrhunderts“ offenbarte den Reichtum eines wenig bekannten Teils des Bremer Kupferstichkabinetts, da die Mehrzahl der gezeigten Blätter aus der Schenkung des Bremer Bürgers Johann Heinrich Albers an die Kunsthalle (1855) stammte. Nur wenige Leihgaben der Kabinette Berlin-Dahlem, Düsseldorf, Hamburg, Nürnberg und Stuttgart — meist Zeichnungen — ergänzten diesen Kern der Ausstellung.

Das Nachleben der Kunst Rembrandts zum Thema einer Ausstellung zu machen, war ein mutiges Unternehmen, und den Veranstaltern ist für die geduldige Mühe zu danken, die sich aus der Themenstellung ergebende Vielfalt des überwiegend aus der zweiten Garnitur hervorgezogenen Materials in einer wohlüberlegten, aufmerksamen und übersichtlichen Hängung zur Schau gestellt zu haben. Erschlossen wird sie durch einen von Anne Roeber und Gerhard Gerkens gearbeiteten und schön gedruckten Katalog, der den Besuchern eine an Beobachtungen und Querverweisen reiche Hilfestellung bei der gedanklichen Bewältigung des in seiner Vielschichtigkeit nur schwer faßbaren Phänomens der Rembrandt-Nachahmungen im 18. Jahrhundert bot. Das Material wurde thematisch gruppiert. Zur Einführung stand als „Grundlage“ eine Auswahl von sechzehn Radierungen Rembrandts, die sowohl in Darstellungsinhalt wie Technik Ausgangspunkt verschiedenster Nachahmungen und künstlerischer Aneignung waren. Sodann die Antworten und Reaktionen der Rembrandt zeitgenössischen Malerradierer, im engeren Umkreis des Künstlers wie auch bei italienischen Meistern des 17. Jahrhunderts. Anschließend wurden Rembrandts Radierweisen in ihrer lehrstückhaften Vorbildlichkeit im Bereich des „Zeichnerischen“, des Hell-Dunkels und der Kaltnadeltechnik charakterisiert. Es folgte eine ausführliche Präsentation der Malerradierer in Rembrandts Manier, gruppiert und erläutert nach Darstellungsthemen: Biblische Geschichte, Genre-

darstellungen, Charakterköpfe und Orientalen, Bettler und Quacksalber, Selbstbildnis und Bildnis sowie Landschaft. Schließlich wurden Reproduktionsstiche nach „Rembrandt“ in ihrer Eigenheit als Übungsstücke und Bildersatz präsentiert. Eine weitere Abteilung demonstrierte die Besonderheiten der Auseinandersetzung mit Rembrandts Kunst in England, und als Abschluß wurde das gleiche Phänomen in der parallelen Gattung der Zeichnung in einer kleinen Auswahl demonstriert. Diese Abteilungen, besser: Gruppierungen, waren nun keineswegs in sich abgeschlossen, vielmehr ließen sich aufgrund der offenen Hängung in Bremen (nur dort sah Rez. die Ausstellung) immer wieder Querverbindungen zwischen ihnen herstellen, so daß schließlich trotz der vielfältigen Einzelercheinungen und Sonderformen doch ein überschaubares und eindrucksvoll anschauliches Bild von der künstlerischen Auseinandersetzung mit Rembrandts Manier in der Graphik des 17. und 18. Jahrhunderts gewonnen war.

Daß die Kunst großer Meister vorbildhaft und nachahmenswert sei, stand in beiden Jahrhunderten außer Zweifel. Aber bereits im 17. Jahrhundert war bei akademischen Malern und Kunstschriftstellern die Frage, welche Meister das sein sollten. Dabei wurde mit der sinnlichen Erscheinung des Kunstwerks verstärkt auch dessen Inhalt zur Diskussion gestellt. Die Auseinandersetzung mit Rembrandt, seiner vom holländischen Realismus geprägten Auffassung der traditionellen Bildthemen Historie, Genre, Porträt und Landschaft hat bereits im 17. Jahrhundert zu einer Reaktion seitens der Schüler Rembrandts geführt, die schon zu seinen Lebzeiten begannen, die Technik und Vorlagen des Meisters für eigene Bilderfindungen zu verwenden und abzuwandeln.

Die ersten beiden Abteilungen der Ausstellung waren dieser Erscheinung gewidmet: Exemplarisch standen neben wichtigen Radierungen Rembrandts aus seiner frühen und mittleren Zeit die des gleichaltrigen Jan Lievens als Beispiele für den lebhaften und selbstverständlichen Motivaustausch der beiden Malerkollegen zur Zeit ihrer Ateliiergeinschaft („Auferweckung des Lazarus“ 1631, zwei „Büsten eines Orientalen“ 1631, 1634, Kat.-Nr. 21—23). Drei biblische Darstellungen (um 1642, 1645, Kat.-Nr. 17—19) des Ferdinand Bol sowie ein halbfiguriger „Philosoph“ (1642) und ein „Astrologe“ (Kat.-Nr. 20) bezeugten die in Rembrandts Werkstattbetrieb üblichen Übernahmen von Motiven und ganzen Kompositionen. Auch Salomon Konincks (1609—1656) Radierstil, in zwei Blättern mit männlichen Brustbildern (1628, 1638, Kat.-Nr. 24, 25) vorgestellt, kam Rembrandts Stil in der Strichführung nahe. Die Fortsetzung dieser Tradition im späteren 17. Jahrhundert zeigte das Dichterbildnis in Halbfigur „Johannes Secundus“ von Peter Rottermond (1639—1706, Kat.-Nr. 26), in dem — so auch der Katalog — die Annäherung des Porträts an die Bildgattung der Orientalen- und Philosophenköpfe vollzogen ist. Michael Willmanns (1630—1706) „Schlafender Alter“ (Kat.-Nr. 29), eine Lievens nahestehende Komposition, belegt seinen Zugang zum Rembrandtkreis, woraus sich die Technik seiner späteren Blätter erklärt.

Für die Tradition der im 17. Jahrhundert in Italien ausgebildeten Malerradierung standen Blätter Stefano della Bellas (1610—1664), darunter die Tondi mit der Darstellung fremdländischer Reiter, in denen es (er war 1647 nach Amsterdam gereist) sowohl Anlehnungen an Rembrandts Radiertechnik gibt, wie sie umgekehrt thematisch Rembrandts „Polnischen Reiter“ (1654—56) beeinflußt haben (J. Held, *Der Polnische Reiter*, in: *Rembrandt-Studien*, Leipzig 1983, S. 51 ff.). In an Callot und Israel Silvestre anknüp-

fenden Landschaften und besonders in Kopfstudien (um 1650) zeigt della Bella exakte Strichführung, reiche Tonwerte und damit äußerst malerischen Ausdruck. G. B. Castiglione war mit 20 Blättern biblischer wie mythologischer Thematik und aus dem Genre der Charakterköpfe der zahlenmäßig am stärksten vertretene Italiener. „Der Genius des Castiglione“ (1648, Kat.-Nr. 42) und die daran anschließende Radierung Salvator Rosas „Genius des Salvatore Rosa“ (60er Jahre, Kat.-Nr. 44) sind Allegorien auf den Ruhm des schöpferischen Künstler verbunden mit Vanitassymbolik. Es sind hervorragende italienische Beispiele für zu Lebzeiten Rembrandts entstandene Malerradierungen. Sie zeigen wie auch Castigliones „Auferweckung des Lazarus“ (Kat.-Nr. 34), „Tobias begräbt den Toten“ (Kat.-Nr. 33) oder „Circe“ (Kat.-Nr. 37) reliefmäßige, akademische Kompositionen, die mit Hilfe eines an Rembrandts Radiertechnik geschulten, graphischen Duktus und Helldunkels ein hohes Maß an Spontanität und mystischer Stimmung vermitteln.

Die Abteilung über die Lehrhaftigkeit der Radierweisen exemplifizierte im engeren Sinn die von den Nachahmern gesuchten Qualitäten der graphisch-technischen Manier Rembrandts. Dabei wurde deutlich, daß, wie auch bei Formübernahmen in der Geschichte der Kunst immer wieder zu beobachten ist, die technischen Übernahmen von motivischen zunächst unabhängig waren: es läßt sich jede Form auf fast jedes Sujet anwenden, bemerkt der Katalog dazu. G. D. Tiepolos Folge der „Flucht nach Ägypten“ (Kat.-Nr. 49, 50) stand dabei exemplarisch für die Übernahme der spontan skizzierenden, zeichnerischen Strichführung und der lockeren Radierweise mit hell gewischten Flächen. Kontrastreiches Helldunkel durch tief geschwärzte, dicht sich überlagernde, netzartige, beinahe regellose Strichstrukturen, die gegen hell belassenen, grell wirkenden Blattgrund stehen, war ein anderer der gesuchten Rembrandtschen Effekte, belegt mit Drucken des 18. Jahrhunderts nach einigen Nachtstücken Rembrandts (Kat.-Nr. 53—56) oder Norblins „Anbetung der Hirten“ (Kat.-Nr. 61) und „Susanna“ (Kat.-Nr. 90). G. B. Castigliones Monotypie „Geburt Christi“ (Kat.-Nr. 57) dokumentiert eindrucksvoll die Suche nach neuen graphischen Techniken zur Herstellung solcher Effekte, zu denen auch die Schabkunst (V. D. Preisslers Reproduktion der „Judenbraut“ (Kat.-Nr. 59) und die Aquatinta (J. B. Le Prince, „Le Repos“, (Kat.-Nr. 58) zählten. Als Beispiele für Kaltnadelarbeiten, eine von Rembrandt nach dem Ätzen zur Verstärkung und Verdeutlichung der Linien angewandte Methode, die, zusammen mit der teilweise ausgewischten Farbe, eine besonders feine, atmosphärische Wirkung hervorbringt, zeigte die Ausstellung nach der Jahrhundertmitte entstandene Blätter D. Chodowieckis, G. F. Schmidts und J. B. Ehrenreichs. Hier wird versucht, den Federstrich des Meisters im Sinne einer Reproduktion original zu treffen, doch z. T. auch mit anderen Techniken, Radierung, Aquatinta und Schabkunst zu verbinden. Besonders lehrreich war die ausführliche Präsentation der von Rembrandts Radierungen ausgehenden, für Kopie und Reproduktion entwickelten neuen graphischen Techniken des 17. und 18. Jahrhunderts in Beispielen, mit deren Hilfe der Blick für die Verwandtschaft, vor allem auch für die Unterschiede zum Vorbild geschärft wurde. An die Präsentation graphischer Techniken schloß sich eine nach Themen geordnete Hängung an: Biblische Historie, das Genre, besonders das Bettler-Genre, Charakter- und Türkenköpfe, Porträt und Landschaft gaben immer wieder Rembrandts anregendes Vorbild zu erkennen.

Die von Rembrandt geprägte „protestantische“ Auffassung biblischer Themen wurde im 18. Jahrhundert getreu verarbeitet (sämtlich auch in den Radierungen behandelt): Die Erweckung des Lazarus, Anbetung der Hirten, Predigten Christi und Krankenheilungen, die Tobiasgeschichte u. a. mehr. Aber es kommt auch Italienisches in der einen oder anderen klassischen Figur oder in der stark aufgehellten, bunten Farbigkeit zum Vorschein. Schon früh eignete sich C. W. E. Dietrich aus Dresden die graphischen Techniken Rembrandts, Castigliones und Salvator Rosas an und variierte die Vorlagen. Die frühesten Kompositionen fallen durch ihr spontanes, skizzenhaftes Wesen auf. Dietrich zeigt sich als lebhafter und engagierter Schilderer menschlichen Elends, wie in der „Krankenheilung“ (1731, Kat.-Nr. 82) und besonders in der „Hungersnot“ (Kat.-Nr. 98), während seine späteren Werke routinierter, aber auch festgelegter wirken. Wirklichkeitsnahe Beobachtungen finden sich auch im Genre („Die Modehändlerin“, 1731, Kat.-Nr. 100) und kommen in dieser Art erst 25 Jahre später bei D. Chodowiecki in Berlin wieder vor. Dietrichs Skizzenbücher (K. K. Dresden) belegen sein Studium Rembrandtscher und als solche geltender Werke aus den Dresdener Sammlungen, doch zugleich auch italienischer Meister. Die Ausstellung zeigte nun anhand seiner Graphik, wie er zwischen 1730 und 1750 immer wieder Motive, Kompositionen, auch Techniken aus der holländischen, flämischen und italienischen, starkfarbigen Malerei und der Graphik des 16. und 17. Jahrhunderts miteinander verband, und sich so die tradierten Vorbilder in seinem allmählich sich ausbildenden Stil harmonisch vereinten. Bis in die 70er Jahre verfuhr er dann nach diesem Muster, wobei der Prozeß des Abwägens von Vorbildern und des miteinander Kombinierens sich perfektionierte, jedoch stets authentisch als „Dietrich“ erkennbar blieb. Diese Entwicklung Dietrichs war hier anschaulich gemacht mit der „Opferung Isaaks“ von 1730 (Kat.-Nr. 78), der „Krankenheilung“ von 1731 (Kat.-Nr. 82), der „Taufe des Eunuchen“ von 1740 (Kat.-Nr. 83a) und der „großen Krankenheilung“ von 1763 (Kat.-Nr. 82a).

Solche Betrachtung historischer Malerei und ihre „Aktualisierung“ hatte in breiten, zunehmend bürgerlichen Käuferkreisen des mittleren und späten 18. Jahrhunderts Anerkennung gefunden. Der Akademielehrer A. F. Oeser in Leipzig bediente sich in einer hier gezeigten „Emmaus“-Szene (Kat.-Nr. 84) des Repertoires der Radierungen Rembrandts samt der Lichtführung, blieb aber doch matt im Ausdruck, da sich die Komposition ohne jede Spannung bildparallel entwickelt. C. B. Rodes frühe Radierungen beziehen sich noch am ehesten auf Rembrandt („Der blinde Tobias“, 1769, Kat.-Nr. 85), später löst sich seine Radiertechnik ins Flusige, Strichelige hell auf. J. G. Trautmann mit der „Erweckung des Lazarus“ (um 1769, Kat.-Nr. 77) hat verschiedene Vorlagen Rembrandts und Lievens' kompiliert. Die nach oben weisende Christus-Salvatorfigur nimmt einen Großteil des Blattes ein und läßt mit dem gesamten Kompositionsaufbau daran denken, wie stark Frankfurter Maler, außer Trautmann auch der jüngere J. A. B. Nothnagel (hier vertreten mit zwei um 1770 datierten Radierungen, Nr. 87 und 88), in Zusammenhang mit süddeutschen und italienischen Einflüssen zu sehen sind. Eine wichtige Rolle hatte bei der Vermittlung der Österreicher F. A. Maulpertsch. Am Thema der „Taufe des Kämmerers“ wird das Vermischen verschiedener Vorbilder deutlich: Nothnagels Darstellung geht auf ein Gemälde Maulpertschs zurück, der sich an einem Nachstich van Vlieths nach einer verlorenen Komposition Rembrandts orien-

tierte. Eine 1771 entstandene Radierung des Th. Chr. Winck (Kat.-Nr. 75) und ein Blatt des J. M. Schmidt von 1779 (Kat.-Nr. 76) erinnern daran, daß ihre von Rembrandt und Castiglione geprägten Graphiken zugleich die Nähe venezianischer Blätter der Tiepolo und des Piazzetta spüren lassen.

Im Fach der Genredarstellung sind die Rembrandt nachahmenden Künstler dieselben wie in der Historienmalerei. Wieder sind Abwandlungen der holländischen Vorlagen deutlich, doch selten so heftig wie in Dietrichs „Hungersnot“ (1731, Kat.-Nr. 98), sondern eher beruhigt und gesättigt wie in dessen gleichzeitiger „Pfannkuchenbäckerin“ (1730, Kat.-Nr. 102), die ebensowenig wie J. B. Le Prince in „La Ménagère“ (1768, Kat.-Nr. 108) Gier und Befriedigung mit der Abhängigkeit von der Köchin vereint, wie es das Vorbild Rembrandts (B. 124) zeigte, eher eine Zustandsschilderung friedlichen Miteinanders in der Küche gibt. Kritisches Bemessen von Gefühl und die Wiedergabe alltäglicher Situationen im Genre will hier bewirken, daß der Betrachter vertrautes Geschehen sozusagen apostrophiert, also „im rechten Licht“ sehen möge, ein Moralisieren also. Für den Künstler bedeutete das, sofern er sich der holländischen Meister bediente, ausgewählte Partien der Komposition, etwa Zitate nach Rembrandt-Radierungen, betont ins rechte Licht zu rücken. D. Chodowieckis „Le passe-dix“ (1757, Kat.-Nr. 106a) gerät so in die Nähe von Rembrandts „Würfelspieler“ (Benesch 398). Das Blatt gibt aber nicht allein eine Darstellung der Spieleidenschaft, wie es im 17. Jahrhundert genügt hätte, sondern lädt den Betrachter zum Miterleben, ja zum Zählen des Wurfs ein, den der noch dazu namentlich bekannte Dargestellte, der Hugenotte Nicolas Fonvieille, soeben überrascht aufdeckt. Auch im „Kleinen l’Hombre-Tisch“ (1758, Kat.-Nr. 106b) — eine Spielgesellschaft, ebenfalls bei Kerzenschein — schildert Chodowiecki abendliche Geselligkeit in seinem hugenottischen Bekannten- und Familienkreis in Berlin: Kartenspiel in gesittetem, bürgerlichen Rahmen ist zum Bild der Tugend, nicht des Lasters geworden. Aneignung und Abwandlung der Radiertechnik Rembrandts, Lichtgebung und zum Teil motivische Rückgriffe, verbunden mit direktem Studium nach der Natur, hier spontaner Schilderung von Menschen der engeren Umgebung sowie von Außenseitern, aber auch „en route“ Gesehenes werden hier deutlich. Diese selbstbewußten, „sittlichen Bilder bürgerlicher Tugend“ (C. L. von Hagedorn, *Betrachtungen über die Mahlerey*, 1762, S. 454) geben ähnlich dem niederländischen Genre im Frankfurter Kreis um J. G. Trautmann und J. K. Seekatz deutliche Antworten auf die Frage, warum solche detailfreudigen, exakten Darstellungen von bürgerlichen Zeitgenossen gefragt waren (D. Hoffmann, „Man wird sagen, daß dies sehr bürgerlich sei ...“. Bemerkungen zu einigen Bildern von Johann Conrad Seekatz“, in: *Darmstadt in der Zeit des Barock und Rokoko*, Darmstadt 1980, pp. 245—265). Das Sittliche, so Hagedorn nach R. de Piles, flöße Sanftmut, Zärtlichkeit, Leutseligkeit ein. Es herrsche in Unterredungen. Das Pathetische gründe sich auf die heftigeren Leidenschaften, den Haß, den Zorn, das Leid, das Mitleiden. Es herrsche in Kämpfen und in nicht vorhergesehenen und geschwind vorübergehenden Handlungen. In der Ausstellung war letzteres spärlich vertreten.

In der Gattung „Studien- und Charakterköpfe“ radierten viele Maler des 18. Jahrhunderts in der Tradition Rembrandts, Castigliones und später der Tiepolo, um den jeweiligen Stil einzüben. C. W. E. Dietrichs frühes Übungsblatt (Kat.-Nr. 118) versucht, im Radierstil eine Kombination von Rembrandt und Castiglione herzustellen. In einer ver-

größerten Kreidezeichnungskopie wiederholte Dietrich (Kat.-Nr. 216) 1737 das Sujet nach Castiglione (Kat.-Nr. 41, B. 48). Solche Orientalen oder Patriarchen des alten Testaments radierten auch P. H. Brinckmann, J. A. B. Nothnagel, J. M. Schmidt, wie beispielhaft gezeigt wurde. Ein neues historisches Verständnis vermitteln die späten Radierungen von J. F. Morgenstern (1796, Kat.-Nr. 128): vier Köpfe nach Rembrandt, Tiepolo, Bruegel und Dietrich. Breiten Raum nahmen auch Norblins Köpfe ein, die originell Rembrandt- und Naturstudium, das er in seiner polnischen Umgebung betrieb, verbinden (Kat.-Nr. 137). Vor ihm schon hatte J. B. Le Prince ab 1763 die im Gastland gesammelten Motive in „Russeries“ verarbeitet, hier vertreten mit dem Beispiel „Der Zauberer“ (1768, Kat.-Nr. 134). Den Typus des Philosophenkopfes vertritt das Blatt des Kunsttheoretikers und radierenden Dilettanten C. L. v. Hagedorn. Seine „Alten“ sind Darstellungen des „Lachenden Demokrit“ (1744) und des „Weinenden Heraklit“ (1745, Kat.-Nr. 129). Offenbar verwandte Hagedorn für letzteren einen Stich von W. Hollar nach zwei Gemälden Rembrandts, die schon Hollar als Demokrit und Heraklit umgedeutet hatte. Hagedorns Radierung zeigt das Interesse an genauer Wiedergabe von Affekten und ihrem mimischen Ausdruck.

Eine besondere Form der Betrachtung des Fremden, auch Pittoresken findet sich im Bettlergenre, in dem wiederum die Graphiken Callots und Rembrandts vorbildhaft waren. D. Chodowieckis „Bettelndes Soldatenweib“, eine Darstellung nach der Natur, beobachtet in Berlin kurz nach dem Siebenjährigen Krieg, und „Das ausländische Weib mit den drei Kindern“ (1764, Kat.-Nr. 142) weisen auffallende Parallelen zu Rembrandts Radierungen (B 164, 165) auf. Auch Norblin hat zwischen 1781 und 1787 eine Folge rembrandtesker „Lumpen und Bettler“ radiert (Kat.-Nr. 143).

Gelegentlich war eine Annäherung von Studien- und Patriarchenköpfen an das Porträt zu sehen. Hatte der Berliner G. F. Schmidt bereits 1756–58 als Auftragsarbeiten den „Mann mit dem Turban“ und den „Perser“ nach Gemälden Rembrandts reproduziert, so ist das Porträt von „Hirsch Michel“ (1762, Kat.-Nr. 154) laut Untertitel „*ad vivum*“ entstanden und benutzt dieselbe Radiertechnik. Hirsch, in pelzbesetztem Rock und Pelzhut, blickt kritisch aus dem Bild, atmosphärisch eingebunden in ein Rembrandt nachempfundenes Hell-Dunkel-Gefüge radiierter Strichlagen: „*Hirsch Michel präsentiert an Isaac Onis durch Aaron Monceca*“. Für jüdische Zeitgenossen Schmidts konnten Rembrandts Auffassung und Darstellung jüdischer Personen und alttestamentarischer Szenen als Tradition gelten, die von den Auftraggebern des Porträts sicher bewußt gesucht wurde.

Rembrandts „Selbstbildnis, zeichnend am Fenster“ hat eine Reihe ähnlich aufgefaßter Künstlerselbstporträts provoziert: hier eine Auswahl, beginnend mit M. Willmann (1675, Kat.-Nr. 147) bis hin zu den Berlinern J. G. Glume (1749, Kat.-Nr. 155), G. F. Schmidt (1758, Kat.-Nr. 153) und D. Chodowiecki (1771, Kat.-Nr. 157). J. P. Norblins Selbstporträt (um 1778, Kat.-Nr. 159) gibt die motivische Nähe zu Rembrandt ganz auf zugunsten einer brillianten, unkonventionellen Selbstdarstellung als Kupferstecher, der mit Werkzeug und Platte vor dem Transparent posiert. Die Technik, Radierung mit Grabstichel, zeigt ebenfalls eine vom Vorbild ausgehende, aber völlig eigene Gestaltung rational aufgefaßter Hell-Dunkel-Werte. Ganz anders erscheint Th. Worlidge (1754, Kat.-Nr. 162) in seiner mit Tusche korrigierten und mit dem Grabstichel übergangenen

Radierung, die offensichtlich motivisch auf Rembrandts frühes Selbstbildnis von 1634 und das von 1636 mit Saskia zurückgeht. Doch will der Engländer als akademischer Maler gesehen werden, eine Büste skizzierend, im Hintergrund auf der Staffelei das Porträt seiner Frau als Pictura-Allegorie.

Der Katalog hebt den allgemein holländisierenden, hellen Eindruck fast aller ausgestellten Landschaftsradierungen hervor. Er stellt aber auch die Wirkung von Rembrandts „Landschaft mit den drei Bäumen“ (1643, Kat.-Nr. 10; S. 100) fest, eine mit seiner Gewitterstimmung heroischer aufgefaßten Komposition. Das betrifft die Nachtstücke Ph. H. Brinckmanns (Kat.-Nr. 166), A. Müllers (1769, Kat.-Nr. 170) und ganz spät P. C. Schallhas' Aquatinta (1790, Kat.-Nr. 169). Ein Blatt F. E. Weirotters aus der Folge „Vues de la Normandie“ (1765/67, Kat.-Nr. 167) ist der Komposition Rembrandts „Hütte bei einem großen Baum“ (1641, Kat.-Nr. 164) nachempfunden, zeigt eine deutliche Betonung dunkler Partien und erfährt eine stärkere Dramatisierung durch den Baumbestand und die Wahl des Hochformats. Diese Radierungen bezeugen einen Vorgang, den Hagedorn Mitte des Jahrhunderts vielfach beschrieben und, da er die Landschaftsdarstellung gleich nach der Historie rangieren läßt, gefordert hat: die Vermischung, d. h. die gegenseitige Steigerung des heroischen Stils durch das Pastorale, den ländlichen Stil, da es letztlich auch bei der Landschaft auf die Rührung des (bürgerlichen) Betrachters ankomme (C. L. v. Hagedorn, *Betrachtungen* 1762, S. 360—62). Hagedorn selbst war vertreten mit zwei frühen, blassen Landschaftsradierungen in der Art Ruysdaels (1744/45, Kat.-Nr. 172). Völlig anders im Sinne einer Ästhetisierung des „Stils“ wirken jedoch die gezeigten englischen und französischen Blätter des 19. Jahrhunderts, die sich in der Technik und im Detail erneut ausdrücklich auf Rembrandt beziehen (Kat.-Nr. 174—177).

Auch der Reproduktionsstich nahm sich entsprechend der Nachfrage zunehmend der Rembrandtschen Werke und solcher, die dafür gehalten wurden, an. Jedes reproduzierende Blatt ist streng genommen eine Nachahmung aufgrund der verschiedenen, die spezifischen Qualitäten der Malerei oder Zeichnung in einem anderen Medium illusionierenden, graphischen Techniken. Das wurde an den ausgestellten Blättern von B. Picart, L. Surugue, A. de Marcenay de Ghuy und J. M. Moreau le Jeune anschaulich. Auch G. F. Schmidt wandte seine in Paris erlernte, Radierung und Kupferstich kombinierende Technik in exakten, auf bildmäßige Wiedergabe zielenden Kopien Rembrandtscher Gemälde an, wobei die Strich- und Schraffurenlagen nach Art der Radierungen Rembrandts aufgelockert wurden, um das spezifische Helldunkel so „echt“ wie möglich wiedergeben zu können: „Lot in der Höhle“ (1763, Kat.-Nr. 186) sei exemplarisch hervorgehoben. Zu seinen Zeichnungsfaksimilierenden Versuchen (Kat.-Nr. 67) siehe auch E. Rebel, *Faksimile und Mimesis. Studien zur deutschen Reproduktionsgrafik des 18. Jahrhunderts*, Mittenwald 1981, S. 41—43. Auffällig war die helle, wohl unfertige, maßstabgleiche Reproduktion der rembrandtschen Grisaille „Die Predigt Johannes des Täufers“ von J. P. Norblin (1808), einem der vielseitigsten, aber auch eigenwilligsten Rembrandt-Nachahmer, dessen Werk in dieser Ausstellung üppig und seiner Bedeutung entsprechend gewürdigt wurde.

Eine eigene Abteilung versuchte an wenigen charakteristischen Beispielen zu zeigen, daß es in England eine besondere Form der Rembrandt-Nachahmung und -Kritik gab.

Die hier beliebte und zur Vollkommenheit gebrachte Technik der Schabkunst, die die Hell-Dunkel-Effekte von Rembrandts Bildern vergrößerte und weicher fließend vermittelte, wurde mit reproduzierenden Blättern von J. McArdeall (Kat.-Nr. 200) und R. Earlom (Kat.-Nr. 201) vorgestellt. V. Greens Schabkunstblatt nach B. Wilsons „Auferweckung der Tochter des Jairus“ (Kat.-Nr. 203) und die Rembrandt nachempfindende Komposition in Mezzotinto „Centurion Cornelius“ von J. Ward (Kat.-Nr. 202) standen als Beispiele für die ins Samtweiche und Sentimentalische gehende Rembrandteske englischer Künstler. Die vieldiskutierten Fragen der Motiventlehnung und ihrer Verwendung in neuen Bildzusammenhängen, wie auch der Streit um die Vorbildwürdigkeit historischer Künstler wie Rembrandt, Raffael und Michelangelo fanden jeweils charakteristischen Ausdruck im Werk W. Hogarths — hier exemplarisch mit „Paul Before Felix“ (Kat.-Nr. 206) und „Paul Before Felix, Burlesqued“ (Kat.-Nr. 205) verdeutlicht — und im Werk J. Reynolds', vertreten in V. Greens geschabter Reproduktion des ca. 1773 gemalten Selbstbildnisses für die Royal Academy (W. Busch, *Nachahmung als bürgerliches Kunstprinzip, Ikonographische Zitate bei Hogarth und in seiner Nachfolge*, Hildesheim 1977, S. 82—101). Daß die englische Rembrandt-Manier sich hauptsächlich in Porträts entfaltete, wurde jedoch nicht deutlich (vgl. C. White u. a., *Rembrandt in Eighteenth Century England*, Yale Center for British Art, 1983).

Etwas isoliert und gleichsam als Anhang wirkte die Präsentation einer Gruppe von Zeichnungen des 18. Jahrhunderts, die die Bemühungen der Rembrandtisten verdeutlichen, sich auch in diesem künstlerischen Medium in der Manier des Meisters auszudrücken. In bunter Mischung waren aus allen Themenbereichen Beispiele für die Verschiedenartigkeit des zeichnerischen Duktus im Hinblick auf eine allgemeine Nähe zum Vorbild Rembrandts zu sehen. Die Blätter, die teils skizzenhaft (C. W. E. Dietrich, Kat.-Nr. 214—216, Jan. Zick, Kat.-Nr. 229a), teils bildmäßig wirkten (J. G. Trautmann, Kat.-Nr. 217—219), sind als Übungsstücke oder Vorzeichnungen im Schaffensprozeß des jeweiligen Künstlers integriert zu sehen. Anders als die Radierungen haben sie erst in zweiter Linie auch eigenständigen Bildwert gehabt, der sie z. T. schon im 18. Jahrhundert zu Verkaufs- und Sammelobjekten machte. Die Eigengesetzlichkeiten der Gattung Zeichnung und die Variationsbreite ihrer Ausdrucksmöglichkeiten verhinderten eine ähnlich geschlossene Darstellung des mit Rembrandt-Nachahmungen Gewollten wie bei den Radierungen. Dennoch erweiterten die ausgestellten Blätter auf willkommene Weise das Thema punktuell, besonders im Hinblick auf die Nutzung der Manier Rembrandts zur Entwicklung eigenständiger Schöpfungen im Historienbild bei so verschiedenen künstlerischen Temperamenten wie J. M. Schmidt (Kat.-Nr. 220), C. B. Rode (Kat.-Nr. 225) oder J. H. Tischbein d. Ä. (Kat.-Nr. 223).

Insgesamt gab die Ausstellung vorzügliche Gelegenheit, die Mannigfaltigkeit der Rembrandt-Nachahmung in der Graphik des 17. und 18. Jahrhunderts zu erkennen und zugleich die Möglichkeit, Horst Gersons 1970 vorgebrachte, sein altes Thema wieder aufgreifende These von den „vier Typen der Rembrandt-Nachfolge“ zu überprüfen und zu relativieren („Zur Nachwirkung von Rembrandts Kunst“, in: *Neue Beiträge zur Rembrandt-Forschung*, ed. J. Kelch, O. von Simson, Berlin 1973, S. 207—217). Gerade zur Beantwortung der in der Diskussion zu Gersons Vortrag von Julius Held vorgebrachten Frage, „aus welchen jeweiligen zeitbedingten Prämissen heraus Rembrandt-

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

Ina Maria Keller

HENDRICK TER BRUGGHEN UND DIE NACHFOLGER CARAVAGGIOS IN HOLLAND

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

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

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

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