

TEKENINGEN VAN JACOB JORDAENS (1593 – 1678)

Ausstellung Rubenshuis, Antwerpen (8. 10. – 4. 12. 1966) und Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam (17. 12. 1966 – 5. 2. 1967). Katalog von Roger-A. d'Hulst

(Mit 13 Abbildungen)

Die flämische Schule des 17. Jahrhunderts hat nur drei Maler aufzuweisen, die sich als Zeichner einen Namen gemacht haben: Rubens, van Dyck und Jordaens. (Von anderen Künstlern, von denen ein gezeichnetes Oeuvre bekannt ist, wäre Abraham van Diepenbeck hervorzuheben, dessen zahlreiche Zeichnungen, bislang kaum wissenschaftlich beachtet, wohl einer ernsthaften Studie wert wären. Das gleiche gilt für Schut und Teniers. Eine Studie über Jan Boeckhorst als Zeichner wird von dem Referenten vorbereitet.) Die Ausstellung von Jordaens-Zeichnungen, die vor kurzem in Antwerpen und Rotterdam gezeigt wurde, versuchte nun, auch für diesen Meister zu tun, was vorher für die beiden anderen (1956 für Rubens, 1960 für van Dyck) gesehen war: einen repräsentativen Überblick über des Künstlers Schaffen auf diesem Spezialgebiet zu geben. Mit der stattlichen Anzahl von 123 Zeichnungen (davon 12 aus Amerika und 5 aus Rußland) und begleitet von einem gründlichen Katalog von Roger-A. d'Hulst präsentiert diese Ausstellung den Meister in der Tat in genügender Breite, um seine Stellung als Zeichner klar zu erfassen.

Was die Ausstellung erneut erwies, ist die Verschiedenheit der Funktion des Zeichnens in Jordaens' Werk, verglichen mit dem seiner großen flämischen Zeitgenossen. Im Gegensatz zu Rubens und van Dyck nehmen im gezeichneten Werk des Jordaens erste Entwurfs-Skizzen einen relativ kleinen Raum ein. Sie sind häufiger am Anfang seiner Karriere als später, und selbst da sind wirkliche „trial-and-error“-Skizzen selten. Dieser Eindruck ist nicht bedingt durch die getroffene Auswahl der Blätter, obwohl man gern auf einige der „ausgeführten“ Zeichnungen zu Gunsten von wenig bekannten Entwurfsskizzen verzichtet hätte. Als ein Beispiel bilden wir die Rückseite der Berliner Zeichnung mit den bußfertigen Sündern ab (Nr. 63), die im Katalog nicht erwähnt ist, aber in Professor d'Hulsts grundlegendem Buch von 1956 kurz beschrieben wurde (*Abb. 1a*). Sie zeigt unter anderem die intime Studie einer Mutter mit Kind, noch ganz in den starken Licht- und Schatteneffekten von Jordaens' Frühzeit gehalten; schon allein aus diesem Grund möchte man das Blatt keinesfalls später als 1630 datieren, ein Ansatz, dem auch die farbige Vorderseite, die sichtlich zu der frühesten Gruppe der bunten Gouache-Skizzen (1627 – 32) gehört, durchaus entspricht. Jordaens war von Anfang an erstaunlich treffsicher in seiner Wiedergabe der menschlichen Form und in seinem Kompositionsvermögen. Es ist gerade ihr undiszipliniertes Kritzeln, das die aus Köln gesandte Zeichnung eines Silenzuges (Nr. 19; *Abb. 1b*) als klare Fehlattribution erkennen läßt.

Die bona-fide Entwurfszeichnungen werden bei Jordaens in der Tat numerisch bei weitem übertroffen von den bildhaft ausgeführten Blättern. Bei vielen von diesen Blättern kann man ohne Schwierigkeiten Verbindungen mit Gemälden oder Tapisserie-Projekten feststellen; es gibt aber auch zahlreiche andere, besonders aus der Spätzeit des Künstlers, die sich selbst genug waren. Im Alter benutzte Jordaens anscheinend

das Medium der Zeichnung, um moralisch-religiöse Ideen bildhaft zu formulieren; diese Blätter mögen dann im Kreise seiner calvinistischen Freunde zirkuliert sein; keines davon scheint je in graphischer Form vervielfältigt worden zu sein. (Für Jordaens' „calvinistische“ Themen vgl. Maria C. Donnelly, *The Art Quarterly*, 1959, p. 356 ff.)

Der Schwerpunkt der Ausstellung lag jedenfalls, und berechtigterweise, auf den mehr oder weniger ausgeführten Aquarell- und Gouache-Zeichnungen, die, besonders in den gut erhaltenen Exemplaren, in der Tat etwas Einzigartiges in der europäischen Malerei des 17. Jahrhunderts darstellen. Jordaens ging anscheinend erst in der zweiten Hälfte der 20er Jahre von den kühn lavierten Federzeichnungen seiner Frühzeit zu den reich mit Deckfarben gemalten Skizzen über, deren Funktion derjenigen von Rubens' Olsskizzen entsprochen zu haben scheint; als ausgebildeter Aquarellist (er war bekanntlich als „waterschilder“ in die Malergilde aufgenommen worden) griff Jordaens offensichtlich auf die ihm vertraute Technik zurück, als die Auftraggeber, verwöhnt durch Rubens' brillante Olsskizzen, auch von ihm bildhafte Entwürfe verlangten. (Zu den ersten von Jordaens' Aquarell-Skizzen gehören Entwürfe für Altäre in Antwerpener Kirchen.) Den unbezweifelten Höhepunkt in dieser Entwicklung stellen Jordaens' Entwürfe für Tapisserien dar, deren schönste wohl alle den 30er Jahren angehören. Gerade diese Gruppe von Werken war in der Ausstellung mit brillanten Beispielen vertreten: vier Blätter zur Geschichte des Odysseus, vier zu der aus acht Behängen bestehenden Serie mit Darstellungen des ländlichen Lebens und einige Einzelblätter verwandten Inhalts wie die Watteau vorahnende Bootspartie aus London (Nr. 42) und der reizende Entwurf einer illusionistischen Fassaden-Malerei aus Besançon (Nr. 46). In den 40er Jahren verlieren diese Entwürfe allmählich ihre koloristische Leuchtkraft, und in der Spätzeit begnügt sich Jordaens mit dünnen und farbig etwas reizlosen Laviertönen.

Außer diesen kompositionellen Entwürfen und einigen von den seltenen Porträt-Zeichnungen waren auf der Ausstellung eine größere Anzahl stattlicher Einzelstudien, meist in schwarzer und roter Kreide ausgeführt, zu sehen. Darunter waren einige wenig bekannte oder neu entdeckte Blätter. So sind z. B. zu den bislang bekannten Studien eines feisten alten Mannes, der sowohl in Figuren des Argus wie des Silenus Verwendung fand, zwei neue Blätter hinzugekommen: eines, das seit 1957 dem Prentenkabinett in Leiden gehört (Nr. 87) und ein anderes, das Professor d'Hulst 1966 im Brüsseler Kunsthandel erwerben konnte. Nie vorher ausgestellt waren auch eine hauptsächlich als Gewandstudie zu wertende Zeichnung in kräftiger Pinselarbeit aus New Haven (Nr. 50) und eine Studie einer knienden Frau in schwarzer Kreide aus Braunschweig (Nr. 84). Entgegen d'Hulsts Bemerkung, daß für diese Figur keine Verwendung in Jordaens' Werk nachzuweisen sei, kann es kaum zweifelhaft sein, daß das Braunschweiger Blatt, trotz des Gegensinns, in engstem Zusammenhang steht mit der bekannten St. Ivo-Komposition (erhalten in einem 1645 datierten Bild, Brüssel, einem Tapisserie-Karton, Paris, und Tapisserien auf Schloß Ambras und in Tarragona), wo eine Frau in sehr ähnlicher Haltung und Ansicht vor dem Heiligen kniet. Die großartigste aller dieser Figuren-Studien ist das oft publizierte Blatt aus der Sammlung

Frits Lugts (Nr. 69). In d'Hulsts Buch von 1956 noch als „Mohrenkönig“ identifiziert, wird es nun von dem Autor mit der Figur des Boas aus einem offensichtlich für dekorative Zwecke gemalten Bild in steilem Hochformat in Verbindung gebracht, dessen gegenwärtiger Aufenthalt unbekannt zu sein scheint. Die Beziehungen zwischen diesen zwei Figuren sind aber nur ganz äußerlicher Natur, abgesehen davon, daß sie schwerlich der gleichen Periode zugehören; d'Hulst selbst katalogisierte das Lugt'sche Blatt als letztes in seiner chronologischen Gruppe „von ca. 1628 – ca. 1641“, während das Bild des Boas (und sein Gegenstück von Ruth und Naemi) kaum vor 1650 entstanden sein kann. Was noch mehr gegen diese Verbindung spricht, ist das inhaltliche Motiv der Figur selbst. Der in der Zeichnung wiedergegebene Mann deutet mit dem Zeigefinger der erhobenen rechten Hand gen Himmel, eine Geste, die der Künstler sicherlich im Hinblick auf einen bestimmten Inhaltsbezug gewählt hat; es ist kaum anzunehmen, daß eine Studie mit dieser Geste für einen Mann gemacht wurde, der dem Beschauer einen Schuh vorzeigen will.

In der Tat läßt sich im Werk des Jordaens eine Figur nachweisen, die sowohl formal wie ausdrucksmäßig enge Berührungen mit der Lugt'schen Zeichnung aufweist: gerade eben der hl. Ivo aus der erwähnten Komposition. Hier findet sich, inhaltlich völlig motiviert, die zum Himmel weisende Hand, hier auch das einfache weite Gewand (Boas' Gewandung besteht aus zwei Stücken) und die im weiten Ärmel verschwindende linke Hand (während die des Boas sichtbar wird). Die Kopfbedeckung weicht ab und das jugendliche Gesicht des Modells ist ersetzt durch das eines würdigen Greises (Änderungen, die sich auch bei Boas finden und die allein wenig ins Gewicht fallen). Besonders wichtig ist, daß die Zeichnung stilistisch näher bei dem aus der Mitte der 40er Jahre stammenden Ivo steht als bei dem späteren Boas.

Für die hübsche, seit kurzem auch in New Haven befindliche Studie einer von hinten gesehenen Ziege (*Abb. 6a*), für die der Katalog (Nr. 64) keine *identische* Verwendung in Jordaens' Oeuvre nachweisen kann, möchte ich doch annehmen, daß sie als Vorstudie für das Amalthea-Bild aus der Serie der Tierkreis-Bilder (Paris, Palais du Luxembourg, *Abb. 6b*) entstand. Obwohl die Form und Haltung des Kopfes nicht übereinstimmen, ist die Ansicht doch so ähnlich, daß der Zusammenhang zum mindesten sehr wahrscheinlich ist.

Der eingangs erwähnte Unterschied zwischen Rubens und van Dyck einerseits und Jordaens andererseits dehnt sich noch – sozusagen negativ – auf ein anderes Gebiet aus: es gibt von Jordaens (jedenfalls nach dem gegenwärtigen Stand der Forschung) fast keine Studien nach anderen Künstlern. Er mag gelegentlich eine Komposition von Rubens skizziert (wie in der Kreuzabnahme, früher in L. Burchards Sammlung, jetzt im Museum in Lille, Nr. 9) oder einen skulptierten Kopf schnell auf der Rückseite einer Zeichnung notiert haben (d'Hulst, 1956 p. 67), aber solche Ausnahmen lenken unsere Aufmerksamkeit umso mehr auf diesen merkwürdigen Umstand. Es ist kaum anzunehmen, daß wir es hier mit einer Lücke in dem erhaltenen Material zu tun haben. Für die Einschätzung der künstlerischen Kultur des Jakob Jordaens scheint mir das Fehlen von solchen Studien nicht ohne Belang zu sein.

Ohne wesentliche Überraschungen zu bieten, gab die Ausstellung dem Besucher die Möglichkeit, den heutigen Stand der Forschung auf dem Gebiet der Jordaens-Zeichnungen zu überprüfen. Der ausführliche und mit 68 Abbildungen gut illustrierte Katalog von Professor d'Hulst mag hier als Ausgangspunkt dienen; denn nach dem Schluß der Ausstellung selbst wird er allein als das überdauernde Dokument dieser Veranstaltung verbleiben.

Der Katalog enthält einige höchst willkommene Rubriken. Auf neun Seiten (13 – 21) wird eine chronologische Folge aller dokumentarisch belegten Daten aus Jordaens' Leben und Wirken dargeboten, einbegreifend eine Auswahl datierter Bilder. (Datierete Zeichnungen wurden leider nicht aufgenommen.) Die kurze Literatur-Übersicht (p. 35 – 36) wird vervollständigt durch eine Liste von Ausstellungen (p. 36 – 37) – beginnend mit 1905 –, auf denen Jordaens-Zeichnungen zu sehen waren. (Während diese Besprechung zum Druck geht, wird eine größere Jordaens-Ausstellung vorbereitet, die auch etwa 100 Zeichnungen umfassen und im November 1968 in der National Gallery von Canada in Ottawa eröffnet werden soll.) Eine allgemein gehaltene Einleitung leitet über zu dem Katalog selbst, in dem jedes Stück sorgfältig beschrieben und besprochen wird. Am Ende erleichtert ein ikonographisches Register das Auffinden einzelner Werke.

Seit d'Hulsts Buch von 1956 sind natürlich einige neue Zeichnungen entdeckt worden, und es ist zu erwarten, daß das gezeichnete Oeuvre von Jordaens auch weiterhin durch neue Funde ergänzt werden wird. (Daß viele von d'Hulst als Kopien verwendete Blätter doch Originale von der Hand des Künstlers sind, hoffe ich in einem anderen Zusammenhang nachzuweisen.) Wesentlicher als das Auffinden unbekannter Werke scheint mir aber die Aufgabe zu sein, das bekannte Material eingehender, als es bislang geschehen ist, durchzuarbeiten. Dafür möchte ich ein paar Beispiele von Zeichnungen zitieren, die auf der Antwerpen-Rotterdammer Ausstellung zu sehen waren.

Das erste Problem betrifft die frühesten Zeichnungen Jordaens'. Unter den ausgestellten Zeichnungen ist eine den in Amerika ansässigen Forschern schon seit Jahren bekannte, aber bislang nie veröffentlichte Federzeichnung einer Grablegung aus dem sog. Egmont-Album der Yale University (Nr. 2; *Abb. 2a*). Diese Zeichnung, die, wie d'Hulst auch durchaus richtig feststellt, besonders eng mit der von Evers veröffentlichten Kreuzabnahme (früher bei de Heuvel) zusammengeht und auch gewisse Beziehungen zu der Grablegung in Antwerpen (Nr. 3) und einer anderen Grablegung in der Sammlung von Graf Seilern hat (*Flemish Paintings and Drawings at 56 Princes Gate, London, no. 67*), wird von d'Hulst, der die anderen Blätter Jordaens zuschrieb, folgerichtig auch für Jordaens in Anspruch genommen. Vielleicht sollte man diese Zuschreibung erneut überprüfen. Es ist immerhin zu bedenken, daß Evers die de Heuvel-Zeichnung Rubens zuteilte, daß die Zuschreibung des Antwerpener Blattes lange zwischen Rubens und van Dyck hin- und herschwankte und daß Graf Seilern seine Zeichnung einem unbekanntem Rubens-Schüler gab. Der Name Jordaens wurde erst von d'Hulst in die Literatur eingeführt (obwohl ich mich erinnere, daß er mir mündlich auch einmal von Ludwig Burchard genannt worden war). Eine Zeichnung, die

typenmäßig verwandt, wenn auch etwas sorgloser ausgeführt ist und besonders an das Seilern'sche Blatt erinnert, ist eine Beweinung Christi in der Sammlung William T. Hassett, Jr. in Hagerstown, Md. (aus der Auktion Bellingham-Smith, 1927, no. 26; *Abb. 2b*). Der Christus dieser Zeichnung setzt offensichtlich Rubens' Beweinung in St. Géry in Cambrai voraus, was für die zeitliche Ansetzung dieses Blattes und vielleicht der ganzen Gruppe von Wichtigkeit ist. Graf Seilern selbst datierte sein Blatt „ca. 1630 – 35“, was wohl doch zu spät ist, aber von der richtigen Erkenntnis ausgeht, daß als Autor ein Rubens-Epigone in Frage kommt. Daß es solche Künstler gegeben hat, bedarf kaum einer längeren Beweisführung. Ich möchte nur auf die drei Bilder des sonst völlig obskuren Arnout Vinkenborg hinweisen, die zu der Serie der Mysterien des Rosenkranzes in St. Paul in Antwerpen gehören, laut Oldenbourg Arbeiten eines „tüchtigen Figurenmalers im Fahrwasser von Rubens kaltem klassizistischem Stil der Jahre um 1614“ (*Abb. 4a*). Von Vinkenborg stammt sicherlich auch eine „Pietà“ mit Gottvater und Heiligem Geist in Aerschot (*Abb. 4b*), wo der lose herabhängende Arm Christi an die Zeichnungen in Yale und Hagerstown erinnert. Ein bisher unbeachtetes Bild einer Zinsgroschen-Darstellung bei den *Zusters van Liefde* in Melcheln (*Abb. 5*) sollte hier vielleicht auch genannt werden, weil seine unteretzten Figuren mit ihren schwerfälligen Extremitäten gut mit den Zeichnungen in Yale und ehemals bei de Heuvel zusammengehen. Es kommt als letztes Argument dazu, daß diese Gruppe von Zeichnungen wie ein Fremdkörper im frühen Jordaens-Oeuvre steht (was gerade auf der Ausstellung deutlich zu sehen war) und daß ein Neu-Zukömmling, wie die Beweinung aus New Haven, die Unterschiede eher hervorkehrt als ausgleicht. Daß man von keiner dieser Zeichnungen eine Brücke zu einem gemalten Jordaens-Bild schlagen kann, sei nur nebenher bemerkt. – Was hier – wohlgemerkt versuchsweise – vorgeschlagen wird, ist die Herausnahme dieser Gruppe von Zeichnungen aus Jordaens' Oeuvre und ihre Zuschreibung an einen unbekanntem Rubensschüler, sei es Vinkenborg, oder der Maler des – übrigens sehr großen (116,5 x 191,5 cm) – Bildes in Melcheln.

Ein zweites Problem, zu dem noch neue Beobachtungen gemacht werden können, betrifft Jordaens' Arbeitsmethoden. Es ist bekannt, daß er, wie viele Zeichner des 17. Jahrhunderts, mit Klebekorrekturen arbeitete; man konnte dies auf der Ausstellung schön an dem Blatt der hl. Apollonia (Nr. 30) beobachten. Ein sehr ungewöhnlicher Fall liegt aber in den beiden Zeichnungen Nr. 96 und 97 (Rennes und Wien) vor. Beide Zeichnungen sind aus zwei Stücken Papier zusammengesetzt; die Trennungslinie verläuft bei beiden in einer leicht S-förmig geschwungenen Kurve von oben nach unten. Betrachtet man diese Kurven genauer, so stellt sich heraus, daß sie bis auf die kleinsten Unregelmäßigkeiten bei beiden Blättern identisch sind (laut Katalog ist Nr. 96 210 mm hoch, Nr. 97 212 mm). Der Schluß ist unausweichlich, daß ursprünglich eine Seite von Nr. 96 mit der anderen von Nr. 97 verbunden war und daß Jordaens diese erste Komposition auseinanderschnitt und die Bruchstücke dann zu zwei verschiedenen Kompositionen erweiterte. Vermutlich waren es die linke Seite von Nr. 97 und die rechte von 96, die ursprünglich miteinander verbunden waren.

Eine weitere Bemerkung technischer Art betrifft die Vermählung der hl. Jungfrau aus Turin (Nr. 114; *Abb. 3*). Hier nimmt d'Hulst an, daß einige Figuren von fremder Hand mit Feder überzeichnet worden sind und geht sogar so weit, C. Schut als den Autor dieser „Überzeichnung“ vorzuschlagen. Eine etwas genauere Beobachtung des Blattes zeigt aber einen völlig anderen Sachverhalt. Die Zeichnung besteht aus einem „Kern“, der allein die mit der Feder gemachten Striche enthält, und aus einer Erweiterung oben und rechts, die ausschließlich mit Kreide und Lavierung gezeichnet ist. Der Schluß liegt nahe und wird von dem Befund bestätigt, daß die Federzeichnung des „Kern“-Stücks den ersten Zustand repräsentiert. Die Überzeichnung (und Erweiterung) zeigt deutlich Jordaens' Hand. Die Federzeichnung dagegen ist früher und ihrem ganzen Charakter nach die Arbeit eines spät-manieristischen Italieners. Wir haben also nicht eine Jordaens-Zeichnung, die von Schut überarbeitet wurde, sondern eine italienische Zeichnung, von Jordaens übergangen und erweitert, vor uns – ein Fall, der bei Rubens oft, bei Jordaens aber noch nicht nachgewiesen wurde und im Hinblick auf die oben erwähnte Seltenheit direkter Kopien von gewissem Interesse ist.

Die wichtigste Aufgabe der Jordaens-Forschung scheint mir aber die ikonographische Durcharbeitung des Stoffes zu sein. Gerade diese Ausstellung zeigt, wie viel hier noch zu tun ist. Das reicht von kleineren Beobachtungen (wie der, daß der „Lastträger“ auf dem schon oben erwähnten Blatt der bußfertigen Sünder, Berlin, Nr. 63, niemand anders ist als der Kranke aus dem 5. Kapitel des Johannesevangeliums, der auf Christi Geheiß sein Bett aufnahm und ging und den Christus später, 5:14, ermahnt, nicht wieder zu sündigen) bis zu den Interpretationen gesamter Blätter. Ein paar Beispiele mögen genügen.

Keineswegs besonders attraktiv, ist die Zeichnung „Die Entführung der Amphitrite“ aus Berlin (Nr. 70) aber sowohl vom technischen wie ikonographischen Gesichtspunkt aus von Interesse (*Abb. 7a*). In dieser Komposition hatte Jordaens die sitzende Frauenfigur zuerst in ganzer Länge gezeichnet und ihr außer dem Liebesgott und zwei Schwänen drei andere Figuren zugesellt. (Eine von diesen drei Figuren war erst etwas höher gezeichnet worden, was die in der Katalog-Beschreibung vorkommende Zahl „vier“ erklärt.) Nachträglich entschloß sich Jordaens, die Komposition einzuengen und die drei Assistenzfiguren zu eliminieren. Er tat dies mit einer engeren Umrandung der zentralen Figurengruppe und einer dunkleren Lavierung, die diesem Stück seine bildhafte Geschlossenheit garantiert.

Im Bock-Rosenberg'schen Katalog der Berliner Zeichnungen war die Hauptfigur Amphitrite genannt worden; in seinem Buch von 1956 gab d'Hulst dem Blatt den Titel „Entführung der Amphitrite“, an dem er auch für den Ausstellungskatalog festhielt. Puyvelde hatte anscheinend etwas Unbehagen bei diesem Titel und nannte das Blatt „Leda und Cupido“. Daß Leda schwerlich der richtige Name für die etwas korpulente Dame der Zeichnung ist, läßt sich leicht erweisen: es steht nirgends geschrieben, daß sie Umgang mit *zwei* Schwänen gehabt habe. Von Amphitrite wird in nach-antiken Homer-Kommentaren geschrieben, daß sie von Poseidon geraubt wurde, als er sie eines Tages beim Tanz der Nereiden auf Naxos sah (Pauly-Wissowa, I, 2, 1964) –

schwerlich der Gegenstand von Jordaens' Zeichnung; bei einer Entführung erwartet man mindestens die Gegenwart eines Entführers. Eine andere Version berichtet, daß Amphitrite, die sich im Haus ihres Großvaters Okeanos (oder ihres Vaters Atlas) verborgen hatte, von dem Delphin aufgefunden wurde, der zum Dank von Poseidon unter die Sterne versetzt wurde. (In etwas veränderter Form kommt diese Legende auch bei Nat. Conti vor, Mythologiae II, Kapitel VIII.) Zwar ist auf Jordaens' Zeichnung ein kleiner Delphin zu sehen, spielt aber in der Handlung keine Rolle und ist eher die Dekoration eines Throns oder Wagens. Die kompositionell viel wichtigeren Schwäne sind aber in einer Darstellung des Amphitrite-Mythos völlig unerklärbar.

Die Erklärung ist natürlich höchst einfach: Schwäne sind die Begleiter von Venus. „Es zogen auch Schwäne an dem Venuswagen / nach dess Horatius / Ovidius / und Statius Meynung“ schreibt Sandrart (Iconologia, 1680, p. 185–86) und fügt als Erklärung dazu, daß ihnen diese Rolle entweder wegen ihrer Friedlichkeit oder ihres erotisch stimulierenden Gesanges zugeschrieben wurde. Falls wir es hier wirklich mit Venus zu tun haben, so ist auch die Anwesenheit Amors verständlich, nur bedarf sein Verhältnis zu ihr einer Erklärung. Venus ist offensichtlich betrübt, und Amor versucht sie zu trösten. Venus' größter Kummer war bekanntlich der Tod des Adonis: somit ist es höchst wahrscheinlich, daß die so ostentativ in der linken unteren Ecke gezeichnete Blume eine Anemone ist – die Pflanze in die Adonis verwandelt wurde. Die drei Figuren unten rechts sind jedenfalls sicherlich keine „Najaden und Tritonen“ (d'Hulst), sondern einfache, mitfühlende Sterbliche. „Amor tröstet Venus über den Tod des Adonis“ scheint mir jedenfalls ein besserer Name für die Zeichnung als die „Entführung der Amphitrite“.

Ein anderes Beispiel für die unzureichende Erforschung des ikonographischen Bestands von Jordaens-Zeichnungen ist das aus Leningrad gesandte Blatt mit der Inschrift „Diliget“ (Nr. 71; Abb. 7b). Der Text des Katalogs spricht durchaus richtig von der Wahl zweier Lebensweisen, deren „Belohnung“ rechts Früchte und ein Lorbeerkranz, links aber Ruten und andere Züchtigungsobjekte sind. Was nicht gesagt wird, ist, daß diese Wahl eines der ältesten literarischen und auch bildlich formulierten Motive ist, und daß die zugrundeliegende Moral noch in anderer Weise in Jordaens' Zeichnung eingebaut wurde. Im Zentrum der Zeichnung erscheint deutlich das berühmteste Symbol dieser Wahl, das pythagoräische Y. Die moralisierende Verbindung dieses Y mit Strafsymbolen und positiven Belohnungen war lange vor Jordaens in dem eleganten Holzschnitt Geoffrey Torys vorgenommen worden (abgebildet u. a. in E. Panofskys Herkules am Scheidewege, 1930, p. 37, wo auch der ganze Komplex dieser Fragen ausführlich behandelt ist). Die aus der Gabelung des Y und zwischen seinem breiten und engen Arm hervorwachsende Figur, im Katalog „eine gekrönte Fruchtbarkeitsgöttin“ genannt („die von vorn und im Profil nach links und rechts wiedergegeben ist“), ist nichts anderes als die vielbrüstige Diana von Ephesus (oder Isis), zu Jordaens' Zeit allgemein bekannt als Symbol von „Natura“ (siehe Schmitt, Reallexikon, III, Sp. 1439). Die Verbindung dieses Symbols mit drei gekrönten Köpfen ist ungewöhnlich, läßt sich aber vielleicht doch aufklären. Mit dem bekannten „signum triceps“ hat diese „Trini-

tät“ nichts zu tun; denn die drei Köpfe sind völlig gleich und offensichtlich von edlem Charakter. Wahrscheinlich handelt es sich hier um die alte Figur der *Philosophia triplex* (*naturalis, rationalis, moralis*), die ähnlich in einem Holzschnitt in Gregor Reischs *Margarita philosophica*, 1503, vorkommt (allerdings mit drei Frauenköpfen unter einer alle drei verbindenden Krone; abgeb. bei E. Reicke, *Der Gelehrte in der deutschen Vergangenheit*, Jena, 1924, p. 46). Das Motiv kommt noch früher in Herrad von Landsbergs *Hortus Deliciarum* vor, wo die drei Köpfe *Ethica, Logica* und *Physica* personifizieren. Eine solche Erklärung gibt einen durchaus akzeptablen Sinn: die Natur, veredelt und geleitet von den drei Köpfen der Philosophie und selbst überwacht von dem ewig offenen Auge Gottes (das in einem gleichseitigen Dreieck, einem Trinitätsymbol, erscheint), gibt der Menschheit die Wahl der zwei Wege. Auf der Seite des engen Weges hält sie den Spiegel der Selbsterkenntnis, dem sich ein Mann – und wohl auch eine Frau – zuwenden. Das Becken, aus dem die ganze Figur hervorst wächst, spielt wohl auf die spezielle Wahl an, die von den Begleitfiguren getroffen werden muß: zwischen Trunksucht und Nüchternheit. Das Wort *DILIGET* ist sicherlich auf Gott zu beziehen, der die Tugendhaften mit seiner Liebe belohnen wird.

Was dieses Blättchen deutlich zeigt, ist, daß die Kunst des Jordaens mit symbolischen und emblematischen Elementen durchsetzt ist, die man bei dem Maler der fröhlichen Tafelrunden vielleicht nicht vermutet hätte. (Daß diese Genreszenen selbst vielschichtiger sind, als gemeinhin angenommen wird, ist ein Thema, das hier zu weit führen würde.)

Selbst auf dem Gebiet der „einfachen“ Sprichwort-Darstellungen schleichen sich manchmal merkwürdige Mißverständnisse ein. Daß man hier mit Überraschungen rechnen muß, habe ich einmal in einem kleinen Beitrag zu den *Miscellanea Leo van Puyvelde* (1949, p. 153) nachgewiesen. (Der Artikel war leider falsch titulierte: statt „*Jordaens and the equestrian astrology*“ hätte er „*Jordaens and the equine astrology*“ heißen sollen.) Ein solches Problem betrifft die auf der Ausstellung gezeigte Darstellung des Sprichworts vom zerbrochenen Krug (Nr. 76, Antwerpen; *Abb. 8*). Die von Jordaens dargestellte Szene wird im Katalog der Ausstellung folgendermaßen beschrieben: „Bei einem Brunnen steht eine junge Frau mit einem zerbrochenen Krug in der Hand. Mit beschämten Wangen hört sie ihren Eltern zu, die sie auszanken.“ Haben wir hier wirklich ein moralisierendes Familienidyll à la Greuze vor uns? Um die Darstellung richtig zu „lesen“, muß man mit der Tradition der Sprichwort-Illustrierungen vertraut sein, die gerade im 17. Jahrhundert interessante Wandlungen durchmacht. Eine von diesen betrifft die doppelte Wiedergabe des Sprichworts, sowohl *implicite* wie *explicite*. Während Bruegel sich damit begnügt, den metaphorischen Inhalt „direkt“ zu veranschaulichen, wird bei van der Venne in seinen Illustrationen zu *Cats' Sprichwort-Sammlungen* das figürliche Bild des Sprichworts häufig durch eine menschliche Aktion verdeutlicht. Jordaens wandte dieses Prinzip selbst mehrfach an, z. B. in seiner Zeichnung in Leiden „Man soll eine Katze nicht im Sack kaufen“, wo die Katzen-Transaktion im Vordergrund dargestellt ist, die „Moral“ aber gleich daneben illustriert wird durch einen jungen Mann, dessen Bemühungen einer maskierten Frau gelten.

Bei der Darstellung des zerbrochenen Kruges hat Jordaens eine besonders enge Verbindung des Sprichworts mit dem höchst durchsichtigen „Sinn“ gefunden. Der mit einem Federbarett keck ausgeschmückte Mann, der sich so selbstgefällig über den Brunnen lehnt, daß er beinahe mit ihm eins wird, ist offensichtlich kein empörter Vater, sondern der in dem Brunnenbild implizierte Liebhaber, dessen zu häufige Visitation dem zerbrechlichen „Krug“ des Mädchens zum Unheil wurde. (Auf der nach dieser Zeichnung gewebten Tapiserie ist er durch Hifthorn und Hunde als „Jäger“ gekennzeichnet.) Die keinesfalls scheltende alte Frau (sie feixt offensichtlich) ist ganz im Sinn solcher Darstellungen eine alte Kupplerin, der die temporäre Verlegenheit ihres „Schützlings“ keinerlei Gewissensbisse verursacht.

Diese wenigen Beispiele wurden hier zitiert, um darauf aufmerksam zu machen, wie viele formale und inhaltliche Probleme bei Jordaens noch ihrer Aufklärung warten. Die Anzahl der uninterpretierten oder nur teilweise erklärten Zeichnungen und Bilder ist erstaunlich groß. (Die Zeichnung Nr. 72 „Verdriyt – Weldadigh“ ist noch nicht völlig gedeutet; das Objekt, das um den Arm der „Caritas“ gelegt ist, ist jedenfalls ein Kranz und keine Schlange. Der Titel von Nr. 82 „Bei dem Juwelier“ sollte vielleicht doch besser dem deutlichen Gegensatz zwischen alt und jung in der Handlung Rechnung tragen.) Es ist sicher nicht das letzte der Verdienste der Antwerpen-Rotterdammer Ausstellung, daß sie, außer auf das bisher Erreichte, auch auf die immer noch bestehenden Lücken in der Jordaens-Forschung aufmerksam gemacht hat.

Dieses Referat war abgeschlossen, bevor mir Michael Jaffés Besprechung der Ausstellung im Burlington Magazine (Dezember 1966, p. 625) zu Gesicht kam. Jaffé fügt der von mir beanstandeten „frühen“ Gruppe von Federzeichnungen eine höchst charakteristische Grablegung im Prado hinzu. Da auch er, wie d’Hulst, die ganze Gruppe für Jordaens hält, so schreibt er konsequenterweise auch diese neue Zeichnung Jordaens zu. Für mich bestätigt dieses Blatt nur wieder, daß wir es hier mit einer selbständigen Künstlerpersönlichkeit zu tun haben (nach seinem Lieblingsthema sollte man ihn den *Meister der Grablegungen* nennen), die stark von Rubens-Werken der Zeit um 1618–20 abhängt. Gerade um diese Zeit hatte Jordaens schon einen anderen Zeichenstil ausgebildet. (Daß sowohl auf die Grablegung in Hagerstown, wie ihre Verbindung mit dem von mir aufgefundenen Altar in S. Géry in Cambrai in meinem Buch über Rubens-Zeichnungen [1959] hingewiesen wurde [unter Nr. 94, S. 134], sei hier nur der Ordnung halber erwähnt.)

Julius S. Held

REZENSIONEN

LILLI MARTIUS, ETHE und HANS-JURGEN STUBBE, *Der Maler Hans Peter Feddersen* (Studien zur schleswig-holsteinischen Kunstgeschichte, Bd. 10). Neumünster (Karl Wachholtz Verlag) 1966. 219 S., 16 Farbtaf., 83 Abb.

In der beachtenswerten Reihe der Studien zur schleswig-holsteinischen Kunstgeschichte ist dieser Band nicht nur territorialgeschichtlich von Bedeutung, sondern auch für die weitere Klärung von Fragen hinsichtlich der deutschen Malerei im letzten