

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
IM VERLAG HANS CARL/NÜRNBERG

27. Jahrgang

November 1974

Heft 11

GERARD TER BORCH

Zur Ausstellung im Landesmuseum Münster, 12. 5. — 23. 6. 1974

(Mit 4 Abbildungen)

Zwei ungleiche Partner, das Mauritshuis im Haag und das Landesmuseum Münster, haben in einträchtiger Zusammenarbeit den Liebhabern holländischer Malerei eine kostbare ter Borch-Ausstellung bereitet. Der Münsteraner Direktor Paul Pieper verdankt dem Mauritshuis Initiative und Vorbereitung, wofür das Mauritshuis mit seiner alten Tradition und seinen internationalen Beziehungen auf glückliche Weise praedestiniert war. Es ist allerdings bedauerlich, daß dem schwächeren Partner wichtige Leihgaben, die im Haag gezeigt wurden, vorenthalten worden sind. Es ist nun einmal unmöglich, fehlende Werke aus Amsterdam, München, Wien, the National Trust (England), Leningrad durch Bilder aus deutschem Privatbesitz zu ersetzen. Ter Borch gehört zu den holländischen Künstlern, deren Hauptwerke schon früh in den großen europäischen Sammlungen ihren Platz gefunden haben. Selbst der Beitrag aus amerikanischem Besitz bietet keine Aushilfe. Auf den ersten Blick (oder nach den Abbildungen zu urteilen) scheinen die Amerikaner eine Vorliebe für große, reichausgestattete Genrebilder gehabt zu haben, bei näherer Betrachtung enttäuschen die Bilder durch manche Schäden, wie sie bei zu energischem Reinigen entstehen oder sichtbar werden (41, 44, 45, 60, 61).

Plietzsch (Kunstchronik 14, 1961, 138) hat bereits beobachtet, daß Entdeckungen von hervorragenden Bildern ter Borchs in den letzten 60 Jahren nicht mehr vorgekommen sind. Es handelt sich höchstens um das Wiederauffinden von (hypothetischen) Frühwerken und anderen Kuriositäten. Die Neuerwerbung von Kassel (62) ist meiner Ansicht nach kein Bild, der Kasseler Galerie würdig. Hierin schließe ich mich der Kritik von Gudlaugsson an, die der Ausstellungskatalog zu widerlegen versucht. Gudlaugsson in seiner Monografie von 1959/62 reduzierte eher die Zahl der ter Borch zugeschriebenen Bilder, als daß er sie vermehrte. Trotzdem wurde ihm von de Mirimonde (Gazette des Beaux Arts VI/59, 1962, 372) vorgeworfen, er habe noch zu viele „Repliken“ als eigenhändige Arbeiten aufgenommen. Von Plietzsch (a. a. O., 139) wurde er dagegen getadelt, weil er zu viele Varianten aus dem eigenhändigen

Werk gestrichen habe. Da die Ausstellung den Besucher nicht mit dem Problem der verschiedenen Fassungen ermüden wollte, gab sie wenig Anlaß, sich mit Plietzsch, de Mirimonde und Gudlaugsson auseinanderzusetzen. Ausnahmen sind die „Hirtin“ (22/3) und die „Wachstube“ der Slg. Girardet (131; *Abb. 1*). Mit Plietzsch und Gudlaugsson glaube ich an die Eigenhändigkeit des Girardetbildes (die Kölner Replik war nicht ausgestellt). Was die beiden Hirtinnen betrifft, zeigt das Anholter Bild den Stil ter Borchs reiner; es ist das Original. Ich könnte mir vorstellen, daß es ursprünglich ein Gegenstück gehabt hat. Das würde die Gebärde der rechten Hand erklären. Solche Paare von einem Schäfer und seiner Schäferin sind in der holländischen Malerei nicht selten. Übrigens war es nicht das Ziel der Ausstellung, unbekannte Werke aufzustöbern. Nur einmal, als sich das Komitee erkühnte, ein bei Gudlaugsson nicht aufgeführtes Bildnis als ter Borch hinzuzufügen, haben die Bearbeiter sich geirrt. Ich vermute, daß 56a ein Bildnis von C. Netscher ist. (Chr. Brown dagegen [Burlington Magazine 116, 1974, 288] akzeptiert die Zuschreibung an ter Borch). Der Katalog bringt zu diesem Bild überflüssige Information über den Dargestellten, wenig Tatsächliches zur ter Borch-Zuschreibung und einen sehr hypothetischen Hinweis auf den Zusammenhang mit Rembrandt.

Von diesen kleinen Irrtümern abgesehen war die Ausstellung ein großes Erlebnis. „Eine repräsentativere Auswahl aus ter Borchs Werk, die frühen und letzten Jahre dabei mitgerechnet, ist bei den heutigen diplomatischen und finanziellen Verhältnissen unmöglich“ (L. de Vries in *Hollands Maandblad* 15, 1974, Nr. 316, S. 13). Ter Borch ist kein Kleinmeister sondern ein großer Künstler mit einer hervorragenden Technik. Das letzte ist im Gesamtbild der holländischen Kunst beinahe selbstverständlich. Bei ter Borch vereinigt sich zudem Feingefühl als geistige Qualität harmonisch mit der Sensibilität des Pinselstriches.

Der Künstler stammt aus einem provinziellen Milieu, wo mit dilettantischer Begeisterung die Zeichenkunst gepflegt wurde. Der junge ter Borch ist bald aus dem Dilettantismus hinausgewachsen. Obwohl er die letzten 27 Jahre seines Lebens als angesehener Provinzler in Deventer lebte, ist seine Kunst weltmännischer als z. B. die der Leidener Feinmaler. Der junge ter Borch war viele Jahre auf Reisen, in England, Frankreich, Spanien und in Italien, ohne daß ausländische Anregungen sich in seinem Werke deutlich widerspiegeln. Vielleicht ist der Miniaturstil der in Münster entstandenen Bildnisse von englischen Vorbildern herzuleiten (ter Borch war 1635 bei Robert van Voerst in London in der Lehre), und vielleicht kann man im merkwürdigen Bild mit dem Scherenschleifer (28; *Abb. 3*) einen Abglanz von französischer Farbigkeit und „Großartigkeit im Alltagsleben“ verspüren, der an die Kunst der Le Nains erinnert. (Der Katalog weist bei 17 auf Beziehungen zu Le Nain, was mich weniger überzeugt).

Die Einzigartigkeit von ter Borchs Kunst innerhalb der holländischen Malerei liegt in seiner Unabhängigkeit von lokalen Schulen: Die Haarlemer Ausbildung spürt man nur in den Frühwerken. Er malt für Amsterdamer Auftraggeber, ohne der Amsterdamer Tradition anzugehören. Dadurch ist die ter Borch-Ausstellung über-

raschend einheitlich und von tieferer Wirkung als z. B. die Metsu-Ausstellung in Leiden von 1966. Das liegt keineswegs an der gründlichen Vorbereitung durch Gudlaugssons Buch einerseits und dem Mangel an guter Literatur zu Metsu andererseits. Die Darstellung des Pferdestalles (31) ist ein überzeugendes Beispiel dafür, daß ter Borchs Kunst sich nicht in einen Spezialisismus der holländischen Genremalerei einordnen läßt; durch die Zartheit der Zeichnung und die vornehmen Farbtöne ragt sie weit über die anekdotischen Pferdebilder von Wouwerman, von Ostade, u. a. hinaus.

Rückgrat der Ausstellung war natürlich Gudlaugssons Buch. Doch ist spürbar, daß die Katalogbearbeiter sich bedrückt und gehemmt fühlen. Wie ist das zu erklären? Die Zeitspanne zwischen Monografie und Ausstellung ist zu klein, um dem ter Borch von Gudlaugsson einen neuen durch die Ausstellung offenbarten gegenüberzustellen. Der Katalog respektiert die Kennerschaft Gudlaugssons und widerspricht ihm nur in untergeordneten Punkten — so findet man etwa kleine Verschiebungen bei Datierungen. Statt kurzer Bildbeschreibungen und sachlicher Angaben bringt er sehr ausführliche, gefühlvolle Texte von Gudlaugsson, und diese Zitate werden oft umständlich kritisiert. Der Leser bekommt den Eindruck, daß ihm diese Einwendungen als Gegengift gegen Gudlaugssons Literatur verabreicht werden. Dabei war es die Absicht, mit der Ausstellung den frühzeitig verstorbenen Gelehrten posthum zu ehren (Kunstchronik 24, 1971, 274). Ein Katalog muß überdies mit gleichmäßiger Sorgfalt bearbeitet werden. Hier verwirrt die Unausgeglichenheit: Manchmal einige Worte zur Bildgeschichte, manchmal etwas zum Zustand, wenig Tatsächliches zur Identifizierung der Dargestellten oder zur Begründung der Zuschreibung. Bei den Zeichnungen, wo Gudlaugssons Vorbild nicht im Weg stand, verläuft die Beschreibung — es ist keine wirkliche Katalogisierung — viel ungehemmter. Ob die Verteilung der Zeichnungen auf Vater und Sohn wirklich so sonnenklar ist, wie der Katalog behauptet, bezweifle ich.

Gudlaugssons psychologische Interpretation der Bildnisse kann nach den Forschungen von Vinken und de Jongh (Oud Holland 78, 1963, 1) nicht mehr überzeugen. Wer glaubt wirklich noch, daß man den Miniaturbildnissen die „wenig kraftvolle Persönlichkeit“ des Herrn Adriaen Clant entnehmen kann oder die „impotante Krafftülle des Adriaen Paauw“, der die treibende Kraft im holländischen Lager war, während seiner bescheidenen Frau „nicht anzusehen ist, daß sie eine Schwester des strahlenden Leutnants Ruytenburgh“ war (8a, b; 10)? Die eigentliche crux der Interpretation liegt aber bei den Genrebildern: wieviel Emblematisierung muß hier aufgeschlüsselt werden? Gudlaugssons vorsichtige Zurückhaltung ist wohl verständlich. Er schreibt: „Vieldeutigkeit [der inhaltlichen Auslegung] wurde offenbar als besonderer Reiz empfunden. So enthält manches Genrebild des 17. Jahrhunderts mehr hintergründige, oft in der Schwebe gehaltene Bedeutungen, als ein heutiger Beschauer auf den ersten Blick vermuten wird“ (S. Gudlaugsson, Geraert ter Borch, I, 1959, S. 80). So wichtig dies im Prinzip sein mag, die Unverbindlichkeit in Gudlaugssons Katalogtext gegenüber den verschiedenen emblematischen Zitaten, die er aufführt, ist für den heutigen Leser unerträglich. Der Ausstellungskatalog will Deut-

lichkeit schaffen. Leider greift er ab und zu daneben, wie den Besprechungen von L. de Vries im Hollands Maandblad (siehe oben) zu entnehmen ist. Die Diskussion wird noch einige Zeit anhalten (siehe J. B. Bedaux und Peter Hecht im Hollands Maandblad 15, 1974, Nr. 317, S. 38). Ich muß zugeben, daß es bei einer ter Borch-Interpretation schwer ist, die richtige Wahl zwischen deutlichem Emblem, leiser Anspielung und freiem Genre (wenn es so etwas gibt) zu treffen.

Es ist überdies nicht zu verantworten, daß alle Konzerte, das Glas Limonade, Darstellungen von Tanz und die „Väterliche Ermahnung“ als Bordellszenen gelesen werden müssen, vor allem wenn Familienmitglieder des Künstlers eine Hauptrolle darin spielen. Der Literat Guépin hat im Katalog ein flottes Essay zu diesem Thema geschrieben (S. 31 ff.). Er lächelt über die Sicherheit, mit der wir jedes Himmelbett im Hintergrund als Beweis für „schlechte Gesellschaft“ hinnehmen. Die Rolle von ter Borchs Schwester Gesina in der sog. „Väterlichen Ermahnung“ ist ein Spiel (S. 37). Auch G. Langemeyer mahnt in seinem lesenswerten „Zum Stichwort Emblemantik“ (S. 39–41) zur Vorsicht bezüglich einer eindeutigen Interpretation. Ich finde übrigens seine Grundthese nicht unanfechtbar: „Da solche (realistischen) Darstellungen (von Roemer Visschers Sinnepoppen) hier mit Spruchweisheiten verbunden werden, liegt es nahe, auch solchen Darstellungen, die textlos gefunden werden, Spruchweisheiten zu unterlegen“. (S. 40). Vielleicht kann hier eine eindringliche Kenntnis der holländischen Kulturgeschichte zur Klärung beitragen.

Das Stichwort Kulturgeschichte bringt mich auf den glanzvollen historischen Mittelpunkt der Ausstellung, das Bild vom Westfälischen Frieden (*Abb. 4*). Es hing in Münster, wo es entstanden ist, umgeben von Einzelbildnissen der holländischen Gesandten, des Grafen Peñeranda (*Abb. 2*) und seiner Krankenpfleger (8 bis 15). Ist es aber statthaft, dem Beschauer zu suggerieren, daß „Selbstbeherrschung und nervöse Reizbarkeit, Güte, Spottlust und Mißmut [sich] zu spannungsreicher Einheit (auf dem Porträt Peñerandas) zusammen[finden]“? (S. 82). Sollte man nicht lieber hervorheben, daß die Begegnung mit dem gebildeten und wohlherzogenen Vertreter des höchsten Standes auf den jungen Maler bürgerlicher Herkunft einen solchen Eindruck gemacht haben muß, daß er all seine Kunst anwandte, um den Fremden in all seiner kulturellen Überlegenheit aufs eindringlichste zu schildern? Gesellschaftlich waren alle Holländer in Münster den Spaniern gegenüber „nouveaux riches“. Es war Peñeranda und nicht einer der holländischen Gesandten, der es ter Borch ermöglichte, der Beeidigung des Friedens beizuwohnen. So wurde das Gemälde, das die Geburt des holländischen Staates darstellt, von dem Maler ter Borch geschaffen, der damals zum Gefolge des spanischen Grafen gehörte. Es ist kein Geschichtsbild mit allegorischem Pomp geworden. Das kann man von einem holländischen Bildnismaler auch nicht erwarten.

Auch als Gruppenporträt stellt das Bild uns vor schwierige Fragen. Hat ter Borch für jeden der Dargestellten Kopfstudien gezeichnet (im Stile der „spanischen“ Porträts, die Regteren Altena kürzlich in *Master Drawings* 10, 1972, 260 veröffentlichte) oder mischen sich wie auf der „Nachtwache“ Statisten unter die Porträts? Hat

der Maler für das Gruppenbildnis einen so hohen Preis bedungen, weil er es eigentlich nicht verkaufen, sondern als Modell für die Stichreproduktion behalten wollte? Aus einem kürzlich publizierten Brief eines venezianischen Gesandten geht hervor, daß ter Borch dieses viel Arbeit erfordernde Bild innerhalb von anderthalb Monaten fertiggestellt hatte.

Die Quellenstudien von J. J. Poelhekke (*De Vrede van Münster*. Den Haag, 1948), leider im Katalog der Ausstellung nicht zitiert, tragen viel zum Verständnis der historischen und sozialen Situation der Unterhändler bei (und damit indirekt zur Lage des Malers), bringen aber nichts Neues zum Bilde selber. Dort sehen wir, wie sechs holländische Gesandte mit erhobener Hand den Eid auf den Frieden leisten, während der spanische Gesandte Graf Peñeranda seine Rechte auf die Bibel legt und dabei den Eid von dem Dokument, das er in der Linken hält, abliest. Die große Anzahl der holländischen Deputierten erklärt sich aus den sonderbaren historischen Verhältnissen und ist keineswegs Ausdruck ihrer Macht. Sie ist im Gegenteil ein Zeichen politischer Schwäche. Jede der sieben Provinzen vertrat ihre eigenen Interessen. Das ging so weit, daß Zeeland versuchte, den Frieden zu verhindern. Nach dem Friedensschluß ließ der Vertreter des spanischen Königs, der einem Teil seines Reiches verloren hatte, den Wein fließen. Zwei Vertreter der Niederlande hatten sich der Unterzeichnung entzogen. Der eine gab vor, krank zu sein, der andere wurde in seiner Provinz Zeeland zurückgehalten, da man den Krieg fortsetzen wollte! Aus dieser Lage heraus konnte kein Historienbild großen Stils und keine Allegorie des glücklichen Friedens entstehen. Die Bedingungen dafür waren erfüllt, wenn eine Stadt wie Amsterdam den Reichtum und die Macht ihres Staates im Staate demonstrieren wollte oder wenn die Witwe des Statthalters Frederik Hendrik die Heldentaten und die politischen Erfolge des Verstorbenen im Huis ten Bosch verewigen ließ. Ter Borch hat mit seinem Gruppenbildnis der Nachwelt ein eindrucksvolles Dokument von der Zeremonie des Friedensschlusses hinterlassen, zu der ihm der spanische Gesandte Zugang verschafft hatte.

Horst Gerson

REZENSIONEN

EWALD M. VETTER, *Die Kupferstiche der Psalmodia Eucaristica des Melchor Prieto von 1622*. Spanische Forschungen der Görresgesellschaft 2. Reihe 15. Münster/W. 1972. VIII u. 412 S. m. 15 Abb., 114 Taf. m. 185 Abb. DM 110,—

Melchor Prieto, der fromme und gelehrte Verfasser der *Psalmodia Eucaristica* — es sind auf Thomas von Aquin zurückgehende Betrachtungen über Teile des Breviers zum Fronleichnamfest —, gehörte dem Orden de Nuestra Senora de las Mercedes an. Die erbauliche und behelrende Tendenz dieses „Dokumentes nachtridentinischer Frömmigkeit und typisch spanischen Werkes“ setzt E. M. Vetter in Parallele sowohl