



Rembrandt als Vorbild englischer Künstler im 18. Jahrhundert Eine kontroverse Entscheidung

Author(s): Alexis Joachimides

Source: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 74. Bd., H. 2 (2011), pp. 217-236

Published by: Deutscher Kunstverlag GmbH Munchen Berlin

Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/41310770>



JSTOR

Deutscher Kunstverlag GmbH Munchen Berlin is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Zeitschrift für Kunstgeschichte*

Rembrandt als Vorbild englischer Künstler im 18. Jahrhundert Eine kontroverse Entscheidung¹

Der niederländische Maler Rembrandt Harmenszoon van Rijn gilt heute als eines der großen Malergenies der Vergangenheit. Diese außergewöhnliche Stellung, die der Künstler nur mit einer sehr kleinen Zahl ähnlich herausgehobener Künstlerkollegen aus den früheren Epochen der Kunstgeschichte teilt, ist ihm bekanntermaßen erst im Laufe des 19. Jahrhunderts zugewachsen, als sich das Bedürfnis nach historischen Prototypen für den romantischen Künstlermythos mit unterschiedlichen Ausprägungen nationalistischer Inanspruchnahme älterer Kunst zu einer außergewöhnlichen Konstellation verband, aus der ein kaum noch an der historischen Wirklichkeit orientierter, expansiver Mythos entstanden ist.² Noch in der geistigen Umwelt eines gebildeten und kunstinteressierten Betrachters des 18. Jahrhunderts dagegen war Rembrandt eine problematische und höchst umstrittene Künstlerfigur, deren Wertschätzung sich im Konflikt widerstreitender ästhetischer Auffassungen kei-

neswegs geklärt hatte, auch wenn sich eine neuartige Anerkennung für sein Werk offensichtlich bereits zu konsolidieren begann.³

Die Vorreiterrolle des britischen Kunstbetriebes im mittleren 18. Jahrhundert bei der gesamt-europäischen »Wiederentdeckung« von Rembrandts künstlerischem Werk bietet als ein bereits bis zu einem gewissen Grade dokumentierter und zugleich eng begrenzter Ausschnitt aus der Rezeptionsgeschichte des Künstlers eine gute Gelegenheit, um das Verhältnis zwischen Rezeptionsgeschichte und Sozialgeschichte der Kunst jenseits generalisierender Schlussfolgerungen noch einmal gezielt in Augenschein zu nehmen. Die Konzentration auf diesen speziellen Erzählstrang der Rembrandt-Rezeption erlaubt eine Vernetzung der meist nur isoliert voneinander betrachteten vielfältigen Erscheinungsformen einer Auseinandersetzung mit dem historischen Protagonisten. Neben die in schriftlicher Form überlieferten Beurteilungen seiner künstlerischen

¹ Eine frühere Version dieses Aufsatzes ist als Vortrag auf dem XXX. Deutschen Kunsthistorikertag in Marburg im März 2009 vorgestellt worden. Ich danke Ingo Herklotz für die Einladung, meine Überlegungen in der von ihm geleiteten Sektion zur Diskussion stellen zu können.

² Zur Rezeptionsgeschichte des Künstlers im 19. und 20. Jahrhundert vgl. u.a. Robert W. Scheller, Rembrandt als Kultursymbol, in: Otto von Simson u. Jan Kelch (Hrg.), *Neue Beiträge zur Rembrandt-Forschung*, Berlin 1973, 221–234; Jeroen Boomgaard, Rembrandt en het Van Gogh-syndroom, in: *Groniek* 108, 1990, 115–128; Kees Bruin, *De echte Rembrandt. Verering van een genie in de twintigste eeuw*, Amsterdam 1995; Daniela Hammer-Tugendhat, Rembrandt und der bürgerliche Subjektentwurf. Utopie oder Verdrängung?, in: Ulrich Bielefeld u. Gisela Engel (Hrg.), *Bilder der Nation. Kulturelle und politische Konstruktionen des Nationalen am Beginn der europäischen Moderne*, Hamburg 1998, 154–178; Martin Hellmold, *Rembrandts Einsamkeit. Diskursanalytische Studien zur Konzeption des Künstlersubjekts in der Moderne*, Diss. Universität Bochum 2001; Alison McQueen, *The Rise*

of the Cult of Rembrandt. Reinventing an Old Master in Nineteenth-Century France, Amsterdam 2003.

³ Zur Rezeptionsgeschichte des Künstlers im 18. Jahrhundert vgl. bisher Ina Maria Keller (Hrg.), *In Rembrandts Manier. Nachahmung und Aneignung in den graphischen Künsten des 18. Jahrhunderts*, Ausst.-kat. Bremen (Kunsthalle) u.a., Bremen 1986; Dies., *Studien zu den deutschen Rembrandtnachahmungen des 18. Jahrhunderts*, Berlin 1981; Elisabeth Herrmann-Fichtenau, *Der Einfluß Hollands auf die Österreichische Malerei des 18. Jahrhunderts*, Wien/Köln 1983; Jean Cailleux, Esquisse d'une étude sur le goût pour Rembrandt en France au XVIII^e siècle, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 23, 1970, 159–166; Christopher White u.a. (Hrg.), *Rembrandt in Eighteenth-Century England*, Ausst.-kat. New Haven (Conn.), Yale Center for British Art, New Haven (Conn.) 1983; Franklin W. Robinson, Rembrandt's Influence in Eighteenth-Century Venice, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 18, 1967, 167–181; Alessandro Bettagno, Anton Maria Zanetti collezionista di Rembrandt, in: *Scritti in honore di Giuliano Briganti*, Mailand 1990, 241–256.

Leistung und ihre textimmanenten Hinweise auf einen bestimmten, vom Autor adoptierten Theoriehorizont treten gleichberechtigt die Präferenzen und der soziale Status von zeitgenössischen Kunstsammlern sowie die künstlerische Adaption bestimmter Eigenschaften von Rembrandts Kunst in der Gestaltung neuer Bilderfindungen und die kunstkritische Reaktion des zeitgenössischen Publikums auf diese Werke. Erst durch die Vernetzung dieser verschiedenen Aspekte als gegenseitiger Kontrollinstanzen kann eine differenzierte sozialhistorische Analyse möglich werden. Auf diese Weise soll ein Bild der sozialen Konfliktlinien entstehen, die sich bei der Neubewertung Rembrandts innerhalb eines kleinen Kreises ambitionierter Londoner Künstler in den Jahren um 1750 gerade dadurch abzeichnen, dass ihr positiver Rückbezug auf Rembrandt erhebliche Widerstände hervorrief.

Damit es zu dieser für den weiteren Verlauf der Rezeptionsgeschichte entscheidenden Aufwertung kommen konnte, musste zunächst die Marginalisierung relativiert werden, die Rembrandt im Zuge einer klassizistischen Ausrichtung der Kunsttheorie seit dem späteren 17. Jahrhundert erfahren hatte.⁴ Sie hatte den Künstler in eine Nische verbannt, in der sein Werk auf die bloß äußerliche Virtuosität bei der Anwendung bestimmter technischer Verfahren reduziert wurde. Diese eingeschränkte Wertschätzung konnte nicht darüber hinwegtäuschen, dass seine Gemälde, Zeichnungen und Graphiken nun in wesentlicher Hinsicht im Widerspruch zu den für gültig erach-

teten Regeln und Normen des Kunstbetriebes standen. Zwar ist Rembrandt nie ganz in Vergessenheit geraten, wie seine niederländischen Zeitgenossen Frans Hals oder Jan Vermeer. Aber die Autoren der klassizistischen Kunsttheorie rufen seinen Namen vor allem als Negativ-Beispiel in Erinnerung, als idealtypische Verkörperung des *decorum*-Verstoßes in der bildenden Kunst. Rembrandt war in diesem Diskursrahmen zum prominentesten Repräsentanten der Figur des *pictor vulgaris* geworden, der im Unterschied zum Ideal des *pictor doctus* nicht auf der Basis normativer kunsttheoretischer Reflexion gehandelt habe.⁵

Diese Kritik an Rembrandt, die um 1670 in den Niederlanden einsetzte und gegen 1700 zum europäischen Allgemeingut geworden war, stand in einem unmittelbaren Zusammenhang mit der Etablierung von Kunstakademien nach italienischem Vorbild, die in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts an den Fürstenhöfen des transalpinen Europa zur Norm wurden. Der Maßstab setzenden Gründung der Pariser *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* durch die französische Monarchie im Jahre 1648 folgte als erste derartige Einrichtung in den Niederlanden 1656 die Künstlervereinigung *Confrérie Pictura* am Hof des Statthalters in Den Haag, aus der schließlich 1682 die Haager Kunstakademie hervorging.⁶ Auf dem Wege über die Normierung der Kunsttheorie für einen höfischen Verwendungskontext in diesen Institutionen formte sich das Rembrandt-Bild heraus, das die Beurteilung des Künstlers bis weit ins 18. Jahrhundert hinein

4 Zur Rekonstruktion von Rembrandts Abwertung im späteren 17. Jh. vgl. Seymour Slive, *Rembrandt and his Critics 1630–1730*, Den Haag 1953; Jan Ameling Emmens, *Rembrandt en de regels van de kunst*, Utrecht 1968.

5 Der Begriff des *pictor vulgaris* ist von Emmens (wie Anm. 5), 30–38 in Analogie zum zeitgenössischen *poeta vulgaris* und als Gegenbegriff zum schon länger etablierten Typ des *pictor doctus* geprägt worden. Zum Ideal des *pictor doctus* immer noch grundlegend Rensselaer W. Lee, *Ut Pictura Poesis. The Humanistic Theory of Painting*, in: *Art Bulletin* 22, 1940, 197–269; vgl. auch Jan Białostocki, *The Doctus Artifex and the Library of the Artist in the XVIth and XVIIth Centuries*, in: Abraham Horodisch (Hrg.), *De arte et libris.*

Festschrift Erasmus 1934–1984, Amsterdam 1984, 11–22; Cathrin Klingsöhr-Leroy, *Das Künstlerbildnis des Grand Siècle in Malerei und Graphik. Vom ›Noble Peintre‹ zum ›Pictor Doctus‹*, München 2002.

6 Zur Gründung der Akademie in Paris vgl. Nikolaus Pevsner, *Academies of Art Past and Present*, Cambridge 1940, 82–109; Thomas E. Crow, *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*, New Haven (Conn.)/London 1985, 23–44; Antoine Schnapper, *The Debut of the Royal Academy of Painting and of Sculpture*, in: June Hargrove (Hrg.), *The French Academy. Classicism and its Antagonists*, Newark (N.Y.)/London/Toronto 1990, 27–36. Zur Gründung der Haager Akademie vgl. Johannes Jacobus Beljon, *300 jaar Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten 's-Graven-*

prägen sollte. Es war vor allem der deutsche Künstler, Kunsttheoretiker und Künstlerbiograph Joachim von Sandrart im 1675 erschienenen ersten Band seiner *Teutschen Akademie*, der vereinzelte Äußerungen der früheren Rembrandt-Kritik zu einem theoretisch fundierten Gesamtkonzept zusammenfasste.⁷ Auf diese Vorgabe griffen sämtliche Auseinandersetzungen mit Rembrandt in der daran anschließenden Kunsttheorie und Künstlerbiographik zurück. Ihr Weg führt von Samuel van Hoogstraetens *Inleyding tot de hooge schoole der schilderconst* (1678) über André Félibiens *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres* (1684) und Roger de Piles' *Abrégé de la vie des peintres* (1699) schließlich bis zu Arnold Houbrakens *De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen* (1718), dessen Rembrandt-Biographie zum Standardwerk des 18. Jahrhunderts avancierte.⁸

Die in diesem Diskurs zu Grunde gelegte Vorstellung von Rembrandt bezog ihre Konsistenz aus einer Reihe von festen Versatzstücken, aus denen sich der Topos des *pictor vulgaris* konstruieren ließ. Gemeinsam war allen Kritikpunkten an Leben und Werk des Künstlers der Mangel an sozialer Distinktion, der für eine höfische Anerkennung der bildenden Kunst, ihrer Nobilitierung zu einer intellektuellen, moralisch edukativen Form der Kommunikation im Wege stand. Die akademische Rembrandt-Kritik nahm ihren Ausgangspunkt daher bei der Weigerung des Künstlers, eine Italienreise anzutreten. Aus die-

sem Versäumnis resultiere Rembrandts vermeintliche Unkenntnis des Kanons klassischer Skulpturen und des in ihnen verkörperten allgemeingültigen Schönheitsideals, wie bereits Sandrart als erster in einer langen Reihe von Autoren betonte: »[Er] scheuete sich nicht/ wider unsere Kunst-Reglen/ als die Anatomia und Maas der menschlichen Gliedmaßen/ wider die Perspectiva und den Nutzen der antichen Statuen/ wider Raphaels Zeichenkunst und vernünftige Ausbildungen auch wider die unserer Profession höchstnötigen Academien zu streiten/ und denenselben zu widersprechen/ vorgebend/ daß man sich ein[z]ig und allein an die Natur und [an] keine andere Reglen binden solle.«⁹ Eine Gegenüberstellung der weiblichen Aktfiguren Rembrandts mit einer Seite aus *Les proportions du corps humain*, dem 1683 von Gérard Audran publizierten Standardwerk der französischen Akademie zur Proportionslehre, in dem die Rückenansicht einer Statue vom Typ der Venus Kallipygos für eine detaillierte Vermessung des weiblichen Körpers genutzt wird, kann diesen Einwand veranschaulichen (Abb. 1).¹⁰ Bei einer im Grunde vergleichbar starken Körperdrehung widerspricht etwa die Gestaltung der Hauptfigur in Rembrandts erster Fassung der *Susanna* mit ihrem ausgeprägten Bauch, dem Fehlen einer eingezogenen Taille oder den breitflächigen Händen diesen normativ verstandenen Proportionsgesetzen auf eine eklatante Weise (Abb. 2).¹¹ Am Körper der Susanna lässt sich auch ein Merkmal wieder finden, dem in der akademischen Rem-

hage 1682–1982. *Een beknopt overzicht*, Den Haag 1982; Edwin Buijsen (Hrg.), *Haagse Schilders in de Gouden Eeuw, 1600–1700*, Ausst.-kat. Den Haag, Haags Historisch Museum, Den Haag 1998.

⁷ Joachim von Sandrart, *L'Academia Todesca della Architettura, Sculptura & Pittura, Oder Teutsche Academie der Edlen Bau-, Bild- und Malerey-Künste [...]*, 3 Bde., 7 Teil-Bde., Nürnberg/Frankfurt am Main 1675–1679, I (1675), Teil 2, Buch 3, 326–327.

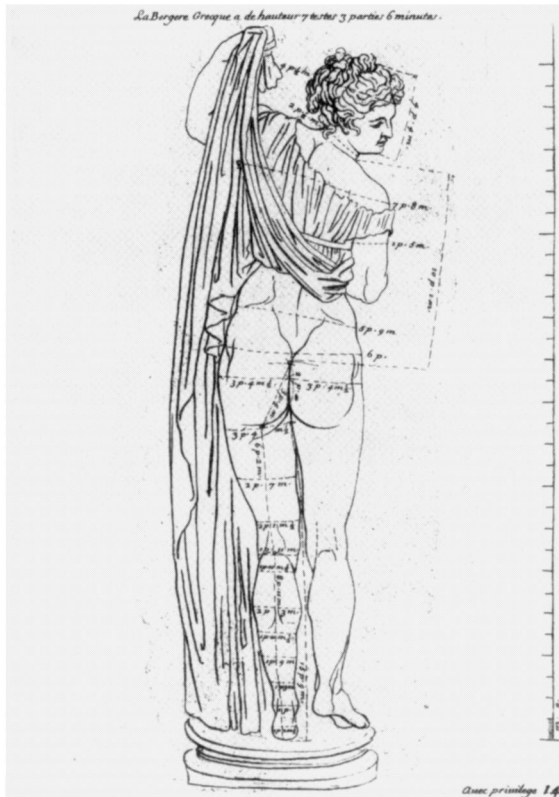
⁸ Samuel van Hoogstraeten, *Inleyding tot de hooge schoole der schilderconst [...]*, Rotterdam 1678, 13, 176, 183, 191, 212, 228, 257, 268, 273 und 306; André Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, 5 Bde., Paris 1666–1688, IV (1684), 150–157; Roger de Piles, *Abré-*

gé de la vie des peintres. Avec [...] un traité du peintre parfait, Paris 1699, 433–440; Arnold Houbraken, *De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen*, 3 Bde., Amsterdam 1718–1721, I (1718), 254–273.

⁹ Sandrart (wie Anm. 8), I (1675), Teil 2, Buch 3, 326 [Einfügungen des Verf.]; zur allgem. Verbreitung dieses Argumentes in den frühen Rembrandt-Kritiken vgl. Slive (wie Anm. 5), 16–18, 83–88, 102 und 125; Emmens (wie Anm. 5), 66–71, 78–80 und 83–92.

¹⁰ Gérard Audran, *Les proportions du corps humain mesurées sur les plus belles figures de l'antiquité à Paris*, Paris 1683, Fig. 14 (s.v. »La Bergère Grecque«).

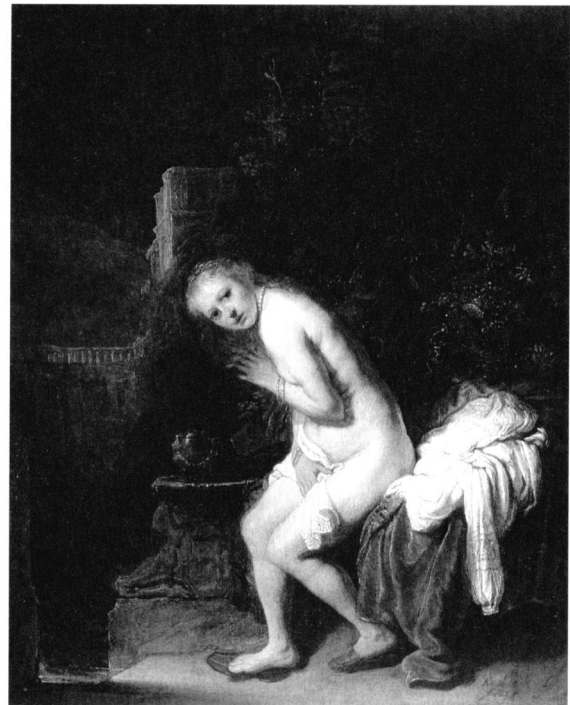
¹¹ Das Gemälde, signiert und dat. 163[6], ist erstmals 1758 auf dem Antwerpener Kunstmarkt dokumen-



1. Gérard Audran, La Bergère Grecque (Venus Kallipygos), aus: *Les proportions du corps humain mesurées sur les plus belles figures de l'antiquité [...]*, Paris 1683

brandt-Kritik des 17. Jahrhunderts eine topische Bedeutung zukam. Der deutlich erkennbare Abdruck der Strumpfbänder an den Unterschenkeln des Modells der nackten Gestalt, knapp unterhalb ihrer Knie, steht in beinahe jeder der angesprochenen Künstlerbiographien als Chiffre für die unvermittelte Wirklichkeitsaneignung des Künstlers und damit für den Verzicht auf eine Anpassung seiner Vorbilder an einen intellektuell

tiert; vgl. Pieter van Thiel (Bearb.) in: Christopher Brown u.a. (Hrg.), *Rembrandt. Der Meister und seine Werkstatt, Gemälde*, Ausst.-kat. Berlin, Gemäldegalerie Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, München 1991, I, 196–199 (Nr. 25) mit weiterführender Literatur. Eine allgemeine Diskussion der weiblichen Aktdarstellungen in Rembrandts Werk zuletzt in Eric Jan Sluijter, *Rembrandt and the Female Nude*, Amsterdam 2006.

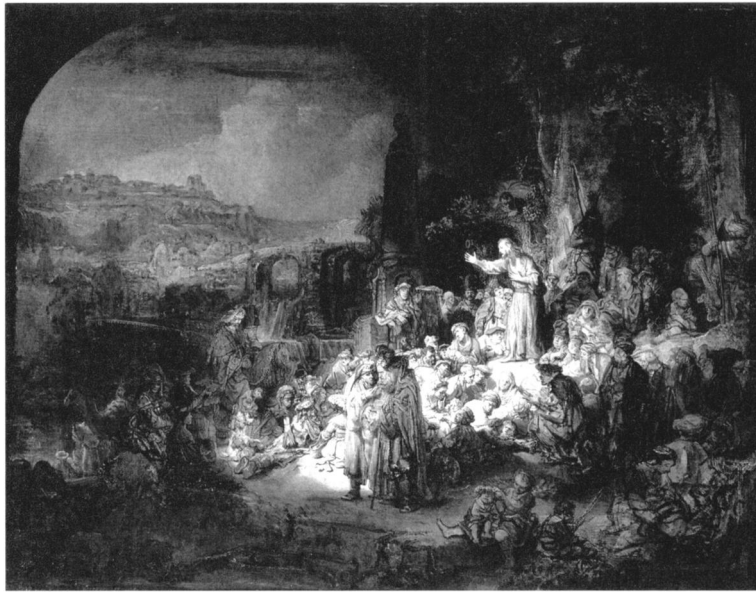


2. Rembrandt, *Susanna und die beiden Alten*, Öl auf Leinwand, 1636. Den Haag, Koninklijk Kabinet van Schilderijen, Mauritshuis

vermittelten Schönheitsbegriff.¹² Solche Verstöße gegen die akademische Proportionslehre und die Verweigerung der Idealisierung bei der Aktdarstellung waren in den Augen der klassizistischen Kritiker die in Rembrandts Werk sichtbaren Konsequenzen eines gravierenden Bildungsmangels. Dabei variieren die Autoren in der Bewertung dieses Defizits, je nachdem ob sie den Künstler zu einem ahnungslosen Illiteraten stempeln, dessen geistiger Horizont eben nicht weit genug reichte, oder zu einem starrsinnigen Anti-Akademiker, der sich wider besseren Wissens an den Regeln der Kunst vergangen habe.¹³

¹² Der Vorwurf findet sich bereits in Jan de Bisschop, *Paradigmata Graphices variorum Artificum*, Den Haag 1671 und in einem Lehrgedicht von Andries Pels, *Gebruik en Misbruik des Toneels*, Amsterdam 1681, 35–36; weitere Beispiele in Slive (wie Anm. 5), 83; Emmens (wie Anm. 5), 54–62 und 73–77.

¹³ Sowohl Sandart (wie Anm. 8), I (1675), Teil 2, Buch 3, 326 als auch Roger de Piles (wie Anm. 9), 433 schreiben Rembrandt explizit anti-akademische Au-



3. Rembrandt, *Die Predigt Johannes des Täufers*,
Öl auf Leinwand, ca. 1634/35. Berlin, Staatliche Museen Preußischer
Kulturbesitz, Gemäldegalerie

Der Bildungsmangel des Künstlers spiegelte sich für diese Kritiker auch in der Bevorzugung von alltäglichen Motiven gegenüber Historienbildern nach klassischen literarischen Vorlagen, wie sie – offenbar in weitgehender Unkenntnis von Rembrandts Œuvre – zu wissen glaubten. In den Historienbildern selbst stöße man sowohl auf Umdeutungen der literarischen Vorlagen zu genrehaften Motiven, als auch auf die ungeeignete Darstellung transitorischer Momente oder sogar auf widerwärtige Sujets mit moralisch fragwürdiger Aussage. In Bezug auf eine Darstellung der Predigt Johannes des Täufers (Abb. 3) zeigt sich Hoogstraten von diesen *decorums*-Ver-

stößen entsetzt: »'t Gedenkt my dat ik, in zeker aerdich geordineert stukje van Rembrant, verbeeldende een Johannes Predicatie, een wonderlijke aendacht in de toehoorderen van allerleye staeten gezien hebbe [...], maer men zach 'er ook een hondt, die op een onstichtlijke wijze een teef besprong. Zeg vry, dat dig gebeuerlijk en natuerlijk is, ik zegge dat het een verfoeilijke onvoeglijkheyt tot deze Historie is; en dat men uit dit byvoegzel veel eer zou zeggen, dat dit stukje een Preicatie van den Hondschen Diogenes, als van den Heyligen Johannes vertoonde.«¹⁴ Aus der Sicht der Kritiker des ausgehenden 17. Jahrhunderts unterliefen diese Regelverstöße die erziehe-

ßerungen zu, die angesichts der erst nach dem Tod des Künstlers erfolgten Akademiegründung in Den Haag als apokryph angesehen werden müssen; vgl. Emmens (wie Anm. 5), 66–71. Auf Hoogstraeten (wie Anm. 9), 183 geht dagegen die Vorstellung des ungebildeten Naiven zurück; vgl. Slive (wie Anm. 5), 99–100.

¹⁴ Hoogstraeten (wie Anm. 9), 183; dt. Übersetzung des Verf.: »Da fällt mir ein, dass ich, in [einem] sicherlich ansprechend komponierten Gemälde von Rembrandt, das eine Predigt des Johannes darstellt, eine wunderbare Andacht unter den Zuhörern aus allerlei Ständen

gesehen habe [...], doch man sah dort auch einen Hund, der auf eine unanständige Weise eine Hündin besprang. Sagt nun, dass dies häufig vorkommt und natürlich ist, ich sage, dass es in dieser Historie eine verabscheuungswürdige Unziemlichkeit ist; und dass man aufgrund dieser Zutat viel eher sagen müsste, dass dieses Bild eine Predigt des hündischen Diogenes statt des Heiligen Johannes darstellt.« Das angesprochene Gemälde, *Die Predigt Johannes des Täufers*, ca. 1634/35, war bis 1803 in der Sammlung Six, Amsterdam, vgl. Pieter van Thiel (Bearb.) in: Christopher Brown u.a. (wie Anm. 12), I, 178–181 (Nr. 20).

rische Funktion der Bildgattung, ihre Fähigkeit zur Vermittlung moralischer Handlungsanleitungen für den Betrachter. Zudem fehle den Figuren in Rembrandts Historienbildern die erforderliche Nobilität im Ausdruck, genauso wie den Modellen seiner Porträts, deren sicherlich unbezweifelbare Wirklichkeitstreue – wie im Falle der Aktdarstellungen – der auch in dieser Bildgattung doch in einem gewissen Maße erforderlichen Angleichung an ein Ideal entgegenstehe.¹⁵

Im Sinne der traditionellen Auffassung von der Automimesis des Künstlers, der sich in seinen Werken im metaphorischen Sinne immer wieder selbst porträtiert, wurden diese Mängel auf den bevorzugten Umgang Rembrandts mit den niederen Volksschichten zurückgeführt, der sich in späteren Fassungen zu der Mutmaßung weiterentwickelte, er selbst stamme aus der Unterschicht und habe sich unter seinesgleichen wohler gefühlt als im Umgang mit distinguierten Kunden. Roger de Piles illustriert dieses Verhalten des Künstlers mit Hilfe eines ihm in den Mund gelegten bonmots: »Quoy qu'il eût un bon Esprit & qu'il eût gagné beaucoup de bien, son penchant le portoit à converser avec des gens de basse naissance. Quelques personnes qui s'intéressoient à sa réputation luy en voulurent parler, quand je veux d'élasser mon Esprit, leur dit-il, ce n'est pas l'honneur que je cherche c'est la liberté.«¹⁶ Die aus der Biographie des Künstlers bekannten finanziellen Schwierigkeiten in Rembrandts letzten Lebensjahren, die in der heutigen Forschung auf Spekulationsverluste zurückgeführt werden, schienen diese Annahme zu bestätigen, da sie als Ausdruck eines prekären



4. Philipp Kilian nach Joachim von Sandrart, Porträt Rembrandts, aus: *Teutsche Academie der Edlen Bau-, Bild- und Malerey-Künste [...]*, Bd. 1, Nürnberg/Frankfurt am Main 1675

Verhältnisses zwischen dem Künstler und seinen Auftraggebern verstanden werden konnten.¹⁷ Das visuelle Äquivalent einer solchen Kennzeichnung des Künstlers als *pictor vulgaris* war das von Sandrart entworfene und in seiner *Teutschen Akademie* veröffentlichte imaginäre Rembrandt-Porträt, das ihn als grobschlächtigen Gesellen mit aufgequollenen Gesichtszügen, wirrem Haar und einer bäuerlichen Pelzmütze zeigt (Abb. 4).¹⁸ Da kein vergleichbares Selbstporträt des Künstlers mit dieser Kopfbedeckung als Vor-

15 Zu dieser geläufigen Kritik an Rembrandts Historien und seinen Porträts vgl. Slive (wie Anm. 5), 90–91, 118 u. 125–127; Emmens (wie Anm. 5), 71–73 u. 80–83.

16 Roger de Piles (wie Anm. 9), 435; dt. Übersetzung des Verf.: »Obwohl er einen guten Verstand besaß und ein Vermögen zusammengetragen hatte, brachte ihn seine Neigung dazu, sich mit Menschen von niederer Abkunft zu umgeben. Einige Persönlichkeiten, die sich um seinen Ruf sorgten, wollten mit ihm [darüber] sprechen. Wenn ich meinen Geist ausruhen lassen will, sagte er ihnen, dann ist es nicht die Ehre, die ich suche, sondern die Freiheit.« Für ähnliche Aussagen in den anderen Quellen vgl. Slive (wie Anm. 5),

92–93, 113 u. 126; Emmens (wie Anm. 5), 66–71 u. 83–92.

17 Zur Bewertung von Rembrandts Bankrott in der modernen Forschung vgl. Sebastien A. C. Dudok van Heel, Rembrandt van Rijn. Eine ungewöhnliche Biographie eines großen Malers, in: Klaus Albrecht Schröder u. Marian Bisanz-Prakken (Hrg.), *Rembrandt*, Ausst.-kat. Wien, Graphische Sammlung Albertina, Wolfartshausen 2004, 15–25.

18 Stich von Philipp Kilian nach einer Zeichnung Joachim von Sandrarts (lt. Beischrift), in Sandrart (wie Anm. 8), I (1675), Teil 2, Buch 3, Taf. 00 (s.v. »RENBRANT MAHL. ZV AMSTERDAM«).

lage zu finden ist, muss man davon ausgehen, dass Sandrart die dem Stich zu Grunde liegende Zeichnung als eine apokryphe Verbildlichung der vermeintlichen Vulgarität des Künstlers selbst konzipiert hat.¹⁹

Auch auf den ersten Blick positive Urteile über Rembrandt rückten ihn unter dieser Perspektive in ein schlechtes Licht. Seine Beherrschung der Farbe, die expressive Lichtregie und die Virtuosität im Umgang mit dem *chiaroscuro* wurden zwar allgemein anerkannt. Doch glaubten die akademischen Kritiker, dass der Künstler durch den Gebrauch dieser Darstellungsmittel eigentlich bloß seine Schwäche im präzisen Zeichnen maskieren wollte.²⁰ Das fragwürdige Lob des Künstlers für seine koloristische Brillanz verweist auf die Herkunft der Figur des *pictor vulgaris* aus der älteren italienischen Vitenliteratur. Schon die Beurteilung venezianischer Künstler wie Tizian oder Palma il Vecchio bei Vasari beruhte auf dem Vorwurf der Effekthascherei durch koloristische Virtuosität, die den vermeintlichen Mangel dieser Künstlerschule bei der Beherrschung des *disegno* kaschiere.²¹ Spätestens seit Belloris Caravaggio-Vita war außerdem der automimetische Zusammenhang zwischen ästhetischen und sozialen *decorums*-Verstößen in der italienischen Kunstliteratur etabliert, der die Ursache für eine künstlerische Fehlleistung wie gerade die Verweigerung der Idealisierung letztlich in einem vermeintlich asozialen Charakter lokalisierte.²² Rembrandt war nur der jüngste und der bei weitem prominente

teste Repräsentant eines längst etablierten Stereotyps, dessen Einzelmotive von Biographie zu Biographie weitergereicht wurden.

Die Rollenzuweisung, die aus Rembrandt um 1700 die idealtypische Verkörperung des *pictor vulgaris* in der internationalen Kunstliteratur gemacht hatte, erzeugte zugleich einen unbeabsichtigten Nebeneffekt, indem sie das Interesse von Kunstliebhabern und Sammlern in ganz Europa auf die bislang nur in Holland bekannte Rembrandt-Graphik richtete.²³ Scheinbar unberührt von den negativen Werturteilen der akademischen Kritik, tatsächlich jedoch von ihrem ambivalenten Lob für die technische Virtuosität des Künstlers geleitet, der im Bereich des Graphik-Sammelns eine andere Wertschätzung als im Bereich der Malerei zukam, gewann diese Sammlerpraxis deshalb zunächst noch kaum eine Bedeutung für die grundsätzliche Neubewertung des Künstlers. Erst im Laufe des mittleren 18. Jahrhunderts begann mit der häufigeren Verbreitung seiner Gemälde in Kunstsammlungen der Aufstieg Rembrandts zum exemplarischen Künstlergenie der Moderne, doch wurde das Interesse an den Handzeichnungen und Künstlerradierungen des Niederländers durch die Aufwertung des Kolorismus im Zuge der aktuellen *querelle des anciens et des modernes* an der Pariser Akademie unterstützt. Ausgangspunkt dieser außerliterarischen Rembrandt-Rezeption waren denn auch bezeichnenderweise die Sammlungen von französischen Reisenden, die wie der bereits erwähnte Kunsttheoretiker Roger de Piles oder der Ste-

19 So bereits die Schlußfolgerung von Slive (wie Anm. 5), 93–94.

20 Slive (wie Anm. 5), 88–90, 96–98, 109–110, 116–121 u. 128; Emmens (wie Anm. 5), 63–66 u. 71–77.

21 Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori* [...], Florenz 1568, Reprint hrsg. von Rosanna Bettarini u. Paola Barocchi, 6 Bde., Florenz 1966–1987, VI, 155–174 (Tizian) bzw. IV, 549–556 (Palma il Vecchio und Lotto). Die Herleitung der negativen Rembrandt-Stereotypen aus dieser italienischen Tradition findet sich bei Emmens (wie Anm. 5), 28–45.

22 Giovanni Pietro Bellori, *Le vite de' Pittori, Scultori e Architetti moderni*, Rom 1672, 201–216. Zum späteren Fortbestand des Topos der Korrespondenz sozialer und ästhetischer Devianz in der Kunstliteratur vgl.

zuletzt Claudia Oberstebrink, *Karikatur und Poetik. James Gillray 1756–1815*, Berlin 2005, 19–61; Alexis Joachimides, *Verwandlungskünstler. Der Beginn künstlerischer Selbststilisierung in den Metropolen Paris und London im 18. Jahrhundert*, München/Berlin 2008, 42–44 und 278–280.

23 Grundlegend zu diesem Phänomen weiterhin Horst Gerson, *Ausbreitung und Nachwirkung der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Haarlem 1942, Reprint hrsg. von Bert W. Meijer, Amsterdam 1983; an neuerer Forschung allgem. Jan Gerrit van Gelder, *Frühe Rembrandt-Sammlungen*, in: Simson/Kelch (wie Anm. 2), 189–205; Keller 1986–1987 (wie Anm. 3) und die länderspezifische Literatur im Anschluss.

cher und Händler Bernard Picart schon in den 1690er Jahren in Holland gewesen waren.²⁴ In der Folgezeit erweiterte sich die Kenntnis von Rembrandts papiergebundenen Arbeiten in Frankreich beträchtlich und erreichte ihren Höhepunkt schließlich mit dem 1751 von dem Kunsthändler Edme-François Gersaint publizierten Katalog, der bereits beinahe den gesamten heute bekannten Bestand an Rembrandt-Graphiken umfasste.²⁵ Zwar blieb auch in diesem Sammlermilieu der theoretische Rahmen des *pic-tor vulgaris* weiterhin gültig, aber die neue Wertschätzung des Kolorismus spiegelte sich in der unerwartet herausgehobenen Position, die Rembrandt 1708 in Roger de Piles »Balance des peintres«, einer auf der Basis eines kunsttheoretischen Kriterienkataloges zusammengestellten Rangliste der bedeutendsten Maler der Vergangenheit, zugewiesen bekam.²⁶ Der Theoretiker hatte schon in seiner oben angesprochenen Rembrandt-Biographie von 1699 die besondere Qualität der Handzeichnungen des Künstlers hervorgehoben, die eigentlich als *pensées*, als suggestive Ideenskizzen für nie gemalte Bilder, zu verstehen seien.²⁷

Auch in England begann das Interesse an Rembrandt in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts mit dem Sammeln von Zeichnungen

und Radierungen und erreichte schließlich eine so bedeutende Dimension, daß Gersaint sich 1752 veranlaßt sah, seinen *Catalogue raisonné* der Rembrandt-Graphik auch in einer englischen Ausgabe auf den Markt zu bringen.²⁸ Zu den frühesten Rembrandt-Konvoluten gehörte die vor 1715 begonnene Kollektion des Porträtmalers und Kunsttheoretikers Jonathan Richardson, die bei der Versteigerung seines Nachlasses 1746/47 mehr als 100 Blätter umfasste.²⁹ Der Kunsthändler und Porträtmaler Arthur Pond, der um 1735 zu sammeln begann, galt Mitte des 18. Jahrhunderts als der Eigentümer des bedeutendsten und vollständigsten Rembrandt-Bestandes in Europa.³⁰ Pond hatte berufliche Kontakte nach Amsterdam, wo er häufiger mit dem Kupferstecher Jacobus Houbraken, dem Sohn des erwähnten Kunsttheoretikers Arnold Houbraken, zusammenarbeitete.³¹ 1738/39 lernte er sogar Holländisch, um seine Einkaufstouren zu optimieren. Er beriet eine kleine Gruppe von Rembrandtsammlern jenseits der Hocharistokratie, Künstler und Kaufleute aus der Londoner City sowie Familien der *landed gentry*, denen er Ankäufe von Graphiken oder Zeichnungen aus Holland vermittelte.³² Sein eigenes Kabinett von insgesamt etwa 10.000 Blättern, das selbst fran-

24 Zu den frühen franz. Sammlern von Rembrandt-Graphik vgl. Slive (wie Anm. 5), 137–147; Cailleux (wie Anm. 3).

25 Edme-François Gersaint, *Catalogue raisonné de toutes les pièces qui forment l'oeuvre de Rembrandt [...]*, Paris 1751; vgl. auch Guillaume Glorieux, *Les catalogues raisonnés de Gersaint et la question des attributions*, in: Patrick Michel (Hrsg.), *Collections et marché de l'art en France au XVIII^e siècle. Actes de la 3^e Journée d'Études d'Histoire de l'Art Moderne et Contemporain*, Bordeaux 2002, 135–142; Peter Schatborn, *De Parijse kunsthandelaar Edme-François Gersaint. De problematiek van de eigenhandigheid van Rembrandts etsen*, in: *De Kroniek van het Rembrandthuis* o. Jg., 2007, H. 1/2, 60–68.

26 Roger de Piles, *Balance des peintres*, in: Ders., *Cours de peinture par principes*, Paris 1708, 386–389 und anschließende Liste (o. Pag.); vgl. auch Slive (wie Anm. 5), 132–133.

27 Roger de Piles (wie Anm. 9), 436–437.

28 Edme-François Gersaint, *A catalogue and description of the etchings of Rembrandt Van-Rhyn [...] for the use of those who would make a select collection of his*

works [...], London 1752 (vgl. Anm. 26). Zu engl. Rembrandt-Graphik-Sammlern im 18. Jh. allgem. Ellen G. D'Oench, »A Madness to Have His Prints«. Rembrandt and Georgian Taste, 1720–1800, in: White (wie Anm. 3), 63–81.

29 *A Catalogue of the Genuine and Entire Collection of Italian and other Drawings, Prints, Models and Casts of the late Eminent Mr. Jonathan Richardson*, London 1746/47; vgl. Carol Gibson-Wood, »A judiciously disposed collection«. Jonathan Richardson Senior's Cabinet of Drawings, in: Christopher Baker u.a. (Hrsg.), *Collecting Prints and Drawings in Europe, c. 1500–1750*, Aldershot 2003, 155–171.

30 Louise Lippincott, *Selling Art in Georgian London. The Rise of Arthur Pond*, New Haven (Conn.)/London 1983, 118–125; auch Ellen G. D'Oench (wie Anm. 29), 67–68 und 90–91 (Nr. 149). Zur vorherigen Kenntnis der Sammlung Richardsons vgl. Arthur Pond, *Prints in Imitation of Drawings*, London 1735/36 mit Widmung an Richardson.

31 Pond war Vorlagenzeichner im Auftrag der Londoner Buchhändler John und Paul Knapton, die Houbraken als Stecher ihrer Buchillustrationen berühmter engl.

zösischen Kennern wie Gersaint oder Pierre-Jean Mariette als exemplarisch galt, verkaufte er 1756 geschlossen an seinen aristokratischen Mentor Sir Edward Astley.³³

In den Jahren, in denen Richardsons und Ponds Graphik-Kabinette versteigert wurden, zeichnete sich in England erstmals auch ein vergleichbares Interesse an den Gemälden Rembrandts ab. In britischen Kunstsammlungen des 17. Jahrhunderts taucht der Name des Künstlers nur ausgesprochen selten auf, ohne dass heute noch nachvollziehbar wäre, ob diese Zuschreibungen in irgendeiner Hinsicht gerechtfertigt waren, und auch in der englischen Malerei finden sich vor dem frühen 18. Jahrhundert keine Spuren einer Kenntnis seines Porträtschaffens.³⁴ Eine im Zuge der erwachenden Rembrandt-Euphorie im 18. Jahrhundert entstandene Legende, wonach der niederländische Künstler die Britischen Inseln besucht habe, hat sich als Wunschenken herausgestellt.³⁵ Während dort also um 1700 noch kaum eine Vorstellung von der Malweise Rembrandts vorhanden war, gehörten seine Werke bereits um die Jahrhundertmitte in die *country house*-Galerie jeder führenden Familie des Hochadels. An der Spitze standen 1745/46 die Sammlungen des langjährigen Premierminis-

ters Sir Robert Walpole in Houghton Hall und des ersten Earl Spencer in Althorp mit jeweils sieben damals Rembrandt zugeschriebenen Gemälden.³⁶ Bald erreichte das Interesse an Rembrandts Malerei nach dem Vorbild des Hochadels auch den niederen Adel und die städtische Mittelschicht. Eine Scharnierfunktion zwischen den aristokratischen und den mittelständischen Sammlern übernahmen Künstler, wie Richardson, Pond oder der spätere Akademie-Präsident Joshua Reynolds, die eine Anerkennung der spezifischen malerischen Qualitäten des Niederländers bei einem breiteren Publikum durchzusetzen versuchten, obwohl sie dabei zunächst erheblichen Widerstand zu überwinden hatten. Künstlersammlungen waren typischerweise sehr klein. Richardson oder Pond besaßen nach eigener Auffassung jeweils zumindest ein Gemälde Rembrandts, während Reynolds vor der Versteigerung seines Nachlasses 1795 nach damaliger Zuschreibung die beeindruckende Zahl von 18 Gemälden des Künstlers zusammengetragen hatte.³⁷ Dieser Bestand zirkulierte zumeist innerhalb des Londoner Künstlertummilieus. Der *Heilige Bartholomäus* aus der Sammlung Richardsons war 1757 vielleicht der erste Ankauf eines Rembrandt-Gemäldes durch Reynolds.³⁸ Kurze Zeit

Persönlichkeiten beauftragten; vgl. Lippincott (wie Anm. 31), 36–37 und 118–120.

32 Lippincott (wie Anm. 31), 122–123. Eine Kennzeichnung Ponds als *virtuosi* (= Sammler & Kenner) schon 1740 in den Notizen von George Vertue, des Chronisten des engl. Kunstbetriebes im 18. Jh., vgl. George Vertue: *Notebooks* (= *Volume of the Walpole Society* 18, 1929/30–30, 1951/52), hrg. von Arundell Esdaile u.a., 6 Bde., Oxford 1929–1952, III, 105 (Eintrag von 1740).

33 Diese Sammlung wurde anschließend aus dem Besitz von Astley versteigert, vgl. *A Catalogue of the Genuine, Entire and Well-known Collection of Etchings and Prints by Masters of the Greatest Eminence, Purchased by Sir Edward Astley, Bart. of Mr. Arthur Pond*, London 1760. Franz. Kommentare von Edme-François Gersaint, überliefert durch eine Notiz des engl. Sammlers Charles Rogers, »Estimation of Prints«, MS, in Plymouth, City Museum, Cottonian Collection, Inv.-Nr. 269, Drawer 4, und in Pierre-Jean Mariettes zu dessen Lebzeiten nicht veröffentlichtem Publikationsprojekt von ca. 1768–74, publ. in Philippe de Chennevières u. Anatole de Montaignon (Hrg.), *Pierre-Jean Mariette. Abecedario et autres*

notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes, 6 Bde., Paris 1851–1860, IV, 197–198.

34 Eine frühe, wegen ihres Entstehungskontextes im Umfeld Panofskys heute v.a. forschungsgeschichtlich interessante Untersuchung der Rembrandt-Rezeption in England im 17. Jh. ist Ursula Hoff, *Rembrandt und England* (Diss. Universität Hamburg 1935), Quakenbrück 1935; vgl. dazu auch die Rezension von Elizabeth Senior, in: *The Burlington Magazine* 69, 1936, H. 405, 291.

35 Noch in der älteren Forschung, so etwa bei Hoff (wie Anm. 35), intensiv diskutiert, gilt die England-Reise Rembrandts schon seit längerem als postume Erfindung; vgl. Christopher White, *Did Rembrandt ever visit England?*, in: *Apollo* 76, 1962, 177–184.

36 Christopher White, *Rembrandt: Reputation and Collecting*, in: White (wie Anm. 3), 6–9.

37 *A Catalogue of the Capital, Genuine, and Valuable Collection of Pictures, Late the Property of [...] Sir Joshua Reynolds [...]*, London 1795; zu Reynolds als Sammler vgl. Francis J. P. Broun, *Sir Joshua Reynolds' Collection of Paintings* (Diss. Princeton University 1987), Ann Arbor (Mich.) 1989.

später gelangte auf der Nachlassversteigerung von Arthur Pond, der das Bild seinerseits 1739 in Amsterdam erworben hatte, ein heute unauffindbares Gemälde mit einer weiblichen Aktfigur, das noch bis vor nicht allzu langer Zeit mit der *Badenden Frau* in der National Gallery in London verwechselt worden ist, auch in Reynolds' Besitz.³⁹

Der wachsenden Wertschätzung Rembrandts in der englischen Sammlerkultur des mittleren 18. Jahrhunderts entsprach eine theoretische Reflexion über die künstlerischen Qualitäten des Niederländers, die sich schrittweise von den Vorgaben des klassizistischen Theorie-Rahmens emanzipierte. Dieser Prozess wurde durch den Pragmatismus der englischen Kunsttheoretiker in ihrer Reaktion auf die Pariser *querelle des anciens et des modernes* erleichtert. Seit den Tagen Godfrey Knellers, des Gründers der ersten Londoner Privat-Akademie im Jahre 1711, bevorzugten englische Künstler einen Kompromiß zwischen den Anforderungen von *disegno* und *colore*, von dem das etablierte Bild Rembrandts als eines Koloristen nur profitieren konnte.⁴⁰ Jonathan Richardson, der erste englische Künstler, der ein ambitioniertes Korpus kunsttheoretischer Texte vorlegte, bewies gerade hier in seiner kritischen Auseinandersetzung mit Félibien und de Piles seine Eigenständigkeit. Bei einer Analyse des *Hundertguldenblattes* betonte er

schon 1725, Rembrandts eigentliche Leistung sei nicht der Kolorismus oder das *chiaroscuro*, sondern die abwechslungsreiche, aber zugleich nicht überfrachtete Komposition einer größeren Figurengruppe.⁴¹ Diese Akzentverschiebung zugunsten der Suche nach einer kognitiven Dimension in Rembrandts Werk führte Richardson bei der Beurteilung einer in seinem Besitz befindlichen Zeichnung Rembrandts, die ein Petrus-Wunder aus der Apostelgeschichte darstellt (Abb. 5), sogar zu der Behauptung, die Ausdrucksqualität des Blattes sei der Rhetorik jedes Predigers überlegen: »He has given Us such an Idea of a Death-Bed in one Quarter of a Sheet of Paper in two Figures with few Accompaniments, and in Clair-Obscure only, that the most Eloquent Preacher cannot paint it so strongly by the most Elaborate Discourse; I do not pretend to Describe it, it must be Seen. [...] All is over with this Man, and there is such an Expression in this Dull Lamp-Light at Noon Day, such Touching Solemnity, and Repose that these Equal anything in the Airs, and Attitudes of the Figures, which have the Utmost Excellency that I think I ever saw, or can conceive is possible to be Imagined.«⁴² Offensichtlich hatte sich der Theoretiker in Bezug auf Rembrandt unter der Hand vom Negativ-Stereotyp des *pictor vulgaris* verabschiedet. Gerade bei religiösen Historienbildern unterscheidet sich das Urteil des Protestanten

38 Zu Richardson als Besitzer des Gemäldes, dokumentiert in der Versteigerung aus seinem Besitz durch Cock, London 1747, in London, Victoria & Albert Museum, National Art Library, Manuscript English Sale Catalogues 1711–1759, I, Nr. 327, und zu Reynolds' Erwerbung auf einer Versteigerung durch Bragge, London 1757, dorts., I, Nr. 466, vgl. Broun (wie Anm. 38), 45–47 (Nr. 4). Das dort eindeutig identifizierte Gemälde, sign. und dat. 1657, befindet sich heute in San Diego, Timken Museum of Art, vgl. Gay Michael Nay, *Timken Museum of Art. Gallery Guide. European Works of Art, American Paintings, and Russian Icons in the Collection of the Putnam Foundation*, San Diego (CA) 1991, 23 (o. Nr.).

39 Ponds Erwerbung dokumentiert sein »Journal of Receipts and Expenses«, MS, 1734–50, in London, British Library, Manuscript Collection, Add. MS 23724, folio 63 (1739) und *A Catalogue of the Genuine and Entire Collection of Italian and other Pictures*

of Mr. Arthur Pond [...], London 1759 (s.v. »A Naked Woman of Rembrandt«). Eine mit Randnotizen versehene Kopie dieses Versteigerungskataloges in London, British Library, Manuscript Collection, Add. MS 23725, folio 21–28, dokumentiert Reynolds als Käufer. Für diese Provenienz vgl. Lippincott (wie Anm. 31), 90 und 120, die annahm, dass es sich dabei um Rembrandts *Badende Frau*, sign. und dat. 1654, heute in London, National Gallery handelte; vgl. dagegen Jan Kelch (Bearb.) in: Brown (wie Anm. 12), I, 246–249 (Nr. 40) mit einer Rekonstruktion der Provenienz der *Badenden Frau* über eine Versteigerung durch Blackwood, London 1756, in London, Victoria & Albert Museum, National Art Library, Manuscript English Sale Catalogues 1711–1759, I, Nr. 156 (s.v. »A Woman going into the Water holding her Coat pretty high«), die Pond und Reynolds als Besitzer ausschließt.

40 Zu Knellers kunsttheoretischer Position vgl. die Dis-



5. Rembrandt, *Petrus im Gebet vor der Auferweckung der Tabitha*,
Tuschezeichnung, ca. 1654/55. Bayonne, Musée Bonnat,
Cabinet des dessins

Richardson, das am Beginn der späteren konfessionellen Vereinnahmung Rembrandts steht, besonders auffällig von den französischen Akademikern und ihrer katholischen Prägung. Für

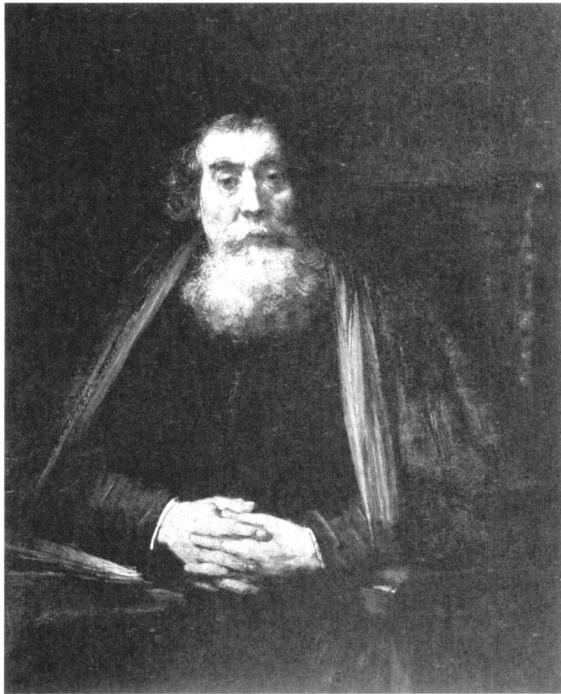
die englische Kunst folgenreicher war jedoch die Beurteilung von Rembrandts Porträts, da dieser Bereich seines künstlerischen Schaffens die größte Übereinstimmung mit den Anforderungen des

kussion um das Selbstbildnis des Künstlers in den Uffizien bei J. Douglas Stewart, *Sir Godfrey Kneller and the English Baroque Portrait*, Oxford 1983, 86–87; Rita Göke, *Studien zum Künstlerbildnis des 17. und 18. Jahrhunderts in England*, Münster 2000, 117; Joachimides (wie Anm. 23), 93–95. Knellers Privatakademie behandeln Stewart (wie oben), 58–60 und Ilaria Bignamini, George Vertue, *Art Historian, and Art Institutions in London, 1689–1768*, in: *Volume of the Walpole Society* 54, 1988, 1–148.

41 Jonathan Richardson, *An Essay on the Theory of Painting*, London 1725, 66–68; zu Richardsons Rembrandt-Auffassung vgl. auch Slive (wie Anm. 5), 148–153; Christopher White, Rembrandt: Reputation and Collecting, in: White (wie Anm. 3), 3–5.

42 Richardson (wie Anm. 40), 252–253; dt. Übersetzung des Verf.: »Er hat uns mit Hilfe von zwei Figuren und ein paar Einrichtungsgegenständen und nur in Schwarzweiß solch' eine Idee eines Totenbettes auf

einem Viertel eines Blattes Papier gegeben, dass der eloquenteste Prediger es auch mit Hilfe des ausgefeiltesten Vortrages nicht so stark darstellen könnte; Ich will nicht so tun, als ob ich es beschreiben könnte, es muss betrachtet werden. [...] Alles ist vorbei mit diesem Mann und da herrscht so ein Ausdruck in diesem trüben Lampenlicht um die Mittagszeit, so eine berührende Feierlichkeit und Ruhe, dass diese [Eigenschaften] allem in der Stimmung und der Haltung der Figuren entsprechen, die die größtmögliche Exzellenz besitzen, die ich jemals gesehen zu haben glaube oder die ich überhaupt für vorstellbar halte.« Es handelt sich hier wahrscheinlich um die Zeichnung *Petrus im Gebet vor der Auferweckung der Tabitha*, ca. 1654/55, heute in Bayonne, Musée Bonnat, Cabinet des dessins, vgl. Otto Benesch, *The Drawings of Rembrandt. Complete Edition*, hrg. von Eva Benesch, 6 Bde., London 1973, V, 263 (Nr. 949).



6. Rembrandt, *Porträt eines älteren Mannes* (»Alter Rabbiner«), Öl auf Leinwand, 1665. Florenz, Galleria degli Uffizi

britischen Kunstmarktes im 18. Jahrhundert aufwies, der für rhetorisch ambitionierte Historienmalerei kaum eine Verwendung kannte, während seine Nachfrage nach Porträts unbegrenzt zu sein schien. Eine besondere Bedeutung kommt daher einer kurzen Passage in Richardsons vielgelesenem Kunstführer durch Italien zu, dem *Ac-*

count of some of the Statues, Bas-reliefs, Drawings and Pictures in Italy, in dessen zunächst auf Französisch publizierter Neuauflage der Autor 1728 ein anonymes Herrenporträt Rembrandts im Palazzo Pitti (Abb. 6) auf eine Stufe mit Raffaels *Leo X.* und Van Dycks *Kardinal Bentivoglio* am gleichen Ort stellte.⁴³ Bei solchen Urteilen musste er sich auf seinen gleichnamigen Sohn verlassen, dem er die Bildungsreise an seiner statt ermöglicht hatte. Von einem vermeintlichen Rembrandt-Porträt in der römischen Galleria Doria Pamphili glaubte der Sohn sogar, dass es das berühmte, ebenfalls dort befindliche *Porträt Innozenz X.* von Velasquez in Ausdruck, Harmonie und Schönheit der Farben übertreffen würde.⁴⁴

Die markante Aufwertung Rembrandts durch Richardson fand ihre Fortsetzung in den von Joshua Reynolds seit 1769 zunächst alljährlich, später alle zwei Jahre in der neu gegründeten Londoner *Royal Academy* vorgetragenen *Discourses*. Dort räumte der Akademie-Präsident dem Niederländer eine besondere Position ein, die ihn trotz der grundsätzlich klassizistischen Ausrichtung der Vorträge als eigenständigen Künstler bestehen ließ. Zwar unterstellte Reynolds – wie seine Vorgänger im 17. Jahrhundert – Rembrandt auch weiterhin ein Unvermögen, die sichtbare Natur durch das *beau ideal* zu korrigieren.⁴⁵ In seiner ausführlichsten Stellungnahme in der 8. Akademie-Rede des Jahres 1778 beschreibt er Rembrandts Qualitäten als Virtuose

43 Jonathan Richardson, *Description de divers fameux Tableaux, Dessesins, Statues, Bustes, Bas-reliefs, &c. qui se trouvent en Italie [...]*, in: Ders., *Traité de la peinture et de la sculpture*, 3 Bde., Amsterdam 1728, III, 134; die erste engl. Version in Ders., *An Account of some of the Statues, Bas-reliefs, Drawings and Pictures in Italy [...]*, London 1754, 140. Das Porträt eines älteren Mannes von Rembrandt (sog. *Alter Rabbiner*), sign. und dat. 166[5], befindet sich heute in den Uffizien; vgl. Luciano Berti (Hrg.), *Gli Uffizi. Catalogo generale*, 2 Bde., Florenz 1979, I, 445 (Nr. P 1313).

44 Richardson 1754 (wie Anm. 42), 300. Mindestens drei früher Rembrandt zugeschriebene Gemälde mit der Darstellung von einzelnen Personen in der Galleria Doria Pamphili könnten hier gemeint gewesen sein, vgl. Ettore Sestieri, *Catalogo della Galleria ex-fide commissaria Doria Pamphilj*, Rom 1942, Nr. 177,

Nr. 271 und Nr. 311; auch Slive (wie Anm. 5), 106–107 (Anm. 5).

45 Joshua Reynolds, *Sixth Discourse* (1774), in: Ders., *Discourses on Art*, hrg. von Robert R. Wark, New Haven (Conn.)/London 1975, 103 bzw. *Seventh Discourse* (1776), in: Ders. (wie oben), 124; vgl. auch die Zusammenfassung von Reynolds' Position zu Rembrandt in Christopher White, *Rembrandt: Reputation and Collecting*, in: White (wie Anm. 3), 11–14.

46 Joshua Reynolds, *Eighth Discourse* (1778), in: Ders. (wie Anm. 44), 147–148; dt. Übersetzung des Verf.: »Das Vorgehen dieser beiden Maler ist ganz das Gegenteil von dem, was man aufgrund ihres allgemeinen Stiles und Charakters erwarten würde; Die Werke Poussins zeichnen sich genauso durch ihre Einfachheit aus, wie die von Rembrandt durch ihre Komplexität. [...] Jeder von beiden erreichte das ent-

der Farbe und des *chiaroscuro* aber nicht mehr als Kennzeichen einer minderwertigen technischen Brillanz, sondern als Ausdruck einer ins extrem getriebenen Begabung zur Herstellung einer Bildeinheit. Als Kontrast stellt er dem Niederländer dabei Poussin gegenüber, dessen Insistenz auf einer prägnanten Modulierung der Körperkonturen und einer friesartigen Komposition das entgegen gesetzte Extrem der Auflösung der Bildeinheit zur Folge gehabt habe: »The conduct of these two painters is entirely the reverse of what might be expected from their general style and character; the works of Poussin being as much distinguished for simplicity, as those of Rembrandt for combination. [...] Each of them ran into contrary extremes, and it is difficult to determine which is the most reprehensible, both being equally distant from the demands of nature, and the purposes of art.«⁴⁶ Poussin, die zentrale Lichtgestalt der klassizistischen Kunsttheorie seit den Tagen Belloris, und der holländische *pictor vulgaris* stehen sich mittlerweile auf Augenhöhe gegenüber, als Vertreter zweier diametraler Pole der Malerei, die der ideale Künstler nach Reynolds' Auffassung zum Ausgleich bringen müsse.⁴⁷ An diese unterschwellige Subversion des normativen Klassizismus konnte die Heroisierung Rembrandts im Zuge der Romantik anknüpfen, für die in England im frühen 19. Jahrhundert vor allem die Kunstkritiker Richard Payne Knight und William Hazlitt verantwortlich gewesen sind.⁴⁸

gegen gesetzte Extrem und es ist schwierig zu bestimmen, welcher mehr zu verurteilen wäre, da sich beide gleich weit von den Anforderungen der Natur und den Zwecken der Kunst entfernt haben.«

47 Zu Reynolds' kunsttheoretischer Position allgem. John Barrell, Sir Joshua Reynolds and the Political Theory of Painting, in: *Oxford Art Journal* 9, 1986, H. 2, 36–41; Gill Perry, »Mere face painters?« Hogarth, Reynolds and Ideas of Academic Art in Eighteenth-Century Britain, in: Ders. u. Colin Cunningham (Hrg.), *Academies, Museums and Canons of Art*, New Haven (Conn.)/London 1999, 124–168; Harry Mount, Reynolds, Chiaroscuro and Composition, in: Paul Taylor u. François Quiviger (Hrg.), *Pictorial Composition from Medieval to Modern Art*, London 2000, 172–197.

48 Zur engl. Kunsttheorie der Romantik allgem. Chris-

Ein genauerer Blick auf die Protagonisten dieser Verschiebung im Urteil über den Künstler zeigt, dass das Künstlermilieu, in dem Rembrandt zuerst theoretisch und sammlungspraktisch aufgewertet wurde, zugleich an der vordersten Linie im Kampf um eine gesellschaftliche Statusaufwertung des Künstlers durch seine Angleichung an einen aristokratischen Habitus stand. Jonathan Richardson war der geistige Urheber eines für England neuartigen Ideals des *gentleman artist* als Antwort auf eine besondere Rückständigkeit des heimischen Kunstbetriebes in der Anerkennung kreativer Leistung.⁴⁹ Dabei übersetzte er die Nobilitierung der Kunst als einer intellektuellen *ars liberalis* im Sinne einer kulturellen Interpretation aus seinen italienischen und französischen Vorbildern in einen englischen Kontext. In seiner Lebensführung jedoch beschränkte sich die Angleichung an aristokratische Vorbilder vor allem auf den Aufbau seiner Sammlung von Handzeichnungen, die die Ausbildung einer Status einfordernden Kunstkennerenschaft ermöglichte, während sein relativ einfaches Atelier noch ganz der älteren handwerklichen Tradition verhaftet blieb.⁵⁰ Als eine der ersten vollständigen Verkörperungen des *gentleman artist* reussierte Arthur Pond nach seiner Rückkehr aus Italien mit dem aristokratischen Habitus des kultivierten Kosmopoliten im Londoner Kunstbetrieb. Er richtete sich 1734/35 ein repräsentatives Haus im aufstrebenden Künstlerviertel um Lincoln Inn Fields ein,

topher Hussey, *The Picturesque. Studies in a Point of View*, London 1927; Johannes Dobai, *Die Kunstliteratur des Klassizismus und der Romantik in England*, 3 Bde., Bern 1974–1977; John Barrell, *The Political Theory of Painting from Reynolds to Hazlitt. »The Body of the Public«*, New Haven (Conn.)/London 1986; zur Rembrandt-Rezeption der Epoche bes. Christopher White, Rembrandt: Reputation and Collecting, in: White (wie Anm. 3), 14–16.

49 Irene Haberland, *Jonathan Richardson (1666–1745). Die Begründung der Kunstkennerenschaft*, Münster 1991; Carol Gibson-Wood, *Jonathan Richardson. Art Theorist of the English Enlightenment*, New Haven (Conn.)/London 2000, bes. 143–152.

50 So verwendete er z.B. noch ein später für repräsentative Ateliers verpöntes Ladenschild, vgl. Gibson-Wood (wie Anm. 48), 31–32.

dessen aufwendige Ausstattung durch Wandbe-
spannungen in grünem Wolldamast, Mahagoni-
Möbel und aus Italien mitgebrachte ältere Ge-
mälde die Atmosphäre seines Ateliers als eines
gesellschaftlichen Treffpunktes unterstützen soll-
te.⁵¹ Nach seiner Rückkehr aus Italien 1752 per-
fektionierte Reynolds diese Strategie der antizi-
pierten Nobilitierung auf Kreditbasis in beson-
ders erfolgreicher Form. Abgesehen von einem
repräsentativen Atelierhaus am Leicester Square
griff er dabei mit einer prächtigen Karosse, die
durch wappenartig gestaltete Gemälde ge-
schmückt war, einer livrierten Dienerschaft und
der umfangreichen Gemäldesammlung auf Aus-
drucksformen zurück, die unmittelbar der
Adelsimitation entsprungen waren.⁵²

Vor dem Hintergrund einer Strategie der Aris-
tokratisierung des Künstlerhabitus wirkt es auf
den ersten Blick wie ein befremdlicher Wider-
spruch, dass Richardson, Pond und Reynolds
sich nicht nur in ihren Schriften und Sammlun-
gen sondern auch in ihrer künstlerischen Selbst-
inszenierung häufig auf Rembrandt bezogen,
indem sie seinen »typischen« Stil für ihre Selbst-
bildnisse wählten. Denn trotz der sich abzeich-
nenden Neubeurteilung seines künstlerischen
Werkes stand die Person des Künstlers auch wei-
terhin im Ruf einer wenig distinktionstauglichen
Vulgarität. Es stellt sich daher die Frage, wo-
durch er zu einem Vorbild gerade für die am
meisten nach Aufstieg strebenden englischen
Künstler des 18. Jahrhunderts werden konnte.
Unter Richardsons späten Selbstbildniszeichnun-
gen der Jahre um 1730 finden sich die ersten
informellen Rembrandt-Imitationen mit Maler-
kappe oder Barett (Abb. 7) noch neben der Sta-



7. Jonathan Richardson, *Selbstbildnis mit Maler-
barett*, Kohlezeichnung auf blauem Papier, 1733.
London, British Museum, Collection of Prints
and Drawings

tus markierenden Selbstdarstellung des Künstlers
als *polite gentleman* mit Perücke.⁵³ Richardson
hatte seine rembrandtesken Selbstbildnisse nicht
für eine öffentliche Verwendung vorgesehen, im
Gegensatz zu den Rang zuweisenden Bildnissen,
die auch als Vorlagen für die Frontispize seiner

51 Die Ausstattung im Detail dokumentiert durch Ponds
Nachlaßinventar und -versteigerung, MSS., 1759, in
London, British Library, Manuscript Collection,
Add. MS 23725, folio 15–16; vgl. Lippincott (wie
Anm. 31), 32–35.

52 Reynolds' Habitus zuletzt umfassend analysiert in
Richard Wendorf, *Sir Joshua Reynolds. The Painter in
Society*, London 1996; vgl. auch Joachimides (wie
Anm. 23), 107–112.

53 Drei verschiedene Versionen des Selbstbildnisses mit
Malerkappe, dat. 1728 und 1733, in London, British

Museum, Collection of Prints and Drawings, vgl.
Carol Gibson-Wood, Jonathan Richardson as a
Draftsman, in: *Master drawings* 32, 1994, H. 3, 203–
229; Gibson-Wood (wie Anm. 48), 129–136.

54 Ein Beispiel mit Perücke, ca. 1730–35, in London,
Courtauld Institute Galleries, Witt Collection, vgl.
Gibson-Wood 1994 (wie Anm. 52), 214, als zeichne-
rische Vorlage für einen Stich wie das Frontispiz zu
Jonathan Richardson jun. (Hrg.), *Morning Thoughts.
Or Poetical Meditations [...] By the late Jonathan
Richardson, Esq. [...]*, London 1776.



8. Arthur Pond, *Selbstbildnis mit Malerbarett*, Kaltnadel- und ÄtZRadiierung, 1739. London, British Museum, Collection of Prints and Drawings

literarischen Werke verwendet wurden.⁵⁴ Arthur Pond dagegen dachte 1739 mit seinem Selbstbildnis im Stil der Rembrandt-Radiierungen bereits an ein halböffentliches Publikum im Kreis der befreundeten Rembrandt-Sammler, als er nicht nur mit den typischen Gestaltungsmitteln, sondern auch mit der besonderen Technik des Vorbildes experimentierte (Abb. 8).⁵⁵ Die von ihm verwandte Kombination von Kaltnadel- und ÄtZRadiierung war ein expliziter Rückgriff auf die graphische Arbeitsweise Rembrandts. Reynolds

⁵⁵ Vgl. Lippincott (wie Anm. 31), 90 und 121; White (wie Anm. 3), 91 (Nr. 149).

⁵⁶ London, National Portrait Gallery, vgl. White (wie Anm. 3), 34 (Nr. 33); Nicholas Penny (Hrg.), *Reynolds*, Ausst.-kat. Paris, Galeries Nationales du Grand Palais/London, Royal Academy of Arts, Paris 1985, 175–176 (Nr. 13); Martin Postle (Hrg.), *Joshua Reynolds. The Creation of Celebrity*, Ausst.-kat. London, Tate Gallery, London 2005, 74–75 (Nr. 1).

begann nach der Einführung in diesen Kreis mit seiner lebenslangen Serie von Selbstbildnissen in der Rembrandt-Manier, mit denen er aufgrund der Wahl des Mediums Ölmalerei von vornherein eine größere Öffentlichkeit anvisierte. Sein frühes, wohl schon vor der Abreise nach Italien um 1748 entstandenes Selbstbildnis mit der durch die Hand verschatteten Augenpartie verweist auf verschiedene Bilderfindungen Rembrandts, in denen der Künstler Teile seines Gesichtes im Schatten verschwinden ließ, ohne dass jedoch ein bestimmtes Vorbild identifiziert werden könnte.⁵⁶ Erscheint diese erste Rembrandt-Adaption von Reynolds noch als eine Fingerübung im Atelier, so waren die späteren Beispiele an herausgehobenen Orten öffentlich präsent, wie das Selbstporträt für die *Galleria degli Autoritratti* der Uffizien von 1775, das mit dem Malerbarett erstmals das rembrandteske Erkennungssignal aus den Zeichnungen von Richardson in die Malerei transponierte.⁵⁷ Den prominentesten Platz aber erhielt das in der Rembrandt-Manier gehaltene Selbstporträt mit der Büste Michelangelos, das 1780 in den Sitzungsräumen der *Royal Academy* aufgehängt wurde (Abb. 9).⁵⁸

Diese künstlerische Aneignung von Gestaltungsmitteln Rembrandts ging mit einer Wertschätzung malerischer Qualitäten einher, die auf ein höheres Niveau ästhetischer Rezeptionsfähigkeit abhob, wie es seit Richardson für den *gentleman artist* als ausgewiesenen Kenner und Sammler älterer Kunst in Anspruch genommen wurde. Eine tendenzielle Autonomisierung der künstlerischen Gestaltungsmittel war damit in die Beurteilungskriterien von Kunst aufgenommen, die sich auch in der Bewertung anderer Porträts dieser Künstler durch ihre aristokrati-

⁵⁷ Florenz, Uffizien, vgl. Mary Webster u. Anna Maria Crino (Hrg.), *Firenze e l'Inghilterra. Rapporti artistici e culturali dal XVI al XX secolo*, Ausst.-kat. Florenz, Palazzo Pitti, Florenz 1971, o. Pag. (Nr. 63); Postle (wie Anm. 55), 80–81 (Nr. 4). Eine frühere Fassung, die Reynolds verwarf, jetzt in London, Tate Gallery.

⁵⁸ Vgl. White (wie Anm. 3), 37 (Nr. 43); Penny (wie Anm. 55), 287–288 (Nr. 116); Postle (wie Anm. 55), 82–83 (Nr. 5).



9. Joshua Reynolds, *Selbstbildnis mit der Büste Michelangelos*, Öl auf Leinwand, ca. 1779/80.
London, Royal Academy of Arts

schen Auftraggeber ansatzweise abzeichnet. Umgekehrt scheint der größte Widerstand gegen eine Aufwertung Rembrandts im Umfeld der städtischen Eliten beheimatet gewesen zu sein, die ihren Anspruch auf gesellschaftliche Anerkennung im Verhaltensideal der *politeness* artikulierten. In diesem Umfeld stand auch weiterhin allein die Status ausdrückende Funktion des Porträts im Vordergrund, seine Fähigkeit, einem Betrachter die gesellschaftliche Position des Dargestellten zu vermitteln. Den für diesen Zweck eingesetzten Darstellungsmitteln wurde keinerlei

Autonomie zugestanden. Sie sollten als Zeichen einer respektablen sozialen Position gelesen werden, nicht als Chiffren für die ästhetischen Vorlieben einer aristokratischen Elite.

Ein Beispiel, an dem diese soziale Konfrontation exemplarisch deutlich werden kann, ist Arthur Ponds 1739 als Radierung im Rembrandt-Stil ausgeführtes Porträt des prominenten Arztes Dr. Richard Mead (Abb. 10) und das überlieferte Unbehagen des Porträtierten angesichts dieser Stilwahl.⁵⁹ Dr. Mead war eine Gestalt des öffentlichen Lebens, ein innovativer Forscher und der Mittelpunkt eines Kreises einflussreicher Gesprächspartner, die sein Haus zu einem der wichtigsten Foren der englischen Aufklärung machten.⁶⁰ Er verfügte über eine naturwissenschaftlich ausgerichtete Gelehrtensammlung, in der sich auch eine Reihe von Kunstwerken befand, ohne dass der Doktor jedoch als genuiner Kunstsammler angesprochen werden kann. Ponds Hommage an seine Person veranschaulichte deren idealistisches Selbstverständnis durch die Hinzufügung des lateinischen Mottos *Non sibi sed toti* – »Nicht für sich selbst sondern für die gesamte Menschheit« – nach einer auf Caesars Sieg über Pompeius bei Pharsalus bezogenen Passage in Lukians *Bellum civile*.⁶¹ Die Präsentation des Porträtierten im strengen Profil mit Blickrichtung nach rechts, die auf antike Münzbildnisse oder Gemmen rekurrierte, war offensichtlich als visuelle Korrespondenz zum ethischen Humanismus des Modells angelegt. In der Wahl von Stil und Technik der Ausführung griff der Künstler jedoch ansonsten auf die charakteristischen Gestaltungsmittel Rembrandts zurück, die er auch bei seinem schon angesprochenen gleichzeitigen Selbstbildnis verwendete. Der in informeller Aufmachung dargestellte Arzt, gekleidet in einen pelzbesetzten Morgenrock und

59 Vgl. Lippincott (wie Anm. 31), 90; White (wie Anm. 3), 90–91 (o. Nr.).

60 Richard H. Meade, *In the Sunshine of Life. A Biography of Dr. Richard Mead, 1673–1754*, Philadelphia (Pa.) 1974; Arnold Zuckerman, *Dr. Richard Mead (1673–1754). A Biographical Study* (Diss. Univ. of Illinois Urbana 1965), Ann Arbor (Mich.) 1980. Zu

Meades Kunstsammlung vgl. bes. Mary Webster, *Taste of an Augustan Collector. The Collection of Dr. Richard Mead*, in: *Country Life* 29. Jan. 1970, 249–251 und 24. Sept. 1970, 765–767.

61 M. Annaeus Lucanus, *Bellum civile*, Buch 2, Abs. 383 (»Non sibi, sed toti genitum se credidit orbi«).

62 Vertue (wie Anm. 33), III, 125–126 (Eintrag nach



10. Arthur Pond, *Porträt von Dr. Richard Mead*, Kaltnadel- und Ätzzradierung, 1739. London, British Museum, Collection of Prints and Drawings

ohne die im öffentlichen Auftritt selbstverständlich erwartete Perücke, erscheint in pointierter Beleuchtung vor einem dunklen Hintergrund aus dichten Kreuzschraffuren. Der ausgeprägte Verismus der Darstellung, der die Züge fortgeschrittenen Alters in keinerlei Hinsicht abmildert, überzeugte zeitgenössische Betrachter zweifellos von der rembrandttypischen Wirklichkeitstreue des Porträts. Denn trotz der kunst-

dem 28. Mai 1745); dt. Übersetzung des Verf.: »Man kann sich leicht vorstellen [warum Dr. Mead so reagierte], denn es [das Porträt] wirkt wie ein alter Bettler, wie das Rembrandts Köpfe üblicherweise tun. Solche Werke werden [nur] den Kunstliebhabern Vergnügen bereiten, nicht dem allgemeinen Publikum [...] und es handelt sich dabei auch nicht um die wahre Beschreibung eines feinen Gentleman, als der Dr. Mead [in der Öffentlichkeit] immer erscheint, es ist also in einem Gemälde eine falsche Charakterisierung – und erniedrigt die Vorstellung von einer anständigen Person – so wie irgendeine Person heutzutage, die ihre schöne Perücke abnimmt – und [stattdessen]

immanenten Anspielungen wirkt Dr. Mead mit seinem ausgeprägten Doppelkinn, der hervortretenden Nase und dem zurückweichenden Haar wie aus dem Leben gegriffen.

Wie ein Kommentar des zeitgenössischen Chronisten des Londoner Kunstbetriebes, George Vertue, aus dem Jahre 1745 erkennbar macht, war das Resultat zwar eine überzeugende Adaption der Ausdruckswerte eines Rembrandt-Gemäldes, aber gerade deshalb für den Zweck eines modernen Porträts vollständig ungeeignet. Vertue berichtet, dass der Doktor den Künstler darum gebeten habe, die Graphik nicht zu veröffentlichen und die Platte zu zerstören. Die Vorbehalte des Arztes seien nur zu verständlich: »One may easily guess, that it appears like an old mumper, as Rhimebrandts heads usually do. Such kind of works will give pleasure to Virtuosi but not to the publick Eye [...] and is not the true characteristic of a fine Gentleman as Dr. Mead allwayes appears, therefore in pictures a false character – and debasses the Idea of a polite person – or any person now, that puts off[f] a fair wig – and wears his own hair. Tho' formerly [,] before wigs were wore, did look well [,] now will not be so well lookt on.«⁶² Ganz offensichtlich fehlte Ponds Rembrandt-Adaption die Status vermittelnde Dimension, die Dr. Mead von seinem Porträts erwartete. Das zwei Jahre nach Vertues Kommentar von Allan Ramsay für eine öffentliche Präsentation im Londoner *Foundling Hospital* gemalte Bildnis des Arztes als Berater dieser Institution veranschaulicht die Wirkung, die er mithilfe eines Porträts in der Öffentlichkeit anstrebte (Abb. 11).⁶³ Im Anschluss an die

ihr eigenes Haar zur Schau stellt. Obwohl es früher, bevor Perücken getragen wurden, ordentlich aussah, wird dies heute nicht mehr so positiv betrachtet.«

63 Vgl. Alastair Smart, *Allan Ramsay. A Complete Catalogue of his Paintings*, New Haven (Conn.)/London 1999, 157–158 (Nr. 361); seine ursprüngl. Aufstellung im Secretary's Office des Findelheims dokumentiert das Sitzungsprotokoll des Court of Governors vom 16. Dez. 1747, Thomas Coram Foundation for Children, Court Minutes of the Foundling Hospital; vgl. Alastair Smart, *Allan Ramsay. Painter, Essayist, and Man of the Enlightenment*, New Haven (Conn.)/London 1992, 78–81.



11. Allan Ramsay, *Porträt von Dr. Richard Mead*, Öl auf Leinwand, 1747. London, Foundling Museum

englische Porträttradition des 17. Jahrhunderts in der Nachfolge van Dycks suchte Ramsay nach einem Ausdrucksäquivalent für die Würde der dargestellten Person. Er bemühte sich um ein Gleichgewicht zwischen dem sehr viel gemäßigeren Realismus der Physiognomie in seiner Darstellung und dem monumentalen Charakter des auf Untersicht angelegten Ganzfigurenbildnisses.

64 Das Gemälde (dat. 1743) und eine mutmaßlich eigenhändige, leicht veränderte Replik heute in London, Royal College of Physicians, vgl. Gordon Wolstenholme u. David Piper (Hrg.), *The Royal College of Physicians of London. Portraits*, London 1964, 284–287 (Nr. 2–3), die die Reihenfolge beider Fassungen irrtümlich umkehren. Der Käufer der ersten Fassung dokumentiert in Ponds »Journal of Receipts and Ex-

Sämtliche Würdeformeln des höfischen Standesporträts sind aufgeboten und mit einer plastischen Modellierung der Figur nach italienischen Vorbildern des Barockklassizismus kombiniert, die die Präsenz des Dargestellten überwältigend werden lässt. Dies ist die wahre Erscheinung des Arztes im Sinne von Vertues Kritik.

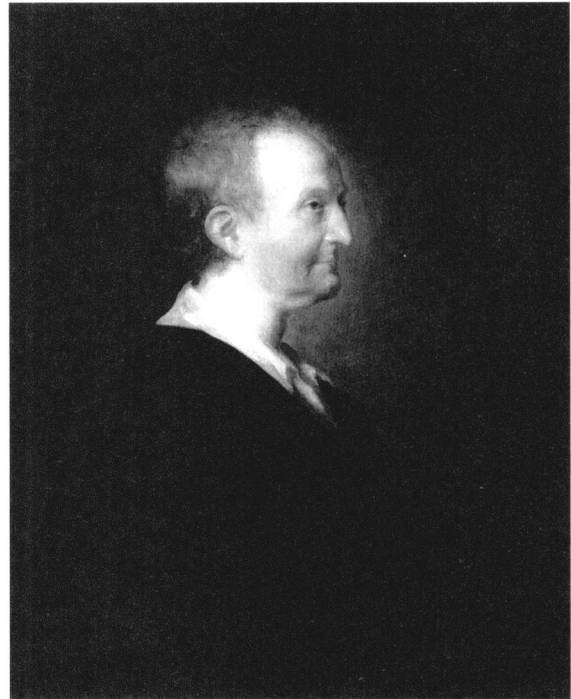
Arthur Pond war von der Reaktion seines Porträtmodells offenbar nicht besonders beeindruckt, vielleicht weil er von vornherein auf einen Adressatenkreis im Umfeld der Rembrandt-Sammler spekuliert hatte, mit denen er im Kontakt stand. Jedenfalls brachte er seine Radierung von Dr. Mead trotz dessen Einspruch in Umlauf, wie anschließend diskutierte künstlerische Reaktionen auf diese Graphik bestätigen, und erzeugte 1743 sogar eine Gemäldefassung, die er John Boyle, dem 5. Earl von Cork und Orrery, einem der aristokratischen Rembrandt-Liebhaber aus seinem weiteren Umfeld, verkaufte (Abb. 12).⁶⁴ Das Gemälde, das den Arzt gegenüber der Radierung im Gegensinn mit nach links gewandtem Kopf zeigt, ist durch dieselben rembrandtesken Gestaltungsmittel gekennzeichnet, den Verismus der Physiognomie und die dramatische Lichtregie, die das Profil durch eine Lichtaureole vom dunklen Hintergrund absetzt. Obwohl Pond den Arzt auch weiterhin ohne die von Vertue besonders vermisste Perücke präsentierte, scheint er auf die Kritik an der mangelnden Respektabilität seiner Darstellung mit der aufwendigeren Ausstattung des Mantels durch Goldstickerei am Kragen reagiert zu haben, die wohl zum Ausdruck bringen sollte, dass er keinen Affront intendiert hatte. Dr. Mead zeigte sich versöhnlich und erwarb schließlich sogar selbst eine Version dieses Gemäldes.⁶⁵ Ponds Erfolg im Kreis der eingeweihten Rembrandt-Liebhaber spiegelt sich auch in einer künstlerischen Reaktion auf seine

penses« (wie Anm. 38), fol. 102 (1744); vgl. Lippincott (wie Anm. 31), 90.

65 Der Kauf dokumentiert in Ponds »Journal of Receipts and Expenses« (wie Anm. 38), fol. 132 (1746); vgl. Lippincott (wie Anm. 31), 90. Die Zuordnung zu der zweiten heute bekannten Version im Royal College of Physicians bleibt angesichts der Möglichkeit weiterer Repliken fraglich.



12. Arthur Pond, *Porträt von Dr. Richard Mead*, Öl auf Leinwand, 1743. London, Royal College of Physicians



13. Joshua Reynolds, *Porträt des Reverend Samuel Reynolds*, Öl auf Leinwand, ca. 1746. Plymouth, City Museum and Art Gallery

Radierung. Der junge Reynolds verwendete die Pose und die Stilwahl der Graphik für sein wahrscheinlich postumes Porträt des eigenen Vaters, Reverend Samuel Reynolds, der am Weihnachtstag des Jahres 1745 verstorben war. Das wohl kurze Zeit darauf, Anfang des Jahres 1746, angefertigte Bildnis besaß eine commemorative Funktion in der Familie (Abb. 13).⁶⁶ Das innerhalb eines bildimmanenten hochovalen Steinrahmens aus dem rembrandtesken Dunkel aufleuchtende Profil des verstorbenen Vaters, in der gleichen Richtung wie Ponds Radierung angelegt, war daher mit Sicherheit nicht als eine denunziatorische Darstellungsform intendiert. Mit Pond teilte Reynolds die Auffassung, dass Rembrandts unmittelbare Wirklichkeitsaneignung und seine suggestiv Gestaltungskraft für die Porträtaufga-

be geeignet waren, wenn der Zweck, Status auszudrücken, nicht im Vordergrund stand. Eine öffentliche Präsentation seines Vaters zu dessen Lebzeiten wäre wahrscheinlich anders ausgefallen als dieses *portrait intime* für eine innerfamiliäre Zirkulation.

Die verschiedenen hier vorgestellten Porträts von Dr. Mead mit ihren unterschiedlichen Wirkungsabsichten eignen sich als Prüfsteine, an denen man die Widersprüche nachvollziehen kann, die die Rezeption Rembrandts in der englischen Porträtmalerei des mittleren 18. Jahrhunderts prägten. Im Vergleich zwischen Arthur Ponds kunstimmanenter und Allan Ramsays statusattributiver Präsentation desselben Modells werden die entgegen gesetzten Erwartungen eines elitär-aristokratischen und eines mittelständisch-bür-

⁶⁶ Vgl. Katherine Shelly Balkan, *Sir Joshua Reynolds' Theory and Practice of Portraiture. A Re-Evaluation* (Diss. Univ. of California Los Angeles 1972), Ann

Arbor (Mich.) 1979, 38–39; White (wie Anm. 3), 33–34 (Nr. 31); Penny (wie Anm. 55), 166 (Nr. 4).

gerlichen Kunstverständnisses ablesbar, die sich in den kulturellen Konfliktlagen um die gültige Bewertung von Rembrandt artikulieren konnten. Die Befürworter einer Adaption von Rembrandts Vorbildern für das moderne Porträt beanspruchten von ihren Betrachtern eine neue Form ästhetischer Rezeptionsfähigkeit ohne Rücksicht auf die Vulgarität, die man auch weiterhin in der Semantik dieser Vorbilder wahrnehmen konnte. Sie billigten damit den Gestaltungsmitteln Rembrandts eine Autonomie zu, die ihre Gegner nicht nachvollziehen konnten. Eine Zuordnung dieser beiden unterschiedlichen Perspektiven zu bestimmten sozialen Statusgruppen erscheint auf den ersten Blick nicht eindeutig, da die Protagonisten beider Konfliktparteien der städtischen Mittelschicht angehörten und sich in ihrem Verhalten verschiedener Versatzstücke bedienten, die ihren Ursprung alle im Bereich der aristokratischen Habitusformen besaßen. Zur Bestätigung ihrer gesellschaftlichen Position bezogen sie sich jedoch auf ganz unterschiedliche, ja entgegen gesetzte Rollenmodelle. Die Respektabilität, die Dr. Mead und Vertue in der Porträtgestaltung einforderten, war in der standesübergreifenden Mindestnorm der *politeness* kodifiziert, die eine mit dem Adel gleichberechtigte

Teilhabe der gebildeten Mittelschichten am öffentlichen Leben garantieren sollte. Ihre Ausdrucksformen in der Lebenswirklichkeit wie in der Porträtmalerei entstammten der verblichenen höfisch-aristokratischen Sphäre des vorangegangenen Jahrhunderts und hatten – wie die Stand ausweisende Perücke – ihre ursprüngliche Exklusivität längst verloren.⁶⁷ Die neuartige Wertschätzung der ästhetischen Autonomie dagegen, für die Pond und Reynolds einstanden, entstammte der aktuellen, durchaus exklusiven Adelskultur, als deren archetypischer Handlungsraum das *country house* mit seinen Kunstsammlungen angesehen werden konnte.⁶⁸ Von dort hatte die Begeisterung für Rembrandts Gemälde ihren Ausgang genommen und dort hatte sich das Interesse an diesem vorher missachteten Künstler mit dem sozialen Prestige der höchstrangigen sozialen Statusgruppe aufgeladen, bevor es das städtische Publikum in London erreichte. Wer – wie die nach Aufstieg trachtenden Künstler des mittleren 18. Jahrhunderts – eine pseudo-aristokratische Selbstinszenierung auf der Höhe der Zeit anstrebte, musste an dieses Modell anknüpfen und sich mit den Werten der kosmopolitischen Kunstkennerenschaft assoziieren, die im Mittelpunkt der *country house*-Kultur standen.

67 Stephen Copley, *The Fine Arts in Eighteenth-Century Polite Culture*, in: John Barrell (Hrg.), *Painting and the Politics of Culture. New Essays on British Art 1700–1850*, Oxford 1992, 13–37; David H. Solkin, *Painting for Money. The Visual Arts and the Public Sphere in Eighteenth-Century England*, New Haven (Conn.)/London 1993; zur Bedeutung der Perücke als Statusattribut bes. Marcia Pointon, *Hanging the Head. Portraiture and Social Formation in Eighteenth-Century England*, New Haven (Conn.)/London 1993.

68 Mark Girouard, *Life in the English Country House. A Social and Architectural History*, Harmondsworth 1980; Ian Pears, *The Discovery of Painting. The Growth of Interest in the Arts in England 1680–1768*, New Haven (Conn.)/London 1988; Andrew Wilton u. Ilaria Bignamini (Hrg.), *Grand Tour. The Lure of Italy in the Eighteenth Century*, Ausst.-kat. London, Tate Gallery, London 1996; Christopher Christie (Hrg.), *The British Country House in the Eighteenth Century*, Manchester/New York 2000.

Abbildungsnachweis: 1 Audran (wie Anm. 11), Fig. 14. – 2 Brown u.a. (wie Anm. 12), I, 197. – 3 Brown u.a. (wie Anm. 12), I, 179. – 4 Slive (wie Anm. 5), Abb. 27. – 5 Benesch (wie Anm. 41), Fig. 1226. – 6 Mina Gregori, *Uffizien und Palazzo Pitti. Die Gemäldesammlungen von Florenz*, München, 1994, 543. – 7 Gibson-Wood (wie Anm. 48), Abb. 75. – 8 Lippincott (wie Anm. 31), Frontispiz. – 9 Penny (wie Anm. 55), 142. – 10 Lippincott (wie Anm. 31), 89. – 11 Smart 1999 (wie Anm. 62), Taf. 13. – 12 Wolstenholme/Piper (wie Anm. 63), 287. – 13 Penny (wie Anm. 55), 74.