

Nicht selten kommt die abwägende Untersuchung zu einem Einerseits-Andererseits, ohne schließlich zu sagen, was an einem Werk oder einer Epoche spezifisch ist. Das gilt vor allem für die karolingische Kunst im Ganzen, aber auch für die erhellende Schilderung der Oberzeller Fresken (S. 204 ff.). Ihren Daseinsraum erfüllt, sagt Sch., das Handeln der Figuren menschlich, „ohne ihn doch nach der Weise des perspektivischen Sehens ganz zum Menschenraum zu machen“. Welche Art der figuralen Erfüllung vorliegt, bleibt offen, wie überhaupt das Menschliche, Rationale, Natürliche u. dgl. und demgegenüber das Transzendente oder Magische wie feste Pole genommen sind, zwischen die viele Erscheinungen eingespannt werden. So handelt Sch. gegen eine richtige Intuition, wenn er beim Trierer Gregorblatt seine schöne Bezeichnung „heilige Nüchternheit“ als Mittelding von heilig und nüchtern versteht (S. 229 ff.). Die Beschreibung des Gregorbildes im karolingischen Pariser cod. lat. 1141 (S. 231 f.), die uns – als einzige – ganz verfehlt erscheint, wertet das als Widerspruch zwischen Unsinnigkeiten und kühl beobachtender Haltung Gregors, was in dem Bilde ein sprechender Kontrast ist zwischen bewegter (nach mittelalterlicher Darstellungsweise durchaus sinnvoll aufgebaute) Außenzone und der geistigen und formalen Konzentration in Gregor. Dessen „angespannter Ernst“, auf die Geisttaube gerichtet, ist ganz ohne die innere oder äußere Distanz des Beobachtens. Auf solche Dinge aufmerksam geworden, findet man auch in der Besprechung der Schriftquellen das Urteil der (gewiß in vielem widersprüchlichen) *Libri Carolini* über die Reliquien, das seine eigene Konsequenz hat, als Mischung von Aufklärerischem und Absurdem gewertet (S. 117 f.). So bleibt noch öfters nach dem Einheitsmoment des scheinbar Uneinheitlichen zu fragen, das uns am deutlichsten in der anschaulichen Gestalt der Kunstwerke entgegentritt.

Doch ist auch noch das, was an dem Buch nicht voll befriedigt, Folge eines großen Unternehmens, das Mittelalter vielfältiger, genauer im einzelnen, frei von Kanonisierung in jedem Sinne zu sehen. Dies Unternehmen hat ein Ziel, das immer wieder anvisiert ist und nicht vor oder neben, sondern über der Stilkritik liegt: die „Macht der Kunst“, die sich auch auf das Unsichtbare und Wahre erstreckt (vgl. S. 136). Sch. sucht sie nicht nur in der Kunstanschauung der Zeit und in der Wirkungsgeschichte, sondern auch in der Substanz der Kunstwerke. Weitere Bände über die Malerei des Mittelalters sollen folgen.

Wilhelm Messerer

S. J. GUDLAUGSSON, *Gerard ter Borch*. Den Haag, Verlag Martinus Nijhoff, 1959. 429 S., 294 Abb. auf Taf., 58 Abb. im Text (Bd. 1). Ders., *Katalog der Gemälde Gerard ter Borchs sowie biographisches Material*. Ebd. 1960. 318 S., Abb. auf 30 Taf. (Bd. 2).

Es wäre anmaßend, wenn man das ter Borch-Werk, dessen Erscheinen auf dem Gebiete der holländischen Kunstforschung ein Ereignis bedeutet, mit herkömmlichen, allmählich zur Formel erstarrten Redewendungen loben wollte. Der Verlag Nijhoff war sich des Vorzuges, die beiden Bände veröffentlichen zu können, bewußt und statete sie dementsprechend würdig und splendid aus. —

Die ungewöhnlich reichhaltigen zeitgenössischen Berichte und Dokumente über ter



Borch und seine Familie konnten vom Verfasser durch archivalische Funde und kluge Kombinationen ergänzt werden. Es fehlen aber noch immer lebensgeschichtliche Urkunden aus den Jahren 1636 – 1643. Nach Houbraken soll ter Borch damals in Rom gewesen sein, und als Bestätigung galt die Inschrift „te Romen geschildert Anno 1640“ auf der Rückseite des Jan Six-Porträts (Amsterdam, Slg. Six). Leider enthält die von fremder Hand herrührende Angabe zwei Irrtümer. Six traf erst 1641 in Rom ein. Und außerdem weist Gudlaugsson überzeugend nach, daß ter Borch schon 1640 wieder in der Heimat war, wo er mehrere Bildaufträge ausgeführt hat, und daß auch der Kleidung zufolge das kleine Six-Porträt und sein Gegenstück einer unbekanntem jungen Frau nicht vor 1645 entstanden sein können. – Die „Flagellantenprozession“ des Rotterdamer Museums ist sicher ein Frühwerk. Nach Bodes Meinung entstand es in Spanien, doch stimmt Gudlaugsson der bereits von anderer Seite geäußerten Vermutung zu, daß eine Begebenheit in Rom dargestellt sei. – Bei dem noch reichlich steifen, bisher unbekanntem Jugendwerk „Gefecht zwischen Fußvolk und Reitern“ (Wilton House) nimmt der Verfasser wegen mehrerer Einzelheiten, die ähnlich auf der figurenreicheren „Reiterschlacht“ des Aniello Falcone im Louvre vorkommen, nicht nur Beeinflussung durch Werke des neapolitanischen Schlachtenmalers an, sondern auch einen Aufenthalt in Neapel. Aber könnte es sich bei dem Bilde ter Borchs nicht um eine jener zufälligen, voneinander unabhängigen Simultanschöpfungen handeln, bei denen irrtümlich eine bewußte Beeinflussung vermutet wird?

Daß ter Borch in Spanien gewesen ist, diese alte Überlieferung hat sich als richtig erwiesen. Doch nimmt Gudlaugsson auch in diesem Falle aus dem Gefüge der Beweisführung gerade jenes Gemälde wieder heraus, das 1922 beim Auftauchen in einer englischen Versteigerung als sicheres Zeugnis für des Künstlers (einzigen!) Aufenthalt in Spanien begrüßt wurde (Dublin, National Gallery). Dieses Gruppenporträt von vier Mönchen, deren ältester ein Buch mit der spanischen Aufschrift „Enfermeros“ (Krankenpfleger) hält, wurde schon von mir aus maltechnischen Gründen zögernd später angesetzt. Nun aber wartet Gudlaugsson mit einer solchen Fülle an stilkritischen und dokumentarischen Beweisen auf, daß die Entstehung um 1647/48 in Münster, wo die Franziskanermönche den kranken Grafen Peñeranda gepflegt haben, nicht mehr bestritten werden kann. Alle Zweifel, ob ter Borch in Spanien gewesen sei, wären übrigens längst hinfällig gewesen, wenn man das 1883 von J. J. van Doorninck an entlegener Stelle publizierte und zwei Jahre später von A. Bredius in deutscher Übersetzung veröffentlichte Hochzeitscarmen des Zwoller Schulmeisters J. H. Rolandus anläßlich der Vermählung ter Borchs stärker beachtet hätte. In dem langatmigen, von Gudlaugsson eingehend gewürdigten Gedicht werden ausdrücklich des Künstlers Reise nach Spanien und ein dort von ihm gemaltes Porträt Philips IV. erwähnt. Das mit dem ter Borch-Monogramm signierte kleine Bildnis des Königs, von dem noch andere (bessere?) Exemplare existiert haben sollen, wurde von Gudlaugsson in England wiederentdeckt (Amsterdamer Privatbesitz). – Ist ter Borch in Madrid durch die Werke des Velasquez, der damals in Rom weilte, entscheidend beeinflußt worden? Der Verfasser hält dies für sicher, und auch Bode nahm „mit Bestimmtheit“ an, daß dort die Ge-



mälde von Velasquez und sogar von Tizian auf den jungen Künstler nachhaltig gewirkt haben. Ter Borchs Bildnisse gingen jedoch so folgerichtig aus den kleinformatigen Einzelporträts in der Art von Pot, Quast, Olis und der Soldatenstudien von Duyster hervor, daß eine zusätzliche Anregung durch Velasquez nicht notwendig und wenig plausibel erscheint. Gewiß unterscheiden sie sich vom Porträttyp der holländischen Kleinmeister durch distinguiertes Kolorit und Noblesse der Gestaltung. Aber durch die gleiche Vornehmheit der künstlerischen Gesinnung, die sich nicht erlernen läßt, sondern angeboren sein muß, zeichnen sich auch die berühmten Gesellschaftsschilderungen aus, die hauptsächlich erst in Deventer entstanden sind und nicht das geringste mit Velasquez zu tun haben. Schließlich noch eine persönliche, daher vielleicht nicht all-gemeingültige Wahrnehmung: Nur beim Betrachten von kleinen, farblosen Reproduktionen der Bildnisse von ter Borch und Velasquez in Büchern und Zeitschriften wird man immer wieder durch ihre scheinbare Ähnlichkeit überrascht. Sobald man aber in Kunstsammlungen vor Gerard ter Borchs Porträts selber steht, drängt sich niemals die Erinnerung an die lebensgroßen, viel breiter gemalten Bildnisse des spanischen Meisters auf. Von Tizian ganz zu schweigen.

Während des zehnjährigen Studiums, das der Verfasser der Kunst Gerard ter Borchs in Europa und Amerika gewidmet hat, konnte er eine stattliche Reihe bisher unbekannter Männer- und Frauenporträts auffinden, darunter einige recht bedeutende. Aber in dem halben Jahrhundert, das seit der Veröffentlichung des Katalogs von Hofstede de Groot verging, gelangte nicht ein einziges völlig unbekanntes Gesellschaftsbild hohen Ranges wieder ans Licht; alle genreartigen Meisterwerke waren schon vor mehr als fünfzig Jahren bekannt (in einem Falle irrtümlich als „Metsu“, obgleich das Bild, Kat. Nr. 144, eher an Ochtervelt erinnert). Wie beim älteren Frans van Mieris, bei Metsu und den Frühwerken de Hoochs wird man auch bei ter Borchs klassischen Genreszenen nicht mehr damit rechnen dürfen, daß sie noch um ein völlig unbekanntes Hauptwerk bereichert werden, das über seine Kunst unerwartet Neues aussagt. Die von Gudlaugsson zum ersten Male als frühe Arbeiten veröffentlichten, relativ unbedeutenden Genrebilder, und zwar ein an Pieter Quast erinnerndes kleines Gemälde mit Brettspielern in einem Wirtshaus (Rouen, Museum) und ein Bauernfuhrwerk vor einer Scheune (ehemals Arnhem, Slg. van Hengel) wirken schon in der farblosen Abbildung überzeugend, während bei dem Interieur mit einem vom Rücken gesehenen Gelehrten am Studiertisch (Stockholm, Slg. J. Lindh), zu dem der Verfasser anmerkt „Die Urheberschaft ter Borchs steht nicht ganz außer Zweifel“, eine Stellungnahme nur nach der Abbildung nicht möglich ist. Die Entdeckung der beiden Ölstudien mit einem vom Rücken gesehenen Reiter (Holländischer Privatbesitz und Slg. Mrs. Dunne, London) bedeutet keine Bereicherung, wohl aber eine aufschlußreiche Vermehrung des frühen Werkes. Auf Grund dieser Studien, von denen unlängst noch eine dritte aus amerikanischem Privatbesitz in den holländischen Kunsthandel gelangte, konnte Gudlaugsson zwei andere Reiterdarstellungen als sichere Arbeiten ter Borchs feststellen: ein unbeholfenes Reiterbildnis des Herzogs von Longueville (New York, Historical Society) und jenes Porträt eines Reiters mit seinem Läufer zur Seite, das sich



früher in der Sammlung Thyssen-Lugano befand. Als dieses Gemälde, das vom Verfasser als Porträt des Kurfürsten Karl Ludwig von der Pfalz identifiziert wurde, vor mehr als dreißig Jahren im Amsterdamer Kunsthandel auftauchte, hegte man Zweifel wegen des krassen Mißverhältnisses zwischen dem kleinen Pferde und dem langen Körper des Reiters, und auch die lebhaft bewegte Figur des Pagen erschien für den phlegmatischen ter Borch nicht charakteristisch. Nachdem aber Gudlaugsson diese Reiterdarstellungen mit Bestimmtheit Gerard ter Borch zuerkennen konnte, steht auch sein Anteil am „Einzugsbild“ in Münster, dessen Staffage stellenweise ähnliche Unbeholfenheiten aufweist, endgültig fest. Im Textband und in fünf langen Katalogspalten ist außerdem ein so erdrückendes biographisches, stilkritisches und dokumentarisches Beweismaterial zusammengebracht, daß ein bisheriger Skeptiker dadurch geradezu überwältigt wird. Mit begreiflicher Zurückhaltung ist die Frage zur Diskussion gestellt, ob die mit dem Monogramm GVH signierten landschaftlichen Partien von Gerrit van der Horst stammen könnten. Van der Horst, der eine Zeitlang in der Nähe von Deventer gelebt hat, starb 1629. Demnach müßte ter Borch um 1646/47 seine Staffagefiguren in ein Landschaftsgemälde eingefügt haben, das mindestens 17 Jahre früher entstanden ist.

Im Gegensatz zu Hofstede de Groot, der „als erwiesen“ annahm, daß ter Borch sich „in viel höherem Grade als die meisten seiner gleich hervorragenden Zeitgenossen selber kopiert hat“, konstatiert Gudlaugsson, „daß die Wiederholungen weit seltener als bisher allgemein angenommen wurde, Anspruch auf eigenhändige Ausführung erheben dürfen“. Diese Feststellung wiegt deshalb schwer, weil dem Verfasser bei der Ausarbeitung seines kritischen Kataloges die von ihm kurz vorher in vielen Ländern eingehend untersuchten Originale und Repliken noch frisch im Gedächtnis hafteten. Dennoch ist nach meinem Dafürhalten die Verurteilung der Wiederholungen im allgemeinen zu streng. Weshalb sollte ein Künstler, unter dessen Genreszenen (und auch Porträts) so häufig eigenhändige Teilkopien vorkommen, die aus seinen anderen Gemälden Kamine, Tischdecken, Leuchter, allerlei kleinen Hausrat und manchmal sogar einzelne Figuren entlehnen, nicht öfters auch ganze Bildkompositionen selber kopiert haben? Die schwierige Frage der Eigenhändigkeit und der Mitarbeit von Schülern kann freilich in vielen Fällen nur durch vergleichende Gegenüberstellung des Urbildes mit einer oder gar mehreren Repliken völlig geklärt werden – und das läßt sich bei der Verstreuung der Gemälde über weit entfernte Länder nur ganz ausnahmsweise ermöglichen. In Anbetracht dieser Umstände kann hier nur auf drei abweichende Beurteilungen kurz hingewiesen werden: Beide Exemplare der Wachtstube mit schlafendem Soldaten, dem ein Kamerad Rauch ins Gesicht bläst, sind als eigenhändige Arbeiten abgebildet, doch stammt nur das Gemälde in deutschem Privatbesitz von ter Borch selber. Bei der Wiederholung im Kölner Museum haben technische Untersuchungen durch den Restaurator einwandfrei ergeben, daß sie später entstanden ist. Außerdem hat hier der Kopist die für das Bildmotiv wichtige erhobene Hand mit der brennenden Tabakpfeife weggelassen. – Die „Lautenspielerin“ der ehemaligen Sammlung Buchenau in Niendorf, eine teilweise Wiederholung der „Lautenspie-



lerin mit einem Knaben" in Antwerpen (wo im Museumskatalog das vorzügliche Bild wegen der ungewöhnlichen Form der Signatur zu Unrecht der Dilettantin Gesina ter Borch zugeschrieben wurde), ist von so unübertrefflicher Qualität, die subtile Malweise und die koloristischen Nuancen sind für ter Borch so kennzeichnend, daß diese Teilkopie ihm selber zugeschrieben werden darf. – Der „Maler an der Staffelei“ (Heidelberg, Kurpfälzisches Museum) kommt schon 1795 im Warschauer Inventar der Sammlung des Königs Stanislaus als „ter Borch“ vor. Wilhelm Martin hat das Bild Esaias Boursse zugeschrieben, und in der Tat erinnern die vordere leere Bodenfläche, die an die Seite gerückte Figur und das über einer Stuhllehne hängende Tuch an den bescheidenen Amsterdamer Künstler, dessen Autorschaft von Gudlaugsson für wahrscheinlich gehalten wird. Aber bei wiederholten, sehr kritischen Prüfungen dieser ungewöhnlichen Schöpfung im Abstand von jeweils mehreren Jahren wiesen immer wieder der auf dem Tisch unter einer Trompete liegende grünblaue Mantel mit silberner und goldener Stickerei, der in ter Borchs Soldatenbildern öfters vorkommt, ferner die Farbgebung und feinfühlig Malweise so deutlich auf ter Borch hin, daß ich hartnäckig an seiner Autorschaft festhalte, aber bereitwillig Gudlaugssons Nachweis akzeptiere, daß das Gemälde wegen des Kostüms erst gegen 1650 entstanden sein kann.

In einem umfangreichen ter Borch-Aufsatz, der für ein geplantes Werk über die holländische Interieurmalerei verfaßt wurde und als Vorabdruck 1945 etwas zu anspruchsvoll in Buch-Form erschien, hat der Referent versucht, die Entwicklung des Meisters auf Grund des Stilwandels und der malerischen Technik darzulegen. Gudlaugsson, der nicht nur ein maßgebender Kenner der holländischen Kunst, sondern auch eine Autorität auf dem Gebiete der Trachtenkunde ist, geht bei der chronologischen Anordnung von der Kostümierung aus, zieht aber selbstverständlich auch datierbare Zeichnungen aus dem Familienalbum und anderes Vergleichsmaterial gelegentlich heran. Daß die Kostümkunde für eine exakte Datierung nicht immer zuverlässig ist, wird von ihm selber auf Seite 141 beiläufig erwähnt. Da er auf die unterschiedlichen Datierungen nicht nochmals zurückkommt, so sei hier ausdrücklich auf seinen Aufsatz im „Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek“ (1948/49, S. 235 – 267) hingewiesen, wo seine chronologische Anordnung eingehend begründet wird. Manches ist so einleuchtend, daß man sich ohne Widerspruch überzeugen läßt (Kat. Nr. 83, 85, 98, 167, 219). Für unsere abweichenden Datierungen können aus Raummangel hier nur zwei Gemälde als Beispiele herausgegriffen werden. Bei den nach meinem Dafürhalten vor 1635 entstandenen „Kartenspielenden Soldaten im Freien“ der Berliner Galerie zieht der Verfasser in seinem Aufsatz für die Begründung der Entstehungszeit „Kurz nach 1640“ Schützenstücke und Porträts heran, wo die Form der Herrenhüte anders ist als bei den kartenspielenden Landsknechten. Aber vermutlich werden Korporationen und wohlhabende Bürger, wenn sie sich porträtieren ließen, ihre neuesten Uniformen oder einen Anzug nach dem „letzten Schrei der Mode“ getragen haben, so daß ein Vergleich mit der saloppen und verwitterten Tracht lagernder Soldaten nicht stichhaltig erscheint. Die Zustimmung fällt einem auch schwer, wenn die „Cellospielerin“ der Berliner Galerie wegen der Frisur der Dame und der Hutform des (nur noch auf alten Kopien vorhandenen)



Spinettspielers als eins der letzten Genrebilder „1675 oder etwas später“ datiert wird. Kann dieses ausdrucksvolle Kunstwerk höchsten Ranges wirklich erst nach dem seelenlosen, steifen und glatten „Duett“ im Louvre und der Kasseler „Hausmusik“ mit der gespreizten Pose der Lautenspielerin entstanden sein?

Dank gründlicher Kenntnisse der emblematischen Literatur konnte der Verfasser seine umfangreichen Katalogangaben bei den Genreszenen noch durch die Rubrik „Emblemata“ erweitern. Wobei er darauf aufmerksam macht, daß „sich die Kunst des Meisters einer Festlegung auf eindeutige Sentenzen geflissentlich entzieht.“ Die angeführten Zitate sollen auf analoge Stellen in der zeitgenössischen Literatur hinweisen und wollen keinesfalls die Gesellschaftsschilderungen novellistisch interpretieren. Damit distanziert sich der Verfasser erfreulicherweise von den überhandnehmenden Versuchen, in ereignislose holländische „Zustandsbilder“ allzu viel hineinzugeheimnissen und jeden Pantoffel, jeden Hund oder jede Kerze als Symbol zu deuten.

Vielleicht können Gudlaugssons Entdeckungen und neuen Erkenntnisse, seine aufschlußreichen Anmerkungen und die mühselig zusammengestellten und überprüften ehemaligen Zuschreibungen, seine Literatur- und Herkunftangaben nur von jenen in vollem Umfange gewürdigt werden, die selber einmal mit Gerard ter Borch und seinem Kreis sich eingehend beschäftigt haben. Aber allen Forschern und Kunstliebhabern wird der im schlichten Erzählerton vorgetragene, übersichtlich gegliederte Text Freude und Gewinn bereiten. Beide Bände gehören zu den kunsthistorischen Leistungen, die auf lange Zeit hinaus in jeder Hinsicht vorbildlich bleiben werden.

Eduard Plietzsch

EDOARDO ARSLAN, *Le Pitture del Duomo di Milano*. Milano, Casa Editrice Ceschina, 1960. 130 S., 201 Taf.

Unter der stattlichen Zahl der in den letzten Jahren erschienenen reich illustrierten Veröffentlichungen auf dem Gebiete der italienischen Barockmalerei nimmt der vorliegende umfangreiche Band mit seinen über 200 Abbildungen größtenteils unbekannter Gemälde aus dem Mailänder Dom eine besondere Stellung ein. Die lombardische Schule ist, vom späteren Cinquecento an bis zum Ende des barocken Zeitalters, ein Stiefkind der neueren Forschung geblieben, wenn auch einzelne ihrer Hauptvertreter wie etwa Cerano, Morazzone und der in Cremona tätige Miradori hie und da eines gründlicheren Studiums gewürdigt worden sind. Durchblättert man aber die etwa 50 Seiten, die Luigi Lanzi am Ende des 18. Jahrhunderts in seiner „Storia pittorica della Italia“ der „Scuola milanese“ gewidmet hat und versucht sich klarzumachen, was wir heute von den Künstlern dieses Zeitabschnittes wissen, so fällt der Vergleich sehr zum Nachteil der neueren Kunstgeschichtsschreibung aus. Dafür gibt es mehrere plausible Gründe. Vielleicht der entscheidendste ist das Fehlen einer jener zeitgenössischen lokalen Vitensammlungen, wie sie in Rom, Bologna, Florenz, Venedig, Genua und selbst kleineren Zentren in ziemlicher Zahl vorhanden sind. Der zweite die „incredibile distruzione e dispersione delle opere“, die Arslan in seinem Vorwort beklagt und –