

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 „Verdryt – 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 Cambray 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

Viertel des 19. und im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts. Lilli Martius hat schon in ihrer grundlegenden Publikation (Band 6 der gleichen Reihe) „Die schleswig-holsteinische Malerei im 19. Jahrhundert“, Neumünster 1956, auf das wenig bekannte Werk des Malers Feddersen nachdrücklich hingewiesen, doch blieb es der Enkelin des Malers, Frau Dr. med. Ethe Stubbe und deren Gatten, Herrn Dr. med. Hans-Jürgen Stubbe vorbehalten, die Grundlagen für eine monographische Betrachtung von Feddersens Werk zu schaffen.

Fast scheint es so, als ob nur noch „Laien“ heute die Geduld und Umsicht aufbrächten, die zur Aufstellung eines verlässlichen Oeuvreverzeichnisses eines Künstlers der jüngeren Vergangenheit erforderlich ist. In dieser Publikation nun haben die „Laien“ ausgezeichnete Arbeit geleistet und ein Verzeichnis von 1466 Bildern und Studien gegeben, von denen rund 800 als Photos oder Dias in einem Privatarchiv fixiert sind. Hinsichtlich der Beschreibungen, der technischen Angaben, der Standorte erhaltener Werke beantwortet das Verzeichnis jede Frage; ebenso auch mit Hinblick auf nähere Umstände bei verlorenen oder vermißten Werken. Die rund 360 Namen umfassende Liste der heutigen Besitzer von Werken Feddersens läßt den Umfang der Arbeit ahnen, die zur Aufstellung des Verzeichnisses geleistet worden ist. Aber die Mühe hat sich gelohnt, denn mit der Veröffentlichung wird endlich ein Künstler ins rechte Licht gerückt, der als Individualist und als Meister eines Sonderthemas der Malerei Beachtung verdient.

Lilli Martius zieht den Weg des 1848 in Westschnatebüll geborenen Künstlers nach, der von der Düsseldorfer Akademie 1866/70 über die Weimarer Kunstschule der Jahre 1870/78 zum Kleiseerkoog bei Deezbüll in Nordfriesland führt, wo Feddersen dann von 1885 an für 56 Jahre lebte und arbeitete.

Für die Biographie des Künstlers, besonders seiner Weimarer Jahre und der Italienreise, brachte die Benutzung (und die dankenswerte Teilpublikation) der Briefe an seine Braut nützliche Erkenntnisse. Andererseits bot die erweiterte und vertiefte Anschauung des Werkes, die dank der Arbeit des Ehepaares Stubbe gewonnen werden konnte, Lilli Martius die Möglichkeit, die Entwicklung Feddersens von der akademischen, staffagebelebten Landschaft der Schule Oswald Achenbachs und Theodor Hagens zu einer reinen Landschaft von besonderer Eigenart klar zu zeigen. Schon die frühen Skizzen aus Düsseldorfer und Weimarer Jahren verraten eine spezielle Begabung für künstlerische „Meteorologie“. Sie wird in den Jahren des Studiums bei Theodor Hagen in Weimar anscheinend noch als nebensächliche Veranlagung betrachtet, die für das damalige Arbeitsziel, das akademiegerecht komponierte große Ausstellungsbild, nicht unbedingt nötig erschien. Doch hat sich Feddersen von den Erfolgen solcher Werke in jenen Jahren nicht irre machen lassen und hat, nachdem er im Familienbesitz seiner Frau, dem Kleiseerkoog, seine friesische Heimat wiedergefunden hatte, die Arbeit am Ausstellungsbild und „Ansichtsbild“ weit hinter der „Studie“ zurückgestellt. Schneestudie, Wintersonne, Schwere Luft, Hohe Luft, Abendhimmel, Düstere Luft, Dramatische Luft, Hoher Wolkenhimmel, Regenluft, Hohe Sommerluft, Regenbö, Farbige Luft, Düstere Wolken, Schwimmende Luft, Gewitterschauer, Frühlingsluft, Abend-

luft, Stimmung Weltuntergang, Herbstluft, Feurige Luft – das sind Titel, mit denen im Oeuvre-Verzeichnis Arbeiten der Jahre 1890 bis 1935 gekennzeichnet werden. Sowohl kleine Bildchen auf Pappe als auch große Leinwände tragen solche Namen und lassen deutlich werden, wie Feddersen in Skizze und Bild das Erlebnis „Wetter“ zu erfassen und im Kunstwerk zu vermitteln sucht.

Vertraut mit der Gesamtsituation der deutschen bildenden Kunst des halben Jahrhunderts 1880 bis 1930 kennzeichnet Lilli Martius diese Besonderheit des Schaffens. Sie weist auf verwandte, doch aus anderen Impulsen entsprungene Werke im Oeuvre der Landsleute Christian Rohlf's und Emil Nolde hin, ohne zu übersehen, wie sehr Feddersen scheinbar zurückblieb, indem er von Technik, Anschauung und Auffassung des Impressionismus, Jugendstils und Expressionismus kaum etwas annahm. Feddersen selbst nennt sich als Studienmaler „objektiv und streng wissenschaftlich“, doch kommt er, indem er als denkender, fühlender und sehender Mensch die Studiensituation selbst wählt, häufig in der Studie zum „Kunstwerk“ selbst, das neben einem Rohlf's oder einem Nolde eigenwertigen Bestand hat.

Die äußere Ausstattung und die Anlage des Buches sind dem einwandfreien Inhalt gleichwertig. Die Sorgfalt, mit der Text, Oeuvreverzeichnis, Abbildungen und Anmerkungen aufeinander abgestimmt sind, verdient, als heute ungewöhnlich, hohes Lob, ebenso das präzise, kurz kommentierende Namensverzeichnis. Nur die Qualität mancher Abbildungen ist unbefriedigend. Es sollten doch grundsätzlich Klischees nur nach Photovorlagen des Originalformates 10/15 cm oder größer hergestellt werden. Vergrößerungen nach Kleinbildaufnahmen, wie sie zur Fertigung der Klischees zu Abb. 10, 20, 27, 28, 31, 38 usw. dienen, verfälschen die Vorlage mehr als unvermeidbar, wie der Vergleich der Reproduktionen Abb. 73 und 74 drastisch erkennen läßt.

Walther Scheidig

## TOTENTAFEL

### FRIEDRICH GERKE †

Am 23. August 1966 erlag in Mainz noch nicht sechsendsechzigjährig Friedrich Gerke einem Herzschlag. Seine eigenwillig-leidenschaftliche Persönlichkeit besaß ein reizbares Temperament nahezu balzac'schen Formats. Gerke hinterläßt in Mainz das seiner Konzeption und seinen Sammlungen nach bedeutendste Kunstgeschichtliche Institut unter den Nachkriegsgründungen bundesdeutscher Universitäten und die von ihm fast zwanzig Jahre lang geleitete „Gesellschaft für Bildende Kunst“, deren anspruchsvolle Vortragsprogramme und in rascher Folge erschienene Kleine Schriften Gerkes Dynamik spiegeln. Jäh aus neuen, umfangreichen Planungen herausgerissen hinterläßt Friedrich Gerke auch ein wissenschaftliches Werk, das sich der Beurteilung und Würdigung durch einen einzelnen Fachkollegen, mag er sich dem Verstorbenen durch gemeinsame Wegerlebnisse auch noch so verbunden fühlen, eigentlich entzieht. Die soeben erschienene Gedenkschrift der Mainzer Gesellschaft für Bildende Kunst,