

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

– Im Spannungsfeld von Subjektivität und Kommerz –
Die Kopien der Rückenfigur aus Gerard Ter Borchs
„Die väterliche Ermahnung“

Verfasserin

Barbara Weber

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, im Mai 2008

Studienkennzahl lt Studienblatt: A 315

Studienrichtung lt Studienblatt: Kunstgeschichte

Betreuerin: ao. Univ.-Prof. Dr. phil. Daniela Hammer-Tugendhat

Inhalt:

<u>Einleitung</u>	4
<u>1. Teil: Ter Borchs Rückenfigur und ihr Originalkontext</u>	10
<u>Innovation und Tradition</u>	10
Mögliche Vorbilder.....	11
Ter Borchs Technik zur Imitation von Satin.....	13
<u>Inszenierung und Konstruktion idealer Weiblichkeit</u>	14
Der Einfluss zeitgenössischer Literatur auf die Rezeption.....	14
Männerphantasie und Frauenwirklichkeit.....	16
Reichtum und Schönheit versus Calvinismus und Bescheidenheit.....	16
Die Inszenierung der sozialen Stellung durch Mode.....	17
Die Auseinandersetzung mit der Körpersprache.....	20
Identifikation und Projektion.....	24
<u>Der polysemantische Kontext</u>	24
Spannung und Neugier – der Betrachter wird aktiv.....	24
Die Beeinflussung der Rezeption durch den Titel.....	25
Der subjektive Blick des Betrachters.....	26
Geschlechtsabhängige Rezeption.....	27
<u>2. Teil: Die Kopien</u>	30
<u>Ter Borchs Kopien seiner eigenen Werke</u>	31
Das Berliner Bild.....	31
Herstellung und Verfielfältigung von Draperiezeichnungen.....	33
<u>Kopien mit einfacher Reduktion</u>	35
Isolierte Rückenfiguren.....	35
Die Dame bei der Toilette.....	37
Mitarbeiterbeteiligung.....	38
Das Dresdner Bild.....	39
Netschers Kopie des Berliner Bildes.....	39

<u>Pasticchios im 17. Jahrhunderts</u>	42
Pasticchio mit Ter Borchs Musiker	42
Die Rückenfigur wird zur Briefleserin	43
Historischer Kontext des Sujets	44
Pieter Coddes „Dame am Spinnett“	45
Der Kavalier wird durch den Brief vertreten.....	45
Die Briefleserin	46
Die Phantasie des Betrachters ersetzt zentrale Requisiten	48
Bilder im Bild	49
Die RF in Samuel van Hoogstratens Bild „die Pantoffeln“	50
Wer lässt den Brief verschwinden?	51
<u>Variationen der Rückenfigur</u>	55
Die Rückenfigur mit einer afrikanischen Dienerin	55
Dame in Rückenansicht mit einem Bild in der Hand	55
Caspar Netschers Werkstatt	56
Der Kunsthandel im 17. Jahrhundert	57
Kopien und Fälschungen	59
<u>Datierungsversuch</u>	60
<u>Conclusio</u>	62
<u>Abstract</u>	64
<u>Beschreibendes Verzeichnis der Kopien</u>	65
<u>Bildnachweis</u>	74
<u>Literaturverzeichnis</u>	77
<u>Bildteil</u>	80
<u>Curriculum vitae</u>	106

Einleitung

Die Faszination an Kunstwerken entsteht nicht zuletzt durch ihre Einzigartigkeit und Unverwechselbarkeit. Heute werden am Kunstmarkt Rekordpreise für Originale bekannter Künstler erzielt. Gleichzeitig erfreuen sich Reproduktionen bekannter Bilder als Kunstdruck oder Poster großer Beliebtheit. Die Originale sind unerschwinglich geworden, aber Reproduktionen sind in jeder Preisklasse erhältlich.

Ich möchte hier eine Reihe von Bildern vorstellen, die gewissermaßen zwischen dem Anspruch auf Einzigartigkeit und einer kommerziellen Reproduktion stehen. Es ist die Erfolgsgeschichte einer Rückenfigur, die sich aus ihrem Originalkontext gelöst hat und zu einer der wichtigsten und meist kopierten Beispiele in der Geschichte der Rückenfigur wurde.

Die Rückenfigur ist die Protagonistin in Gerard Ter Borchs Bild „Die väterliche Ermahnung“ (Abb. 1).

Das Bild zeigt ein für Ter Borch um die 50er Jahre typisches Interieur. Lediglich die spärliche Möblierung, die sich durch eine intensiv zinnoberrote Färbung stark von dem dunklen und wenig definierten Hintergrund abhebt, zeigt, dass es sich dabei um einen Innenraum handelt. Die linke Bildhälfte wird von einem Bettkasten mit roten Vorhängen dominiert. Davor befinden sich ein ebenfalls mit einem roten Tuch verhangener kleiner Tisch und ein Hocker. Bett und Tisch bilden den Hintergrund für die Rückenfigur. Sie trägt ein Kleid aus weißem Satin (Atlasstoff), das nach hinten eine kurze Schleppe bildet. Der Rückenteil ist mit vertikalen Streifen akzentuiert, die Ärmel üppig gebauscht. Über der Schulter trägt die Figur ein schwarzes Tuch, das lediglich einen Blick auf den Nacken der Figur preisgibt.

Auf dem Tisch bilden eine erloschene Kerze in einem metallisch glänzenden Kerzenhalter, eine ebenso glänzende Metall- oder Glasschale, ein brauner, zuklappbarer Spiegel sowie ein Puderpinsel, ein schwarzes Textil und ein schimmerndes Band, das seitlich an der Tischkante herunterhängt, ein kleinteiliges Stilleben.

Rechts von der Rückenfigur haben sich eine Frau und ein Soldat niedergelassen. Die Frau trägt ein schwarzes Gewand und ein ebenso schwarzes, unter dem Kinn zusammengebundenes Kopftuch. Das Tuch umrahmt das runde Gesicht und die hohe Stirn. Sie widmet ihre ganze Aufmerksamkeit einem Glas, aus dem sie gerade einen Schluck zu trinken im Begriff ist. Der Soldat sitzt sehr selbstbewusst, ein Bein über das

andere geschlagen, auf einem rot bezogenen Sessel. Er hat uns sein Profil zugewandt und wendet sich mit einer Geste an die Rückenfigur. Seinen üppig mit Federn besetzten Hut hat er abgenommen und auf seinen Schoß gelegt. Der rote Polsterbezug des Sessels verklammert die Gruppe gewissermaßen mit Bett, Tisch und Hocker und schließt die Kommunikationsszene in sich ab. Hinter dem Soldaten dominiert eine dunkle, undefinierte Zimmerecke. Lediglich die Konturen einer Tür sind auszumachen. Im Vordergrund taucht ein großer Hund mit gesenktem Kopf aus dem Dunkel auf und blickt den/die BetrachterIn mit grünlich schimmernden Augen an.

Das Bild existiert in zwei Gerard Ter Borch (1617–1681) selbst zugeschriebenen Versionen. Das wahrscheinlich ältere Bild (Abb. 1) wird um 1654 datiert, es befindet sich derzeit im Amsterdamer Rijksmuseum, das zweite, etwas reduzierte Bild (Abb. 2) befindet sich in der Gemäldegalerie der Staatlichen Kunstsammlungen Berlin, es ist vermutlich nur kurze Zeit nach dem Amsterdamer Bild um 1655 entstanden.

Den Titel „Die väterliche Ermahnung“ hat das Bild erst, seit der Kupferstecher J. G. Wille 1765 einen Reproduktionsstich der Berliner Version mit dem Titel „L' instruction paternelle“ (Abb. 4) versah. Wille legte damit eine Interpretation des Bildes fest, die erst im 20. Jahrhundert hinterfragt wurde. Es folgte eine Flut unterschiedlicher Interpretationsversuche, die von Verlobungsszene über Bordellszene bis zu einer Allegorie des Geschmacks in Form einer Weinprobe reichten.

Die neuere Forschung geht davon aus, dass das Bild nicht auf eine bestimmte Interpretation festgelegt werden kann, sondern absichtlich mehrdeutig konzipiert wurde, um dem/der BetrachterIn die Möglichkeit zu geben, seine/ihre individuellen Vorstellungen in das Bild einzubringen und so eine individuelle Interpretation zu ermöglichen.

Doch nicht nur die Interpretation und der Titel des Bildes waren Veränderungen unterworfen, auch die Rückenfigur hat seit ihrer Erfindung eine interessante Entwicklung durchgemacht. Sie hat sich gewissermaßen verselbständigt, indem sie aus ihrem Originalkontext isoliert, oftmals kopiert und dabei in verschiedene neue Kontexte integriert wurde. Dieses Vorgehen verrät viel über die Kultur und die Gesellschaft in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts, denn die zahlreichen Kopien stehen symptomatisch für eine Entwicklung, die zu dieser Zeit in Holland stattgefunden hat. Man muss sich vor Augen halten, dass sich die Niederlande im 17. Jahrhundert in einer

außergewöhnlichen Situation befanden, die als „das Goldene Zeitalter“ in die Geschichte eingehen sollte. Das Land hatte sich nach 80 Jahren Krieg von der spanischen Abhängigkeit befreit und konnte nun seine günstige Lage für die eigene Wirtschaft nützen. Dazu kam, dass die Wirtschaft im übrigen Europa aufgrund innerer Krisen stagnierte. Das deutsche Reich war noch in den Dreißigjährigen Krieg verstrickt, Frankreich stand nach Heinrich IV. vor der Aufgabe, die habsburgische Macht abzuwehren, England war nach Elisabeth mit seiner eigenen Staatsverfassung beschäftigt und das mächtige Spanien zehrt noch an den Folgen des Krieges gegen die Niederlande.¹

Durch diese Sonderposition entwickelten sich die Niederlande rasch zur führenden Handelsnation und, wenn man so will, zu einem der ersten frühkapitalistischen Systeme in Europa. Im Gegensatz zum restlichen Europa hatte in Holland nun die bürgerliche Schicht das sagen, denn Händler und Gewerbetreibende waren durch die florierende Wirtschaft in großer Zahl zu Reichtum gekommen. Der Adel war in den Niederlanden wenig einflussreich, und die Geistlichkeit war mit dem Sieg des reformierten Glaubens als Stand völlig verschwunden.²

Parallel zu dieser gesellschaftlichen Veränderung vollzog sich auch in der Kunst ein Funktionswandel.³ Während die Katholiken weiter an ihren Andachtsbildern festhielten, entwickelte sich in Holland unter dem Einfluss der Reformierten Kirche, die Abbildungen religiöser Themen ablehnte, die holländische Genremalerei. Die Wurzeln dieser neuen, weltlichen Bildgattung liegen im 16. Jahrhundert. Zu Beginn des 17. Jahrhunderts lag der Anteil weltlicher Themen in Kunstwerken bereits bei 65% und pendelte sich gegen Ende des Jahrhunderts auf 90% ein!⁴ Neben dem ästhetischen Genuss war zumindest in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts eine belehrende Funktion in den Genredarstellungen durchaus willkommen.⁵ Diese gesellschaftlichen Voraussetzungen unterstützten auch einen weiteren Aspekt der Genremalerei, der besonders in der jüngeren Forschung verstärkt Beachtung findet: die Berücksichtigung des betrachtenden Individuums zugunsten einer subjektiven Rezeption.

¹ Huizinga, Johan, Holländische Kultur im 17. Jahrhundert. Das Buch ist erstmals 1932 unter dem Titel: Holländische Kultur des 17. Jahrhunderts. Ihre sozialen Grundlagen und nationale Eigenart, in Jena erschienen. Hier wurde aus einer überarbeiteten Neuauflage zitiert, München 2007, S. 43

² Ebenda, S. 23

³ North, Michael, Kunst und Kommerz im Goldenen Zeitalter, Köln und Weimar 1992, S. 153

⁴ Ebenda, S. 162

⁵ Ebenda, S. 153

Die Kommerzialisierung erfasste durch diesen Funktionswandel im damaligen Holland nicht nur weite Bereiche des gesellschaftlichen Lebens, sondern erstmals in Europa auch die Kunst.⁶ Es gab eine starke Nachfrage nach Bildern, denn die wohlhabende bürgerliche Schicht konnte sich Bilder zur Ausschmückung ihrer Wohnhäuser leisten, und so trat erstmals in der europäischen Kunstgeschichte auch das Bürgertum als Käufer von Kunstwerken auf.⁷ Der Markt reagierte auf diese Nachfrage. Michael North schätzt, gestützt auf eine Liste der 1650 bei der St.-Lukas-Gilde registrierten Kunstmaler, dass um die Jahrhundertmitte etwa 650–750 Maler in den Niederlanden tätig waren, also ein Maler je 2.000–3.000 Einwohner.⁸ In Italien der Renaissance kam vergleichsweise ein Maler auf 10.000 Einwohner.⁹

Gemälde stellten nun eine Ware, ein Handelsgut dar. Voraussetzung dafür war neben dem Funktionswandel auch die Lockerung der Beziehung zwischen Auftraggeber und Künstler und die Auflösung der korporativen Schranken, die der Ausdehnung der Gemäldeproduktion bisher im Weg standen. Die St.-Lukas-Gilden hatten zwar Einfluss auf die Lehrlingsausbildung und Auktionen, der Kunstimport und die Kunstproduktion konnten jedoch nicht nachhaltig begrenzt werden.¹⁰

Der/die durchschnittliche NiederländerIn kaufte in erster Linie eine bestimmte Gattung und erst in zweiter Linie einen bestimmten Maler.¹¹ Das bisher vorherrschende Mäzenatentum wurde zurückgedrängt, und der Großteil der Maler arbeitete für einen anonymen Markt, der entweder direkt oder über Kunsthändler beliefert wurde.¹² Die Kommerzialisierung der Kunst und der damit einhergehende Verlust der Beziehung zwischen Auftraggeber und Käufer verlangte nach neuen Darstellungsmodi.

Die Möglichkeit, den subjektiven Blick des/der Betrachter(s)In bereits beim Malen zu berücksichtigen, die individuelle Prädisposition des/der BetrachterIn also bewusst in das Bild einzubeziehen, hat sich in diesem Zusammenhang offenbar als besonders günstig erwiesen. Neben Gerard Ter Borch hat eine ganze Reihe von Künstlern wie etwa Frans

⁶ North, Michael, Kunst und Kommerz im Goldenen Zeitalter, Köln und Weimar 1992, S. 101

⁷ Ebenda, S. 159

⁸ Ebenda, S. 96

⁹ North, Kunst und Kommerz im Goldenen Zeitalter, Köln und Weimar 1992, S. 96 Siehe auch: Burke, Peter, Renaissance in Italien. Sozialgeschichte einer Kultur zwischen Tradition und Erfindung, Berlin 1984. S. 255 sowie S. 303–310

¹⁰ North, Michael, Kunst und Kommerz im Goldenen Zeitalter, Köln und Weimar 1992, S. 158

¹¹ Ebenda, S. 153

¹² Ebenda, S. 101

van Miers oder Vermeer ihre Kompositionen bewusst mit polysemantischen Bezügen versehen.

Die Rückenfigur der „Väterlichen Ermahnung“ wurde mit hoher Wahrscheinlichkeit für das Amsterdamer Bild erfunden, dafür sprechen die starken Pentimenti im Bereich des Kopfes. Sie war zweifellos besonders erfolgreich, denn sie wurde bereits kurze Zeit nach ihrer Fertigstellung mehrmals kopiert. Bei einem Teil dieser Kopien handelt es sich durchaus um eigenständige und qualitätsvolle Werke, einige Kopien können jedoch nicht als eigenständige Werke behandelt werden, da ihre geringe Qualität darauf hinweist, dass es sich dabei um Schülerarbeiten oder „Massenproduktion“ für ein Publikum mit weniger hohen Qualitätsansprüchen handelt. Es muss einen regelrechten Boom um die Rückenfigur gegeben haben!

Bei der Betrachtung der Kopien müssen also zwei wesentliche Gesichtspunkte berücksichtigt werden: Der zunehmend kommerziell werdende Kunstmarkt auf der einen, und der Anspruch der RezipientInnen, ihre individuellen Vorstellungen in den Werken thematisiert zu sehen, auf der anderen Seite.

Wird der Fokus ausschließlich auf die Praxis der Reproduktion von Kunstwerken und die damit einhergehende inflationär wirkende Bilderflut gerichtet, kann die zunehmende Kommerzialisierung der Kunst anhand von Vergleichsbeispielen nachvollzogen werden. Für die Untersuchung der hier vorliegenden Kopien würde diese Vorgehensweise jedoch kein befriedigendes Ergebnis liefern. Der Großteil der Kopien müsste als Ausnahme von der Regel behandelt werden, da kein weiteres Beispiel bekannt ist, bei dem sich die Protagonistin so selbstverständlich in verschiedene Kontexte einfügt. Die Konstruktion von Subjektivität ist also ein entscheidender Faktor bei der Frage, wie es zu einer so großen Anzahl von Kopien kommen konnte.

Betrachtet man jedoch nur den Aspekt der Polysemantik, können zwar die Bedeutungen und Diskurse, welche mit diesen Kontexten konnotiert sind, erforscht werden, die Frage nach der wirtschaftlichen Komponente, also dem Verhältnis von Angebot und Nachfrage, das ein solches Phänomen bedingt, würde jedoch unbeantwortet bleiben.

Im ersten Teil dieser Arbeit sollen sowohl die Rückenfigur als auch ihr Originalkontext untersucht und zu möglichen Vorbildern in Beziehung gesetzt werden. Hier wird vor allem die Frage virulent, wie innovativ die Rückenfigur und ihre Inszenierung in der

„Väterlichen Ermahnung“ ist, beziehungsweise, was Ter Borch modifiziert hat, und wie sich diese Modifizierungen auswirken. Es soll dabei auch geklärt werden, wie die Rückenfigur von zeitgenössischen BetrachterInnen wahrgenommen wurde und worauf sich der Erfolg der Figur begründet.

Folgende Fragen werden hier zu stellen sein:

- Wie steht die Rückenfigur zu möglichen Vorbildern?
- Wer sind die Adressaten solcher Bilder?
- Welche Faktoren haben die Rezeption beeinflusst?

Im zweiten Teil der Arbeit sollen die einzelnen Kopien untersucht werden. Hier soll geklärt werden, unter welchen Voraussetzungen sich die Rückenfigur aus ihrem Originalkontext gelöst hat, und in welcher Weise sich die Kontexte verändert haben. In diesem Zusammenhang soll auch auf den holländischen Kunstmarkt eingegangen werden, wobei mein Hauptaugenmerk dabei auf der Praxis des Kopierens und Nachahmens liegt.

Hier werden folgende Fragen wichtig:

- In welchem wirtschaftlichen Kontext sind die Kopien entstanden?
- Wer sind die möglichen Autoren der Kopien?
- Inwieweit war Ter Borch selbst an diesem Prozess beteiligt?
- In welchen Zeitraum können die Kopien datiert werden?

1. Teil: Ter Borchs Rückenfigur und ihr Originalkontext

Innovation und Tradition

Gerard Ter Borch war zu Beginn der 50er-Jahre bereits ein arrivierter Maler. Er malte neben Portraits vorwiegend häusliche Szenen aus dem Alltag der bürgerlichen Schicht. Seine Klientel bestand vorwiegend aus Kaufleuten und Handwerkern, also jener Mittelschicht, der er auch selbst angehörte.¹³ Mitte der 50er-Jahre transponierte er seine Genreszenen immer öfter in ein gediegeneres Ambiente. Nun malt er VertreterInnen der Oberschicht in eleganten und wertvollen Kleidern.¹⁴ Diese Umstellung war sicher auf die Veränderung seiner eigenen Lebensumstände zurückzuführen, denn 1654 heiratete er die Schwester seiner Stiefmutter Geertruyt Matthis. Sie war die Witwe eines sehr wohlhabenden Politikers und Angehörige der etablierten Oberschicht.¹⁵

Obwohl er auch nach seiner Heirat gelegentlich noch Bäuerinnen und Mütter malt, überwiegen nun die Darstellungen elegant gekleideter junger Damen aus dem niederländischen Establishment. In den meisten dieser Bilder stand ihm seine Halbschwester Gesina als Modell zur Verfügung. Ihre Gesichtszüge sind in den Bildern unverkennbar.¹⁶ Die für Ter Borchs Werk charakteristischen Damen in Satin entstanden zwischen 1652 und 1662, am Höhepunkt seiner Karriere. Die jungen Frauen erscheinen in diesen Bildern stets in Räumen, deren Interieur darauf schließen lässt, dass hier Angehörige der Oberschicht zu Hause sind. Oft stehen den Frauen junge Pagen oder Mägde zur Seite. Die Damen in Satin sind stets die Protagonistinnen der Darstellung. Der Grundtenor dieser Bilder ist immer derselbe: Es geht um Liebe. Die Damen lesen oder schreiben Liebesbriefe, empfangen Kavaliere oder musizieren. Solche Sujets waren in den Niederlanden damals sehr gefragt. Der Umstand, dass seine Werke auch in Amsterdam, Den Haag und Delft bekannt waren, zeigt, dass Ter Borch mit solchen Bildern einen starken Einfluss auf seine Zeitgenossen hatte.¹⁷

¹³ Kettering, Alison McNeil, Ter Borch's Ladies in Satin, in: Franits, W., Looking at seventeenth-century dutch art, Cambridge 1997, S. 106

¹⁴ Wheelock, Arthur K., The Artistic Development of Gerard Ter Borch, in: Wheelock, Arthur K., Gerard ter Borch, Katalog zu einer Ausstellung der American Federation of Arts New York und der National Gallery of Arts Washington, Washington D. C. 2004, S. 12

¹⁵ Ebenda, S. 12

¹⁶ Kettering, Alison McNeil, Ter Borch's Ladies in Satin, in: Franits, W., Looking at seventeenth-century dutch art, Cambridge 1997, S. 27 und S. 102

¹⁷ Ebenda, S. 106

In einem Brief, den Gerard der Ältere 1635 nach England schickt, rät dieser seinem Sohn, „moderne“ Sujets zu malen.¹⁸ Als modern verstand Ter Borch der Ältere möglicherweise die Darstellung galanter Gesellschaften, denn in den Zeiten des steigenden holländischen Nationalbewusstseins sagte wohl kaum etwas besser „made in Holland“, als eine nach der neuesten holländischen Mode gekleidete bürgerliche Gesellschaft in einem respektablen Umfeld.¹⁹ Das Bild „Die väterliche Ermahnung“ entsprach bestimmt auch den Vorstellungen der aufstrebenden holländischen Gesellschaft.²⁰

Die Tatsache, dass so viele Kopien der Figur angefertigt wurden, zeigt, dass die Nachfrage enorm gewesen sein muss. Sie steht jedoch nicht singulär in der Kunstgeschichte der Niederlande, es gab bereits eine lange Tradition von Rückenfiguren, die bis zur Altniederländischen Malerei, wie beispielsweise Jan van Eycks Turin Mailänder Stundenbuch (Abb. 18) reicht. Ter Borch konnte also auf eine lange Tradition aufbauen, in der sich die Rückenfigur mehr und mehr aus ihrem Dasein als Teilchen in großen Kompositionen emanzipierte und selbständig bildwürdig wurde.

Aber welche Beispiele können als direkte Vorbilder für die „Väterliche Ermahnung“ herangezogen werden? Und wie hat Ter Borch diese Vorbilder modifiziert?

Mögliche Vorbilder

Bedeutende Einflüsse auf Ter Borchs Werk kommen unter anderem von Künstlern wie: Antonie Palamedesz (Delft), Pieter Molijn (1595–1661) (Haarlem), Robert van Voerst (1597–1636) und auch Djiego Velazquez (1599–1660).²¹ Für die Rückenfigur aus „Die väterliche Ermahnung“ sind jedoch in erster Linie die beiden Amsterdamer Künstler Pieter Codde (1599–1678) und Willem Duyster (1598/99–1635) von Bedeutung. Besonders interessant ist hier eine Reihe von Pieter Codde zugeschriebenen

¹⁸ Kettering, Alison McNeil, Gerard Ter Borch and the modern manner, in: Wheelock, Arthur K., Gerard ter Borch, Katalog zu einer Ausstellung der American Federation of Arts New York und der National Gallery of Arts Washington, Washington D. C. 2004, S. 21

¹⁹ Ebenda, S. 21

²⁰ Guépin, J. P., die Rückenfigur ohne Vorderansicht, in: Ausstellungskatalog, Gerard Ter Borch 1617–1681, Landesmuseum Münster 1974, S. 34

²¹ Eine sehr ausführliche Behandlung der künstlerischen Entwicklung Ter Borchs, siehe: Wheelock, Arthur K., The artistic development of Gerard Ter Borch, in: Wheelock, Arthur K., Gerard ter Borch, Katalog zu einer Ausstellung der American Federation of Arts New York und der National Gallery of Arts Washington, Washington D. C. 2004, S. 2 ff.

Konversationsszenen, denn die dargestellte Situation und die Anordnung der Figuren ist jener in „Die väterlichen Ermahnung“ erstaunlich ähnlich (Abb. 19–25).

Jedes dieser Bilder zeigt eine Frau und einen Mann, wobei jeweils eine der beiden Figuren in Frontalansicht und eine als Rückenfigur dargestellt ist. Die Figuren sind einander zugewandt und kommunizieren offensichtlich miteinander. Die Mimik der frontal gegebenen Figur gibt dabei oft einen Hinweis auf das Klima der Unterhaltung. Dass Pieter Codde so viele dieser Szenen gemalt hat, zeigt, dass es für solche Konversationsszenen einen großen Markt gab.

Es waren zweifellos solche Bilder, die Ter Borch bei der Entstehung der „Väterlichen Ermahnung“ vor Augen hatte. Die Art, wie hier mehr oder weniger subtil ein erotischer Unterton angedeutet ist, lässt sich mit der „Väterlichen Ermahnung“ durchaus vergleichen und auch die Kombination einer meist passiven Rückenfigur und einer aktiven, in Vorderansicht gegebenen Figur ist Ter Borchs Komposition zumindest verwandt. Die Rückenfigur der „Väterlichen Ermahnung“ scheint jedoch weder mit der trinkenden Frau noch mit dem Soldaten tatsächlich zu kommunizieren. Der einzige direkte Blickkontakt entsteht hier zwischen dem/der BetrachterIn und dem Hund. Die Rückenfigur wirkt dadurch noch passiver; sie scheint in sich selbst zurückgezogen, während Coddess Figuren eindeutig in ein Gespräch verwickelt sind.

In Coddess Szenen sind die Rückenfiguren jedoch nicht die Protagonistinnen, keine dieser Figuren tritt so deutlich hervor wie jene der „Väterlichen Ermahnung“. Sie ist ungeachtet ihrer passiven Haltung die unangefochtene Hauptperson der Szene. Während Pieter Codde seine Frauen noch in einem sehr zurückhaltend schwarzen Gewand darstellt, kleidet Ter Borch seine Rückenfigur in ein schimmerndes Satinkleid. Er unterstreicht die Wirkung des weiß schimmernden Stoffes noch zusätzlich, indem er die Figur vor einem intensiv roten Hintergrund platziert.

Solche Bilder wurden in dunklen Innenräumen aufgehängt in denen man auch Gäste empfing, wo sie bestimmt eine beeindruckende Wirkung erzielt haben. Das Bild entsprach damit wohl auch dem ästhetischen Anspruch einer wohlhabenden Klientel.

Ter Borchs Technik zur Imitation von Satin

Besonders bemerkenswert ist Ter Borchs Vermögen, die Oberflächenwirkung von Satin täuschend ähnlich zu imitieren. Obwohl er bereits in seinem Frühwerk verschiedene Oberflächeneffekte erstaunlich genau beobachtete, hat er seine spezifische Methode, Satin zu imitieren, nicht vor 1652 zur Meisterschaft gebracht.²²

Üblicherweise wurden die Formen mit billigeren Pigmenten wie Smalt auf die graue Grundierung gesetzt, in einem weiteren Schritt Schattierungen durch eine Schicht hochwertiger, durchsichtiger Pigmente, wie beispielsweise Ultramarin, erzielt und schließlich Höhen mit Bleiweiß aufgetragen.²³ Ter Borch hat diese Methode etwas weiterentwickelt. Anstatt Untergrund, Schattierung und Höhen klar voneinander abzugrenzen, lässt er extrem dünne Farbschichten so überlappen, dass es unmöglich ist, die Übergänge zu erkennen.²⁴ Ter Borch erzielt dadurch einen Effekt, der BetrachterInnen auch heute noch beeindruckt. Die feine Beschaffenheit des Stoffes ist auch bei genauem Hinsehen noch täuschend ähnlich imitiert.

Wie und wo Ter Borch diese Methode erlernt hat, ist nicht restlos geklärt. Möglicherweise hat er von Pieter Codde oder Willem Duyster wertvolle Anregungen erhalten.²⁵ Philips Angel schreibt bereits 1642 in „Lof der Schilder-konst“:

„(...) so sollte ein rühmenswerter Maler diese Verschiedenheiten (mit seiner Pinselkunst) aufs Angenehmste für das Auge darstellen können, indem er die raue Beschaffenheit des Leinentuchs und die Glätte des Satins unterscheidet, und mehr als alle anderen ist darin der überaus erleuchtende Duyster sehr vortrefflich und auch berühmt.“²⁶

²² Wheelock, Arthur K., Gerard Ter Borch, Katalog zu einer Ausstellung der American Federation of Arts New York und der National Gallery of Arts Washington, Washington D. C. 2004, S. 14 und S. 27

²³ Wallert, Arie, The miracle of Gerard Ter Borchs Satin, in: Wheelock, Arthur K., Gerard ter Borch, Katalog zu einer Ausstellung der American Federation of Arts New York und der National Gallery of Arts Washington, Washington D. C. 2004, S. 36

²⁴ Ebenda, S. 36

²⁵ Wallert, Arie, The miracle of Gerard Ter Borchs Satin, in: Wheelock, Arthur K., Gerard ter Borch, Katalog zu einer Ausstellung der American Federation of Arts New York und der National Gallery of Arts Washington, Washington D. C. 2004, S. 32. Siehe auch Gudlaugsson, Gerard Ter Borch, Den Haag, 1959/60, Band 2, S. 54

²⁶ Giltaij, Jeroen, (Hg.) Der Zauber des Alltäglichen. Malerei von Adrian Brauer bis Johannes Vermeer, Frankfurt am Main 2007, S. 284

Möglicherweise hat Ter Borch die Werke Willem Duysters und Pieter Coddes bei einem seiner Besuche in Amsterdam gesehen. Der erste Besuch Ter Borchs in Amsterdam ist bereits 1632 durch ein Blatt mit dem Studienkopf: „In Amsterdam 1632“ dokumentiert, eine in das gleiche Jahr datierte Skizze zeigt eine Wachstubenszene, die sich eng an Kompositionen von Pieter Codde und Willem Duyster anschließt.²⁷

Ter Borch wusste also über die Eigenschaften reflektierenden Lichtes sehr genau Bescheid. Auch die Silberschüssel am Tisch, die an ihrer Unterseite das rote Tischtuch spiegelt, oder das Satinkleid, welches den Branton des Fußbodens an manchen Stellen wiederzuspiegeln scheint, zeigen, wie intensiv sich Ter Borch mit diesen Phänomenen auseinandergesetzt hat. Theoretische Schriften über das Reflektionsverhalten von Stoffen und Gegenständen stammen vorwiegend erst aus dem 18. Jahrhundert.

Inszenierung und Konstruktion idealer Weiblichkeit

Der Einfluss zeitgenössischer Literatur auf die Rezeption

Gesina Ter Borch (1631–1690) war Ter Borchs Halbschwester aus der dritten Ehe seines Vaters (mit Wiesken Matthys).²⁸ Sie war gerade 17 Jahre alt, als Gerard nach etlichen Reisen ins Ausland nach Zwolle zurückkehrte.²⁹ Wie viele ihrer ZeitgenossInnen, war Gesina fasziniert von Petrarcas Gedanken zur Liebe und thematisierte diese in vielen ihrer Werke (kopiert und selbst verfasst).³⁰ Sie wurde in den frühen 1650ern auch das Lieblingsmodell Ter Borchs. In dieser Zeit entstanden viele Darstellungen junger Frauen mit Liebesbriefen.³¹ Es war nicht unüblich, dass Maler ihre Familienmitglieder als Modelle für ihre Bilder heranzogen.³²

Es ist nicht mehr auszumachen, inwieweit Ter Borchs Familie und speziell Gesina sein Werk beeinflusst haben. Gesinas Beschäftigung mit Farbsymbolik legt diesen Gedanken jedoch nahe. 1659 legte sie eine Liste verschiedener Farbsymbole an, die, verglichen mit Ter Borchs gleichzeitigen Gemälden, offenbar auch ihm bekannt waren.³³ Auch das

²⁷ Gudlaugsson, Sturla, Gerard Ter Borch, Den Haag 1959, S. 21

²⁸ Wheelock, Arthur K., The Artistic Development of Gerard Ter Borch, in: Wheelock, Arthur K., Gerard ter Borch, Katalog zu einer Ausstellung der American Federation of Arts New York und der National Gallery of Arts Washington, Washington D. C. 2004, S. 4

²⁹ Ebenda, S. 11

³⁰ Wheelock, Arthur K., The Artistic Development of Gerard Ter Borch, Washington D. C. 2004, S. 11

³¹ Ebenda, S. 12

³² Jäkel-Scheglmann, Silvia, Zum Lobe der Frauen, München 1994, S. 91

³³ Wheelock, Arthur K., The Artistic Development of Gerard Ter Borch, in: Wheelock, Arthur K., Gerard ter Borch, Katalog zu einer Ausstellung der American Federation of Arts, New York und der National Gallery of Arts Washington, Washington D. C. 2004, S. 12. Siehe auch: Kettering, Drawings from Ter

Szenario in diesen Bildern scheint in direktem Zusammenhang mit Gesinas Liste zu stehen. Ein Beispiel dafür ist Ter Borchs „Dame bei der Toilette“ (Abb. 26) Die Farbe Blau steht in Gesinas Liste für die Eifersucht, ein Gefühl, das man laut Alison McNeil Kettering in den Gesten und dem Gesichtsausdruck der „Dame bei der Toilette“ durchaus ablesen kann. Sie blickt sehr skeptisch und gedankenverloren am Betrachter vorbei, und scheint im Begriff, sich einen Ring vom Finger zu ziehen.³⁴ Hier muss jedoch angemerkt werden, dass die „Dame bei der Toilette“ wie die meisten Bilder Ter Borchs nicht auf diese eine Interpretation festgelegt werden. Alison McNeils Ketterings Interpretation erscheint im Kontext der Farbenliste Gesinas sehr plausibel, ohne diese Information könnte das Bild jedoch auch völlig anders gelesen werden.

Obwohl es vielleicht nicht möglich ist, den Einfluss Gesinas auf Ter Borchs Werke mit konkreten Beispielen zu beweisen, ist ein solcher Einfluss zumindest anzunehmen und erweitert das Feld möglicher Interpretationen reicher.

Gesina hat auch Gedichte gesammelt und diese selbst illustriert, drei Viertel dieser Gedichte sind voll von petrarkistischem Ausdruck und Inhalt.³⁵ Petrarkistische Poesie war im 17. Jahrhundert in ganz Europa bekannt, in Holland waren Dichter wie P. C. Hooft oder G. A. Bredero der petrarkistischen Tradition verpflichtet. Auch zahlreiche Bilder in Emblembüchern verdeutlichen, wie stark die Präsenz solcher Liebesgedichte in den Niederlanden war.³⁶ Die petrarkistische Poesie folgt seit dem 14. Jahrhundert einem fixen System, in dem sich Geschlechterbeziehungen abspielen: Der Mann ist immer das liebeskranke Opfer, die Frau immer hartherzig und unerreichbar in ihrer Schönheit.³⁷

Die enge Beziehung zwischen Ter Borch und seiner Halbschwester legt die Vermutung nahe, dass auch er petrarkistische Gedichte sehr gut gekannt hat. Tatsächlich finden sich etliche Inhaltliche und formale Parallelen zwischen Gesinas Illustrationen und Ter Borchs Genrebildern.³⁸ Der Vergleich einer Illustration aus Gesinas Poesiealbum (Abb. 27) und einer Zeichnung Ter Borchs (Abb. 28) zeigt, wie intensiv dieser Austausch gewesen sein muss.

Borchs studio estate in the Rijksmuseum, Band 2, S. 440.

³⁴ Wheelock, Arthur K., The Artistic Development of Gerard Ter Borch, in: Wheelock, Arthur K., Gerard ter Botch, Katalog zu einer Ausstellung der American Federation of Arts New York und der National Gallery of Arts Washington, Washington D. C. 2004, S. 12

³⁵ Kettering, Alison McNeil, Ter Borch's Ladies in Satin, in: Franits, W., Looking at seventeenth-century dutch art, Cambridge 1997, S. 105

³⁶ Ebenda, S. 105

³⁷ Ebenda, S. 105

³⁸ Kettering, Alison McNeil, Ter Borch's Ladies in Satin, in: Franits, W., Looking at seventeenth-century dutch art, Cambridge 1997 S. 106

Männerphantasie und Frauenwirklichkeit

Die realen Geschlechterrollen sahen natürlich anders aus, die Frau wurde nicht als überlegen, sondern als zart und schutzbedürftig angesehen; Beschützt wurde sie erst von ihren Eltern und nach ihrer Heirat von ihrem Ehemann.³⁹ Im Gegensatz zum übrigen Europa wurde in den Niederlanden verhältnismäßig spät geheiratet, Frauen waren bei ihrer Vermählung durchschnittlich 24, Männer 28 Jahre alt.⁴⁰ Durch dieses späte Heiratsalter entstand eine relativ lange Phase zwischen Kindheit und Erwachsenenalter. Für die Moralisten war dies eine Zeit, in der nur eine Fülle von Vorschriften, Warnungen und Empfehlungen junge Frauen vor den zahlreichen Tücken und Gefahren schützen konnte, denen sie aufgrund ihrer Schwäche und ihrer starken Triebe ausgesetzt waren.⁴¹

Das propagierte weibliche Ideal war beherrscht, passiv und vor allem keusch, Jacob Cats schreibt in seinem 1618 erschienenen Werk „Maedchenpflicht. Ofte Amt der Jonk-Vrouwen in eerbaer lifden“⁴², dass es in der Natur der Frau liege, leise zu sein. An einer anderen Stelle schreibt er, dass junge Frauen ihre Verehrer nicht mit einem Lächeln verführen, sondern ihn „bitter wie Galle“ quasi zappeln lassen sollen.⁴³

Hier beginnt das Ideal der petrarkistischen Poesie mit dem propagierten Bild idealer Weiblichkeit übereinzustimmen. Zurückhaltung und Distanziertheit, verbunden mit Schönheit, der man sich auch heute noch kaum entziehen kann, macht auch die Rückenfigur aus der „Väterlichen Ermahnung“ zu einer idealen Verkörperung dieses propagierten Ideals.

Reichtum und Schönheit versus Calvinismus und Bescheidenheit

Die „Niederdeutsche reformierte Kirche“, also jener Zweig des calvinistischen Glaubens, der in den Niederlanden vorherrschte, verlangte Zurückhaltung und Bescheidenheit. Das Tragen kostbarer Gewänder, Schmuck und ähnlichem waren damit natürlich nicht vereinbar. Auch körperliche Schönheit war in der ersten Hälfte des

³⁹ Kettering, Alison McNeil, Ter Borch's Ladies in Satin, in: Franits, W., Looking at Seventeenth-Century Dutch art, Cambridge 1997, S. 107

⁴⁰ Jäkel-Scheglmann, Silvia, Zum Lobe der Frauen, München 1994, S. 104

⁴¹ Ebenda, S. 105

⁴² Die deutsche Ausgabe von ca. 1720 erschien unter dem Titel: Neueröffnete Schule vor das noch ledige Frauenzimmer, welche darinnen durch 45 erfundene schöne Sinn-Bildern, von dem hochgelehrten Herrn Doctor Jacob Cats aufs Beste angewiesen wird, wie sich selbe in ehrbarer Liebe zu verhalten, und auch alle ungebührliche Neigungen zu meiden habe.

⁴³ Kettering, Alison McNeil, Ter Borch's Ladies in Satin, in: Franits, W., Looking at seventeenth-century dutch art, Cambridge 1997, S. 107

17. Jahrhunderts bei einigen Moralisten sehr negativ besetzt, man assoziierte damit Eitelkeit, Selbstüberschätzung, Vergänglichkeit und sogar Betrug. Pieter Coddes Frauenfiguren entsprechen mit ihren schwarzen breiten Röcken und den weißen Spitzenkrägen noch eher den Vorstellungen dieses Glaubens.

Es besteht kein Zweifel, dass Ter Borchs Publikum dieser Zugang genauso präsent war wie die petrarkistische Poesie.⁴⁴ Wie stark die Rezeption von Ter Borchs Frauenfiguren dadurch beeinflusst wurde, ist jedoch fraglich.

Einige holländische Autoren befassten sich in diesem Zusammenhang mit jener Debatte, die sich in Italien seit dem 16. Jahrhundert mit der weiblichen Natur beschäftigte. Johan van Beverwijk verfasste 1639 die in den Niederlanden wohl bekannteste Verteidigungsschrift für Frauen mit dem Titel: „Van de wtneementheyt des vrouwelicken Geslachts“ („Über die Vorzüge des weiblichen Geschlechts“).⁴⁵ Van Beverwijk lobt darin die optischen Vorzüge der Frauen, betont aber, dass der Genuss dieser Vorzüge keusch und zurückhaltend sein muss.⁴⁶ Dichter wie P. C. Hooft gingen schließlich sogar soweit, die äußerliche Schönheit der Angebeteten mit der „Schönheit“ ihrer Seele in direkten Zusammenhang zu bringen, also je schöner die Frau desto reiner ihre Seele.⁴⁷

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts nahm auch die Kritik der Moralisten an kostbarer Kleidung allmählich ab und die HolländerInnen begannen ihren sozialen Status vermehrt durch Kleidung zum Ausdruck zu bringen.⁴⁸ Ter Borchs Rückenfigur ist also in einer Zeit entstanden, in der kostbare und modische Kleidung begann, zum guten Ton zu gehören.

Die Inszenierung sozialer Stellung durch Mode

Das Textilgewerbe war in den Niederlanden ein wesentlicher Wirtschaftsfaktor. Es war im ausgehenden 16. Jahrhundert von flämischen und Brabanter Emigranten aufgebaut worden, und entwickelte sich im 17. Jahrhundert zur führenden Textilindustrie auf dem Weltmarkt.⁴⁹ In der ersten Hälfte des Jahrhunderts waren besonders leichte Stoffe, sogenannte „nieuwe draperies“ aus Holland besonders gefragt. Aufgrund des Preisverfalls solcher Tuche durch billige, in Massenproduktion gefertigte Stoffe, setzte man in der

⁴⁴ Kettering, Alison McNeil, Ter Borch's Ladies in Satin, in: Franits, W., Looking at seventeenth-century dutch art, Cambridge 1997, S. 108

⁴⁵ Ebenda, S. 108

⁴⁶ Ebenda, S. 108

⁴⁷ Ebenda, S. 108

⁴⁸ Ebenda, S. 112

⁴⁹ North, Michael, Kunst und Kommerz im Goldenen Zeitalter, Köln und Weimar 1992, S. 35

zweiten Hälfte vermehrt auf die Herstellung von Luxuswaren. In dieser Zeit begann auch der Aufschwung der Seidenproduktion – besonders in Amsterdam, Haarlem und Utrecht – die sich bis ins 18. Jahrhundert am Weltmarkt behauptete.⁵⁰

Der wohl ausführlichste Versuch, eine Verbindung zwischen der Textilproduktion und der niederländischen Malerei herzustellen, wurde 1980 von Linda Stone-Ferrier unternommen; ein konkreter Zusammenhang konnte hier laut Michael North jedoch trotz der unübersehbaren Vorliebe für verschiedene Textilien in den Bildern nicht bewiesen werden.⁵¹ Es war zweifellos ein gewisser Stolz damit verbunden, als Produktionszentrum für so wertvolle Stoffe zu gelten, dem man mit Bildern wie der „Väterlichen Ermahnung“ Ausdruck verlieh.

Auch was die Mode betraf, waren die Niederlande tonangebend. Besonders zu Beginn des 17. Jahrhunderts hat man sich in Europa noch an der spanisch-höfischen Mode orientiert. Man trug ausladende Halskrausen, straffe Korsetts und große Hüftpolster. Im weiteren Verlauf des 17. Jahrhunderts wurde zunächst der Hüftpolster fortgelassen, wodurch die Silhouette schlanker und natürlicher wurde. Das nötige Rockvolumen erreichte man durch regelmäßig in Falten gelegte Rockansätze.⁵² Dadurch, dass der üppige Hüftpolster wegfiel, wurden die Röcke auch länger, sodass eine Schleppe entstand.⁵³

Auch das Oberteil verlor im 17. Jahrhundert an Steife und verlagerte die Taille an ihre natürliche Position.⁵⁴ Die Ärmel wurden erstmals in der europäischen Kostümgeschichte verkürzt, sodass fast der ganze Unterarm sichtbar wurde.⁵⁵ Sie wurden auch nicht mehr geschlitzt und in mehreren festen Puffen über dem Arm angeordnet, sondern nur leicht gebauscht und am Ellenbogen oder dem Handgelenk mit Bändern festgebunden.⁵⁶

Der Umschwung in der Damenmode von der starren und ausladenden spanischen Mode zu einer natürlicheren, fließenden Silhouette hat sich etwa um 1640 vollständig vollzogen.⁵⁷ Unter dem Einfluss der holländischen Bürgersfrau hat sich dieser Trend

⁵⁰ North, Michael, Kunst und Kommerz im Goldenen Zeitalter, Köln und Weimar 1992, S. 36

⁵¹ North, Michael, Kunst und Kommerz im Goldenen Zeitalter, Köln und Weimar 1992, S. 16 siehe auch: Linda Stone Ferrier, Images of Textiles. The wave of seventeenth-century dutch art and society, Ann Arbor 1980

⁵² Hochschule für angewandte Kunst in Wien (Hg.), Die Falte. Ein Kontinuum menschlicher Kleidung? Wien 1987, S. 76

⁵³ Boehn, Max von, Die Mode. Menschen und Moden im 17. Jahrhundert, München 1964, S. 106

⁵⁴ Ebenda, S. 107

⁵⁵ Hochschule für angewandte Kunst in Wien (Hg.), Die Falte. Ein Kontinuum menschlicher Kleidung? Wien 1987, S. 76

⁵⁶ Boehn, Max von, Die Mode. Menschen und Moden im 17. Jahrhundert, München 1964, S. 108

⁵⁷ Ebenda, S. 110

sogar zu einer noch stärkeren Vereinfachung entwickelt.⁵⁸ Es galt als erstrebenswert, Weiblichkeit im Kostüm auszudrücken, das Gewand sollte dabei ansprechend und gleichzeitig funktional sein.⁵⁹ Natürlich trifft man auch in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts noch vereinzelt auf Halskrausen und hochgesteckte Röcke, der Trend ging jedoch zu natürlichen und fließenden Silhouetten. Möglichst wenig Zwang und Absichtlichkeit sollte dem Gewand anzumerken sein.⁶⁰

Auch das Haar wurde lockerer getragen. Es wurde nun gescheitelt und fiel lockig zu beiden Seiten der Stirn herunter, während es hinten geflochten und zu einem Nest zusammengelegt wurde.⁶¹ Auf den holländischen Einfluss ist vor allem auch die Verhüllung von Hals und Decolleté durch einen halb durchsichtigen Kragen aus feinstem Linnen oder Batist zurückzuführen.⁶²

Ter Borchs Rückenfigur entspricht also der neuesten Mode der 50er Jahre, es fällt jedoch auf, dass junge Frauen auf zeitgenössischen Portraits nur sehr selten in weißen Kleidern dargestellt werden. In den wenigen Beispielen, wie dem Portrait der Helena van der Schlacke (Abb. 29) verweist der weiße Stoff auf Keuschheit und Unschuld. In seltenen Fällen kann ein weißes Gewand auch auf aristokratischen Status oder eine Vermählung hinweisen.⁶³ Verheiratete Frauen der Mittel- und Oberschicht wurden bevorzugt in schwarzen Überkleidern dargestellt, um ihren sozial besser gestellten Status als Ehefrau zu betonen.⁶⁴ In sämtlichen Frauenportraits von Ter Borch ist der weiße Satinstoff lediglich durch einen schmalen Schlitz im Überkleid sichtbar. (Abb. 30). Es ist also keine gesellschaftliche Realität, die uns Ter Borch hier vor Augen führt, sondern ein Ideal. Auch die Falten der Draperien würden in der Realität bestenfalls einen Moment lang so bleiben. Diese übertrieben idealisierte Inszenierung von Schönheit und Makellosigkeit entspricht auch dem Anspruch heutiger Modephotographien. Hier wird mit technischen Hilfsmitteln ein fiktionales Ideal geschaffen, dem die Realität nicht entsprechen kann.

⁵⁸ Boehn, Max von, *Die Mode. Menschen und Moden im 17. Jahrhundert*, München 1964, S. 110

⁵⁹ Hochschule für angewandte Kunst in Wien (Hg.), *Die Falte. Ein Kontinuum menschlicher Kleidung?* Wien 1987, S. 76

⁶⁰ Ebenda, S. 75

⁶¹ Boehn, Max von, *Die Mode. Menschen und Moden im 17. Jahrhundert*, München 1964, S. 109

⁶² Ebenda, S. 111

⁶³ Kettering, Alison McNeil, *Ter Borch's Ladies in Satin*, in: Franits, W., *Looking at seventeenth-century dutch art*, Cambridge 1997, S. 102

⁶⁴ Kettering, Alison McNeil, *Ter Borch's Ladies in Satin*, in: Franits, W., *Looking at seventeenth-century dutch art*, Cambridge 1997, S. 103. Siehe auch: Hollander, Anne, *The Clothed Image: Picture and Performance*, in: *New literary History*, 1970/71, S. 102

Auch Ter Borch konstruiert ein fiktionales Ideal, welches dennoch einen bedeutenden Einfluss auf die Konstruktion von Identität hatte.⁶⁵ Das Gewand der Figur entspricht der neuesten Mode, die Ausführung ist jedoch idealisiert und wird durch ihre Farbe und auch die Körperhaltung der Figur semantisch aufgeladen.

Die Auseinandersetzung mit der Körpersprache

Eine der ältesten und verbreitetsten Schriften über höfisches Verhalten ist Baldesar Castigliones 1528 in Venedig erschienenes Werk „Il libro del cortegiano“.⁶⁶ Das Werk verbreitete sich rasch in ganz Europa, denn die Eliten interessierten sich mehr den je für die an den europäischen Herrscherhäusern etablierten Verhaltensregeln und Repräsentationsformen. Den LeserInnen dieser und ähnlicher Schriften wurde vermittelt, dass die Einhaltung dieser Regeln für eine erfolgreiche Teilnahme an gehobener Konversation unerlässlich sei.⁶⁷ Oft fand man in solchen Büchern daher auch Beispiele für Patzer oder Fauxpas.⁶⁸ Dieses Interesse an höfischen Verhaltensweisen ist Vermutlich auf den Umstand zurückzuführen, dass die finanzkräftige und politisch einflussreiche bürgerliche Schicht in den Niederlanden jene Position eingenommen hatte, die im restlichen Europa der Adel innehatte.

Neben dem richtigen Verhalten war jedoch auch die richtige Körperhaltung, Gestik und Mimik von essentieller Bedeutung, denn elegante Bewegungen und eine aufrechte, anmutige Körperhaltung vermittelten einen gehobenen Stand.

Hermann Roodenburg hat sich in seinem 2004 entstandenen Buch „The eloquence of the Body“ die Frage gestellt, wie diese seit dem frühen 16. Jahrhundert propagierten Verhaltensregeln in den Niederlanden aufgenommen und verbreitet wurden, beziehungsweise welche dieser Codes in die holländische Kultur eingegangen sind.

Auch in den Niederlanden kursierte bereits zu Beginn des 16. Jahrhunderts eine ganze Reihe unterschiedlicher Benimm-Bücher, an denen man sich in eleganter Gesellschaft orientieren konnte.⁶⁹ Die bekanntesten und verbreitetsten Beispiele – wie jenes von Castiglione – waren jedoch erst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ins Holländische übersetzt worden. Davor waren solche Schriften nur einer kleinen Gruppe

⁶⁵ Roodenburg, Herman, the eloquence of the body, Zwolle 2004, S. 481

⁶⁶ Ebenda, S. 10

⁶⁷ Ebenda, S. 27

⁶⁸ Ebenda, S. 27

⁶⁹ Eine Auflistung der verschiedenen, in den damaligen Niederlanden Benimm-Bücher siehe: Roodenburg, Herman, the eloquence of the body, Zwolle 2004S. 41 ff.

von LeserInnen zugänglich, welche die jeweilige Fremdsprache beherrschte.⁷⁰ Die Inhalte verbreiteten sich dennoch erstaunlich rasch in der holländischen Elite.

Körperhaltung und Gestik wurden, mit dem Charakter in Zusammenhang gebracht, und so war die Repräsentation des Körpers auch als Präsentation der Persönlichkeit zu verstehen. Erasmus schrieb in diesem Zusammenhang in „De civitate morum puerilium“ (1530): „Äußerliche Schicklichkeit zeugt von einem wohl geordneten Geist“.⁷¹ Den Kopf und die Schultern hängen zu lassen, vermittelte Faulheit, während ein zu hoch erhobener Kopf Arroganz und Selbstüberhöhung ausdrückt. Nur eine aufrechte und gerade Haltung vermittelte Anstand und Würde.⁷²

Eine aufrechte Körperhaltung war demnach unerlässlich und wurden daher von frühester Kindheit an trainiert.⁷³ Erasmus warnt davor, die richtige Körperhaltung in der Kindheit zu vernachlässigen, da andernfalls unerwünschte Bewegungen verinnerlicht werden und die natürliche Formung des Körpers verfälschen.⁷⁴ Babys wurden daher in Binden eingewickelt, um die richtige Haltung bereits von Geburt an zu fördern (Abb. 31).⁷⁵ Erst Mitte des 18. Jahrhunderts wurde dieses übersteigerte Ideal einer aufrechten Körperhaltung wieder gelockert.

Wie stark solche Normen auch in der niederländischen Gesellschaft verwurzelt waren, wird durch Aufzeichnungen der Familie Huygens, einer der einflussreichsten und bekanntesten holländischen Familien, deutlich. Der jüngste Sohn Constantijn zeigte in seiner Kindheit eine leichte Schiefstellung des Nackens. Nachdem auch durch das Tragen von Korsetts und Schienen nicht die gewünschte Verbesserung eingetreten war, entschieden sich die Eltern zu einer sehr riskanten und langwierigen Operation.⁷⁶

Diese Codes zwangen Eltern also dazu, ihre Kinder zu formen, zu schnüren und auch riskante Operationen über sie ergehen zu lassen. Ein junger Körper wurde mit jungen Pflanzen verglichen, die geformt werden mussten um nicht „wild“ in unerwünschten Stellungen festzuwachsen.⁷⁷ Pflanzen wurden in dieser Zeit in Europa tatsächlich sehr ähnlich behandelt, die französische Gartenkunst erlaubte kaum einer Pflanze, ihrem natürlichen Wuchs zu folgen, man formte phantasievolle Figuren aus Bäumen und

⁷⁰ Roodenburg, Herman, *the eloquence of the body*, Zwolle 2004, S. 38

⁷¹ Ebenda, S. 28

⁷² Ebenda, S. 78

⁷³ Ebenda, S. 11

⁷⁴ Ebenda, S. 78

⁷⁵ Ebenda, S. 81

⁷⁶ Ebenda, S. 78

⁷⁷ Ebenda, S. 79

Sträuchern. Gleichzeitig mit den Korsetts für Kinder wurden auch Korsetts für Frauen populär. Möglicherweise etablierten sie sich zunächst am spanischen Hof und verbreiteten sich bald in ganz Europa.⁷⁸ Anmutige Bewegungen sollten durch Tanzunterricht erlernt und verinnerlicht werden, als wären sie angeboren, denn Anmut galt seit Castiglione als eine Gabe, die angehörigen des Adels angeboren ist und nicht nachträglich erlernt werden kann.⁷⁹ Jeder Versuch, sie zu imitieren, galt als reine Eitelkeit. Es war daher besonders wichtig, mit dem Training bereits möglichst früh zu beginnen, da andernfalls unerwünschte Verhaltensweisen eingeübt werden könnten.⁸⁰

Eine theoretische Fundierung für die Malerei erhielten diese Codes jedoch erst mit Karel van Mander, Samuel van Hoogstraten, Goeree und besonders Lairese.⁸¹

Samuel van Hoogstraten befasste sich in seinem Buch „Hooge Schoole der Schilder Konst“ (1678) mit den Möglichkeiten der Körpersprache in der Malerei. Er betont, dass ein Maler, der die Körpersprache vernachlässigt, nie die Emotionen seines Publikums wecken könne. Zwanzig Jahre vorher hat er eine Übersetzung von Farets „Honnête homme“ veröffentlicht, das, basierend auf Castiglione, die sozialen und physischen Voraussetzungen für Eleganz und Anmut diskutiert. Samuel van Hoogstraten hat diese Codes sicher auch seinen Schülern vermittelt.⁸²

Für alle diese Autoren war klar, dass Eleganz nicht allen sozialen Schichten zugänglich sei. Besonders Bauern wurde die Fähigkeit zu eleganter Bewegung gänzlich abgesprochen. Die Körperhaltung verriet demnach viel über den sozialen Status einer Person. Lairese untermauerte in seinem 1707 erschienenen „Schilderboek“ die Unterschiede verschiedener sozialer Schichten durch Zeichnungen (Abb. 32). Für ihn war besonders kontrapostisches Stehen ein Zeichen höherer Kultiviertheit. Die Abbildung zeigt auch Lairesses Idealvorstellung einer weiblichen Körperhaltung. Sie steht aufrecht und hat ihren Nacken leicht zur Seite geneigt.⁸³ Im Gegensatz zu Männern, bei denen eine solche Kopfhaltung als Fauxpas galt, war bei Frauen eine leichte Neigung des Kopfes zur Seite also durchaus erwünscht. Auch bei Samuel van Hoogstraten ist der Kopf der wichtigste Teil des Körpers und somit das beste

⁷⁸ „Roodenburg, Herman, the eloquence of the body, Zwolle 2004, S. 83

⁷⁹ Ebenda, S. 10ff

⁸⁰ Ebenda, S. 15

⁸¹ Ebenda, S. 116

⁸² Ebenda, S. 116

⁸³ Ebenda, S. 125

Instrument, um die Bewegung des Herzens auszudrücken.⁸⁴

Obwohl sich diese Normen in der Malerei bereits seit geraumer Zeit etabliert hatten, war Lairese der erste, der eine systematische Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten, soziale Unterschiede zu visualisieren, verfasste.⁸⁵ Warum diese Normen erst im 18. Jahrhundert systematisiert wurden, ist noch nicht restlos geklärt. Möglicherweise gab es ein gesteigertes Interesse an Bildern, die kultivierte Gesellschaften darstellten, nachdem nach 1650 viele der älteren Benimm-Bücher ins holländische übersetzt worden waren.⁸⁶ Ein sehr anschauliches Beispiel ist Nicolas Maes, der seinen dunklen, an Rebrandt orientierten Stil zugunsten einer eleganteren und helleren Darstellung schimmernder Oberflächen aufgab. Herman Roodenburg verweist in diesem Zusammenhang auf Wayne Franits; dieser führt diese Veränderung nicht ausschließlich auf den starken Einfluss französischer Kunst mit ihren Schönlingen und idealisierten Darstellungen zurück, sondern leitet sie direkt aus dem neuen Interesse der holländischen Elite an Eleganz und Anmut, die über solche Benimm-Bücher propagiert wurde, ab.⁸⁷

Es gab in den Niederlanden also einen intensiven Diskurs darüber, wie angemessenes Verhalten auszusehen hat und auch darüber, wie diese als nicht erlernbar geltenden Fähigkeiten durch intensives Training verinnerlicht werden konnten. Dieser Diskurs wurde natürlich nicht nur über Benimm-Literatur sondern auch über visuelle Medien wie die Malerei verbreitet.

Ter Borchs Damen in Satin entsprechen diesem Ideal, denn ihre Körperhaltung ist aufrecht und elegant, egal bei welcher Tätigkeit sie abgebildet sind. Auch in der privaten Situation bei der Toilette verkörpert sie Anmut und Eleganz. In all diesen Büchern wird betont, dass es sich bei diesen Verhaltensregeln nicht um Regeln für bestimmte Anlässe handelt, sondern dass sie ein alltägliches Verhalten werden sollten.⁸⁸

⁸⁴ Roodenburg, Herman, *the eloquence of the body*, Zwolle 2004, S. 126

⁸⁵ Ebenda, S. 127

⁸⁶ Ebenda, S. 128

⁸⁷ Ebenda, S. 128

⁸⁸ Ebenda, S 28

Identifikation und Projektion

In zahlreichen Beschreibungen von Ter Borchs Frauen in Satinkleidern wird die Imitation des Stoffes besonders hervorgehoben, der Stoff wird also gewissermaßen zum Hauptdarsteller.⁸⁹ Alison McNeil Kettering zieht hier die Psychoanalyse des 19. Jahrhunderts hinzu. Demnach wird der Stoff zum Ersatz für den weiblichen Körper und kann so als Fetischobjekt fungieren.⁹⁰ Die Rückenfigur begünstigt diesen Effekt. Gesicht und Hände, also jene Körperteile, die Emotionen und Persönlichkeit, also Individualität ausmachen sind nicht sichtbar. Sie wird zur reinen Gewandfigur und so gewissermaßen zu einem Gegenstand. Das erotische Verlangen wird vom Körper abgelenkt und auf diesen Gegenstand projiziert, der Körper bleibt dadurch keusch und unangetastet. Dieses Fetischisieren kann laut Alison McNeil Kettering auch in der petrarkistischen Poesie beobachtet werden.⁹¹

Durch die Eliminierung sämtlicher persönlicher Merkmale wird die Figur auch zu einem Stereotyp und damit zur idealen Projektionsfläche. Jeder BetrachterIn kann sich sein/ihr individuelles Bild von ihr phantasieren oder sich mit ihr identifizieren. Diese Möglichkeit ist entscheidend für die Konstruktion von Subjektivität. Der/Die BetrachterIn ist nicht mit einer klaren narrativen Situation konfrontiert, sondern muss sich selbst, seine/ihre Phantasie, seine/ihre Erfahrungen und sein/ihr Bildgedächtnis in das Bild einbringen. Es liegt also eine merkwürdige Diskrepanz in der Figur: Sie konstruiert Individualität und Subjektivität durch ein Höchstmaß an Stereotypie.

Der polysemantische Kontext

Spannung und Neugier – der Betrachter wird aktiv

Ter Borch stellt seine Figur nicht in völliger Rückenansicht dar, sondern platziert sie leicht nach rechts gedreht, sodass ihr Gesicht beinahe sichtbar wird. Es entsteht Spannung und die Phantasie des/der BetrachterIn wird verstärkt angeregt. In Goethes „Wahlverwandtschaften“ von 1809 wird diese Spannung sehr anschaulich beschrieben. Die „Väterliche Ermahnung“ wird hier im Zuge einer Scharade als lebendes Bild nachgezeichnet.

⁸⁹ Kettering, Alison McNeil, Ter Borch's Ladies in Satin, in: Franits, W., Looking at seventeenth-century dutch art, Cambridge 1997, S. 103

⁹⁰ Ebenda, S. 103

⁹¹ Ebenda, S. 108

*„Man konnte mit dem Wiederverlangen nicht endigen, und der ganz natürliche Wunsch, einem so schönen Wesen, das man genugsam von der Rückseite gesehen hat, auch ins Angesicht zu schauen, nahm dergestalt überhand, dass ein lustiger ungeduldiger Vogel die Worte, (...) *tournez s'il vous plait*, laut ausrief und eine allgemeine Beistimmung erregte (...) die beschämt stehende Tochter blieb ruhig stehen, ohne den Zuschauern den Ausdruck ihres Angesichtes zu gönnen; der Vater blieb in seiner ermahnenen Stellung sitzen und die Mutter brachte Nase und Augen nicht aus dem durchsichtigen Glase, worin sich, ob sie gleich zu trinken schien, der Wein nicht verminderte.“⁹²*

Die Geste des Soldaten, die Aufmerksamkeit des Hundes, die wir auf uns gezogen haben und vor allem die in schwarz gekleidete Frau, die sich so konzentriert ihrem Wein widmet, vermitteln laut Fatima Yalcin einen in der Schweben gehaltenen Augenblick.⁹³ Der/Die BetrachterIn assoziiert ein zeitliches Moment, doch der Bildeindruck des zeitlichen Fließens, der durch das Trinken evoziert wird, stagniert, da Ter Borch keinen Anhaltspunkt eines davor oder danach gibt. Der/Die BetrachterIn wird in eine Erwartungshaltung versetzt; jeden Augenblick wird eine Bewegung eintreten, welche die Komposition verändert.⁹⁴

Die Beeinflussung der Rezeption durch den Titel

„Die väterliche Ermahnung“ hatte ursprünglich wohl einen sehr allgemeinen Titel wie „Konversationsszene“ oder ähnliches. Erst 1765 versah der aus Deutschland stammende Kupferstecher Johann Georg Wille (1715–1808) einem Stich nach der Berliner Version mit dem Titel „l'instruction paternelle“ (Abb. 4).⁹⁵ Dieser Titel legte eine Interpretation als Familienszene fest. Wille arbeitete damit jedoch gegen die Intention des Bildes, denn es dauerte mehr als ein Jahrhundert, bis diese Interpretation wieder in Frage gestellt wurde. Erst in den Dreißiger-Jahren des 20. Jahrhunderts wurde in einem Katalog der Gemäldegalerie Berlin eine alternative Interpretation des Bildes als Bordellszene vorgeschlagen.⁹⁶ Es folgte eine Flut unterschiedlichster Interpretationen, die von

⁹² Goethe, Johann Wolfgang von, *Die Wahlverwandtschaften*, Frankfurt am Main 1981, S. 336 f.

⁹³ Yalcin, Fatima, *Anwesende Abwesenheit*, München Berlin 2004, S. 146

⁹⁴ Ebenda, S. 146

⁹⁵ Der französische Titel rührt daher, dass Wille unter anderem als Hofkupferstecher des Königs von Frankreich in Paris tätig war, er fertigte eine ganze Reihe von Kupferstichen nach zeitgenössischen Künstlern aber auch nach holländischen Malern des 17. Jahrhunderts, wie Gerard Ter Borch, Jan van Mieris, Gabriel Metsu und auch Caspar Netscher an.

⁹⁶ Berlin, Gemäldegalerie, *Die holländischen Meister des 17. und 18. Jahrhunderts*, Berlin 1932, S. 470

Verlobungsszene⁹⁷ bis zu einer Interpretation einer Allegorie des Geschmacks in Form einer Weinprobe⁹⁸ reichen.

Der subjektive Blick des/der Betrachter(s)in

Es existiert eine ganze Reihe von Bildern, unter anderem von Mieris oder Vermeer, die so allgemein formuliert wurden, dass keine eindeutige Interpretation möglich ist. Man ist lange davon ausgegangen, dass der Schlüssel zum ikonographischen Konzept solcher Bilder im Laufe der Zeit verloren gegangen ist, die neuere Forschung geht jedoch davon aus, dass diese Bilder absichtlich polysemantisch konzipiert wurden, um unterschiedliche Reaktionen zu provozieren und so den Raum für Phantasie und Imagination zu öffnen.⁹⁹

Während er in seinen Portraits versuchte, die Wünsche seiner AuftraggeberInnen nach sozialer Repräsentation zu befriedigen, entwickelte Ter Borch in seinen Genrebildern also einen subtileren Stil. Er bevorzugte Situationen, aus denen sich gewisse Erwartungen ergeben, wie beispielsweise das Schreiben und Lesen von Briefen. Er lässt uns dabei darüber im Unklaren, wie diese Situationen zustande gekommen sind, gibt uns aber die Möglichkeit, uns in die Szene hineinzudenken und uns über seine Anspielungen Gedanken zu machen.¹⁰⁰ Er verstärkt dabei oft die Doppeldeutigkeit dieser Situationen, indem er eine der Hauptfiguren von uns abwendet und so ihre emotionale Verfassung noch zusätzlich verschleiert. Dies wird in „Der väterlichen Ermahnung“ besonders ausgereizt, denn das Gesicht, also der primäre Ort für die Darstellung von Gefühlen, ist hier nicht zu sehen, auch die Hände sind nicht dargestellt. Die Rückenfigur gibt keinen Hinweis darauf, was sie gerade denkt oder tut. Das umgebende Beiwerk trägt daher stärker zur Bildaussage bei, als in einem Bild, dessen

⁹⁷ Die Interpretation als Verlobungsszene schlägt P. C. Sutton vor, er vermutet, dass es sich bei dem mutmaßlichen Ring in der Hand des Soldaten um einen sogenannten „trouwenpenning“, also ein Verlobungsgeschenk handelt. Siehe dazu: Ausstellungskatalog, Frans Hals, Washington/London/Haarlem, 1989–1990

⁹⁸ Die Interpretation als Allegorie schlägt Eduard Hüttinger vor. Er geht davon aus, dass sich mit Motiven der holländischen Malerei, welche aus der Wirklichkeit gegriffen scheinen häufig ein Allegorischer Sinn verbindet. Siehe dazu Hüttinger, Eduard, *Holländische Malerei im 17. Jahrhundert*, Zürich 1956, S. 47

⁹⁹ Hammer-Tugendhat, Daniela, *Die Pantoffeln Samuel van Hoogstratens*, in: Klaus Krüger und Alessandro Nova (Hg.), *Imagination und Wirklichkeit. Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der frühen Neuzeit*, Mainz am Rhein 2000, S. 150

¹⁰⁰ Wheelock, Arthur K., *The Artistic Development of Gerard Ter Borch*, in: Wheelock, Arthur K., *Gerard ter Borch, Katalog zu einer Ausstellung der American Federation of Arts, New York und der National Gallery of Arts Washington, Washington D. C. 2004*, S. 14

Protagonist stärker mit dem Betrachter kommuniziert. Die abgebildeten Gegenstände sind jedoch polysemantisch und können nicht auf eine eindeutige Interpretation festgelegt werden. Eine Kerze kann als Hinweis auf Unkeuschheit oder als Vanitassymbol gelesen werden. Sie erscheint jedoch auch als Requisit in zahlreichen holländischen Bildern, die nicht als Verweis auf Unkeuschheit oder ähnliches gelesen werden wollen.¹⁰¹ Der/Die BetrachterIn ist gezwungen, die Geschichte mit seiner/ihrer Phantasie zu vervollständigen. Was phantasiert wird, kann zwar bis zu einem gewissen Grad durch das Beiwerk und natürlich die Bildtradition, an der es sich orientiert, gelenkt werden, die unterschiedliche Prädisposition der einzelnen BetrachterInnen lässt die endgültige Interpretation jedoch sehr individuell ausfallen. Der subjektive Blick des/der Betrachter(s)In wird beim Malen also bereits mitberücksichtigt.

In dem Bestreben, das Bild mit polysemantischen Bezügen auszustatten, ist die Rückenfigur also eine sehr gelungene Erfindung; Sie steht für Individualität und ist doch so allgemein gehalten, dass sie als perfekte Projektionsfläche fungiert, oder anders gesagt, sie ist so allgemein gehalten, dass sich jede/r RezipientIn sein/ihr individuelles Bild von ihr phantasieren kann. Durch diesen Umstand ist die Rückenfigur dafür prädestiniert, aus ihrem Kontext isoliert zu werden.

Dass die Figur in ihrem ursprünglichen Zusammenhang bereits polysemantisch aufgefasst werden konnte, hat sicher dazu beigetragen, dass sie in verschiedene, vom Original völlig unabhängige Kontexte integriert werden konnte. Hätte Ter Borch die Figur in einem narrativen Kontext festgelegt, wäre sie wohl so stark mit dieser Konnotation verbunden, dass es schwieriger gewesen wäre, sie glaubwürdig in einen anderen Kontext zu integrieren.

Geschlechtsabhängige Rezeption

Alison McNeil Kettering meint, dass das Wertesystem, welches Ter Borch mit seinen Zeitgenossen teilte, eine ganze Reihe verschiedener Begriffe von dem Idealbild „Frau“ beinhaltete, also wie sie aussehen, sich benehmen und vor allem auch, wie sie sich – besonders Männern gegenüber – verhalten sollte.¹⁰² In „Ter Borchs Ladies in Satin“ geht

¹⁰¹ Hammer-Tugendhat, Daniela, Die Pantoffeln Samuel van Hoogstratens, S. 149 in: Klaus Krüger und Alessandro Nova (Hg.), Imagination und Wirklichkeit. Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der frühen Neuzeit, Mainz am Rhein 2000

¹⁰² Kettering, Alison McNeil, Ter Borch's Ladies in Satin, in: Franits, W., Looking at seventeenth-century dutch art, Cambridge 1997, S. 101

sie unter anderem der Frage nach, wie das jeweilige Geschlecht des Betrachters beziehungsweise der Betrachterin die Rezeption solcher Bilder beeinflusst haben könnte.¹⁰³ Ein männlicher Betrachter konnte demnach eine solche Figur unter verschiedenen von seinen persönlichen Präferenzen abhängigen Gesichtspunkten betrachten. Er konnte dem prachtvollen Kleid beispielsweise einen materiellen Wert beimessen. Linda Stone-Ferrier unterscheidet in diesem Zusammenhang zwischen einem Nationalstolz, der Satin als wichtiges Produkt der holländischen Textilindustrie assoziiert und einem individuellen Stolz, welcher mit dem glänzenden Material einen erheblichen Materialwert verbindet.¹⁰⁴ Er konnte sie aber auch, beeinflusst durch die Idealbilder petrarkistischer Poesie, als keusch und tugendhaft betrachten; Gleichzeitig macht ihre Distanziertheit den Betrachter zum Voyeur, die angebetete petrarkistische Jungfrau wird zum Objekt seiner Begierde.¹⁰⁵ Ein Moralist würde solche Bilder wiederum als Warnung vor Versuchung und Verführung lesen.¹⁰⁶

Einer zeitgenössischen Betrachterin waren diese Interpretationsweisen natürlich nicht fremd, denn das Leben in einer patriarchalen Struktur hat zur Folge, dass Frauen männliche Betrachtungsweisen gewissermaßen übernehmen.¹⁰⁷ Im Gegensatz zu Männern scheinen sich Frauen jedoch stärker mit anderen Personen und somit auch mit in Kunstwerken dargestellten Personen zu identifizieren (Alison McNeil Kettering verweist in diesem Zusammenhang auf die Erkenntnisse der psychologischen Forschung).¹⁰⁸ Diese Identifikation schließt natürlich auch ein Sich-Hineinleben in die dargestellte Situation ein. Aufgrund der flexiblen Interpretationsmöglichkeiten kann die Betrachterin ihre eigenen Gefühle und Gedanken in die Figur projizieren und sich mit ihr identifizieren.

Sie identifiziert sich mit einer Kunstfigur, die passiv, kontrolliert und dennoch im Zentrum der Aufmerksamkeit ist, also mit jenem Ideal, das sowohl in den zeitgenössischen Benimm-Büchern, als auch in der petrarkistischen Poesie propagiert wurde.¹⁰⁹ Die Bilder transportieren also, wie auch die petrarkistische Dichtung, ein

¹⁰³ Kettering, Alison McNeil, *Ter Borch's Ladies in Satin*, in: Franits, W., *Looking at seventeenth-century dutch art*, Cambridge 1997, S. 110 ff.

¹⁰⁴ Ebenda, S. 110. Siehe auch: Stone-Ferrier, Linda, *Images of Textiles: The weave of seventeenth-century Dutch art and Society*. Ann Arbor, 1985a, S. 213 ff.

¹⁰⁵ Kettering, Alison McNeil, *Ter Borch's Ladies in Satin*, in: Franits, W., *Looking at seventeenth-century dutch art*, Cambridge 1997, S. 111

¹⁰⁶ Ebenda, S. 111

¹⁰⁷ Ebenda, S. 111

¹⁰⁸ Ebenda, S. 112

¹⁰⁹ Ebenda, S. 113

Frauenbild, das auf den ersten Blick starke, Männer dominierende Frauen zeigt, bei genauerem Hinsehen jedoch die traditionelle Geschlechterhierarchie unterstützen.¹¹⁰

Natürlich liegt nicht jedem Bild Ter Borchs, in dem eine junge Frau in Satin dargestellt ist, petrarchistisches Gedankengut zugrunde; Bei „Der galante Offizier“ (Abb. 33) oder bei „Das Glas Limonade“ (Abb. 34) ist wohl tatsächlich käufliche Liebe thematisiert.¹¹¹

Die Rezeption wird natürlich nicht ausschließlich durch das jeweilige Geschlecht des betrachtenden Subjekts und dessen persönliche Erlebnisse beeinflusst. Ein nicht unerheblicher Faktor bei der Rezeption ist die Bildtradition, die dem/der BetrachterIn geläufig ist. Niemand, weder heute noch im 17. Jahrhundert, konnte ein Bild betrachten, ohne es gleichzeitig mit einer ganzen Reihe ähnlicher Bilder aus der Erinnerung in Verbindung zu bringen. Diese Fähigkeit ist sogar Voraussetzung dafür, dass wir über Bilder vermittelte Informationen überhaupt verstehen können. Nur ein/eine BetrachterIn, dem/der die Konventionen, welche einem Bild zugrunde liegen, geläufig sind, kann das Bild so lesen, wie es vom/von der ProduzentIn intendiert wurde. Sobald ein Motiv oder ein Sujet in einer Kultur etabliert ist, wird es auch aufgrund minimaler Andeutungen sofort erkannt.

In den folgenden Kopien wird die Rückenfigur aus „Der väterlichen Ermahnung“ in einige der beliebtesten Sujets des 17. Jahrhunderts transponiert. Aufgrund der Popularität dieser Sujets und der Stereotypie der Rückenfigur genügen geringe Veränderungen, um der Figur einen völlig neuen Kontext zu geben.

¹¹⁰ , Kettering, AlisonMcNeil, Ter Borch's Ladies in Satin, in: Franits, W., Looking at seventeenth-century dutch art, Cambridge 1997, S. 113

¹¹¹ Ebenda, S. 114

2. Teil: Die Kopien

Es gab also bereits eine lange Tradition von Bildern mit Rückenfiguren und auch ein Interesse an isolierten Rückenfiguren im damaligen Holland. Die Figur aus der „Väterlichen Ermahnung“ muss jedoch außergewöhnlich erfolgreich gewesen sein, denn sie wurde zu einer der wichtigsten und meist kopierten Rückenfiguren der Kunstgeschichte. Die Voraussetzungen für diese Prominenz wurden bereits im ersten Teil erörtert. Im folgenden Kapitel sollen nun jene Umstände ermittelt werden, die zur Vervielfältigung und zur Verselbständigung der Figur beigetragen haben. Ein besonderes Augenmerk soll dabei auf jene Kopien gerichtet werden, die der Themengruppe „Frau mit Brief“ zugeordnet werden können, da die Figur in diesem Kontext die wohl größte Popularität erlangt hat.

Folgende Fragen sind hier zu stellen:

- Welche kulturellen und wirtschaftlichen Umstände haben das Phänomen begünstigt?
- Wer sind die UrheberInnen solcher Kopien?
- Welche Rolle spielt Ter Borch selbst bei der Verselbständigung seiner Figur?
- Wie verhalten sich die Kopien zu zeitgenössischen Bildern mit den gleichen Sujets?
- In welchem Zeitraum sind die Kopien entstanden?

Um mich einer Antwort auf diese Fragen anzunähern, habe ich die einzelnen Figuren und das umgebende Beiwerk zunächst sehr genau verglichen und zueinander in Beziehung gesetzt. Die genauen Beschreibungen sowie Informationen über Verbleib, Maße und Erhaltungszustand der Bilder habe ich zugunsten einer besseren Übersicht im Anhang zusammengefasst. Es muss hier jedoch nochmals betont werden, dass jeder Versuch, eine Entwicklung anhand des vorhandenen Materials nachzuzeichnen, nur sehr lückenhaft sein kann, da ein großer Teil der Kopien nicht auf uns gekommen ist.

Die bisher ausführlichste Forschung zu den Kopien stammt von Stula Gudlaugsson, einem holländischen Kunsthistoriker, der Ende der 50er-Jahre eine sehr umfangreiche Monographie über Ter Borch verfasst hat.¹¹² Gudlaugsson erwähnt darin noch 27 Kopien der Rückenfigur, von denen mir lediglich 14 Abbildungen zur Verfügung stehen. Wenn fast ein Drittel der Bilder in dieser kurzen Zeit verloren gehen konnte, ist nicht auszudenken, wie viele der Kopien in 350 Jahren verloren gegangen sein müssen!

¹¹² Gudlaugsson, Sturla, Gerard Ter Borch, 2 Bände, Den Haag, 1959/60

Laut Michael North ist weniger als ein Prozent der Bilder, die im Holland des 17. Jahrhunderts produziert wurden, erhalten.¹¹³

Trotz dieser ernüchternden Dunkelziffer hat sich aus diesen Vergleichen eine zumindest grobe Ordnung ergeben, aufgrund derer Schlüsse über die Entstehung der einzelnen Kopien gezogen werden können. Beispiele mit ähnlichen Herangehensweisen beziehungsweise mit ähnlichen Sujets sollen hier zusätzliche Informationen liefern.

Darüber hinaus soll auf die Arbeitsweise der Künstler und nicht zuletzt auf die Rolle der Kunsthändler bei der Entstehung solcher Kopien eingegangen werden.

Ter Borchs Kopien seiner eigenen Werke

Das Berliner Bild:

Die wichtigste Kopie der „Väterlichen Ermahnung“ (Abb. 2) wird Ter Borch selbst zugeschrieben. Es handelt sich dabei um eine etwas reduzierte Version des Amsterdamer Bildes. Ter Borch hat dabei die Komposition grundsätzlich beibehalten, der Hund wurde jedoch fortgelassen und das Bett etwas schmaler angelegt. Das Bild ist dadurch im Gegensatz zur Amsterdamer Version hochformatig.

Ein solches Vorgehen ist in Ter Borchs Oeuvre nicht unüblich. Auch „Das Glas Limonade“ existiert in zwei beinahe identischen Versionen. Die frühere Version befindet sich heute in der Eremitage St. Petersburg (Abb. 34), sie wird um 1663/64 datiert, während die reduzierte, ebenfalls Ter Borch zugeschriebene Version (Abb. 35) wenig später, um 1664 datiert wird. Die St. Petersburger Version wurde 1742 mit den Maßen 81,7 x 72 cm verkauft, heute misst das Bild 67,2 x 54 cm.¹¹⁴

Ein Stich von A. Romantes von 1771 (Abb. 36) zeigt den Zustand des Bildes vor der Beschneidung. In der linken unteren Ecke befand sich ein kleiner Affe, der mit einer Kette an eine Metallkugel gefesselt war, rechts unten war ein kleiner Hund auf einem Hocker zu sehen. Rechts im Bild gab ein Fenster den Blick nach draußen frei. Die Kugel und ein Fragment des Hockers sind am St. Petersburger Bild noch zu sehen, auf der späteren Version sind diese Fragmente jedoch nicht vorhanden.

Ob die Tiere, wie der Hund in „Die väterliche Ermahnung“, ein Teil von Ter Borchs ursprünglicher Komposition waren, oder ob sie, wie Arthur K. Wheelock vermutet, im

¹¹³ North, Michael, Kunst und Kommerz im Goldenen Zeitalter, Köln und Weimar, 1992, S. 129

¹¹⁴ Wheelock, Arthur K. Jr., Gerard Ter Borch, Katalog zu einer Ausstellung der American Federation of Arts, New York und der National Gallery of Arts Washington, Washington D. C. 2004, S. 153

Zuge einer frühen Erweiterung an das Bild angefügt wurden,¹¹⁵ kann hier nicht zweifelsfrei beantwortet werden.

Der Affe und besonders das Fenster mit Ausblick ins Freie sind für Ter Borch ausgesprochen untypisch und machen eine Autorschaft Ter Borchs unwahrscheinlich. Der Hund würde hingegen in sein Oeuvre passen, ähnliche Spaniels finden sich auf einer ganzen Reihe von Ter Borchs Bildern. Der Stich zeigt, dass der Hund bei „Das Glas Limonade“ dem Bild „Die Neugier“ von 1660 (Abb. 26) entnommen ist. Möglicherweise war der Hund von Ter Borch als Teil der Komposition in das Bild integriert, während der Affe und das geöffnete Fenster spätere Zutaten sind.

In diesem Fall wäre bei „Das Glas Limonade“ etwas ganz ähnliches passiert wie bei „Die väterlichen Ermahnung“, Ter Borch erfindet eine Komposition und wiederholt sie wenig später in etwas reduzierter Form.

Aber Warum? Was verändert sich durch diese Reduktion?

Tiere haben oft eine symbolische Bedeutung, suggerieren Emotionen oder treten mit dem Rezipienten in Kontakt. In der „Väterlichen Ermahnung“ kommt dem Hund eine fast bedrohliche, unheimliche Bedeutung zu. Er nimmt als einziger Notiz vom/von der BetrachterIn und fixiert ihn. Während das Satinkleid den/die BetrachterIn ermutigt, näher an das Bild heranzutreten, lässt der Hund ihn/sie erschrocken wieder einen Schritt zurück machen.

Im Berliner Bild fehlt dieses bedrohliche Element, die Situation ist dadurch deutlich entspannt. Der Betrachter ist völlig unbeobachtet und kann sich ungestört der Rückenfigur zuwenden.

Es ist interessant, dass die reduzierte Berliner Version offenbar wesentlich populärer geworden ist als die ursprüngliche Version. Caspar Netscher, von dem an späterer Stelle noch ausführlicher zu sprechen sein wird, hat 1655 eine Kopie des Berliner Bildes angefertigt (Abb. 3), und auch der bereits erwähnte Stich von J. G. Wille (Abb. 4) zeigt nicht das Amsterdamer Bild, sondern die reduzierte Berliner Version. Die Spannung und Lebendigkeit des Amsterdamer Bildes wurden in der Berliner Version zugunsten einer stärkeren Geschlossenheit der Komposition aufgegeben. Im Berliner Bild wurde der Fokus also in erster Linie auf die ästhetischen Qualitäten der Komposition gerichtet. Möglicherweise war der Originalkontext den ZeitgenossInnen zu subtil. Innovative

¹¹⁵ Wheelock, Arthur K. Jr., Gerard Ter Borch, Katalog, Washington D. C. 2004, S. 153

Ideen setzen sich nie spontan in einer ganzen Gesellschaft durch. Es ist vielmehr immer erst eine kleine Gruppe von KünstlerInnen und Kunstinteressierten, die als Keimzellen für Neuerungen fungieren. Es liegt in der Natur der Sache, dass die breite Öffentlichkeit der Avantgarde zunächst mit Unverständnis und sogar Ablehnung gegenübersteht. „Die väterliche Ermahnung“ löste zweifellos eine gewisse Irritation bei den BetrachterInnen aus, das beweist der Umstand, dass die Figur nicht in ihrem Originalkontext reproduziert, sondern in die damals populären Sujets – wie brieflesend, musizierend oder bei der Toilette – integriert wurde.

Herstellung und Vervielfältigung von Draperiezeichnungen

Dass Ter Borch einzelne Motive aus eigenen Bildern mehrmals verwendet, ist evident. Er wurde bereits von seinem Vater, dem Maler Gerard Ter Borch dem Älteren, dazu angehalten, Zeichnungen immer wieder zu kopieren und zu überarbeiten. Er behielt diese Technik auch in seiner weiteren künstlerischen Laufbahn bei.¹¹⁶ Ein sehr frühes Beispiel für eine solche eigenhändige Version ist das Bild „Pferd und Reiter“. Es existiert laut Arthur K. Wheelock in zumindest drei sehr ähnlichen Versionen.¹¹⁷ Die älteste Version (Abb. 38) wird um 1633/34 datiert. Arthur K. Wheelock geht davon aus, dass die Komposition unter Sammlern sehr gefragt war und Ter Borch aus diesem Grund kurze Zeit darauf, etwa um 1634, eine sehr ähnliche Version angefertigt hat (Abb. 39).¹¹⁸ Die ursprüngliche Version zeichnet sich, wie auch bei der „Väterlichen Ermahnung“ durch eine sehr hohe Lebendigkeit aus, während die spätere Version vereinfacht und eher flächig erscheint. Ein solcher Qualitätsunterschied kann auf eine hohe Werkstattbeteiligung hindeuten. Es wird an späterer Stelle näher auf dieses Problem eingegangen. Sowohl bei „Der Besuch“ von 1658 und als auch bei „Dame bei der Toilette“ von 1660 hat Ter Borch die gleiche Draperie in zwei verschiedenen Szenen verwendet (Abb. 40). Eine solche Draperie zu zeichnen, war eine sehr aufwändige Arbeit, die in der Regel mehrere Sitzungen in Anspruch nahm. Vermutlich wurde das Kleid einer Holzpuppe angezogen, da sich Satin, aufgrund seiner feinen Textur sehr leicht bewegt und nie in gleicher Weise fällt.¹¹⁹ Es war für einen/eine MalerIn also bestimmt ökonomischer, eine

¹¹⁶ Wheelock, Arthur K., The Artistic Development of Gerard Ter Borch, in: Wheelock, Arthur K., Gerard ter Borch, Katalog zu einer Ausstellung der American Federation of Arts, New York und der National Gallery of Arts Washington, Washington D. C. 2004, S. 5

¹¹⁷ Wheelock, Arthur K., Gerard ter Borch, Katalog zu einer Ausstellung der American Federation of Arts, New York und der National Gallery of Arts Washington, Washington D. C. 2004, S. 44

¹¹⁸ Ebenda, S. 44

¹¹⁹ Wallert, Arie, The miracle of Gerard Ter Bochs Satin, in: Wheelock, Arthur K., Gerard ter Borch, Katalog zu einer Ausstellung der American Federation of Arts, New York und der National Gallery of

erfolgreiche Zeichnung mehrmals zu verwenden. Die Genauigkeit mit der die Draperien kopiert wurden, legt nahe, dass sie mittels einer mechanischen Methode reproduziert wurden. Legt man die Bilder übereinander stimmen die Konturen bis auf wenige Verschiebungen überein.¹²⁰ Vermutlich wurde ein mit Kreide oder Pigment beschichtetes Papier, ähnlich einer Blaupause, zwischen die Zeichnung und die Leinwand gelegt, um so die Konturen mittels eines spitzen Gegenstandes auf die Leinwand zu übertragen. Eine solche Methode wird bereits 1550 von Giorgio Vasari beschrieben.¹²¹ Der erste, der diese Methode in den Niederlanden publik gemacht hat, war Karel van Mander 1604.¹²² Dieses Reproduktionsverfahren konnte noch vereinfacht werden, indem gleich die Rückseite der Zeichnung mit Pigment versehen, und der Entwurf so direkt auf die Leinwand übertragen wurde. Arie Wallert führt den Umstand, dass sich in Ter Borchs umfangreichem Nachlass keine einzige Studie zu einer solchen Dame in Satin erhalten hat, darauf zurück, dass die Zeichnungen aufgrund dieser Pausetechnik derart stark in Mitleidenschaft gezogen wurden, dass besonders erfolgreiche Zeichnungen, wie auch jene der „Väterlichen Ermahnung“, dabei zerstört wurden.¹²³

Solche mechanisch übertragenen Unterzeichnungen erscheinen üblicherweise als weiße Linien auf dem grauen Grund und werden in der Infrarotreflektographie nicht sichtbar.¹²⁴ Es kann daher nicht bewiesen werden, dass die Kopien mittels einer solchen Technik entstanden sind. Laut Arie Wallert war diese Methode im 17. Jahrhundert jedoch sehr gebräuchlich.¹²⁵ Auch in Werken von Dirck Hals, Pieter Codde und Willem Duyster finden sich Kopien und Variationen, die nach eigenen Zeichnungen angefertigt wurden.¹²⁶ Solche Zeichnungen und Studien gehörten also zum täglichen Werkzeug eines/einer Künstler(s) im 17. Jahrhundert wie Pinsel und Farbe.¹²⁷

Arts Washington, Washington D. C. 2004, S. 32

¹²⁰ Wallert, Arie, The miracle of Gerard Ter Borchs Satin, in: Wheelock, Arthur K., Gerard ter Borch, Katalog zu einer Ausstellung der American Federation of Arts, New York und der National Gallery of Arts Washington, Washington D. C. 2004Ebenda, S. 35, Anmerkung 13

¹²¹ Ebenda, S. 36

¹²² Ebenda, S. 36

¹²³ Ebenda, S. 36

¹²⁴ Ebenda, Anmerkung 16

¹²⁵ Siehe dazu: Wallert, A. und Bijl, M., Two of many: A pair of Dyptic panels in the Rijksmuseum, in: La Peinture et le Laboratoire, procédés, Méthodologie, Applications, Colloque XIII, Le dessin sous-jacent et la technologie dans la peinture, (eds.) R. Van Schoute and H. Veroughstraete, Leuven 2002, S. 35–44.

¹²⁶ Wallert, Arie, The miracle of Gerard Ter Borchs Satin, in: Wheelock, Arthur K., Gerard ter Borch, Katalog zu einer Ausstellung der American Federation of Arts, New York und der National Gallery of Arts Washington, Washington D. C. 2004, S. 35.

¹²⁷ Ebenda, S. 16.

In Anlehnung an dieses mechanische Reproduktionsverfahren habe ich von allen Kopien Schablonen angefertigt, um zu prüfen, wie sich die Draperie verändert, und welche der Kopien die stärksten Übereinstimmungen aufweisen. Ähnlichkeiten und Abweichungen können so Aufschluss darüber geben, welche Kopien nach den Originalen und welche nach Kopien angefertigt wurden.

Kopien mit einfacher Reduktion

Isolierte Rückenfiguren

Den ersten Schritt zur Verselbständigung der Rückenfigur hat also Ter Borch selbst vollzogen, indem er eine an sich bereits mehrdeutige Szene durch die Reduktion weiter vereinfacht und die Rezeption noch weiter geöffnet hat. In einem weiteren Schritt wird die Figur nun aus ihrem Zusammenhang gelöst. Die Kopien mit einfacher Reduktion (Abb. 5 und 6) zeigen lediglich den linken Ausschnitt der ursprünglichen Komposition. Rückenfigur, Hocker und Tisch mit Stillleben wurden unverändert aus dem Original übernommen. Das Bett im Hintergrund wurde durch einen Schrank oder eine Wandvertäfelung ersetzt.

Es ist interessant, dass einige der Kopien nach der Amsterdamer, und einige nach der Berliner Version der „Väterlichen Ermahnung“ kopiert worden zu sein scheinen. Die Berliner Figur wirkt deutlich schlanker und eleganter als die Amsterdamer Figur, diese ist im Bereich des Rockansatzes und des rechten Ärmels etwas schmaler angelegt und neigt ihren Kopf etwas weiter nach links. Die Figur auf Abbildung 5 ist mit jener des Amsterdamer Bildes nahezu identisch. Jene auf Abbildung 6 weist indessen stärkere Übereinstimmungen mit Abbildung 5 als mit dem Amsterdamer Bild auf, es könnte sich dabei also durchaus um eine Kopie nach Abbildung 5 handeln. Es fällt auch auf, dass die Figur auf Abbildung 6 im Bereich des Oberkörpers und des Halses sehr stark gelängt ist, die Proportion wirkt dadurch etwas ungeschickt. Solche Qualitätsunterschiede legen die Vermutung nahe, dass es sich hierbei möglicherweise um eine Schülerarbeit handelt.

Solche Kopien sind nicht notwendigerweise der Ausgangspunkt für die weitere Verselbständigung der Figur. Ein solches Vorgehen wird bei der Betrachtung von ähnlichen Beispielen jedoch sehr wahrscheinlich. Es ist nicht außergewöhnlich, ein Bild bis auf einen kleinen Ausschnitt zu reduzieren. Ein besonders prominentes Beispiel für

ein solches Vorgehen sind die beiden Putti aus Raphaels „Sixtinischer Madonna“. Die Engel gehören mittlerweile wohl zu den meist reproduzierten Kunstwerken überhaupt. Es gibt wohl kaum einen/eine MitteleuropäerIn, der/die das Motiv nicht kennt. Das Original ist hingegen wesentlich weniger bekannt. Das Motiv hat sich aus dem Zusammenhang gelöst und wurde als selbständiges Bild populär.

Es gibt aber auch im Holland des 17. Jahrhunderts Beispiele, in denen Bildausschnitte aus ihrem Kontext isoliert werden. Ein besonders anschauliches Beispiel ist das Bild „Der kleine Hof“ von Pieter de Hooch (Abb. 43). Der Betrachter blickt hier in einen spärlich möblierten bäuerlichen Innenraum. Rechts vorne sind eine Frau und ein Kind zu sehen, dahinter ein Treppenaufgang ins obere Geschoss. In der linken Bildhälfte dominiert eine breite Fensterfront mit einem Türdurchgang. Durch diese Tür ist eine weibliche Rückenfigur zu sehen. Sie scheint den Raum gerade verlassen zu haben, um durch einen kleinen Hof in ein niedriges Nebengebäude zu gehen, dessen Tür bereits offen steht. Es ist sowohl eine etwas vereinfachte Kopie der ganzen Komposition (Abb. 44) als auch eine Jacobus Vrel zugeschriebene Kopie erhalten, die lediglich den Blick durch die Tür auf die Rückenfigur zeigt (Abb. 45). Hier wird die Nebenhandlung zum Bildthema gemacht. Es wurde also nicht nur die gesamte Komposition, sondern auch ein Teil daraus kopiert, denn der Ausschnitt ist nicht eine Kopie der Kopie sondern ist dem Original entnommen.

Da sich beide Kopien in Privatbesitz befinden und mir lediglich schwarz-weiß Bilder zur Verfügung stehen, können keine näheren Untersuchungen zu diesen Bildern unternommen werden. Die Bilder verdeutlichen jedoch, dass es solche Reduktionen gegeben hat, und dass es ein Interesse an Darstellungen isolierter Rückenfiguren gab.

Ein solches Interesse kann auch an einer Nicolas Maes zugeschriebenen Zeichnung beobachtet werden. Auch hier existiert eine ganze Reihe von Kopien (Abb. 46–48), eine davon (heute im Louvre) wird Rembrandt zugeschrieben (Abb. 48). Die Zeichnung zeigt eine bäuerlich gekleidete Frau, die sich aus einem geöffneten Fenster lehnt. Sie trägt ein Kopftuch und wendet ihr Gesicht vom Betrachter ab. Sämtliche Hinweise auf ihre Persönlichkeit, wie Gesicht, Hände oder auch die Frisur, werden verdeckt. Die Figur ist zu einer anonymen Gewandfigur geworden. Wir werden zwar über ihren sozialen Status informiert, ihre Persönlichkeit und das Geschehen, welches sie beobachtet, bleiben jedoch unserer Phantasie überlassen. Ein Vergleich mit einer sehr

ähnlichen Zeichnung von Rembrandt (Abb. 49) zeigt, wie stark sich die Rezeption solcher Rückenfiguren verändert, wenn diese Persönlichkeitsmerkmale zu sehen sind. Obwohl Gesicht und Hände lediglich durch einige Striche angedeutet sind, scheinen sie jedoch viel über den Charakter und den emotionalen Zustand der Figur zu verraten. Auch bei der „Dame in Rückenansicht mit einer afrikanischen Dienerin“ (Abb. 15) gibt der Maler unserer Rückenfigur ein Gesicht. Sie wendet sich einer Dienerin zu, wodurch ihr Gesicht im Profil sichtbar wird. Die Spannung und das Geheimnisvolle der Rückenfigur wird dadurch völlig aufgelöst.

Dieses Verhältnis von Spannung und Entspannung muss viele holländische Maler beschäftigt haben. Bei „Frau vor dem Spiegel“ (Abb. 50) macht Ter Borch das Gesicht der Rückenfigur im Spiegel sichtbar, und obwohl auch hier die Aussage des Bildes mehrdeutig bleibt, ist die Spannung aufgelöst. Wir erwarten uns vom Gesichtsausdruck der Protagonistin mehr Informationen über das Geschehen im Bild, als von allen anderen dargestellten Motiven. Die „Frau vor dem Spiegel“ führt zu einem weiteren interessanten Aspekt der Kopien:

Dame bei der Toilette

Bei der isolierten Rückenfigur (Abb. 5 und 6) kann der Rückenfigur allein aufgrund der Reduktion ein neuer Kontext assoziiert werden, der in den Niederlanden sehr beliebt war: Die Dame bei der Toilette. Diese Bilder zeigen stets junge Frauen in einer sehr intimen Situation. Sie haben sich bereits angekleidet und bereiten sich auf die Öffentlichkeit vor. Noch sind sie alleine und ganz auf sich selbst konzentriert. Bedenkt man das oben erwähnte Spannungsverhältnis zwischen calvinistischer Zurückhaltung und einem solchen Sujet, das zweifellos Schönheit und sogar Eitelkeit thematisiert, wird der Reiz, den solche Bilder auf die damaligen Betrachter ausgeübt haben müssen, noch augenscheinlicher.

Ein Vergleich mit Ter Borchs „Dame bei ihrer Toilette mit einer Magd“ von 1650/51 (Abb. 51) verdeutlicht, wie stark die Parallelen zwischen der „Väterlichen Ermahnung“ und dem Sujet der Dame bei der Toilette sind. Die junge Frau steht hier vor dem Tisch und scheint sich gerade das Mieder zu binden. Am Tisch vor ihr befindet sich ein Spiegel mit einem einfachen schwarzen Rahmen, ein Puderpinsel, zwei Käämme und ein schimmerndes Bändchen, sowie eine größere Metalldose und eine kleine verzierte

Schmuckdose. Hinter dem Spiegel liegt ein achtlos hingeworfenes, schwarzes Textil. Das Stilleben ist jenem in der „Väterlichen Ermahnung“ auffallend ähnlich. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass Ter Borch das Stilleben bei der „Väterlichen Ermahnung“ sogar als Verweis auf ein solches Sujet verwendet hat. Die Kenntnis der Bildtradition ist jedoch Voraussetzung dafür, dass das Bild in dieser Richtung gelesen werden kann. Es wird an späterer Stelle noch näher auf dieses Phänomen eingegangen.

Mitarbeiterbeteiligung

Bei der Frage, wer für die Kopien der Rückenfigur verantwortlich ist, dürfen Ter Borchs Schüler, darunter Pieter van Anraadt (1640–1678), Roelof Koets (vor 1650–1725) und vor allem Caspar Netscher (um 1636–1684), der wohl bedeutendste Schüler Ter Borchs, nicht außer Acht gelassen werden, denn der Schwerpunkt der Ausbildung lag im 17. Jahrhundert auf der Praxis. Obwohl Karel van Mander mit seinem „Lehrgedicht“ versuchte, neue Maßstäbe für die Ausbildung von Lehrlingen zu setzen, gab es im holländischen Lehrsystem nur sehr wenig Raum für Theorie; Kopie und Korrektur waren die entscheidenden Lehrinhalte.¹²⁸ Die Schüler kopierten während ihrer Ausbildung Bilder des Meisters und anderer Künstler, gegen Ende der Lehrzeit malte der Schüler am gleichen Sujet, wie es der Meister gerade in Arbeit hatte, dadurch sollte die Fähigkeit geschult werden, den Kompositionsschemata des Lehrers zu folgen.¹²⁹

Die „Dame im Atlaskleid mit einer trinkenden alten Frau“ (Abb. 7) zeigt nur den linken Ausschnitt mit Rückenfigur und der Begleiterin. Soweit es anhand der schwarz-weiß Kopie beurteilt werden kann, weist diese Kopie jedoch eine sehr geringe Qualität auf und ist daher möglicherweise zu solchen Schülerarbeiten zu zählen. Manche Schülerarbeiten sind jedoch derart qualitätsvoll, dass es kaum möglich ist, sie von Werken des Meisters zu unterscheiden.¹³⁰

Welche der hier besprochenen Kopien von Ter Borch selbst, welche von Mitgliedern seiner Werkstatt und welche von anderen KünstlerInnen angefertigt wurden, kann lediglich aufgrund stilistischer Untersuchungen beurteilt werden, da keine Aufzeichnungen über die Entstehung dieser oder vergleichbarer Kopien existieren.¹³¹

¹²⁸ North, Michael, Kunst und Kommerz im Goldenen Zeitalter, Köln und Weimar, 1992, S. 83

¹²⁹ Ebenda, S. 84

¹³⁰ Wheelock, Arthur K. Jr., The artistic development of Gerard Ter Borch, in: Wheelock, Arthur K. Jr., Gerard ter Borch, Katalog zu einer Ausstellung der American Federation of Arts, New York und der National Gallery of Arts Washington, Washington D. C., 2004, S. 13. Für eine ausführlichere Behandlung vom Ter Borchs Schülern siehe Gudlaugsson 1959/60, Band 2, S. 285–294

¹³¹ Wheelock, Arthur K., Gerard ter Borch, Katalog zu einer Ausstellung der American Federation of Arts, New York und der National Gallery of Arts Washington, Washington D. C. 2004, S. 153

Dresdner Bild

Das Dresdner Bild (Abb. 8) ist hier besonders hervorzuheben. Es ist den beiden oben genannten Kopien mit einfacher Reduktion (Abb. 5 und 6) sehr ähnlich, der Künstler hat den Tisch jedoch rechts der Figur angeordnet, sodass sie dem Tisch nun zugewandt ist. Das Bild steht, was das Beiwerk betrifft, zwischen den beiden oben genannten und der Briefleserin, die im nächsten Kapitel behandelt wird. Die Figur steht nun vor einem roten Zeltbett, dessen Vorhänge einen Spalt breit geöffnet sind. Dieses Motiv kommt in der holländischen Malerei des 17. Jahrhundert recht häufig vor und ist ausnahmslos erotisch zu lesen. Die Öffnung des Vorhanges erinnert häufig sogar in ihrer Form an ein weibliches Geschlechtsorgan.

Besonders interessant ist, dass sich die Draperie der Dresdner Figur an keiner Stelle mit einer der anderen Kopien deckt, darüber hinaus scheint sie auch stärker zum Bett hin gedreht zu sein als die anderen Kopien. Die Figur wurde also nicht nur von KünstlerInnen kopiert, die einen direkten Zugang zu Studienzeichnungen oder anderen Kopien hatten, sondern auch ab- und nachgezeichnet.

Im Gegensatz zu Ter Borchs Damen in Satinkleidern zeigt das Dresdner Bild auch eine weniger meisterhafte Imitation des Stoffes. Es wurden hier nicht hauchdünne Farbschichten übereinandergelegt, um den durchsichtig schimmernden Stoff zu imitieren, sondern relativ deckende Farben mit Weißhöhungen versehen. Der/die AutorIn des Dresdner Bildes war also mit Ter Borchs Methode, Satin darzustellen, nicht vertraut. Sowohl Ter Borch selbst, als auch Caspar Netscher kommen daher als Autoren des Dresdner Bildes nicht in Frage denn Netscher hat Ter Borchs Technik zur Imitation von Satin, wie an der oben bereits erwähnten Kopie der Berliner Version der „Väterlichen Ermahnung“ deutlich wird, bereits sehr früh erlernt:

Netschers Kopie des Berliner Bildes

Netschers Kopie des Berliner Bildes (Abb. 3) ist signiert und mit 1655 datiert, es liefert somit einen terminus ante quem für das Berliner Bild. Netscher hat sich sehr genau an die Komposition Ter Borchs gehalten, die Proportionen sind jedoch schlanker als im Original. Obwohl die Figuren hier noch recht steif und wenig elegant wirken, ist der Satinstoff laut M. E. Wieseman bereits sehr überzeugend dargestellt. Die Rückenfigur trägt hier einen Kranz im Haar, und auch das Stillleben am Tisch ist leicht abgeändert. Die Kerze ist in einer stärkeren Schrägstellung gegeben und der Spiegel hat nun einen einfachen schwarzen Rahmen.

Netscher hat die Kopie möglicherweise bereits zu Beginn seiner etwa 1654–1659 dauernden Lehrzeit bei Ter Borch angefertigt.¹³² Diese Daten stützten sich auf den Umstand, dass Ter Borch Netschers Gesichtszüge in einigen seiner um 1655 entstandenen Bildern verwendet hat.¹³³ Trotz dieser recht kurzen Lehrzeit hatte Ter Borch einen sehr starken Einfluss auf Netscher, der sein Werk lange Zeit bestimmt hat. Er hat während, aber auch nach seiner Ausbildung sehr viele Bilder Ter Borchs oder Teile davon kopiert und variiert.

Bereits in der frühesten Auseinandersetzung mit Netschers Werk von Roger de Piles¹³⁴ 1699 verweist der Autor unter anderem auf Netschers anhaltende Abhängigkeit von Ter Borchs Art, Satin darzustellen.¹³⁵ Für die Frage, nach den möglichen Autoren der Kopien lohnt es sich also, einen genaueren Blick auf Netschers Leben und Werk zu werfen.

Netscher war bei Antritt seiner Lehre bei Ter Borch bereits ein erwachsener Mann, das war sehr ungewöhnlich, denn in der Regel begannen die Lehrlinge ihre Ausbildung bereits im Kindesalter. Es ist auch erstaunlich, dass Netscher seine Kopie signiert hat, denn die Rechte an Gemälden, welche von Lehrlingen erzeugt wurden, blieben gewöhnlich beim Meister.¹³⁶ Erst Gesellen durften ihre Werke signieren und auch selbst verkaufen.¹³⁷ Bereits um 1658/60, nach nur fünfjähriger Lehrzeit, verlässt er Ter Borchs Werkstatt und beginnt als Kopist für Kunsthändler zu arbeiten (möglicherweise in Den Haag).¹³⁸ Eine solche Tätigkeit war nicht ungewöhnlich für junge Künstler, denn die Nachfrage nach gemalten Kopien war besonders in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts sehr groß und die Arbeit als Kopist verschaffte jungen Künstlern eine zwar wenig einträgliche, aber gute Praxis.¹³⁹

In der Zeit zwischen 1664 und 1665 interpretiert Netscher einige Themen neu, die aus Werken Ter Borchs, van Mieris und anderen bereits bekannt sind, darunter „Damen bei

¹³² Wieseman, Marjorie E. Caspar Netscher and the late seventeenth-century dutch Painting, Doornspijk 2002, S. 24

¹³³ Ebenda, S. 25

¹³⁴ Roger de Piles (1635–1709) war ein französischer Künstler, Kunstkritiker und Diplomat. Die hier angesprochene Schrift ist 1699 unter dem Titel *L'Àbrégé de la vie des peintres (The Art of Painting and the Lives of the Painters)* erschienen.

¹³⁵ Ebenda S. 38

¹³⁶ North, Michael, Kunst und Kommerz im Goldenen Zeitalter, Köln und Weimar, 1992, S. 80

¹³⁷ Ebenda S. 84 f.

¹³⁸ Wieseman, Marjorie E., Caspar Netscher and the late seventeenth-century dutch Painting, Doornspijk 2002, S. 25

¹³⁹ Ebenda, S. 25

der Toilette“, „Galante Konversationen“ und „Musizierende Gesellschaften“. ¹⁴⁰ Laut Gudlaugsson erwarb auch Cosimo III. de Medici von Netscher angefertigte Kopien nach Ter Borch bei einem seiner Besuche in den Niederlanden 1668–69. ¹⁴¹ Möglicherweise hat Netscher also ganz offiziell mit Kopien nach Ter Borch gehandelt. Es ist demnach sehr naheliegend, dass zumindest ein Teil der Kopien auf Caspar Netscher zurückgeht.

Wie viele seiner Kollegen war Netscher auch als Kunsthändler tätig, das belegt die große Anzahl der in seinem Nachlassinventar aufgelisteten Werke (179). ¹⁴² Darunter fanden sich neben eigenen Werken vorwiegend Kopien nach Werken nicht holländischer Künstler. Das war ungewöhnlich und lässt auf eine Klientel mit internationalem Geschmack schließen. ¹⁴³ Unter den Netscher zugeschriebenen Kopien finden sich auch zahlreiche Kopien nach Werken ausländische Künstler, darunter eine Pieta nach Carracci aber auch eine Venus mit Amor und Psyche nach Antony van Dyck und Kopien nach Rubens. ¹⁴⁴

Es mag ungewöhnlich erscheinen, dass sich ein Künstler, der bereits qualitätsvolle eigene Kompositionen geschaffen hat, mit dem Anfertigen von Kopien beschäftigt, möglicherweise versuchte sich Netscher auf diese Weise besser mit „fremder“ Kunst vertraut zu machen, möglicherweise entstanden diese Kopien jedoch auch aus ökonomischen Überlegungen. ¹⁴⁵ Zweifellos bestand eine große Nachfrage nach Kopien bekannter Werke. Es ist also nicht ungewöhnlich, dass Kopien von Bildern erzeugt wurden. Ungewöhnlich an unserem Beispiel ist, dass die Kontexte der Figur variieren. Es handelt sich dabei jedoch nicht um selbständige Bilderfindungen sondern in erster Linie um Pasticchios.

Pasticchios im 17. Jahrhundert

Von Pasticchios spricht man, wenn ein Bild aus Elementen verschiedener Bilder zusammengesetzt ist. Das St. Petersburger Bild „Eine brieflesende Frau mit einem Boten“ (Abb. 12) und „Die Musizierenden“ (Abb. 13) sind solche Pasticchios. Der Mann bei „Die Musizierenden“ ist aus Ter Borchs Bild „Eine junge Frau musiziert mit

¹⁴⁰ Wieseman, Marjorie E., Caspar Netscher and the late seventeenth-century dutch Painting, Doornspijk 2002, S. 59

¹⁴¹ Ebenda, S. 31 – siehe auch Fußnote 48

¹⁴² Ebenda, S. 31

¹⁴³ Ebenda, S. 34

¹⁴⁴ Ebenda, S. 25

¹⁴⁵ Ebenda, S. 25

zwei jungen Männern“ von 1667/68 (Abb. 52) entnommen. Der Urheber der Kopie hatte vermutlich Vorzeichnungen zur Verfügung, oder er hat die Figuren direkt von zwei Gemälden abgenommen, denn die Proportionen der beiden Figuren stimmen nicht überein. Diese Diskrepanz zwischen den Proportionen der Figuren wird bei „Eine brieflesende Frau mit einem Boten“ (Abb. 12) sogar noch deutlicher. Hier wurde ein geduldig wartender Page hinter dem Tisch platziert, die Figur ist für die Komposition jedoch viel zu klein. Der Maler hat den Pagen wie ein Abziehbild in das Pasticchio integriert und versucht, den Größenunterschied durch den viel zu hohen Tisch im Vordergrund zu kaschieren. Diese beiden Pasticchios sind möglicherweise in der gleichen Werkstatt entstanden, denn die Umrisslinien der beiden Rückenfiguren und die Falten des Rockes sind vollkommen identisch. Vermutlich wurde eine Zeichnung angefertigt, und wie im oben beschriebenen Reproduktionsverfahren mehrmals verwendet. Der Qualitätsunterschied zwischen den beiden Kopien zeigt, dass hier mehrere KopistInnen beteiligt gewesen sein müssen.

Die Rückenfigur war also wie geschaffen für eine kommerzielle Kunstproduktion, sie konnte mühelos in alle damals gefragten Sujets integriert werden, indem man sie mit unterschiedlichen Requisiten kombinierte.

Pasticchio mit Ter Borchs Musiker

Unter den Kopien finden sich zwei Beispiele (Abb. 13 und 16), welche die Rückenfigur mit Noten in der Hand beim Musizieren darstellen. In der holländischen Oberschicht gehörte gemeinsames Musizieren zum guten Ton. Es wurde genutzt, um dem Alltag zu entfliehen, gesellschaftliche Kontakte zu pflegen und nicht zuletzt, um Liebesbeziehungen anzubahnen. Viele der damals publizierten Liederbücher beinhalteten vorwiegend Liebeslieder.¹⁴⁶ Der Gesang hatte dabei einen besonders hohen Stellenwert.¹⁴⁷ G.D.J. Schotel schreibt in seinem 1603 erschienenen Buch „Het oud-Hollandsch Huisgezin der zeventiende Eeuw“.¹⁴⁸

„An bestimmten Tagen trafen die jungen Leute zusammen, um sich mit Gesellschaftsspielen, vor allem aber mit Musik und Gesang zu vergnügen. In Dordrecht, 's-Gravenhage, aber auch woanders brachten die jungen Mädchen, wenn sie auf

¹⁴⁶ Wieseman, Marjorie E., Caspar Netscher and the late seventeenth-century dutch Painting, Doornspijk 2002, S. 64. siehe auch Fußnote 50

¹⁴⁷ Jäkel-Scheglmann, Silvia, Zum Lobe der Frauen, München 1994, S. 93

¹⁴⁸ Schotel, G. D. J., Het oud Hollandsch Huisgezin der zeventiende Eeuw, Arnheim 1903

*Besuch gingen, ihre sogenannten Jungfernbüchlein in ebenhölzernen oder „balijnen“ (aus Fischbein) Behältern mit sich. Diese Büchlein, meist in länglichem Format, waren handgeschrieben oder gedruckt. Die Handgeschriebenen enthielten allerlei, meist amouröse Lieder, von den jungen Leuten, in eigener Erfahrung gesammelt, aufgeschrieben, nicht selten mit schönen Zeichnungen versehen; (...)*¹⁴⁹

Besonders beliebt waren die sogenannten „mopsjes“, kleine, in Leder, Perlmutter oder Samt gebundene Büchlein, die zum Teil mit silbernen Beschlägen und Schließern versehen waren.¹⁵⁰ Der Inhalt solcher Büchlein war sehr verschieden. Neben Liebes- und Hochzeitsliedern mit oft doppelsinnigen Anspielungen enthielten sie natürlich auch geistliche Lieder mit mystischem Inhalt.¹⁵¹ Ab den 1650er-Jahren entstand eine Fülle von Bildern, die musizierende Gesellschaften und auch musizierende Frauen als Einzelmotiv darstellten.¹⁵² Das Motiv konnotiert zwei verschiedene Aspekte von Liebe, zum einen das Musizieren als Untermahlung werbender Absichten und zum anderen die Harmonie zwischen zwei Ehepartnern oder der Familie.¹⁵³

Die Rückenfigur wird zur Briefleserin

Zahlenmäßig am stärksten vertreten ist die Gruppe jener Kopien, in denen der Rückenfigur die Ecke eines Papiers beigefügt wurde. Sie wird dadurch ganz klar in die Tradition der brieflesenden Frauen eingereiht. Das Motiv der lesenden Frau hat in den Niederlanden eine lange Tradition, die bis zur Altniederländischen Malerei des 15. Jahrhunderts, beispielsweise dem Mérode Altar (1425) von Rogier van der Weyden (1399–1464) zurückgeht. Es handelt sich dabei vorwiegend um Verkündigungsszenen, in denen Maria von Gabriel bei der Bibellektüre überrascht wird.¹⁵⁴ Im 16. Jahrhundert werden Frauen nur sehr selten lesend dargestellt, ein Beispiel ist Quentin Massys (1466–1530) „Der Geldwechsler und seine Frau“.¹⁵⁵ Im 17. Jahrhundert finden sich ebenfalls kaum Beispiele für Frauen, die Bücher Lesen.¹⁵⁶ Es sind nun Frauen die Briefe, respektive

¹⁴⁹ Jäkel-Scheglmann, Silvia, Zum Lobe der Frauen, München 1994, S. 93

¹⁵⁰ Ebenda, S. 94

¹⁵¹ Ebenda, S. 94

¹⁵² Ebenda, S. 94

¹⁵³ Ebenda, S. 94

¹⁵⁴ Ebenda, S. 87

¹⁵⁵ Ebenda, S. 88

¹⁵⁶ Ebenda, S. 88

Liebesbriefe lesen. Das Motiv ist von den 30er bis in die 70er-Jahre des 17. Jahrhunderts ein Lieblingsthema der holländischen Malerei.¹⁵⁷

Historischer Kontext des Sujets

Laut Philippe Ariès war die Verbreitung des aktiven Lesens neben der neuen Rolle des Staates durch die protestantischen Reformen maßgeblich daran beteiligt, in der abendländischen Gesellschaft das Private vom Öffentlichen zu trennen.¹⁵⁸ Während eine schulische Bildung noch im Mittelalter vorwiegend Kindern aus adeligen Familien zukam, lernten in den Niederlanden fast alle Jungen und Mädchen (wohl in erster Linie der oberen Schichten – Anm. der Verf.) lesen und schreiben.¹⁵⁹ Besonders dem Bestreben der reformierten Kirche war es zu verdanken, dass bereits im 16. Jahrhundert überall im Land Schulen errichtet wurden.¹⁶⁰ Dies führte dazu, dass Holland im damaligen Europa die größte Alphabetisierung aufweisen konnte.¹⁶¹

Die Briefkorrespondenz war in den Niederlanden sehr beliebt und wurde durch eines der besten Postsysteme im damaligen Europa gewährleistet.¹⁶² Diese Art der Kommunikation war offenbar ein wichtiger Teil der nationalen Identität der Niederlande. Um die Jahrhundertmitte kam die Briefkorrespondenz derart in Mode, dass eigene Musterbücher, wie Jan Puget de la Serres 1630 erstmals veröffentlichtes Buch „Le Secrétaire à la mode“, den Liebenden fertige Liebesbriefe und auch die passenden Antworten dazu lieferten. Laut Daniela Hammer-Tugendhat gaben solche Bücher Gefühlen eine Sprache. In einem Medium, das individuelle und authentische Emotionen zu vermitteln scheint, wurden Codes festgeschrieben, die Gefühlen und Emotionen eine spezifische, fast stereotype Form gaben.¹⁶³

Das Schreiben und lesen von Briefen ist nicht nur bei Gerard Ter Borch ein

¹⁵⁷ Hammer-Tugendhat, Daniela, Die Pantoffeln Samuel van Hoogstratens, in: Klaus Krüger und Alessandro Nova (Hg.) Imagination und Wirklichkeit. Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der frühen Neuzeit, Mainz am Rhein 2000, S. 145

¹⁵⁸ Ariès, Philippe und Duby, Georges, Die Geschichte des privaten Lebens, Band 2, Frankfurt am Main 1999, S. 23

¹⁵⁹ Jäkel-Scheglmann, Silvia, Zum Lobe der Frauen, München 1994, S. 77

¹⁶⁰ Brown, Christoher, Holländische Genremalerei im 17. Jahrhundert, München 1984 S. 54

¹⁶¹ North, Michael, Kunst und Kommerz im Goldenen Zeitalter, Köln und Weimar 1992, S. 1

¹⁶² Jäkel-Scheglmann, Silvia, Zum Lobe der Frauen, München 1994, S. 84. siehe auch: Brown, C., Holländische Genremalerei im 17. Jahrhundert, München 1984, S. 137

¹⁶³ Hammer-Tugendhat, Daniela, Kunst der Imagination/Imagination der Kunst. Die Pantoffeln Samuel van Hoogstratens, in: Klaus Krüger und Alessandro Nova (Hg.), Imagination und Wirklichkeit. Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der frühen Neuzeit, Mainz/ Rhein 2000, S. 146

Hauptthema. Zahlreiche Künstler, darunter Gabriel Metsu, Pieter de Hooch und auch Jan Vermeer haben das Motiv immer wieder aufgegriffen und variiert, darüber hinaus findet sich das Motiv auch in der zeitgenössischen Theaterliteratur und der Emblemik.

Pieter Coddes „Dame am Spinett“

Pieter Codde, den Ter Borch zweifellos gekannt hat, ist eine Reihe von Bildern zugeschrieben, die als direkte Vorbilder für unsere Rückenfigur und auch als Vorbilder für die Verbindung der Rückenfigur mit dem Kontext „Briefleserin“ fungiert haben könnte. Es handelt sich dabei um zwei fast identische Bilder mit dem Titel „Dame am Spinett“ (Abb. 53 und 54) und eine „Frau in Rückenansicht am Tisch sitzend“ (Abb. 55). Jede dieser Figuren hält ein Blatt Papier in ihrer schlaff herunterhängenden Hand. Sie hat den Brief bereits gelesen, und scheint nun den Inhalt des Briefes zu verarbeiten. Bei der „Dame am Spinett“ deutet die an das Spinett gelehnte Viola da Gamba auf einen abwesenden Partner hin.¹⁶⁴ Bei der „Frau in Rückenansicht am Tisch sitzend“ fehlt dieser Verweis, sie trägt jedoch einen schwarzen Schleier. In jedem Fall deutet die Körperhaltung der Frau darauf hin, dass der Brief keine guten Nachrichten enthält.

Das Kleid der Rückenfigur lässt auf eine Entstehung in den frühen 30er-Jahren schließen. Pieter Codde war damals auf dem Höhepunkt seiner Karriere.¹⁶⁵ Er war zu dieser Zeit auch in der Amsterdamer Literaturszene aktiv, eines seiner Liebesgedichte wurde auch publiziert.¹⁶⁶ Er war sich also der Kraft, die Worte in Gedichten und Briefen auf die Emotionen der Leser ausüben können, sehr bewusst.¹⁶⁷

Wer aber macht die Rückenfigur aus der „Väterlichen Ermahnung“ zur Briefleserin?

Der Kavalier wird durch den Brief vertreten

Versucht man, eine Kontinuität der Bilder von der „Väterlichen Ermahnung“ bis zu den Pasticchios mit Briefleserin anhand des umgebenden Beiwerkes zu rekonstruieren, ist an dieser Stelle wohl die „Briefleserin mit einem jugendlichen Boten“ (Abb. 9) zu nennen. Die Raumaufteilung und das Beiwerk entsprechen bis auf geringe Abweichungen der „väterlichen Ermahnung“. Der Bettkasten, der Tisch mit dem

¹⁶⁴ Sutton, Peter, S., Love letters. Dutch Genre painting in the Age of Vermeer, Dublin und Greenwich, Con., 2003–2004, S. 86

¹⁶⁵ Ebenda, S. 86

¹⁶⁶ Ebenda, S. 86

¹⁶⁷ Ebenda, S. 86

Stilleben und der davor stehende Hocker befinden sich an derselben Stelle wie bei Ter Borch. Auch die Tür, die in der Amsterdamer Version rechts hinten angedeutet ist, wird hier wiederholt. Sogar der Sessel, auf dem im Original der Soldat Platz genommen hat, findet sich in beinahe gleicher Position auf der Kopie wieder, der Soldat und die schwarz gekleidete Frau sind jedoch verschwunden. An ihre Stelle ist ein junger Bote getreten, der mit respektvoll gesenktem Blick ein Antwortschreiben abzuwarten scheint. Der Bote verdeutlicht nicht nur, dass es sich bei dem Stück Papier in der Hand der Rückenfigur unzweifelhaft um einen Brief handelt, er steht auch genau in der Achse hinter dem leeren Sessel und verweist so auf den abwesenden Verehrer. Der männliche Protagonist aus Ter Borchs ursprünglicher Komposition ist verschwunden und nur noch in der metonymischen Form des Briefes präsent.¹⁶⁸ Der Bote wird inhaltlich und formal zum Verbindungsglied zwischen der Rückenfigur und dem abwesenden Verehrer.

Die Briefleserin

Die Kopie „Die Briefleserin“ (Abb. 10) kombiniert die Elemente „Rückenfigur“, „Bote“ und „Bett“ nun eigenständiger. Es ist die qualitativste der Kopien, in denen die Figur einen Brief lesend dargestellt ist. Rückenfigur und Kontext haben sich nun völlig von der „Väterlichen Ermahnung“ emanzipiert. Sie steht in der Mitte des Bildes und hält ein Stück weißes Papier vor sich. Links steht wieder ein jugendlicher Bote, der auf ein Antwortschreiben zu warten scheint. Seinen Hut hält er respektvoll unterm Arm. Rechts von der Rückenfigur findet sich wieder ein Tisch. Das Stilleben ist nun im Vergleich zu den beiden Versionen Ter Borchs leicht verändert. Die Kerze steckt nun in einer stärkeren Schrägstellung im Kerzenhalter, Puderpinsel und Glasschale wurden durch jene verzierte Schmuckdose ersetzt, die Ter Borch auch bei seiner 1650/51 entstandenen „Dame bei der Toilette mit einer Magd“ (Abb. 51) verwendet hat. Der Spiegel ist hier üppig mit vergoldeten Figuren verziert und an der Tischkante hängt nun eine Perlenkette herunter. Das rote Tisch Tuch wurde durch einen gewebten Teppich ersetzt.

Hinterfangen wird die Szene von einem roten Zeltbett, dessen Vorhang einen Spalt breit offen steht. Der Brief in der Hand der Rückenfigur liegt dabei auf der gleichen Achse wie die Öffnung im Bettvorhang. Der Inhalt des Briefes wird so unmissverständlich erotisch aufgeladen.

¹⁶⁸ Hammer-Tugendhat, Daniela, Kunst der Imagination/Imagination der Kunst. Die Pantoffeln Samuel van Hoogstratens, in: Klaus Krüger und Alessandro Nova (Hg.), Imagination und Wirklichkeit. Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der frühen Neuzeit, Mainz, S. 145

Es fällt auf, dass sich die Form des Bettes im Vergleich zu Ter Borchs Original verändert hat. Während bei „Die väterliche Ermahnung“ noch ein Kastenbett im Hintergrund steht, ist nun ein zeltförmiges Bett, wie es bei Ter Borch ab den späten 1650ern vorkommt, dargestellt. In den 1650ern und 1660ern entwickelt sich die Darstellung von Soldaten zu einem wesentlichen Faktor in Ter Borchs Oevre. Die Kontexte der Soldaten veränderten sich jedoch. Während seine frühen Soldatenbilder den rauen und lauten Alltag der Soldaten darstellten, zeigen die späteren Beispiele Soldaten in gutbürgerlichen, eleganten Situationen. Möglicherweise hängt diese Veränderung mit dem Ende des 80-jährigen Krieges zusammen.¹⁶⁹ Oft finden sich auf diesen Bildern auch Betten, die laut Alison McNeil Kettering in ihrer Form an jene Zelte erinnern, welche die holländische Armee im Feld verwendet hat. Solche Betten könnten demnach als visueller Konnex zwischen Liebe und Krieg gelesen werden.¹⁷⁰ Das Bett könnte hier also als ein Symbol verstanden werden, welches wie ein Bild im Bild funktioniert und das Bild um eine weitere Interpretationsmöglichkeit reicher macht.

„Die Briefleserin“ (Abb. 10) wurde von Hofstede de Groot und Gerhard Plietzsch für ein authentisches Werk Ter Borchs gehalten. Laut Gudlaugsson spricht jedoch einiges dagegen. Wenig überzeugend ist, wie die Rückenfigur den Brief vor sich hält, während der Faltenwurf der Ärmel den Eindruck des schlaffen Herabsinkens beibehält. Darüber hinaus passen die stilllebenhaften Teile, besonders die üppige Verzierung des Spiegels und der Puderdose, laut Gudlaugsson nicht zum gestrafften Umriss der Figuren. Die schräg gestellte Kerze geht zwar auf Ter Borch zurück, eine so starke Schrägstellung ist jedoch eher im Werk Caspar Netschers zu finden. Derselbe Teppich und das Spiegelchen kommen auch auf einem 1670 entstandenen Werk Netschers (Abb. 37) vor, und auch der Stuhl ist hier in sehr ähnlicher Weise gestaltet.

Gudlaugsson sieht daher Netscher als den Urheber dieses Bildes, jedoch einige Zeit nachdem dieser Ter Borchs Werkstatt verlassen hat. Hier wird auch deutlich, dass sich Ter Borchs starker Einfluss auf Netscher nicht nur in den Ähnlichkeiten bei der Themenwahl und den Kompositionsschemata zeigt, sondern auch in der bewusst mehrdeutigen Interpretierbarkeit der Bilder.¹⁷¹ Gudlaugsson weist auch auf die stark schwankenden Preise hin, die das Bild bei Auktionen erzielt hat. Offenbar war die

¹⁶⁹ Kettering, Alison McNeil, Gerard Ter Borch and the modern manner in: Wheelock, Arthur K., Gerard ter Borch, Katalog zu einer Ausstellung der American Federation of Arts, New York und der National Gallery of Arts Washington, Washington D. C. 2004, S. 24

¹⁷⁰ Ebenda, S. 26

¹⁷¹ Wieseman, Marjorie E., Caspar Netscher and the late seventeenth-century dutch Painting, Doornspijk 2002, S. 60

Autorschaft des Bildes bereits im 18. Jahrhundert strittig.¹⁷²

Ein Vergleich mit ähnlichen Beispielen zeigt, dass die Interpretation der Rückenfigur als Brieflesende in Ter Borchs unmittelbarem künstlerischem Umfeld, beziehungsweise von einem Maler, der mit Ter Borchs Werk vertraut war, ausgegangen sein muss. Bei „Eine junge Damen mit einem Boten“ (Abb. 41) wartet ein Bote in der Tür, während eine junge Dame konzentriert einen Brief liest. Laut Jeroen Giltaij ist das Motiv Briefleserin und wartender Kurier eine Erfindung Ter Borchs.¹⁷³ Dieses Einbeziehen einer weiteren, neutralen Person wurde auch von anderen Künstlern wie Gabriel Metsu oder Jan Vermeer aufgegriffen.¹⁷⁴

Die Phantasie des Betrachters ersetzt zentrale Requisiten

Frauen, die Liebesbriefe schreiben, erhalten oder lesen, waren also gerade um die Mitte des 17. Jahrhunderts in den Niederlanden ein besonders beliebtes Thema. Der Text auf diesen Briefen bleibt dabei stets unsichtbar und überlässt den Inhalt der Phantasie der RezipientInnen. Auch die Reaktion der Briefleserin gibt uns keinen Hinweis auf den Inhalt des Briefes, denn die Protagonistinnen dieser Bilder lassen weder durch Gestik noch durch ihre Mimik auf ihre emotionale Verfassung schließen.¹⁷⁵

Unter den hier behandelten Kopien ist der Liebesbriefkontext nicht nur am häufigsten vertreten, die Rückenfigur hat in diesem Kontext interessanterweise auch die größte Popularität erlangt. Dies ist angesichts der Tradition brieflesender Frauenfiguren nicht weiter verwunderlich, denn eine Rückenfigur löst eine ganze Reihe von Darstellungsproblemen nahezu perfekt. Sie hält den Brief vor sich, sodass der Betrachter ihr gewissermaßen unbemerkt über die Schulter blicken kann, um den Inhalt des Briefes zu erfahren. Der Text bleibt jedoch unsichtbar. Die Phantasie des/der Betrachter(s)In wird infolgedessen besonders stark angeregt. Zusätzlich ist das Gesicht der Figur dem/der BetrachterIn abgewandt. Während Ter Borch und auch Vermeer in ähnlichen Bildern versuchten, den Gesichtsausdruck der Leserin möglichst neutral zu gestalten, ist das Gesicht hier gar nicht zu sehen. Der Phantasie des/der Betrachter(s)In wird so nicht nur der Gesichtsausdruck, sondern auch die Gesichtszüge der Figur überlassen. Es kann also

¹⁷² Wieseman, Marjorie E., Caspar Netscher and the late seventeenth-century dutch Painting, Doornspijk 2002, S. 118

¹⁷³ Giltaij Jeroen, Hg., Der Zauber des Alltäglichen. Holländische Malerei von Adrian Brouwer bis Johannes Vermeer, Frankfurt am Main, 2007, S. 182

¹⁷⁴ Jäkel-Scheglmann, Silvia, Zum Lobe der Frauen, S. 92

¹⁷⁵ Hammer-Tugendhat, Daniela, Liebesbriefe. Plädoyer für ein neues Text-Bild Verständnis in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, In: Kunsthistoriker. Mitteilungen des österreichischen Kunsthistorikerverbandes, 10. Tagungsband, Wien 2000 S. 126

sowohl die individuelle Vorstellung idealer Schönheit als auch eine große Bandbreite verschiedener Emotionen und vor allem auch unterschiedlicher Gesichtsausdrücke auf die Figur projiziert werden. Es ist dennoch sehr ungewöhnlich, dass brieflesende Frauen als Rückenfiguren dargestellt werden.

Bilder im Bild

Eine Möglichkeit, den unsichtbaren Text und die Gefühle der Figur zu kommentieren und so die Phantasie des/der Betrachter(s) in gewisser Weise zu lenken, sind Bilder im Bild.¹⁷⁶ Die Funktion solcher Bilder im Bild wird an zwei in den 1630er-Jahren entstandenen Bildern von Dirk Hals besonders deutlich: Beide Bilder zeigen jeweils eine Frau in einem spärlich möblierten Innenraum. Auf (Abb. 56) ist die Frau am linken Bildrand an ein Fenster gelehnt und zerreißt einen Brief, an der Wand hinter ihr hängt ein Bild, welches ein Segelschiff auf stürmischer See darstellt. Am Bild (Abb. 57) sitzt die Frau zufrieden lächelnd in der Mitte des Bildes, das Bild hinter ihr zeigt ein Segelschiff auf ruhiger See. Ein Liebesemblem aus Jan Harmensz Kruls Buch „Minnebelden: Toegepast, de Lievende Ionckheyt“ aus dem Jahr 1634 zeigt, wie stark diese Bilder semantisch aufgeladen waren:

„Die Liebe kann zurecht mit der See verglichen werden, wenn man die Wechselhaftigkeit betrachtet, die in einer Stunde Hoffnung und in der nächsten Furcht bringt: So geht es einem Liebenden wie einem Schiffer, der auf die See hinaus fährt – am einen Tag gutes Wetter, am nächsten Tag Sturm und heulende Winde.“¹⁷⁷

Jan Vermeer hatte für seine 1657/58 entstandene brieflesende Frau (Abb. 58) ursprünglich auch eine etwas eindeutigeren Bildsprache mit einem Bild im Bild gewählt. Eine Untersuchung mit Röntgenstrahlen hat ergeben, dass sich in der rechten Bildhälfte ein Trinkgefäß auf dem Tisch und an der Wand ein Bild mit einem Cupido befand. Offenbar empfand Vermeer das Bild im Bild als eine zu offensichtliche erotische Anspielung auf den Inhalt des Briefes und übermalte die rechte Bildhälfte mit jenem grünen Vorhang, der auch heute noch die Intimität der dargestellten Situation unterstreicht.¹⁷⁸ Der Inhalt

¹⁷⁶ Hammer-Tugendhat, Daniela, Kunst der Imagination/Imagination der Kunst. Die Pantoffeln Samuel van Hoogstratns, in: Klaus Krüger und Alessandro Nova (Hg), Imagination und Wirklichkeit. Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der frühen Neuzeit, Mainz, S. 145

¹⁷⁷ Jäkel-Scheglmann, Silvia, Zum Lobe der Frauen, München 1994, S. 85. siehe auch: Haak, Bob, Das Goldene Zeitalter der holländischen Malerei, Köln 1984, S. 75

¹⁷⁸ Jäkel-Scheglmann, Silvia, Zum Lobe der Frauen, München 1994, S. 89

des Briefes wird so nicht auf eine erotische Aussage festgelegt, sondern ermöglicht eine sehr subjektive Interpretation des Bildes.

Die Rückenfigur in Samuel van Hoogstratens Bild „Die Pantoffeln“

Hoogstraten geht noch einen Schritt weiter. Um den subjektiven Blick des Betrachters in seine Komposition einzubeziehen, integriert er eine der Kopie „Die Briefleserin“ (Abb. 10) sehr ähnliche Kopie, als Bild im Bild in sein um 1658/59 entstandenes Werk „Die Pantoffeln“ (Abb. 17 und 17a).

Das Bild zeigt einen Blick durch drei menschenleere Räume, als einzige Akteure fungieren die Rückenfigur und der jugendliche Bote auf dem Bild im Bild.¹⁷⁹ Dieses Bild im Bild wird dadurch zum Handlungsträger und somit zum eigentlichen Sujet des Bildes.¹⁸⁰ Samuel van Hoogstraten hat Netschers Kopie dabei bis auf wenige Veränderungen zitiert, er lässt jedoch die Ecke des Schriftstücks weg. Obwohl dieser eindeutige Hinweis auf das Liebesbriefthema fehlt, wird das Sujet sofort erkannt, denn das Motiv ist aufgrund seiner Popularität und der Tradition so geläufig, dass das Liebesbriefthema auch ohne dieses zentrale Motiv vom Betrachter sofort assoziiert wird.¹⁸¹ Samuel van Hoogstraten macht deutlich, dass es sich hier um eine Kopie nach einer Kopie handelt und stellt sich damit bewusst in einen Traditionszusammenhang.¹⁸²

Es ist nun nicht mehr nur der Inhalt des Briefes der Phantasie des Betrachters überlassen, es wird auch auf das Bildgedächtnis des Betrachters rekurriert, denn ohne die Kenntnis der Bildtradition von brieflesenden Frauen ist das Bild dem/der BetrachterIn nicht zugänglich.¹⁸³ Samuel van Hoogstraten thematisiert hier also nicht nur die mit der

¹⁷⁹Diese Leere hat die damaligen Betrachter sicher irritiert. Im 19. Jahrhundert wurde es sogar den Sehgewohnheiten angepasst, indem die Kopie eines Mädchens aus Pieter de Hoochs „Figuren in einem Hof“ von 1685 in das Bild eingefügt wurde. Heute sind diese Erweiterungen wieder entfernt. Wie bei dem bereits besprochenen Bild „Das Glas Limonade“ von Ter Borch (Abb. 34 und 35) wurden dem Bild also Elemente hinzugefügt. Siehe dazu: Hammer-Tugendhat, Daniela, Kunst der Imagination/Imagination der Kunst. Die Pantoffeln Samuel van Hoogstratns, in: Klaus Krüger und Alessandro Nova Hg, Imagination und Wirklichkeit. Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der frühen Neuzeit, Mainz, S. 144, siehe auch Anmerkung 26.

¹⁸⁰ Hammer-Tugendhat, Daniela, Kunst der Imagination/Imagination der Kunst. Die Pantoffeln Samuel van Hoogstratns, in: Klaus Krüger und Alessandro Nova Hg, Imagination und Wirklichkeit. Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der frühen Neuzeit, Mainz/Rhein 2000, S. 144

¹⁸¹ Daniela Hammer-Tugendhat, Liebesbriefe. Plädoyer für ein neues Text-Bild-Verständnis der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts. In: Kunsthistoriker. Mitteilungen des österreichischen Kunsthistorikerverbandes, 10. Tagungsband, Wien 2000 S. 128

¹⁸² Ebenda, S. 128

¹⁸³ Hammer-Tugendhat, Daniela, Kunst der Imagination/Imagination der Kunst. Die Pantoffeln Samuel van Hoogstratns, in: Klaus Krüger und Alessandro Nova Hg, Imagination und Wirklichkeit. Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der frühen Neuzeit, Mainz, /Rhein 2000 S. 145

Rückenfigur verbundenen Implikationen, sondern hinterfragt auch das Verhältnis von Sein und Schein, von Wirklichkeit und Imagination in der Kunst.¹⁸⁴

Wer lässt den Brief verschwinden?

Hat Samuel van Hoogstraten den Brief verschwinden lassen oder hatte er eine Kopie vor Augen, auf der der Brief bereits verschwunden war? Die Suche nach einer Antwort auf diese Frage erscheint wie die Frage was wohl zuerst da gewesen sei, die Henne oder das Ei.

Das Fortlassen eines für die Interpretation so wichtigen Motivs setzt eine Künstlerpersönlichkeit voraus, die sich sehr eingehend mit Fragen über die Einbeziehung des Betrachters und subtile Bildsprache beschäftigt.

Von Samuel van Hoogstraten wissen wir, dass er sich intensiv mit den Möglichkeiten der Malerei auseinandergesetzt hat. Er hat einen der wenigen holländischen Malertraktate verfasst. Das Werk erschien erstmals 1678 mit dem Titel: „Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst, anders de Zichtbare Werelt“ (Einführung in die hohe Schule der Malerei oder die sichtbare Welt).¹⁸⁵ Im ersten Buch dieses Traktates schreibt er über das Ziel der Malerei: „De Schilderkonst is een wetenschap, om alle ideen, ofte denkbeelden, die de gansche(sic) zichtbaere natuer kan geven, te verbeelden: en met omtrek en verwe het oog te bedriegen“ (Die Malerei ist eine Wissenschaft, und alle Ideen und Vorstellungen, welche die ganze sichtbare Welt darbietet, zu verbildlichen und mit Konturen und Farbe das Auge zu betrügen).¹⁸⁶ Entscheidend ist für Hoogstraten also nicht die Mimesis, sondern die „Ideen und Vorstellungen, also Denkbilder, die das Auge betrügen.“¹⁸⁷ Samuel van Hoogstraten soll auch eine Schrift über das Unsichtbare (het Onsichtbaere) verfasst haben, die jedoch nie gedruckt wurde.¹⁸⁸

Daniela Hammer-Tugendhat schlägt vor, die Gegenstände auf dem Bild im Sinne eines Paragone zwischen Malerei und Poesie zu lesen. Ähnlich wie der Brief auf Liebesbriefdarstellungen symbolisiert das Buch das Wort, doch das Buch bleibt geschlossen und

¹⁸⁴ Hammer-Tugendhat, Daniela, Kunst der Imagination/Imagination der Kunst. Die Pantoffeln Samuel van Hoogstratnns, in: Klaus Krüger und Alessandro Nova Hg, Imagination und Wirklichkeit. Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der frühen Neuzeit, Mainz, /Rhein 2000, S. 139

¹⁸⁵ Ebenda, S. 149. Siehe auch; Samuel van Hoogstraten, Inleyding tot de hooge Schoole der Schilderkonst, anders de zichtbare Werelt, Rotterdam 1678 (Neudruck Soest 1969)

¹⁸⁶ Ebenda, S. 150. Zitiert nach: Brusati, Celeste, Artifice and Illusion. The Art and writing of Samuel wan Hoogstraten, The University of Chicago Press, 1995, S. 267, Anm. 26

¹⁸⁷ Ebenda, S. 150

¹⁸⁸ Ebenda, S. 149. zitiert nach: Brusati, Celeste, Artifice and Illusion. The Art and writing of Samuel wan Hoogstraten, The University of Chicago Press, 1995, S. 300, Anm. 175

der Brief ist verschwunden. Stattdessen wird der Blick auf das Bild im Bild geöffnet, es erzählt: „ut pictura poesis“.¹⁸⁹ In seinem „Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst, anders de Zichtbare Werelt“ bezeichnet Samuel van Hoogstraten das Zeichnen als eine andere Art des Schreibens, welche die Augen des Verstandes öffnet.¹⁹⁰

Es ist hier auch interessant zu beobachten, dass Hoogstraten einige Utensilien aus der Kopie in den „realen“ Bildraum zieht. Der Kerzenständer mit der beinahe heruntergebrannten Kerze ist hier nicht nur ein Zitat, welches das Bild im Bild mit dem Realen Bild verknüpft, sondern wurde dem Bild buchstäblich entnommen und in eine andere Realitätsebene gestellt. Es wird hier deutlich, wie stark die Intention des Malers war, das Verhältnis von Mimesis und Realität in seinem Werk zu thematisieren. Es verdeutlicht aber auch, dass Samuel van Hoogstraten davon ausgehen konnte, dass sein Publikum mit dem Original und/oder zumindest einer der Kopien vertraut war.

Es spricht also vieles dafür, dass Samuel van Hoogstraten den Brief eliminiert hat. Es existiert jedoch eine Kopie auf der der Brief ebenfalls fortgelassen ist. Das Bild „Die Botschaft“ (Abb. 11) zitiert die Kopie „Die Briefleserin“ (Abb. 10) bis auf geringe Abweichungen. Die Gesichtszüge des Pagen sind verändert und der Kopf der Rückenfigur ist weniger stark nach links geneigt. Das Tischtuch ist hier wieder rot. Besonders zu beachten ist das Stillleben: Kerze und Schmuckdose entsprechen jenen auf der Kopie „Die Briefleserin“ (Abb. 10), die Perlenkette ist jedoch verschwunden und der Spiegel hat einen einfachen schwarzen Rahmen.

Es ist also durchaus möglich, dass der Brief bereits vor Hoogstratens Bild verschwunden ist. Die geringe Qualität der Kopie „Die Botschaft“ lässt allerdings daran Zweifel, dass der/die UrheberIn zu so subtiler Bildsprache fähig war. Hoogstratens Bild kann jedoch auch nicht als Vorbild für die Kopie ohne Brief fungiert haben, da die Kerze bei van Hoogstraten aus dem Bild entnommen und gewissermaßen in den „realen Bildraum“ versetzt wurde; in der Kopie ist die Kerze jedoch vorhanden. Darüber hinaus stimmt die Draperie des Rockes bis auf wenige Abweichungen mit jener bei „Die Briefleserin“ (Abb. 10) überein. Der/Die KopistIn hatte also eine Vorlage zur Verfügung. Möglicherweise haben sowohl van Hoogstraten als auch der/die UrheberIn der Kopie

¹⁸⁹ Hammer-Tugendhat, Daniela, Kunst der Imagination/Imagination der Kunst. Die Pantoffeln Samuel van Hoogstratens, in: Klaus Krüger und Alessandro Nova Hg, Imagination und Wirklichkeit. Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der frühen Neuzeit, Mainz, /Rhein 2000, S. 149

¹⁹⁰ Ebenda, S. 149 Zitiert nach Brusati, Celeste, Artifice and Illusion. The Art and writing of Samuel van Hoogstraten, The University of Chicago Press, 1995, S. 56–57

„Die Botschaft“ ein Bild vor Augen, welches nicht auf uns gekommen ist. Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass die hier behandelten Kopien nur ein kleiner Teil der ursprünglich existierenden Bilder sein können. Gudlaugsson vermutet, dass es sich bei „Die Botschaft“ um eine Kopie nach einem verschollenen Bild handelt.¹⁹¹

In Samuel van Hoogstratens Bild impliziert die Abbildung der Rückenfigur dadurch nicht nur die Konnotationen eines Werkes, sondern enthält eine ganze Reihe unterschiedlicher Bezüge. Sämtliche Konnotationen, mit denen die Rückenfigur im Zuge ihrer Verselbständigung aufgeladen wurde, konnten so in das Bild einfließen, je nachdem wie informiert der/die BetrachterIn über die einzelnen Kopien und die Tradition der einzelnen Kontexte war. Durch dieses bewusste Spiel mit dem Vorwissen der BetrachterInnen und die prominente Position in einem Bild, das wiederum ohne Phantasialeistung des/der Betrachter(s)In nicht funktioniert, wird die Rückenfigur gewissermaßen zum Ideal betrachterInnen-orientierter Malerei

Durch Hoogstratens Bild können also zwei Schlüsse für die Kopien gezogen werden: Die Briefleserin ohne Brief ist bereits im 17. Jahrhundert erfunden worden und die Rückenfigur ist bereits im 17. Jahrhundert zur Ikone geworden.

Der Grundgedanke dieses „Unsichtbar-Machens“ des zentralen Requisites könnte jedoch bereits in „Die väterliche Ermahnung“ enthalten sein. In den 1930er-Jahren wurde „Die väterliche Ermahnung“ in einem Katalog der Gemäldegalerie Berlin als Bordellszene interpretiert.¹⁹² Ausschlaggebend für diese Interpretation war eine Münze, die der Soldat zwischen seinen Fingern gehalten haben soll. Ein prüder Besitzer soll die Münze entfernt haben, um der Szene ihren anrühigen Charakter zu nehmen.¹⁹³ Mittlerweile haben Untersuchungen der Farbschichten ergeben, dass sich im Amsterdamer Bild keine Zeichen eines Abriebes oder gelbe Farbpigmente finden.¹⁹⁴ Auch in Berlin ist man von dieser Interpretation abgekommen.

Ein Vergleich mit Ter Borchs „Der galante Offizier“ von 1662/63 (Abb. 33) macht deutlich, warum man in der Hand des Soldaten aus „Die väterliche Ermahnung“ so gerne eine Münze sehen würde. Der Tisch im Vordergrund und der Kamin kommen auf zahlreichen Darstellungen gutbürgerlicher Interieurs bei Ter Borch vor. Nur das Bett im

¹⁹¹ Gudlaugsson, Sturla, Gerard Ter Borch, 2 Bände, Den Haag, 1959–1960, S. 119

¹⁹² Berlin, Gemäldegalerie, Die holländischen Meister. 17. und 18. Jahrhundert, Berlin 1932, S. 470

¹⁹³ Guépin, J.P., Die Rückenfigur ohne Vorderansicht, in: Gerard Ter Borch 1617–1681. Ausstellungskatalog, Landesmuseum Münster 1974 S. 31

¹⁹⁴ Wheelock, Arthur K., Gerard ter Borch, Katalog zu einer Ausstellung der American Federation of Arts, New York und der National Gallery of Arts Washington, Washington D. C. 2004, S. 116

Hintergrund, dessen Vorhänge einen Spalt weit geöffnet sind, gibt dem Raum einen erotischen Unterton. Ter Borch platziert die Hand, mit welcher der Offizier der jungen Frau die Geldstücke reicht, genau vor diesem Spalt und macht damit unmissverständlich klar, wie die Szene zu lesen ist. Eine Münze in der Hand des Soldaten würde aus der „Väterlichen Ermahnung“ also unmissverständlich eine Bordellszene machen und das Rätsel lösen.

Es ist interessant, dass das Geldstück aus der Literatur nicht mehr wegzudenken ist, obwohl zumindest in der Amsterdamer Version bewiesen ist, dass sich dort nie ein Geldstück befunden hat. Silvia Jäkel-Schäglmann untersucht in ihrem 1994 erschienenen Buch „Zum Lobe der Frauen“ unter anderem „Die väterliche Ermahnung“. Sie beschreibt einen „lässig dasitzenden Mann, der einer jungen Frau ein Geldstück entgegen hält“. Die „Fehlinterpretation“ als Familienszene führt sie darauf zurück, dass J. G. Wille die kleine Münze in der Hand des Soldaten übersah.¹⁹⁵ Offenbar ist die Handhaltung des Soldaten so suggestibel, dass die Münze gesehen wird, egal ob sie tatsächlich abgebildet ist oder nicht.

Dass die Handhaltung des Soldaten bereits im 17. Jahrhundert in dieser Weise gedeutet wurde, zeigt das Bild „Das Medaillon“ von Caspar Netscher (Abb. 59).¹⁹⁶ Die Komposition ist einer gleichnamigen Zeichnung Ter Borchs (Abb. 28) nachempfunden. Hier überreicht ein junger Soldat mit genau derselben Geste einer vor ihm sitzenden jungen Frau ein kleines, nun tatsächlich sichtbares Medaillon. Möglicherweise hat Ter Borch also bereits bei der „Väterlichen Ermahnung“ mit dem „Weglassen“ einzelner Requisiten zugunsten einer offeneren Rezeption experimentiert. P. A. Sutton schlägt vor, den Soldaten in der „Väterlichen Ermahnung“ als Boten zu lesen, der im Auftrag eines wohlhabenden Herren einen kleinen Ring, ein Medaillon oder ähnliches im Sinne eines „trouwenpenning“ übergibt. Es war in Holland nicht unüblich, im Falle eines Eheversprechens intime Kontakte bereits vor der Eheschließung zu pflegen, dies konnte sich im Falle einer Schwangerschaft jedoch negativ für die Frau auswirken, da es ohne Beweis für das Eheversprechen kaum möglich war, Forderungen einzuklagen.¹⁹⁷ Dass der Soldat in „Die väterliche Ermahnung“ gerade keinen Ring übergibt, den „trouwenpenning“ also gewissermaßen schuldig bleibt, könnte demnach auch als moralisch-didaktischer

¹⁹⁵ Jäkel-Schäglmann, Silvia, Zum lobe der Frauen, München 1994, S. 85. Siehe auch: Haak, Bob, Das Goldene Zeitalter der holländischen Malerei, Köln 1984, S. 107 ff.

¹⁹⁶ Ebenda, S. 85. Siehe auch: Haak, Bob, Das Goldene Zeitalter der holländischen Malerei, Köln 1984, S. 111

¹⁹⁷ Jäkel-Schäglmann, Silvia, Zum Lobe der Frauen, München 1994, S. 112

Hintergrund in Richtung „prüfe wer sich ewig bindet“ oder ähnliches gelesen werden. In diesem Fall würde eine semantische Aussage in der „nicht Sichtbarkeit“ des zentralen Requisites stecken.

Variationen der Rückenfigur

Rückenfigur mit afrikanischer Dienerin

Auch bei der bereits erwähnten Kopie „Eine Dame in Rückenansicht mit einer afrikanischen Dienerin“ (Abb. 15) wurde ein Element aus einem anderen Gemälde mit der Rückenfigur kombiniert. Die afrikanische Dienerin und der Rundbogen mit Ausblick auf einen Arkadengang sind aus dem 1678 entstandenen Bild „Dame bei der Toilette“ von Frans van Mieris dem Älteren (Abb. 60) entlehnt. Kleid und Körperhaltung der Rückenfigur weisen bereits starke Abweichungen vom Original auf, darüber hinaus wendet sich die Figur der Dienerin zu, wodurch ihr Gesicht im Profil sichtbar wird. Die Puderdose und der gewebte Teppich am Tisch entsprechen jenen auf der Kopie „Die Briefleserin“ (Abb. 10), und auch das üppig verzierte Spiegelchen ist hier – wenn auch sehr fragmentiert – zu sehen. Auch dieses Bild ist also möglicherweise in Netschers Umfeld entstanden.

Dame in Rückenansicht mit einem Bild in der Hand

Das verhältnismäßig schlecht erhaltene Bild „Dame in Rückenansicht mit einem Bild in der Hand“ (Abb. 14) zeigt ebenfalls ein ähnliches Beiwerk. Schmuckdose, Perlenkette und der gewebte Teppich am Tisch zeigen, dass auch der Urheber dieser Kopie das Bild „Die Briefleserin“ (Abb. 10) oder eine der eben genannten Kopien gekannt haben muss. Auch der golden verzierte Spiegel wurde diesmal als Bilderrahmen an der Wand in diese Kopie integriert. Das Bett im Hintergrund ist jedoch wieder ein Kastenbett wie in Ter Borchs Original. Wie die Figur mit der afrikanischen Dienerin gibt auch diese Figur mehr von sich preis als die übrigen Beispiele. Sie hat ihre rechte Hand ausgestreckt und kippt damit einen kleinen Gegenstand – vielleicht ein kleines Bild – nach hinten. Ihr Kopf ist leicht nach vor geneigt. Umrisslinie und Draperie der Figur sind bis auf die eine leichte Veränderung in der Gestaltung der Rückenpartie mit jener in der Berliner Version identisch. Der Urheber dieser Kopie muss also auch Zugang zur Berliner Version selbst oder einer der Vorzeichnungen gehabt haben.

Caspar Netschers Werkstatt

Eine ganze Reihe von Kopien kann also mit Caspar Netscher in Verbindung gebracht werden, aufgrund der geringen Qualität mancher dieser Bilder muss Netscher selbst jedoch als Autor weitgehend ausgeschlossen werden. Gegen Ende seines Lebens muss Netscher eine beträchtliche Werkstatt mit etlichen Mitarbeitern besessen haben, dafür spricht die große Anzahl signierter Bilder, die mitunter große Qualitätsunterschiede aufweisen.¹⁹⁸ Laut Marjorie E. Wieseman zeigen erstaunlich viele Künstler des ausgehenden 17. und 18. Jahrhunderts offensichtliche Abhängigkeit von Netscher, obwohl in den Gildenbüchern nur sehr wenige Schüler Netschers verzeichnet sind.¹⁹⁹ Doch nicht nur Lehrlinge arbeiteten in den Werkstätten mit, auch Gesellen konnten ihre Fähigkeiten erweitern, indem sie in verschiedenen Meisterwerkstätten arbeiteten, was in größeren Ateliers zu einer weitgehenden Arbeitsteilung und damit zu fast manufakturartiger Kunstproduktion führte.²⁰⁰ Ein unvollendetes Werk von Gonzales Coques (1614 oder 1618–1684) (Abb. 42) zeigt, wie die Zusammenarbeit zwischen dem Meister und seinen Mitarbeitern vonstatten gegangen sein könnte: Hintergrund, Gesichter und Beiwerk sind bereits vollendet, die Gestaltung der Gewänder könnte Aufgabe eines Assistenten gewesen sein.²⁰¹ Eine derartige Arbeitsteilung war nicht ungewöhnlich. Auch bei Nachlassauktionen mussten oft erst unfertig gebliebene Werke durch Kollegen gegen Entgelt vollendet werden.²⁰²

Gudlaugsson erwägt bei der St. Petersburger Kopie „Eine Brieflesende Frau mit einem Boten“ (Abb. 12) einen der Söhne Netschers als möglichen Urheber. Von Netschers neun Kindern schlugen lediglich zwei, Theodor und Constantijn, eine Malerlaufbahn ein.²⁰³ Viele Bilder seiner Söhne, aber auch seiner Lehrlinge und Mitarbeiter wurden lange Zeit fälschlicherweise Netscher zugeschrieben. Manche dieser Bilder sind so qualitativ, dass die Vermutung nahe liegt, dass Netscher bei der Produktion zumindest Anleitung

¹⁹⁸ Wieseman, Marjorie E., Caspar Netscher and the late seventeenth-century dutch Painting, Doornspijk 2002, S. 30

¹⁹⁹ Unter Netschers Schülern waren unter anderen: Mourits van der Linden (seit 1672 in der Pictura), Antoni oder Johannes Hardenbroek, J. Spick (seit 1683 i. P.), Johannes van den Brande (1686 i.P.) und Daniel Haringh, ein Schüler oder Mitarbeiter Netschers (seit 1669 i.P.) von dem als einzigem gesicherte Werke erhalten sind. Siehe dazu Wieseman, Marjorie E., Caspar Netscher, S. 30f

²⁰⁰ North, Michael, Kunst und Kommerz im Goldenen Zeitalter, Köln und Weimar, 1992, S. 85

²⁰¹ Wheelock, Arthur K. Jr., The artistic development of Gerard Ter Borch in: Wheelock, Arthur K. Jr., Gerard ter Borch, Katalog zu einer Ausstellung der American Federation of Arts, New York und der National Gallery of Arts Washington, Washington D. C. 2004, S. 13

²⁰² North, Michael, Kunst und Kommerz im Goldenen Zeitalter, Köln und Weimar, 1992, S. 111

²⁰³ Wieseman, Marjorie E., Caspar Netscher and the late seventeenth-century dutch Painting, Doornspijk 2002, S. 29

gegeben hat.²⁰⁴ Constantin war offenbar der talentiertere der beiden Söhne, er erbt auch den Großteil der Hinterlassenschaft Netschers. Er trat auch ganz bewusst in Konkurrenz mit seinem Vater und signierte seine Werke oft zweideutig mit C. Netscher. Constantins Werke unterscheiden sich von denen seines Vaters durch die weniger naturalistische Darstellungsweise der Draperien (trockene, pastellige Farben und kurze Pinselstriche für Konturen und Gesichtszüge), relativ schlanke Körper und überlange Köpfe mit sehr akzentuierten Augen.²⁰⁵

Auch Frans van der Haagen und Daniel Haringh (ca. 1636–1713) kopierten und variierten Netschers Werke.²⁰⁶ Aleijda Wolfsen (1648–1692) arbeitete möglicherweise bei Netscher, bis sie nach ihrer Heirat nach Zwolle zog, wo sie bestimmt auch Kontakt zu Gesina Ter Borch hatte.²⁰⁷ Ihre frühen Genrebilder sind noch Netschers in den 1660ern entstandenen Werken verpflichtet. Ihre Werke sind für gewöhnlich signiert, oft wurde diese Signatur jedoch ausgestrichen oder verändert, um das Bild Netscher zuschreiben zu können.²⁰⁸ Der Den Haager Künstler Reiner de la Haye (ca. 1640– nach 1695) ist wahrscheinlich der am besten fassbare Nachfolger Netschers.²⁰⁹ Mitte der 1660er Jahre hat er eine Reihe von Bildern geschaffen, die auf Netschers Werken basieren. Viele dieser Bilder wurden fälschlicherweise Netscher zugeschrieben.²¹⁰

Kunsthandel im 17. Jahrhundert

Es ist interessant, dass sich ein Großteil dieser Versionen in die zweite Hälfte der Sechziger und die erste Hälfte der Siebziger-Jahre datieren lassen. Offenbar waren Ter Borchs Werke in dieser Zeit besonders gefragt. Johannes Reinalme, ein renommierter Kunsthändler, der die Amsterdamer Oberschicht mit Kunstwerken belieferte, handelte auch mit Ter Borchs Werken. Dass sich die Werke hier ausgesprochen gut verkauft haben müssen, wird durch die Ähnlichkeit seiner Kompositionen mit Werken von Gabriel Metsu (1629–1667), Eglon van der Neer (ca. 1634–1703) und Michiel van Musscher (1645–1705) deutlich. Es ist durchaus möglich, dass Eglon van der Neer und Michiel van Musscher auch von Kunsthändlern engagiert wurden, um Kopien von

²⁰⁴ Wieseman, Marjorie E., Caspar Netscher and the late seventeenth-century dutch Painting, Doornspijk 2002, S. 118

²⁰⁵ Ebenda, S. 129

²⁰⁶ Ebenda, S. 121

²⁰⁷ Ebenda, S. 121

²⁰⁸ Ebenda, S. 122

²⁰⁹ Ebenda, S. 66

²¹⁰ Ebenda, S. 88

gefragten Kompositionen anzufertigen.²¹¹ Die Rolle der Kunsthändler für die Entstehung solcher Kopien ist noch nicht erforscht.²¹²

Bilder waren zu Handelsobjekten geworden. Sie wurden auf Auktionen, bei Lotterien²¹³ auf Auktionen, im Straßenhandel und sogar auf Jahrmärkten gehandelt. Es wurden auch Rechnungen im Tauschverfahren mit Bildern beglichen, sodass einige Wirte, wie auch der Vater Johannes Vermeers nebenbei einen Kunsthandel betrieben.²¹⁴ Als Kunsthändler traten Trödler, sogenannte „uydraegsters“ (meist Frauen, die bei Nachlassverwaltung und Nachlassversteigerung halfen und preiswerte Bilder von Hand zu Hand vermittelten), Geschäftsleute im Nebenerwerb, weniger erfolgreiche KünstlerInnen aber auch professionelle Kunsthändler, die sogar in die St.-Lukas-Gilden aufgenommen wurden, auf.²¹⁵ In den 1630er und 40er-Jahren des 17. Jahrhunderts war die Nachfrage nach Kunstwerken erstmals so groß, dass KunsthändlerInnen ihrem Gewerbe hauptberuflich nachgehen konnten.²¹⁶ Einige Kunsthändler stellten auch Kopisten an, die gegen einen fixen Lohn von Sonnenaufgang bis Sonnenuntergang alles malten, was der Händler ihm auftrug. Von selbständigen MalerInnen wurde diese Art der Kunstproduktion „op de galey schildern“ (auf der Galeere malen) genannt.²¹⁷ Oft standen auch KünstlerInnen in festen Auftragsverhältnissen zu Kunsthändlern. Die meisten Kunsthändler kauften jedoch bei unabhängigen MalerInnen im Atelier.²¹⁸ Bereiste man eine Stadt, gehörte der Besuch im Atelier eines/einer namhaften Künstlerin zum guten Ton, Berichte beweisen, dass unter anderen Gerard Dou, Frans van Mieris und Johannes Vermeer regelmäßig Besucher in ihren Ateliers empfangen haben.²¹⁹

²¹¹ Wheelock, Arthur K., Gerard ter Borch, Katalog zu einer Ausstellung der American Federation of Arts, New York und der National Gallery of Arts Washington, Washington D. C. 2004, S. 153 und S. 16. Eine Liste der von van der Neer und Musscher angefertigten Kopien nach Ter Borch siehe: Gudlaugsson, Sturla, Gerard Ter Borch, Den Haag 1959–1960, S. 289 f.

²¹² Arthur K. Wheelock verweist in einer Fußnote auf ein persönliches Gespräch mit Hans van Miergroet, der die Praxis, Künstler für Kopien zu engagieren, auch im flämischen Raum vermutet. Wheelock, Arthur K. Jr., The artistic development of Gerard Ter Borch, in: Wheelock, Arthur K. Jr., Gerard ter Borch, Katalog zu einer Ausstellung der American Federation of Arts, New York und der National Gallery of Arts Washington, Washington D. C. 2004, S. 2 ff. Anmerkung 47

²¹³ Lotterien dienten vorwiegend karitativen Zwecken und entwickelten sich im 17. Jahrhundert in den Niederlanden zu einem Instrument des Bildumschlages (aber auch Geschirr und Bargeld); nirgendwo in Europa waren Lotterien so erfolgreich. Siehe North Michael, Kunst und Kommerz im Goldenen Zeitalter, S. 109.

²¹⁴ North, Michael, Kunst und Kommerz im Goldenen Zeitalter, Köln und Weimar, 1992, S. 113

²¹⁵ Ebenda, S. 114

²¹⁶ Ebenda, S. 114

²¹⁷ Ebenda, S. 115

²¹⁸ Ebenda, S. 116

²¹⁹ Wieseman, Marjorie E., Caspar Netscher and the late seventeenth-century dutch Painting, Doornspijk 2002, S. 32

Kopien und Fälschungen

Es wurde in den Niederlanden auch viel kopiert, in den meisten Fällen wurden diese Kopien wohl auch ganz offiziell als Kopie verkauft. Der prominente Kunsthändler Gerrit Uylenburgh hatte viele Gemälde auf Lager, die durch die Bemerkung „nach Rubens“ oder „nach Tintoretto“ als Kopien kenntlich gemacht waren.²²⁰ Mit der steigenden Nachfrage nach zugeschriebenen Werken bekannter Künstler wurde jedoch auch bewusst gefälscht.

Kopien wurden als Originale angeboten, und nicht mehr gefragte Namen getilgt und durch gefragtere ersetzt.²²¹ Die Vorgeschichte des Konkurses von Gerrit Uylenburghs Kunsthandel verdeutlicht die Praktiken des damaligen Kunsthandels. Uylenburg bot 1671 dem Kurfürsten von Brandenburg 13 Gemälde berühmter italienischer Maler an, die von Hendrik van Formantiou als Fälschungen erklärt und nach Holland zurückgeschickt wurden. Dort lösten sie einen Expertenstreit aus, der nur knapp zu Uylenburgs Gunsten entschieden wurde.²²² Uylenburgs Ruf als seriöser Kunsthändler war jedoch ruiniert, und er musste bald darauf Konkurs anmelden.²²³ Netscher war einer der Sachverständigen, die zu diesem Verfahren herangezogen wurden.²²⁴

Auch Sammlerinventare deuten darauf hin, dass in den Niederlanden viel gefälscht wurde, denn in zu vielen Inventaren finden sich Namen wie Dürer, Holbein und ähnliche.²²⁵ Zuschriebene Gemälde finden sich fast ausschließlich in wertvollen Nachlässen und Versteigerungen, bei denen die Vorsteher der St. Lucas Gilde als Sachverständige herangezogen wurden.²²⁶ Kopien fanden sich häufig in einfacheren Nachlässen.²²⁷

Auch Bilder aus Ter Borchs Umfeld wurden gefälscht. Das um 1658 datierte Werk „The Guardroom“ galt als gesichertes Werk Ter Borchs, bis im Zuge einer Reinigung die authentische Signatur Caspar Netschers neben einem falschen G-T-B-Monogramm entdeckt wurde.²²⁸

²²⁰ North, Michael, Kunst und Kommerz im Goldenen Zeitalter, Köln und Weimar, 1992, S. 117

²²¹ Ebenda, S. 118

²²² Ebenda, S. 118

²²³ Ebenda, S. 118

²²⁴ Wieseman, Marjorie, E., Caspar Netscher and the late seventeenth-century dutch Painting, Doornspijk 2002, S. 30

²²⁵ Huizinga, Johan, Holländische Kultur im 17. Jahrhundert, München 2007, S. 112

²²⁶ North, Kunst und Kommerz im Goldenen Zeitalter, Köln und Weimar, 1992, S. 130

²²⁷ Ebenda S. 137

²²⁸ Wieseman, Marjorie E., Caspar Netscher and the late seventeenth-century dutch Painting, Doornspijk 2002, S. 54

Dieses Vorgehen ist der heutigen Praxis, Kunstwerke zu vermarkten, nicht unähnlich ein Großteil der hier angeführten Kopien nach Ter Borchs Rückenfigur wurden dezidiert als „Ter Borch“ in den Auktionskatalogen ausgewiesen.

Ter Borch selbst hat jedoch nur wenige Bilder signiert. Weder die Amsterdamer noch die Berliner Version sind bezeichnet, und auch die wenigsten der hier besprochenen Kopien sind signiert. Laut Fatima Yalcin findet sich auf dem Brief bei „Die Briefleserin“ (Abb. 10) das Datum 1660 und die Initialen „GT“. Laut Gudlaugsson handelt es sich hier jedoch nicht um eine authentische Signatur sondern eine spätere Zutat.²²⁹ Auch das St. Petersburger Bild (Abb. 12) trägt die Sigatur „G. Ter Borg“. Möglicherweise wurde hier versucht, die Kopien als Originale zu verkaufen. Die isolierte Rückenfigur (Abb. 6) ist rechts unten mit dem Monogramm „GS“ oder „GB“ signiert. Möglicherweise wurde auch hier versucht, Ter Borchs Monogramm nachzuahmen.

Datierungsversuch

Der Versuch einer zeitlichen Einordnung der Kopien gestaltet sich erwartungsgemäß schwierig, da sich der Großteil der Bilder in privaten Sammlungen befindet und lediglich schwarz-weiß Abbildungen aus alten Publikationen verfügbar sind. Es gibt jedoch eine Reihe von Hinweisen, die zumindest eine grobe zeitliche Orientierung zulassen und Aufschluss darüber geben, wie im Laufe der Zeit mit der Figur umgegangen wurde.

Netschers 1655 datierte Kopie (Abb. 3) liefert den terminus ante quem für das Berliner Bild und lässt darauf schließen, dass das Amsterdamer Bild bereits unmittelbar nach seiner Entstehung sehr erfolgreich war. Das Bild „Die Pantoffeln“ von Samuel van Hoogstraten (Abb. 17), ist vermutlich bereits Ende der 50er-Jahre des 17. Jahrhunderts entstanden. Die Rückenfigur wurde also bereits wenige Jahre nach ihrer Erfindung aus ihrem Kontext isoliert und in den Kontext der Briefleserin integriert. Auch das Dresdner Bild (Abb. 8) könnte in dieser Zeit entstanden sein, da das Beiwerk jenem bei Samuel van Hoogstraten und der Kopie „Die Botschaft“ (Abb. 11) sehr ähnlich ist.

Es scheint sich im Laufe der Zeit ein Fundus an Utensilien entwickelt zu haben, aus denen die KopistInnen frei Gegenstände wählen und kombinieren konnten, denn es ist nicht möglich, eine Kontinuität der Bilder anhand des Beiwerks zu rekonstruieren. Dazu kommt, dass bei kaum einer Kopie die Kenntnis nur eines Vorbildes ausreicht. Der

²²⁹ Gudlaugsson, Sturla, Gerard Ter Borch, Den Haag, 1959–60, S. 118

Großteil dieser Kopien muss also in einem sehr begrenzten zeitlichen und auch räumlichen Abstand zu- und voneinander produziert worden sein.

Die für die Pasticchios verwendeten Figuren und Gegenstände können weitere Hinweise auf eine mögliche Entstehungszeit liefern. Die „Dame bei der Toilette mit einer afrikanischen Dienerin“ von Mieris (Abb. 60) wird wie auch „Eine junge Frau musiziert mit zwei jungen Männern“ von Ter Borch (Abb. 52) um 1667/68 datiert. Netschers „Mädchen am Spiegel“ (Abb. 37), in dem derselbe goldverzierte Spiegel und ein sehr ähnlich gestalteter Teppich zu sehen sind, ist um 1670 entstanden. Bei dem St. Petersburger Bild (Abb. 12) schließt Gudlaugsson aus der Gestaltung des Kostüms des Boten auf eine Datierung zwischen 1675 und 1680. Ein Teil der Pasticchios könnte also bereits in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts entstanden zu sein.

Das Pasticchio mit der afrikanischen Dienerin (Abb. 15) wurde 1929 von Hofstede de Groot beurteilt und ins 18. Jahrhundert datiert; auch die „Briefleserin mit einem jugendlichen Boten“ (Abb. 9) ist laut Hofstede de Groot nicht früher als Mitte des 18. Jahrhunderts entstanden.²³⁰ Die Veränderung des Kleides bei der „Rückenfigur im Atlaskleid mit Noten in der Hand“ (Abb. 16) lässt darauf schließen, dass sich die Popularität der Rückenfigur tatsächlich bis ins 18. Jahrhundert gehalten hat. Das Gewand der Rückenfigur wurde deutlich verändert. Rock und Ärmel sind wesentlich voluminöser gestaltet und das Schultertuch ist nun auf einen schmalen Streifen reduziert, sodass der gesamte Schulter- und Nackenbereich der Figur sichtbar wird. Offenbar hat man das Kleid hier der Mode angepasst. Wie oben bereits erwähnt, waren die Niederlande auch was die Mode betraf, besonders in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, tonangebend. Die Kleider wurden einfacher, die Silhouetten schlanker und das Decolleté wurde mit einem Tuch verhüllt. Erst gegen Ende des 17. Jahrhunderts konnte der französische Hof seine politische Macht wieder ausbauen und wirkte infolgedessen auch was die Mode betraf wieder vorbildhaft. Die Gewänder wurden wieder reicher und es wurde unmö- dern, das Decolleté völlig zu verhüllen.²³¹ Im 18. Jahrhundert hat J. G. Wille im Auftrag des französischen Königs neben der Berliner Version noch eine ganze Reihe von Bildern anderer holländischer Malern des 17. Jahrhunderts wie Jan van Mieris, Gabriel Metsu und auch Caspar Netscher gestochen. Auch der Stich nach Ter Borchs „Das Glas Limonade“ (Abb. 36) stammt aus dem 18. Jahrhundert. Holländische Genrebilder des 17. Jahrhunderts waren zu dieser Zeit offenbar wieder sehr beliebt, möglicherweise

²³⁰ Gudlaugsson, Sturla, Gerard ter Borch, Den Haag 1959/60, S. 119

²³¹ Boehm, Max von, Die Mode. Menschen und Moden im 17. Jahrhundert, München 1964, S. 126

entstanden einige der Pasticchios aufgrund dieses Trends. Es muss hier jedoch nochmals betont werden, dass jeder Versuch, eine Entwicklung anhand des vorhandenen Materials nachzuzeichnen, nur sehr lückenhaft sein kann, da ein großer Teil der Kopien nicht auf uns gekommen ist.

Conclusio

Ter Borchs Rückenfigur ist in einer Zeit entstanden, in der sich die Niederlande in einer außergewöhnlichen Situation befanden. Das Land hatte sich von der spanischen Abhängigkeit befreit, und konnte seine günstige geographische Lage nun für die eigene Wirtschaft nützen. Der Mittelstand profitierte am meisten von dieser Veränderung, und so entwickelte sich bald eine breite und vor allem wohlhabende bürgerliche Schicht, die sich Bilder zur Dekoration ihrer Häuser leisten konnten. Dazu kam der Umstand, dass sich die Funktion der Bilder durch den Einfluss der Reformierten Kirche von einer Andachtsfunktion zu einer Unterhaltungsfunktion veränderte. Ähnlich wie die Mitglieder der Adelshäuser im übrigen Europa wollte sich auch die holländische Mittelschicht in Bildern repräsentiert sehen, die Beziehung zwischen Künstler und Käufer war durch die zunehmende Kommerzialisierung der Kunst jedoch zurückgedrängt worden. Ein Künstler konnte nun also nicht mehr konkret auf die Vorstellungen eines bestimmten Käufers eingehen, sondern musste seine Bilder so formulieren, dass sie den Ansprüchen einer möglichst breiten Öffentlichkeit entsprachen.

Eine ganze Reihe von Künstlern wie Frans Mieris, Jan Vermeer und natürlich Gerard Ter Borch haben ihre Werke mit polysemantischen Bezügen versehen. Die Bilder können dadurch nicht auf eine bestimmte Interpretation festgelegt werden, sondern zwingen den Betrachter, seine persönlichen Werte und Vorstellungen in das Werk einzubringen. Die endgültige Interpretation fällt daher sehr individuell aus. Die Rückenfigur und ihre zahlreichen Kopien stehen symptomatisch für diese Entwicklung.

Alison McNeil Kettering meint, dass das Wertesystem, das Ter Borch mit seinen Zeitgenossen teilte, eine ganze Reihe verschiedener Begriffe von dem Idealbild Frau beinhaltete.²³² Die stereotype Gestaltung der Rückenfigur aus der „Väterlichen Ermahnung“ ermöglicht nun jedem Betrachter eine individuelle Interpretation. Sie ist beherrscht, passiv und keusch, aber auch schön, anmutig und erotisch anziehend. Sie

²³² Kettering, Alison McNeil, Ter Borchs Ladies in Satin, in: Franits, Wayne, Looking at seventeenth-century dutch art, Cambridge, 1997, S. 101

entsprach also neben den inhaltlichen auch den ästhetischen Ansprüchen der holländischen Mittel- und Oberschicht.

Der Umstand, dass bereits der Originalkontext nicht eindeutig interpretierbar war, hat dazu beigetragen, dass die Figur aus ihrem Kontext isoliert und in andere Kontexte integriert werden konnte. Sie war also geradezu für diesen zunehmend kommerziellen Kunstmarkt geschaffen, da mit geringem Aufwand neue Bilder produziert werden konnten. Bei diesen neuen Kontexten werden jedoch keine neuen Bildelemente erfunden, sondern vorwiegend Teile aus bereits bestehenden Bildern miteinander kombiniert. Einige dieser Kopien sind durchaus sehr qualitativ, während andere aufgrund ihrer geringen Qualität eher als Schülerarbeiten oder „Massenproduktion“ für ein Publikum mit weniger hohen Qualitätsansprüchen gewertet werden müssen. Die Nachfrage nach solchen Kopien muss jedenfalls enorm gewesen sein.

Samuel van Hoogstraten thematisiert diesen Boom, indem er bewusst die Paraphrase einer Kopie als Bild im Bild in sein Werk „Die Pantoffeln“ integrierte. Sämtliche Bedeutungen, mit denen die Rückenfigur im Zuge ihrer Verselbständigung aufgeladen wurde, können so in das Bild einfließen, je nachdem, wie informiert der/die BetrachterIn über die Kopien und die Tradition der einzelnen Kontexte ist. Durch dieses bewusste Spiel mit dem Vorwissen des der Betrachter(s)In und die prominente Position in einem Bild, das wiederum ohne die Phantasieleistung des/der Betrachter(s)In nicht funktioniert, wird die Rückenfigur gewissermaßen zum Ideal betrachterorientierter Malerei und zur Ikone einer ganzen Bildgattung.

Abstract

This thesis examines the numerous copies of the standing female figure, invented in Gerard Ter Borch's „Paternal Admonition“.

The copies can be regarded as symptomatic for a development, that took place in the seventeenth-century Dutch society. The Netherlands found themselves in a quite extraordinary situation. They recently emancipated themselves from the Spanish dependency and could now benefit from their convenient geographic situation. Particularly the middle class cashes in on the new situation. According to the members of the European nobility, they wanted to find their values represented in paintings, but the relationship between the artist and his client has changed since art was more and more commercialized.

Now, an Artist had to think up compositions, which fit to a lot of different and anonymous clients. Many artists like Gerard ter Borch, Frans van Mieris or Jan Vermeer, invented quite ambivalent compositions to encounter this problem. Such pictures could not be interpreted in one particular way, but they encourage the audience to integrate their own values into the composition. The final interpretation depends on the history and personality of the individual.

The „Paternal Admonition“ is one of these paintings. The stereotype configuration of the standing figure enables a very individual interpretation: She is self-controlled, passive, virtuous, beautiful and sexual attractive at the same time.

It was not unusual to make copies of successful pictures, the curious thing about the copies examined in this thesis is, that they modify their contexts. Some of the copies are high quality paintings, others are exercises of learners or mass production for less demanding customers.

The first part of this thesis examines the figure in its original context and the cultural conditions that alter the interpretation. The second part analyzes the copies and the circumstances of their production.

Beschreibedes Verzeichnis der einzelnen Kopien

Bei Sturla Gudlaugsson findet sich eine Liste von 27 Kopien der Rückenfigur, jedoch ohne Abbildungen. Im folgenden Verzeichnis sollen nur jene Kopien der Rückenfigur, von denen mir Abbildungen zur Verfügung gestanden haben, beschrieben werden. Bei jenen Abbildungen, die ich aufgrund der Maße, der Provenienz oder einer Beschreibung Gudlaugssons Liste zuordnen konnte, sind die Ordnungsnummern aus Gudlaugssons Liste zusätzlich angeführt. Die Titel der einzelnen Kopien differenzieren in der Literatur sehr stark; der Titel „Dame in Rückenansicht“ wird sehr häufig verwendet. Die hier angeführten Titel wurden von mir mit zugunsten einer besseren Lesbarkeit gewählt.

Abb. 1) „Die väterliche Ermahnung“ (Amsterdamer Bild)

Bei Gudlaugsson 110 I

Leinwand 71 x 73 cm.

Zuschreibung: Gesichertes Werk Gerard Ter Borch d. J.

Verbleib: Rijksmuseum Amsterdam

Erhaltung: Laut Sturla Gudlaugsson teilweise stark abgerieben.

Datierung: um 1654

Laut Gudlaugsson gewiss die frühere der beiden Fassungen, darauf deuten die starken Pentimenti hin. Der Stuhl erschien ursprünglich in einer stärkeren Schrägstellung, und auch der Kopf der Rückenfigur wurde laut Gudlaugsson nachträglich verändert.

Abb. 2) „Die väterliche Ermahnung“ (Berliner Bild)

Bei Gudlaugsson: 110 II

Leinwand 70 x 60 cm

Zuschreibung: Gesichertes Werk Gerard Ter Borch d. J. (Keine Signatur!)

Verbleib: Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin.

Erhaltung wesentlich besser als das Amsterdamer Bild. Im unteren Teil des Rockes weist das Bild Flecken auf.

Datierung: Laut Gudlaugsson spätestens 1655 entstanden, da eine Kopie Netschers nach dieser Fassung diese Jahreszahl trägt (Abb. 3)

Figur: Haare sind eher als verwischte Fläche dargestellt, rechts ist eine schwarze Masche zu erkennen. Das Schultertuch ist eine einheitliche, schwarze Fläche, deren

Ränder leicht verwischt sind. Das Muster am Rückenteil besteht aus sehr fein gearbeiteten, dünnen und dickeren schwarzen Streifen, auch das Zackenmuster ist sehr fein ausgearbeitet. Die hellen Stellen dazwischen erscheinen in demselben grünlichen Ockerton wie die verschatteten Stellen an der Draperie. Der Rockansatz an der Taille geht mit vielen kleinen Fältchen fast horizontal in den Rock über. Der Rockteil ist an einigen Stellen von einer dunklen Kontur umgeben und wirft unten, wo das Kleid am Boden auftrifft, schmale Schatten. An jener Stelle, an der das Kleid rechts einen Knick macht, scheint der Satinstoff das Rot des Tischtuches zu reflektieren. Der Stoff bildet keine einheitliche Fläche, er weist überall leichte Knitterfalten auf und ist auch nirgendwo weiß.

Die Figur weist sehr starke Übereinstimmungen mit dem Amsterdamer Bild auf. Es wurden jedoch folgende Veränderungen vorgenommen: Der Kopf ist eine Spur weiter nach links geneigt, der Kragen ist nach oben etwas verkürzt und gibt so mehr vom Nacken der Rückenfigur preis. Die Umrisslinie der Figur ist im Bereich des Oberkörpers und der Taille deutlich schmaler als die Amsterdamer Figur. Der Rocksäum ist etwas gelängt, die Breite entspricht jedoch wieder der Amsterdamer Version.

Das Stilleben am Tisch ist mit dem Amsterdamer Bild identisch. Tischtuch und Bettvorhang sind in zwei verschiedenen Rottönen gegeben. Der Hund ist fortgelassen und das Bett ist deutlich schmaler als jenes im Amsterdamer Bild.

Abb. 3) Netschers Kopie nach der Berliner Version

Bei Gudlaugsson: 110 II a

Leinwand 79 x 66 cm

Zuschreibung: Laut M.E. Wiseman gesichertes Werk Caspar Netschers. Bezeichnet: C. Netscher fecit 1655

Verbleib: Museum Gotha,

Erhaltungszustand: ?

Datierung: Nach der Bezeichnung 1655

Das Bild wiederholt die Komposition der Berliner Version, die Proportion ist hier jedoch wesentlich schlanker als im Original. Die Figuren wirken dennoch recht steif und unbeholfen. Das Stilleben weist im Vergleich zum Vorbild einige Abweichungen auf. Der Spiegel hat hier einen einfachen, dunklen Holzrahmen, die Kerze ist kürzer und steht schräger im Kerzenständer als bei Ter Borch.

Abb. 4) Stich von J. G. Wille „l' instruction Paternelle“

Standort: Amsterdam, Rijksprentenkabinet

Datierung: 1765

Der Stich wurde nach dem Berliner Bild erstellt und ist daher mit diesem beinahe identisch. Die Rückenpartie ist S-förmig geschwungen, um diesen Effekt noch zu betonen, hat Wille das schwarze Tuch im Bereich der linken Schulter stärker ausgewölbt. Das Tuch weist im unteren Drittel einen horizontalen Streifen auf, sodass der Eindruck entsteht, man könnte den Schulterausschnitt des Kleides durch das etwas durchsichtige Tuch erkennen. Der Rock ist eine Spur kürzer als im Berliner Bild.

Wille hat die Gesichtszüge des Soldaten leicht verändert, dieser erscheint nun weniger jugendlich, sondern analog zum Titel des Stiches tatsächlich väterlich.

Abb. 5) Isolierte Rückenfigur

Bei Gudlaugsson: 110 II k

Leinwand 54 x 38 cm

Verbleib: unbekannt, zuletzt dokumentiert bei Kunsthandel Evers, Arnheim

Datierung: Gudlaugsson meint, wahrscheinlich beträchtlich später als das Original, begründet diese Annahme jedoch nicht.

Erhaltungszustand: Obwohl mir lediglich eine schwarz-weiße Reproduktion des Werkes zur Verfügung steht, sind Details sehr gut zu erkennen. Das Bild scheint folglich sehr gut erhalten zu sein. Möglicherweise stützt Gudlaugsson seine späte Datierung auf den verhältnismäßig guten Erhaltungszustand. Der Vergleich mit dem Amsterdamer und dem Berliner Bild zeigt hier stärkere Übereinstimmungen mit dem Amsterdamer Bild. Kontur und Draperie sind nahezu identisch. Besonders die rechte Umrisslinie weist auf das Amsterdamer Bild hin, denn hier ist die Figur -wie auch das Amsterdamer Beispiel- breiter angelegt. Der Kopf ist deutlich nach rechts geneigt. Der Kragen ist am unteren Rand etwas weiter nach unten gezogen, wodurch sich der S-förmige Eindruck der Rückenpartie verstärkt. Dieser Effekt wird durch eine stärkere Krümmung im Bereich der Lendenwirbel noch verstärkt.

Tisch, Hocker und Stilleben sind mit dem Amsterdamer Bild identisch. Der Bettkasten ist jedoch verschwunden, stattdessen findet sich am linken Bildrand ein Schrank oder eine Wandvertäfelung.

Abb. 6) Isolierte Rückenfigur, möglicherweise Kopie nach Abb. 5

Bei Gudlaugsson: nicht erwähnt

36 x 52 cm. (laut Yalcin)

Der Vergleich mit den bisher genannten Beispielen zeigt die meisten Übereinstimmungen mit der oben genannten isolierten Rückenfigur (Abb. 5) Die Figuren sind im mittleren Teil sehr ähnlich, im oberen Teil ist die Figur stark gelängt. Im unteren Teil ist der Rocksaum hingegen etwas verkürzt, wodurch eine etwas kopflastige Proportion entsteht. Die bei Abbildung 5 erwähnte verstärkte S-Krümmung im unteren Teil der Rückenpartie ist auch hier vorhanden.

Aufgrund der Übereinstimmung des Beiwerks und der Draperie ist durchaus denkbar, dass diese Kopie nach jener auf Abbildung 5 entstanden ist. Die Kopie ist jedoch von geringerer Qualität. Am rechten unteren Rand ist eine Signatur GS oder GB sichtbar.

Abb. 7) „Eine Dame im Atlaskleid und eine trinkende alte Frau“

Bei Gudlaugsson: Möglicherweise ein Fragment oder 110 II b?

Öl auf Eichenholz 32,5 x 25,3 cm

Verbleib: unbekannt

Datierung: Laut Fatima Yalcin auf der Rückseite signiert und datiert 1657

Figur: Die meisten Übereinstimmungen weist die Figur mit „Die Briefleserin“ (Abb. 10) auf. Die Umrisslinie ist nahezu deckungsgleich, allein der Kopf ist deutlich nach rechts geneigt.

Abb. 8) Eine Dame in Rückenansicht vor einem roten Zeltbett. (Dresdner Bild)

Bei Gudlaugsson: 110 II h

Öl auf Eichenholz 39 x 27,5 cm

Zuschreibung: Keine Signatur! Gudlaugsson schließt eine Autorschaft Netschers nicht aus. Im Katalog der Gemäldegalerie Alte Meister in Dresden als „Gerard Ter Borch?“ geführt.

Verbleib: Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie

Erhaltungszustand: Durchwegs sehr gut erhalten, an manchen Stellen sind die Pentimenti jedoch stark sichtbar. Im Bereich der Spitze des Tischtuches scheint die Farbe wie durch einen Fingerabdruck verwischt und am Kragen schimmern, wie im Stich von Wille horizontale Linien durch, als wäre der Kragen ursprünglich etwas schmaler angelegt gewesen. Die Rückenpartie ist in stärkerer Drehung zum Bett hin

gegeben. Hier unterscheidet sich die Dresdner Figur von allen anderen Kopien der Rückenfigur, die mir bekannt sind. Die Draperie der Ärmel verändert sich durch diese stärkere Drehung nicht, alleine der Bund am rechten Ärmel ist im Dresdner Bild fortgelassen. Obwohl die Draperie dem Original sehr ähnlich ist, ist sie an keiner Stelle mit einer der anderen Kopien deckungsgleich! Im Vergleich zum Berliner Bild ist der Stoff der Dresdner Kopie weniger meisterhaft imitiert. Der Künstler hat teilweise mit Weißhöhlungen gearbeitet, an manchen Stellen sind die Pinselstriche deutlich sichtbar. Das Dresdner Bild scheint trotz des kleinen Formates nicht auf Nahsichtigkeit konzipiert zu sein, die Falten sind zwar kleinteilig, aber nicht sehr sorgfältig gearbeitet. Der Pinsel ist sorgfältiger gearbeitet als im Original und auch das Bändchen tritt plastischer hervor. Der Spiegel ist hier wieder schwarz umrandet.

Abb. 9) Briefleserin mit einem jugendlichen Boten

Bei Gudlaugsson: möglicherweise 110 II s

Verbleib: unbekannt, zuletzt Kunsthandel Caspari, München, 1928

Datierung: Das Bild wurde 1928 von Hofstede de Groot begutachtet, dieser hält das Bild für nicht älter als Mitte des 18. Jahrhunderts. Gudlaugsson meint, es handelt sich dabei um eine Kopie nach „Die Briefleserin“ (Abb. 10) oder dem St. Petersburger Bild (Abb. 12). Das Bild weist die meisten Übereinstimmungen mit dem Berliner Bild auf. Die Draperie ist im oberen Teil beinahe deckungsgleich, im unteren Teil ist der Rocksaum rechts etwas breiter angelegt, die Schleppe ist etwas kürzer gehalten wodurch eine glockenähnliche Form entsteht. Die Manschette am Ärmel ist fortgelassen. Der Kopf ist leicht nach vor geneigt. Der Künstler hat die Figur um eine Hand erweitert, in der sie ein Stück Papier hält, offenbar wurde die Manschette am Ärmel weggelassen und der Kopf geneigt um die Figur an diese Tätigkeit anzupassen. Dieselbe Kopfhaltung findet sich auch auf Abbildung 5 wieder.

Das Beiwerk ist dem der Berliner Version sehr ähnlich. Links im Bild befindet sich ein Tisch mit einem Stilleben, davor ein Hocker. Das Stilleben ist jedoch etwas verändert. Der Spiegel hat hier einen einfachen dunklen Rahmen, das Bändchen ist fortgelassen und hinter dem Puderpinsel ist eine weitere Metallschüssel zu sehen. Die Kerze ist so weit an den Bildrand geschoben, dass sie nur noch als Fragment sichtbar ist. Auch in der rechten Bildhälfte ist das Vorbild zitiert. Der Stuhl, der dem Soldaten in der Berliner Version als Sitzgelegenheit dient steht nun leer an fast derselben Position wie im Berliner Bild. Auch das Fragment einer Tür am rechten Bildrand ist aus dem Amster-

damer Bild entnommen. Ein jugendlicher Bote mit Wanderstock und Hut in Händen steht davor und scheint ein Antwortschreiben abzuwarten.

Abb. 10) „Die Briefleserin“

Bei Gudlaugsson: 110 II n

(Leinwand?) 68 x 52 cm

Verbleib: unbekannt, zuletzt dokumentiert bei: Kunsthandel N. Katz, Basel 1948

Datierung: um 1656–1669. Laut Gudlaugsson ist die Bezeichnung „GT 1660“ (laut Mitteilung von R. Rebel, 1950) falsch

Zuschreibung: Von Hofstede de Groot und G. Plietzsch für ein authentisches Werk Ter Borchs gehalten. Gudlaugsson sieht Netscher als den Urheber, jedoch einige Zeit nachdem dieser Ter Borchs Werkstatt verlassen hat.

Die Draperie weist die meisten Übereinstimmungen mit dem Berliner Bild auf. Die Umrisslinie des Rockes ist deckungsgleich. Die Falten im unteren Rockbereich sind etwas nach unten verschoben, wodurch die Proportion der Figur deutlich gelängt erscheint. Auch der obere Teil der Figur deckt sich gut mit dem Berliner Vorbild, der gesamte Oberkörper ist jedoch nach hinten geneigt, der Kopf ist zusätzlich noch weiter nach links gelehnt. Die Figur hält ein Stück Papier vor sich.

Der Spiegel weist nun eine vergoldete Verzierung auf, zusätzlich findet sich ein reich verziertes Schmuckkästchen am Tisch. Das Bändchen wurde durch eine Perlenkette ersetzt. Das Tischtuch ist hier ein gewebter Teppich. Im Hintergrund wurde ein zeltförmiges Bett platziert. Rechts im Bild befindet sich ein jugendlicher Bote.

Abb. 11) „Die Botschaft“

Bei Gudlaugsson: 110 II p

Holz 62 x 46 cm.

Verbleib: Privatbesitz, Nachlass von John McFadden

Laut Gudlaugsson ist das Bild weder in Ter Borchs noch in Netschers Werkstatt, sondern erst im 18. Jahrhundert entstanden. Möglicherweise handelt es sich hierbei um eine Kopie nach einem verschollenen Bild.

Die Figur zeigt in Draperie und Proportion die meisten Übereinstimmungen mit der Figur bei „Die Briefleserin“ (Abb. 10). Der Kopf ist weiter nach rechts geneigt. Rechts ist ein Ohr sichtbar. Obwohl auch in diesem Bild ein jugendlicher Bote links im Bild steht, hält die Figur keinen Brief in Händen. Die Tischdecke ist hier glatt und der

Spiegel hat einen einfachen schwarzen Rahmen. Das Schmuckkästchen ist mit jenem bei „Die Briefleserin“ (Abb. 10) identisch.

Abb. 12) „Eine brieflesende Frau mit einem Boten“ (St. Petersburger Bild)

Bei Gudlaugsson: 110II q

Leinwand: 70 x 54 cm

Verbleib: Eremitage St. Petersburg

Datierung: Gudlaugsson schließt aus dem Kostüm des Boten eine Datierung zwischen 1657 und 1680.

Zuschreibung: Bezeichnet G. Ter Borg. Gudlaugsson meint, das Bild könnte von einem der Söhne Netschers angefertigt worden sein.

Proportion und Draperie sind identisch mit der Figur bei „Die Musizierenden“ (Abb. 13). Das schwarze Tuch wurde stark verschmälert und nach oben hin durch einen helleren Streifen fortgesetzt, der zum Hals hin rund abschließt. Darüber hinaus trägt die St. Petersburger Figur eine Halskette.

Abb. 13) „Die Musizierenden“

Bei Gudlaugsson: 110 II u

Leinwand: 67,5 x 54,5 cm

Verbleib: Seit 1951 Privatbesitz, Stockholm.

Die Kopie weist die meisten Übereinstimmungen mit dem St Petersburger Bild (Abb 12) auf.

Das schwarze Tuch ist an der Oberkante etwas verkürzt, sodass mehr vom Nacken sichtbar wird. Die Falten der Draperie sind stark auseinandergezogen.

Der Mann ist mit leichten Veränderungen einem 1667–1668 entstandenen Bild Ter Borchs (Abb. 52) entnommen.

Abb. 14) Eine Dame in Rückenansicht mit einem Bild in der Hand

Bei Gudlaugsson: nicht erwähnt

33 x 27,5 cm

Verbleib: unbekannt, zuletzt: Kunsthandel, Dalzell Hetfield Gallery, Los Angeles

Erhaltungszustand: Die Reproduktion des Bildes ist sehr schlecht, und gibt keinerlei Aufschluss über den Erhaltungszustand des Bildes.

Umrisslinie und Draperie sind mit dem Berliner Bild weitgehend deckungsgleich. Veränderungen in der Gestaltung des Kleides könnten auf eine spätere Entstehungszeit hindeuten. Die Figur ist dem Tisch zugewandt, dieser ist mit einem Teppich bedeckt. Das Stillleben ist verschwunden, lediglich eine Perlenkette hängt an der Tischkante herunter. Die Figur wurde, wenig überzeugend, um eine rechte Hand erweitert, mit der sie einen ebenfalls auf dem Tisch befindlichen dreieckigen Gegenstand berührt. Figur und Tisch werden von einem eckigen Bettkasten in der Art der beiden Versionen Ter Borchs hinterfangen. Links im Bild befindet sich ein Hocker, auf den ein kleiner Hund gerade hinaufzuspringen scheint. Links oben befindet sich ein Bild mit einem golden verzierten Bilderrahmen, wie er auch bei „Die Briefleserin“ (Abb. 10) zu finden ist.

Abb. 15) Eine Dame in Rückenansicht mit einer afrikanischen Dienerin

Bei Gudlaugsson: möglicherweise 110 II t ?

Holz 39 x 31 cm?

Verbleib: zuletzt: Sammlung Graf Schall Riaucor

Datierung: Laut Hofstede de Groot aus dem 18. Jahrhundert.

Das Motiv der Afrikanerin mit silberner Waschschüssel vor einem Rundbogen mit Blick auf Arkaden ist einem 1667 entstandenen Bild Frans van Mieris (Abb. 60) entnommen. Das Gesicht der Figur ist hier im Profil sichtbar.

Abb. 16) Eine Dame im Atlaskleid mit Noten in der Hand

Bei Gudlaugsson: beschreibt kein vergleichbares Bild

Leinwand 77,5 x 63,5 cm

Das Kleid ist hier abgeändert, der schwarze Kragen ist wesentlich schmaler, sodass die Schultern der Rückenfigur sichtbar werden. Rechts im Bild sitzt eine Katze auf einem Sessel. Auf dem Tisch, rechts von der Figur, liegt ein Webteppich und eine Perlenkette, die am Tischrand hinunterhängt. Im Hintergrund befinden sich ein großer, rechteckiger Bettkasten und ein Bild mit dem Portrait eines Mannes.

Abb. 17) „Die Pantoffeln“

Verbleib: Musée du Louvre, Paris

Datierung: Wird ans Ende der fünfziger Jahre des 17. Jahrhundert datiert.

Zuschreibung: Gudlaugsson verweist noch auf die falsche Zuschreibung an Pieter de Hooch. Die Signatur „P.D.H.“ und das Datum 1658 sind laut Gudlaugsson falsch. Heute

wird das Bild Samuel van Hoogstraten zugeschrieben.

Die Rückenfigur erscheint hier auf dem Bild im Bild. Wie bei „Die Botschaft“ (Abb. 11) steht hier zwar ein jugendlicher Bote, die Figur hält jedoch keinen Brief in Händen. Der Kerzenständer wurde aus dem Bild im Bild entnommen und in den „realen“ Bildraum integriert.

Bildnachweis:

Abb. 18) Jan van Eyck, sogen. Turin Mailänder Stundenbuch „Geburt des Johannes“, ab 1424, Museo Civico d' Arte Antica, Turin

Abb. 19.) Pieter Codde, „Eine Dame in Rückenansicht mit einem Mann“, Privatbesitz

Abb. 20.) Pieter Codde, „Eine Frau schaut einen Mann an“, Privatbesitz

Abb. 21.) Pieter Codde, „Musizierende“, Kunsthandel

Abb. 22.) Pieter Codde, „Zwei Musizierende“, Privatbesitz

Abb. 23.) Pieter Codde, „Eine Frau rauft sich mit einem Mann“, Privatbesitz, Basel

Abb. 24.) Pieter Codde, „Mann und Frau am Tisch“, Privatbesitz

Abb. 25) Pieter Codde, „Eine sehende Frau und ein Mann“, Kopenhagen, Staatliches Museum

Abb. 26) Gerard Ter Borch, „Dame bei der Toilette“, 1660, Öl auf Leinwand, 72,2 x 95,7 cm, Detroit, The Detroit Institute of Arts

Abb. 27) Gesina Ter Borch, „Ein junger Mann kniet vor einer Frau“, Wasserfarbe auf Papier, Illustration aus Gesina Ter Borchs Poesiealbum, Amsterdam, Rijksmuseum

Abb. 28) Gerard Ter Borch, „Ein junger Mann kniet vor einer Frau, begleitet von einem Cupido und einem Hirsch“, Bleistift auf Papier, 15,3 x 19,9 cm, Amsterdam, Rijksprentenkabinet

Abb. 29) Gerard Ter Borch, „Helena van der Schlacke“, um 1648, Öl auf Holz, 34 x 28,5 cm, Amsterdam, Rijksmuseum

Abb. 30 Gerard Ter Borch, „Portrait einer jungen Frau“, um 1663, Öl auf Leinwand, 63,3 x 52,7 cm, Cleveland Museum of Art, Elisabeth Prentis Collection

Abb. 31) Anonym, „Die Kinder des Jacobus Pieterz“, 1621, Öl auf Holz, 75 x 104 cm, Dordrecht, Dordrechts Museum

Abb. 32) Anonym, Illustration zu „verschillende manierlykheid“, aus: Gerard de Lairese, Groot Schilderboek, 1707, Amsterdam, Universitätsbibliothek

Abb. 33) Gerard Ter Borch, „Der Galante Offizier“ 1650, Moskau, Puschkina Museum

Abb. 34) Gerard Ter Borch, „Das Glas Limonade“, um 1663/64, Öl auf Leinwand, 67,2 x 54 cm, St Petersburg, Eremitage

Abb. 35) Gerard Ter Borch, zugeschrieben, „Das Glas Limonade“, um 1664 Öl auf Leinwand, 67 x 54 cm, London, Collection Pieter C.W.M. Dreesmann

Abb. 36) Romantes, Stich nach Ter Borchs „Das Glas Limonade“, 1771

Abb. 37) Caspar Netschers, Mädchen vor einem Spiegel, 1668, Holz, 35,8 x 28 cm, Chicago, Art Institute of Chicago

- Abb. 38) Gerard Ter Borch**, „Pferd und Reiter“, um 1633/34, Öl auf Leinwand, 51,5 x 41 cm, Privatbesitz, derzeit in Oxford, Ashmolean Museum
- Abb. 39) Gerard Ter Borch**, „Pferd und Reiter“, um 1634, Öl auf Holz, Boston, Museum of fine Arts, Julian Cheney Edwards Collection
- Abb. 40) Gerard Ter Borch**, Zwei Details: „Der Besuch“, um 1658, Öl auf Leinwand, 80 x 75 cm, Washington, National Gallery of Art, Ansrew W. Mellon Collection, und „Dame bei der Toilette“ wie Abb. 26
- Abb. 41) Gerard Ter Borch**, „Brieflesende Dame und ein Bote“, um 1658, Leinwand, 51 x 38cm, Lyon, Muséedes Beaux-Arts
- Abb. 42) Gonzales Goques zugeschrieben**, „Portrait eines Mannes, der einen Brief erhält“, um 1660, Öl auf Holz, London, Collection Pieter C.W.M. Dreesmann
- Abb. 43) Pieter de Hooch**, „Der kleine Hof“, Paris, Louvre
- Abb. 44) Kopie nach Pieter den Hooch**, „Der kleine Hof“, Privatbesitz
- Abb. 45) Jacobus Vreil**, „Der kleine Hof“, Kunsthandel
- Abb. 46) Nicolas Maes**, „Eine Frau schaut aus dem Fenster“, Amsterdam, Rijksprentenkabinett
- Abb. 47) Kopie nach Maes**, „Frau am Fenster“, Paris, L. Godefroy
- Abb. 48) Rembrandt zugeschrieben**, Kopie nach Nicolas Maes, „Frau am Fenster“, Paris, Louvre
- Abb. 49) Rembrandt**, „Frau am Fenster“, Paris, Louvre
- Abb. 50) Gerard Ter Borch**, „Frau vor dem Spiegel“, 1650, Öl auf Holz, 24 x 26 cm, Rijksmuseum Amsterdam
- Abb. 51) Gerard Ter Borch**, „Eine junge Frau bei der Toilette mit einer Magd“, um 1650/51, Öl auf Holz, 47,6 x 34,6 cm, New York, Metropolitan Museum of Art (Gift of J. Pierpont Morgan)
- Abb. 52) Gerard Ter Borch**, „Eine junge Frau musiziert mit zwei jungen Männern“, um 1667/68, Öl auf Leinwand, London, The national Galllery
- Abb. 53) Pieter Codde**, „Dame am Spinett“, Verbleib unbekannt
- Abb. 54) Pieter Codde**, „Dame am Spinett“, Kunsthandel
- Abb. 55) Pieter Codde**, „Frau in Rückenansicht am Tisch sitzend“, Kunsthandel
- Abb. 56) Dirk Hals**, Frau mit einem Brief, signiert und datiert 1633, Öl auf Holz, 34, 2 x 28,3 cm, Philadelphia, Museum of Art (The G. Johnson Collection)
- Abb. 57) Dirk Hals**, „Frau, die einen Brief zerreißt“, signiert und datiert, 1631, Öl auf Holz, 45 x 55 cm, Mainz, Landesmuseum

Abb. 58) Vermeer, Briefleserin am Fenster, um 1657, Öl auf Leinwand, 83 x 64,5 cm, Dresden, Gemäldegalerie

Abb. 59) Caspar Netscher, „Das Medaillon“ um 1665–68, Öl auf Leinwand, 62 x 67,5 cm, Budapest, Szépművészeti Múzeum

Abb. 60) Frans van Meris d.Ä., Eine junge Frau bei der Toilette, 1667, Holz, 27 x 22 cm, Dresden Gemäldegalerie

Literaturverzeichnis:

Alpers, Svetlana, Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts, Köln 1985

Ariès, Philippe und Duby, Georges, Die Geschichte des privaten Lebens, Band 2, Frankfurt am Main 1999

Boehm, Max von, Die Mode. Menschen und Moden im 17. Jahrhundert, München 1974

Brown, C., Holländische Genremalerei im 17. Jahrhundert, München 1984

Burke, Peter, Die Renaissance in Italien. Sozialgeschichte einer Kultur zwischen Tradition und Erfindung, Berlin 1984

Cropper, Elizabeth, The Place of Beauty in the High Renaissance and its Displacement in the History of Art, in: Alvin Vos (Hg.), Place and Displacement in the Renaissance (Medieval & Renaissance Texts & Studies, Bd. 132) Binghampton/New York 1995.

Floerke, H. Studien zur niederländischen Kunst und Kulturgeschichte. Die Formen des Kunsthandels, das Atelier und die Sammler in den Niederlanden vom 15.–18. Jahrhundert, München-Leipzig 1905

Franits, Wayne, Paragons of Virtue. Women and Domesticity in Seventeenth-Century Art, Cambridge, 1993

Franits, Wayne, Looking at Seventeenth-century Dutch art, Cambridge, 1997

Gemäldegalerie Berlin, Die Holländischen Meister. 17. und 18. Jahrhundert, Berlin, 1932.

Giltaij, Jeroen (Hg.), Der Zauber des Alltäglichen. Malerei von Adrian Brauer bis Johannes Vermeer, Frankfurt am Main 2007

Goethe, Johann Wolfgang von, die Wahlverwandschaften, Frankfurt am Main, 1981.

Guépin, J.P., Die Rückenfigur ohne Vorderansicht. In: Gerard Ter Borch 1617–1681, in: Ausstellungskatalog, Gerard Ter Borch, Landesmuseum Münster, 1974.

Gudlaugsson, Sturla, Gerard ter Borch, Den Haag 1959/60

Gudlaugsson, Sturla, Gerard Ter Borch 1617–1681, in: Ausstellungskatalog, Gerard Ter Borch, Landesmuseum Münster, 1974.

Haak, Bob, Das Goldene Zeitalter der holländischen Malerei, Köln, 1984

Hammer Tugendhat, Daniela, Kunst der Imagination, Imagination der Kunst. Die Pantoffeln Samuel van Hoogstratens, in: Klaus Krüger und Alessandro Nova (Hg). Imagination und Wirklichkeit, Zum Verhältnis von Mentalen und realen Bildern in der Kunst der frühen Neuzeit, Mainz am Rhein, 2000

- Hammer-Tugendhat**, Daniela, Liebesbriefe. Plädoyer für ein neues Text–Bild Verständnis der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts. In: Kunsthistoriker. Mitteilungen des Österreichischen Kunsthistorikerverbandes, 10. Tagungsband, Wien 2000.
- Hochschule für angewandte Kunst in Wien**, (Hg.), Die Falte. Ein Kontinuum menschlicher Kleidung? Wien 1987
- Honig, Elisabeth Alice**, The space of gender in seventeenth-century dutch painting, in: Franits, Wayne, Looking at seventeenth-Century Dutch Art, Cambridge 1997.
- Huizinga**, Johan, Holländische Kultur im 17. Jahrhundert, München 2007
- Hüttinger**, Eduard, Holländische Malerei im Siebzehnten Jahrhundert, Zürich 1956.
- Jäkel-Scheglmann, Sylvia**, Zum Lobe der Frauen. Untersuchungen zum Bild der Frau in der niederländischen Kunst des 17. Jahrhunderts, München 1994
- Kauffmann**, H., Die Fünf Sinne in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, in: Festschrift Dagobert Frey, Breslau 1943, S. 135–157
- Kasten**, Ingrid, Stedmann, Gesa und Zimmermann Margarete (Hg.) Kulturen der Gefühle in Mittelalter und Früher Neuzeit. In: Querelles, Jahrbuch für Frauenforschung 2002, Stuttgart/Weimar 2002.
- Krüger**, Klaus und Nova, Alessandro (Hg.), Imagination und Wirklichkeit Mainz am Rhein 2000.
- Krüger**, Klaus, von Rosen, Valeska, Preimesberger, Rudolf (Hg.) Der stumme Diskurs der Bilder, Berlin 2003.
- Krüger**, Klaus, Das Sprechen und das Schweigen der Bilder“. In: Valeska Rosen, Klaus Krüger und Rudolf Preimesberger (Hg.), Der stumme Diskurs der Bilder, Berlin 2003
- Kemp**, Wolfgang, Kunstwerk und Betrachter. Der Rezeptionsästhetische Ansatz, in: Belting, Hans, Dilly, Heinrich, Kemp, Wolfgang und Sauerländer, Willibald (Hg.) Kunstgeschichte, eine Einführung, 5. Auflage, Berlin 1996.
- Kettering**, Alison McNeil, Ter Borchs Ladies in Satin, in: Franits, Wayne, Looking at seventeenth-century Dutch Art, Cambridge 1997.
- Kettering**, Alison McNeil, Drawings from Ter Borchs Studio Estate in the Rijksmuseum, Band 2,
- Montias**, J. M., Art Dealers in the Seventeenth-century Netherlands, in: Simiolus 18, 1988, S. 244–256
- North**, Michael, Kunst und Kommerz im Goldenen Zeitalter. Zur Sozialgeschichte der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, Köln und Weimar 1992

Plietzsch, Eduard, Gerard ter Borch, Wien 1944.

Rijksmuseum Amsterdam, Die Kunstschatze im Rijksmuseum Amsterdam, Amsterdam 1985.

Roodenburg, Herman, The eloquence of the Body, Zwolle, 2004

Schama, Simon, Überfluss und schöner Schein. Zur Kultur der Niederlande im Goldenen Zeitalter, München 1988

Stoichita, Victor I., Das selbstbewusste Bild. Vom Ursprung der Metamalerei, München 1998.

Stone Ferrier, Linda, Images of Textiles. The wave of seventeenth-century dutch art and society, Ann Arbor 1980

Sutton, Peter, S., Love letters. Dutch Genre painting in the Age of Vermeer, Dublin und Greenwich, Con., 2003–2004

Wheelock, Arthur K., Gerard ter Borch. Katalog zu einer Ausstellung der American Federation of Arts, New York und der National Gallery of Arts Washington, Washington D. C. 2004,

Wieseman, Marjorie E., Caspar Netscher and the late seventeenth-century dutch painting, ? 2002

Yalcin, Fatima, Anwesende Abwesenheit, München/Berlin 2004

Curriculum vitae

Ausbildung:

Seit 1999 Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien;

1999 Latinum an der Universität Wien;

1996 Matura und Berufsreifeprüfung am Bundesinstitut f. Sozialpädagogik,
Baden/Wien;

1991 bis 1996: Bundesinstitut für Sozialpädagogik in Baden bei Wien;

1987 bis 1991: Hauptschule in Köflach (Steiermark);

1982 bis 1987: Volksschule in Gößnitz (Steiermark);

Berufliche Tätigkeit:

1998–2008: Anstellung im Caritasheim „Am Himmel“ (Betreuung geistig- und mehrfach behinderte Kinder und Jugendlicher);

10.2004–02.2005: Tutorium am Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien
(Seminar: Europäische Skulptur um 1400 bei Prof. M. V. Schwarz);

2004: library service am Institut für die Wissenschaften vom Menschen, Wien;

1997: Karenzvertretung am Bundesinstitut für Gehörlosenbildung, Wien (Betreuung hörgeschädigter Kinder);