

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

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

Lyckle de Vries

FRANS POST. PARADIESISCHE LANDSCHAFT

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

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

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

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

Die Ausstellung in Basel und Tübingen hat Beispiele der verschiedenen Bildgattungen, in denen sich der Künstler mit der Landschaft der Neuen Welt auseinandergesetzt hat, zusammengetragen: Blätter des gezeichneten Reisetagebuchs (Amsterdam, Nederlandsch Historisch Scheepvaart Museum), Werke aus der kleinen Gruppe in Brasilien entstandener Veduten und einige der späten Landschaftskompositionen, in denen Post nach seiner Rückkehr die neuen Erfahrungen verarbeitet hat.

Am Anfang stehen lavierte Federzeichnungen, in denen der Künstler Motive seiner Überfahrt nach Brasilien, Küstenstreifen, Inseln, auf Reede liegende Schiffe, festgehalten hat; eine Bildlegende — vermutlich von fremder Hand — beglaubigt durch genaue Datierung und geographische Angaben die Authentizität der jeweiligen Darstellung. Mit der Ansicht einer der Kanarischen Inseln etwa zeigte die Ausstellung eine Zeichnung, die als exemplarisch für das Konvolut im Nederlandsch Historisch Scheepvaart Museum gelten darf (*Abb. 6a*): Das Blatt gibt im fernen Hintergrund den flachen, kaum akzentuierten Landschaftszug der Insel wieder, die, ohne formale Gliederung und kompositorische Eingriffe ins Bild gesetzt, sich als grauer, nur durch die Lavierung nuancierter Horizontstreifen über das ansonsten ungestaltete Blatt zieht. Der Künstler hat damit, wie auch in den weiteren Blättern des gezeichneten Reisetagebuchs, eine wenig aufsehenerregende Ansicht zum Gegenstand seiner Zeichnung erhoben; der Betrachter ist auf die Bildlegende angewiesen, will er die Darstellung des Blattes, zugleich ein frühes Beispiel autonomer Wolkenstudien, identifizieren: „*Den 25. December 1636 heeft sich groot Canarien, leggende op 28 graden 20 minuten Oost van ons, omtrent 14 mijlen in Zee, met wolcken gans bedeckt aldús vertoont.*”

Die Landschaftsauffassung der ausgestellten Blätter wird darin deutlich, daß die Darstellungen motivisch und kompositorisch jeweils nur wenig ausgezeichnet sind: Lediglich ein schmaler Bildstreifen eines jeden Blattes ist der Aufnahme des Gesehenen bestimmt. Mit einem kompositorischen Bildaufbau in die Wiedergabe der Landschaft gestaltend einzugreifen, hat sich Post in seinen Zeichnungen nicht zur Aufgabe gemacht. In seiner grundsätzlichen Haltung zur Natur ist das gezeichnete Reisetagebuch damit den Zeichnungen vergleichbar, die Frans Post als Vorlage für die Kupferstichillustration zu Caspar van Baerles *Rerum per octennium in Brasilia (...) historia*, dem 1647 veröffentlichten Rechenschaftsbericht der Regierungszeit des Grafen Johann Moritz, in Brasilien angefertigt hat, und die, heute im Besitz des British Museum, nicht zur Ausstellung ausgehoben worden sind. Der Künstler hat in allen seinen während der Reise entstandenen Zeichnungen die Landschaft als Ausschnitt einer größeren Landschaftsformation, nicht als komponierte Weltlandschaft, erfaßt: Es handelt sich in jeder der ausgestellten Reise-skizzen um die unvoreingenommene, vedutenhafte Wiedergabe gesehener Landschaft.

Aus der kleinen Werkgruppe von Gemälden, die Frans Post noch während seines brasilianischen Aufenthalts in Öl auf Leinwand ausgeführt hat, sind nur sechs Landschaften bis in unsere Zeit überliefert worden. Mit 'Blick auf Itamaracá' (Den Haag, Mauritshuis; *Abb. 6b*) und 'Fort Ceulen am Rio Grande' (Paris, Musée du Louvre) konnten in Basel und Tübingen wichtige Beispiele gezeigt werden. In beiden Gemälden hat der Künstler mit einigen kompositorischen Maßnahmen geringfügig in die Wiedergabe der Vedute eingegriffen: das landschaftliche Profil ist formal stärker gegliedert; Vorder- und Mittelgrund der Darstellung sind ausgearbeitet und durch Staffage belebt; gelegentlich,

so im 'Fort Maurits am Rio Sao Francisco' (Paris, Musée du Louvre), sind Repoussoirmotive eingeführt, um die Komposition an den Bildrädern zu schließen und den Tiefeneindruck der fernen Landschaft zu steigern.

Eine rein deskriptive Bildgestalt ist in den ausgeführten Gemälden der brasilianischen Zeit zu Gunsten eines konventionellen kompositorischen Gefüges aus der Tradition niederländischer Landschaftsmalerei aufgegeben. Gesehene und komponierte Landschaft sind ineinandergefügt; noch immer aber handelt es sich um das topographische Porträt einer fremden Welt.

Anders in den Werken, die nach der Rückkehr des Künstlers in Haarlem entstehen und den zahlenmäßigen Hauptteil des malerischen Œuvre ausmachen: Vom kleinformatigen Staffeleibild bis zum repräsentativen Rundbogenbild von 1652 (Amsterdam, Rijksmuseum, *Abb. 7*) stellen sie aus Versatzstücken brasilianischer Motive, aus Pflanzen und Tieren, Menschen und Architektur, ein Landschaftscapriccio zusammen, dessen Gegenstand nicht länger ein bestimmter Naturausschnitt, sondern eine brasilianische Ideallandschaft ist, die mit dem gesamten Repertoire konventioneller Landschaftsmalerei ausgestaltet ist: In Neu-Holland, so Urs-Beat Frei im Katalog der Ausstellung, sammelt Frans Post „mit einer Detailtreue ohnegleichen die Motive, die er zu Hause in seinem Haarlemer Atelier zusammenfügen wird zu immer anderen und dennoch immer gleichen Kompositionen“ (*Frans Post. 1612—1680.*, Kat. zur hier besprochenen Ausstellung, S. 27—30; S. 28; vgl. auch: Th. Kellein, *ebd.* S. 7—22; neuerdings auch: P.J.P. Whitehead u. M. Boesemann: *A portrait of Dutch 17th century Brazil. Animals, Plants and people by the artists of Johan Maurits of Nassau*, Amsterdam, Oxford u. New York 1989; U. Fleckner: Die Erfahrung der Fremde. Albert Eckhouts und Frans Posts Brasilienreise [1636—1644] und ihre Gestaltung in Porträt und Landschaftsbild; in: R. Pleithner [Hrsg.]: *Reisen des Barock. Vorträge der Wolfenbütteler Arbeitsgruppe zur Kulturgeschichte des Barockzeitalters*, Bonn 1990 [in Druck]; dort auch die weiterführende Literatur).

Die Auswahl der Ausstellung dokumentiert vorzüglich, in welchem Maße Gattungsbedingungen auf die Wahrnehmung und künstlerische Wiedergabe einer fremden Welt, auf die Entstehung des je verschiedenen Landschaftsbildes einwirken: Aus der ursprünglich vedutenhaften Aufnahme gesehener Landschaft in der Gattung der Landschaftsskizze entsteht in den durchgestalteten Landschaftskompositionen der späten Jahre eine Landschaftsauffassung, welche die wahrgenommene Natur den Bildkonventionen und den repräsentativen Funktionen des Kunstwerks angleicht. Der Katalog der Ausstellung wird diesem Auswahlkriterium allerdings nicht gerecht, begnügt er sich doch im Kommentar zu fast jedem der Werke damit, die Authentizität der Darstellung unter Beweis zu stellen, indem er ihr lediglich Zitate aus der 1659 erschienenen deutschen Übersetzung von Caspar van Baerles *Rerum per octennium in Brasilia (...) historia* oder geographische und motivische Beschreibungen an die Seite stellt.

In den Gemälden des Frans Post wird deutlich, daß die künstlerische Bewältigung der fremden Welt in Bildern paradiesischer Landschaft erst im Rückblick der späten Jahre, als die Niederlande ihre brasilianische Kolonie längst aufgegeben haben, und unter dem Einfluß vorgeprägter Gattungskonventionen erfolgen kann: „le Brésil était devenu, dans l'esprit du peintre, un paradis exotique, peuplé d'enfants de la nature, vivant heureux

et dansant au milieu de l'exubérance de la végétation" (Hugh Honour; in: *L'Amérique vue par l'Europe*; Ausstellungskat. Paris, Grand Palais 1976; S. 85).

Uwe Fleckner

MAULPERTSCH IN LEMBERG

Eine Nachbetrachtung zur Ausstellung vom 26. Juni bis zum 2. September 1990 im Salzburger Barockmuseum

(mit zwei Abbildungen)

Die nicht sehr umfängliche Ausstellung bot die erfreuliche Gelegenheit, Werke aus dem entlegenen Lemberg im Original besichtigen zu können: dankenswert ungeachtet der Tatsache, daß mittlerweile durch die politischen Veränderungen manche Forschungsergebnisse aus dem Wege geräumt sind. Gezeigt wurden etwa 50 Arbeiten aus der Sammlung des k. k. Majors Karl Kühnl, die wie manches aus den Beständen des Österreichischen Barockmuseums in Wien (Sammlung Pirchan) und der mährischen Galerie in Brünn einst im Besitze von Maulbertsch-Schülern (Josef Winterhalter d. J. u. a.?) gewesen sein müssen.

Die Lage in der Maulbertsch-Forschung ähnelt etwas dem „Palko-Misthaufen“ (Pavel Preiss, *Franz Karl Palko 1724—1767*. Ausst. Kat. Salzburg 1989, Seite 9), wie schon Peter Cannon-Brookes, *The Oil-paintings of F. A. Maulbertsch in the light of the 1974 Exhibitions*, in: *The Burl. Mag.* CXIX, 1977, Seite 19 ff., und neulich Klara Garas, *Franz Anton Maulbertsch 1724—1796 — Neue Zuschreibungen und neue Probleme*, in: *Kunst und Kultur um den Bodensee. Festgabe für Eduard Hindelang* (Hg. E. Ziegler), Langenargen 1986, Seite 143 ff., feststellten. Ein großer Nutzen der Salzburger Ausstellung bestand in der Möglichkeit, das durch den russischen Katalog-Bearbeiter Dmitrij Schelest und durch Otto Benesch im bisher unveröffentlichten Notizbuch von 1937 schon vorsortierte Durcheinander noch etwas genauer nach „Händen“ sichten zu können. Schwierigkeiten bereiten immer noch der zu wenig differenzierte Wiener Akademie-Umkreis, die noch ungenau bekannten Zusammenhänge im Atelier Maulbertschs und nicht zuletzt die mögliche qualitative Variationsbreite von Maulbertsch selbst. Nach Meinung des Rezensenten können beispielsweise folgende Ölskizzen und Zeichnungen (zitiert nach dem Werkverzeichnis von Klara Garas, *F. A. Maulbertsch 1724—1796*, Budapest 1960) als Maßstab für die Eigenhändigkeit gelten: G 69, um 1754; G 118, um 1759; G 202, um 1766; G 228, um 1768?; G 331, um 1785. Danach könnte kaum eines der Salzburger Exponate als eigenhändiger Maulbertsch angesehen werden: Man hätte die Ausstellung also besser mit „Maulbertsch und sein Kreis in Lemberg“ übertiteln sollen. Auch bei den Beständen der im selben Haus zu besichtigenden Sammlung Rossacher müssen zumindest bei den Nummern (zitiert nach dem Gesamtkatalog von K. Rossacher, Salzburg 1983) 0359, 0343, 1081, 0051, ja selbst 2024, 0022 sowie bei der Neuerwerbung (G 120; versuchsweise Caspar Franz Sambach?) Zweifel angemeldet werden.

Nach der Literatur kennen wir an Schülern bzw. Mitarbeitern u. a.: Johann Wenzeslaus Bergl (ab etwa 1750), Felix Ivo Leicher (ab ca. 1752/54), Wolfgang Köpp (um 1756), Andreas Brugger (1755 bis ca. 1765), Johann Angst (mit A. Brugger um