

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT

MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.

HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
IM VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

22. Jahrgang

Mai 1969

Heft 5

JACOB JORDAENS 1593 – 1678

Zur Ausstellung in Ottawa, 29. November 1968 – 5. Januar 1969

Mit ihren 315 Objekten zählte die Jordaens-Ausstellung in Ottawa zu den größten, die je dem Werk eines einzelnen Künstlers gewidmet waren. Sie war umfangreicher als die kürzlich gezeigten Ausstellungen der Werke Poussins, Ingres und Giorgiones, wenn auch kleiner als die Guercino- und Carracci-Ausstellungen (allerdings galt die letztere nicht einem, sondern drei Künstlern). Der beträchtliche Umfang dieser Ausstellung, der eindrucksvoll die unerschöpfliche Produktivität des bis hoch in seine 70er Jahre hinein tätigen Künstlers spiegelte, entsprach den besonderen Intentionen des Museums, einen umfassenden Überblick über Jordaens' Schaffen innerhalb der drei Bereiche Malerei, Zeichnung und Druckgraphik zu geben. Das Zusammenkommen eines so reichen Materials war jedoch nur möglich durch den unermüdlichen Einsatz von Professor Michael Jaffé, der sich bereit erklärt hatte, die gewaltige Aufgabe der Auswahl der Werke für diese Ausstellung zu übernehmen und den Katalog zu bearbeiten. Der Museumsleitung gebührt Dank dafür, Prof. Jaffé, wie es scheint, völlig freie Hand gelassen und die Kosten für dieses Projekt nicht gescheut zu haben. Eine Voraussetzung für das Gelingen einer jeglichen Arbeit ist die dem Verantwortlichen gewährte Freiheit – und dies hat das Museum sehr wohl verstanden.

Ausgestellt waren nicht weniger als 115 Gemälde, 159 Zeichnungen, 30 Druckgraphiken von und nach Jordaens, sowie 11 Wandteppiche nach dessen Entwürfen. Die Leihgaben kamen aus aller Welt: der Standort scheint nie ein Hindernis für die Ausleihe gewesen zu sein. Gemälde und Zeichnungen aus fast allen europäischen Ländern, einschließlich Rußland, Polen und Rumänien, waren vertreten. Auch die Dimensionen der einzelnen Objekte waren keine unüberwindliche Hürde; riesige Gemälde – oft erheblich größer als zwei Meter in der Höhe und Breite, mit sicher zentnerschweren Rahmen – kamen aus Grenoble (Nr. 11), München (Nr. 12), Belfast (Nr. 30), Dublin (Nr. 45), Tournai (Nr. 57), Antwerpen (Nr. 80), Skokloster (Nr. 105), Raleigh (Nr. 110) und anderen Orten. Der Transport dieser Werke und der Teppiche, die man glücklicherweise nicht gefaltet hatte, muß besondere Probleme mit sich gebracht haben. Die Ausstellung bot folglich die gute Gelegenheit, eine erstaunliche

Anzahl von Jordaens' bedeutendsten Gemälden und Zeichnungen zu sehen. Die in einem großen Raum versammelten Teppiche fügten dem Oeuvre des Künstlers und den von ihm beeinflussten Arbeiten seiner Zeitgenossen eine Dimension hinzu, die bisher kaum auf einer Ausstellung mit Werken eines auch als Teppichentwerfer tätigen Malers sichtbar geworden ist. Der Besuch der Ausstellung bedeutete eine Erfahrung, die kaum je nachzuholen sein dürfte.

Der Rezensent beabsichtigt nicht, an diesem Ort einen vollständigen Überblick über Ausstellung und Katalog zu geben; er versucht vielmehr, von beiden – mit einem besonderen Akzent auf den Gemälden – einen allgemeinen Eindruck zu vermitteln. Im übrigen sei auf eine weitere Besprechung des Rezensenten in "Master Drawings" – dort mit dem Akzent auf den Zeichnungen – verwiesen.

Die beiden frühen Familienbildnisse – das „Selbstporträt mit Eltern und Geschwistern“ (Nr. 3, Leningrad) und das „Selbstporträt mit der Familie des Schwiegervaters“ (Nr. 4, Kassel; *Abb. 1*) – sind Höhepunkte in Jordaens' Schaffen; ikonographisch gesehen sind sie frühe Beispiele eines Genre, das häufiger in den nördlichen als in den südlichen Niederlanden gepflegt wurde. Sie bildeten einen verheißungsvollen Auftakt zur Ausstellung, weil sie zeigen, daß der Künstler mit 23 Jahren einen Grad an Ausdrucksstärke und eine technische Meisterschaft erlangt hatte, die er später selten erreichte und noch seltener übertraf. Nach dieser frühen Phase seiner künstlerischen Entwicklung repräsentierten hervorragende Beispiele die folgenden Perioden. Nach dem Leningrader und dem Kasseler Familienporträt ist die – zudem gut erhaltene – „Anbetung der Hirten“ (Nr. 11, Grenoble) eines der eindrucksvollsten Bilder, die Jordaens vor 1620 gemalt hat (um 1617, wie Jaffé vorschlägt, scheint allerdings um einige Jahre zu früh). Abgesehen von ihrer Abhängigkeit von einer Rubens-Komposition zeigt sie in Beleuchtung und Modellierung der Formen ein bemerkenswertes Maß an Eigenständigkeit. Das große „Opfer Abrahams“ (Nr. 22) aus der Brera zu Mailand, das auf eine Reihe einzelner Leinwandstücke gemalt ist und deshalb ursprünglich vielleicht kleiner dimensioniert und dichter komponiert war, stellte in seinem vorzüglichen Erhaltungszustand (sieht man von einer gelben schmutzigen Firnis-schicht ab) für den Rezensenten ebenfalls einen der Höhepunkte innerhalb der Frühzeit Jordaens' dar. Unter seinen Bildnissen sichert das bis vor kurzem Rubens zugeschriebene Bildnis eines „Jungen Mannes mit seiner Frau“ (Nr. 35, Boston) Jordaens einen Platz unter den größten flämischen Porträtisten des 17. Jhs. (die Landschaft rechts ist leider in sehr schlechtem Erhaltungszustand). Der Künstler fand es offenbar lohnenswert, auf dieses und spätere Doppelbildnisse größte Sorgfalt zu verwenden; selten findet man hier eine jener formelhaften Vereinfachungen, die häufig in seinen religiösen Darstellungen zu beobachten sind. Ein weiterer Markstein unter Jordaens' Gemälden ist das „Porträt des van Zulpelen und seiner Frau“ (Nr. 44, National Gallery, London; *Abb. 2*). Von den vielen Madonnen (mit und ohne hl. Joseph), die Jordaens mit seiner Werkstatt geschaffen hat, gehört die der Art Gallery in Southampton (Nr. 39) nach Ausführung und Erhaltungszustand zweifellos zu den besten; und wenn Rubens wirklich Eigentümer dieses Bildes war (wofür Jaffé im

Katalog gute Argumente liefert), so zeigt dies einmal mehr, daß sich der ältere Meister die besten Werke seiner Zeitgenossen und Schüler zu sichern gewußt hat. Ein Genuß war auch das prachtvolle, gut erhaltene große Gemälde mit der „Triumphierenden Kirche“ aus Dublin (Nr. 45), das von Jaffé um 1630, von d’Hulst um 1630 – 35 angesetzt wird. Unter den Landschaften mit Jagdszenen, mythologischen Darstellungen und Porträts aller Schaffensperioden nimmt das Bildnis eines „Jägers mit seinen Hunden“ (datiert 1635) aus dem Museum in Lille (Nr. 46) auf Grund seiner malerischen Qualität und seines Erhaltungszustandes einen überragenden Platz ein. Etwas später entstanden (nach Jaffé um 1635 – 40) ist die höchst reizvolle Darstellung eines von Jordaens häufig behandelten Themas, der „Erziehung des Jupiter“ (Nr. 49, Louvre), eine Version, die der Künstler – wie Jaffé herausstellt – offenbar selbst besonders schätzte.

Schwerer fällt es, sich für Werke aus Jordaens’ späteren Schaffensperioden zu begeistern. Von etwa 1645 an fällt die Qualität seiner Werke ab; er gehört leider zu den Künstlern, die mit zunehmendem Alter an Leistung nachlassen. Wie bei Edvard Munch, James Ensor, Willem de Kooning und anderen, finden sich auch bei ihm Originalität und Verve vor allem in der Frühzeit, während in den folgenden Perioden eine Neigung zur Wiederholung, Abwandlung und manchmal Verwässerung früherer Arbeiten sichtbar wird, wobei sich in der überaus großen Zahl von Gelegenheitsarbeiten ein Mangel an Beteiligung und Elan, wenn nicht gar Können, zeigt. Wirklich gute Gemälde werden nach und nach zu Ausnahmen, obwohl diejenigen, die es aus späteren Jahren gibt, beweisen, daß Jordaens durchaus malen konnte, wenn er sich engagierte. Bei Jordaens’ Porträts hält sich die Qualität am längsten; so hat sein Porträt einer „Dame mit Papagei“ (Nr. 93, Köln) aus den späten 40er Jahren immer noch ein sehr hohes Niveau. Unter den vielen Darstellungen des „Bohnenkönigs“ und des Themas „Wie die Alten sangen, so zwitschern die Jungen“ zeichnen sich die im Louvre (Nr. 64) und in Valenciennes (Nr. 65) befindlichen – ursprünglich als Pendants gemalten und vorübergehend durch die Ausstellung wieder vereinten – Bilder durch sehr hohe Qualität aus. Der Louvre dürfte die richtige Entscheidung getroffen haben, als er das letztere 1957 an Valenciennes abgab, denn das Gemälde des Louvre (Nr. 64) ist noch qualitätvoller als jenes (Nr. 65). Spätere Versionen dieser Themen scheinen dieses Niveau jedoch nicht mehr zu erreichen. Drei der spätesten mythologischen Darstellungen, die Jordaens’ frühere Fähigkeiten zeigen, sind der „Triumph des Bacchus“ (Nr. 96, Kassel), „Cupido mit schlafender Venus und Nymphen“ (Nr. 98, Antwerpen) und der „Schlaf der Antiope“ (Nr. 99, Grenoble; Abb. 3). Die letztgenannte Darstellung ist besonders bemerkenswert wegen der luftigen, delikate gemalten Landschaft, die zuerst erwähnte (Nr. 96) wegen der kraftvollen Modellierung der Körper (das Bild wurde, wahrscheinlich von Jordaens selbst, an den Seiten angestückt; ich kann keine Übermalung von anderer Hand feststellen). Zu den letzten Gemälden, die Jordaens sichtlich mit Engagement malte, zählen die „Anbetung der Hirten“, datiert 1657 (Nr. 110, Raleigh) und die „Kreuztragung“ (Nr. 111, Amsterdam); bezeichnenderweise basieren beide Darstellungen auf Kompositionen von Rubens.

Zu den überraschendsten Aspekten der Ausstellung gehörte Jordaens als Schöpfer von Ölskizzen, Studienköpfen und Landschaften. Vor allem eine (nach Jaffé) um 1620 ausgeführte Gruppe von Ölstudien mit Köpfen und Brustbildern (Kat. Nr. 24, 25, 26, 27, 29) und der früher entstandene „Kopf eines alten Satyr“ (Nr. 16, Warschau) verrieten Jordaens' Stärke und Originalität auf diesem Gebiet. Unter den Bozzetti für größere Kompositionen und Stiche, die Jordaens vorzugsweise in Öl auf Papier ausführte, sollte man aus Gründen der Qualität und des Erhaltungszustandes „Christus vor Kaiphas“ (Nr. 59, Sibiu) erwähnen. Die disziplinierte Kühnheit dieser Arbeit ist typisch für Jordaens' beste Werke.

Seine ganze lange Schaffenszeit hindurch war Jordaens ein fruchtbarer Zeichner, und die Ausstellung hat alle Seiten seiner zeichnerischen Tätigkeit reich zur Anschauung gebracht. Studien nach der Natur, Porträtvorstudien, Kartons für Teppiche und Dekorationen, Studien zu Gemälden, autonome Zeichnungen – man konnte sämtliche Kategorien in sämtlichen Medien an vielen Beispielen studieren.

Nicht genug damit, daß diese Ausstellung eine der größten war, die man je einem einzelnen Künstler gewidmet hat: der Katalog ist ein Jordaens gewidmetes Buch. Alle Werke sind abgebildet (oft einschließlich der Rückseiten derjenigen Zeichnungen, von denen nur die Vorderseite gezeigt war), und zu jedem Werk sind in einer eigenen Katalognummer Provenienz, Ausstellungen und Bibliographie verzeichnet. Jedem Teil (Gemälden, Zeichnungen, Druckgraphik und Teppichen) ist eine Einführung vorangestellt, die die grundlegenden technischen Dinge erläutert und zudem eine kurze Stilanalyse der betreffenden Kategorie liefert. Der mit einem Umschlagbild ausgestattete Katalog beginnt mit einer Einführung, die hauptsächlich dem Leben des Künstlers – seiner Persönlichkeit, seiner Beziehung zu Rubens und van Dyck und seiner Sammlertätigkeit – gewidmet ist. Dieser Einführung sind Farb reproduktionen von vier in der Ausstellung vertretenen Gemälden und auf 22 Seiten Reproduktionen von nicht ausgestellttem Vergleichsmaterial, bestehend aus Werken von Jordaens u. a., vorangestellt.

Der wissenschaftliche Katalog ist eine äußerst wertvolle Bereicherung der Jordaens-Literatur. Sowohl in den Einführungen als auch in den einzelnen Katalognummern findet der Autor neue Antworten auf die zahlreichen Fragen, die sich angesichts der gezeigten Arbeiten stellen, behandelt in extenso das abzuhandelnde Werk, seine Beziehungen zu anderen Werken Jordaens' oder anderer Künstler, wobei er zum Detailvergleich häufig Zeichnungen und Gemälde heranzieht, die mit seinem Gegenstand eine mehr oder weniger enge Verwandtschaft zeigen. Auf diese Weise ist der Katalog eine Fundgrube für jeden, der sich über Jordaens informieren möchte, aber ebenso über Rubens und van Dyck, über die im 17. Jahrhundert üblichen Praktiken der Stichvorbereitung und des Teppichentwurfs u. a.; ein Buch, das deshalb in keiner kunsthistorischen Bibliothek fehlen dürfte.

Das bedeutet nicht, daß seine Benutzung einfach sei. Man könnte sich in diesem Katalog besser informieren, wenn es sich um ein Buch mit dem üblichen Aufbau und den üblichen Indices handelte. Der Katalog wendet sich fast ausschließlich an

den Kunsthistoriker (der Mühe haben wird, die in den Texten zu den einzelnen Nummern und den Fußnoten versteckten Hinweise auf Jordaens, Rubens und van Dyck zu finden). Der Autor ist offensichtlich bemüht, die gesamte Jordaens-Literatur auf den neuesten Stand zu bringen, wobei er nicht zögert, größere und kleinere Irrtümer anderer zu korrigieren. In dieser Hinsicht schenkt er dem jüngst erschienenen Buch R.-A. d'Hulsts über Jordaens' Zeichnungen besondere Aufmerksamkeit. Wenn ein Außenstehender mit solchen Auseinandersetzungen konfrontiert wird, mag er leicht den Eindruck gewinnen, die Kunstgeschichte sei eine Disziplin, in der Toleranz nicht gerade groß geschrieben wird.

Der Kunsthistoriker wird zweifellos von einer möglichst breit angelegten Darstellung und sachkundigen Erörterung der ausgestellten Objekte profitieren. Es mag den Organisatoren der Ausstellung und Prof. Jaffé gegenüber respektlos erscheinen – dennoch sollte man die Frage stellen, wo die idealen Grenzen einer Auswahl liegen. Insbesondere bei einem Künstler, dessen authentische Werke erheblich in der Qualität schwanken, fragt es sich, ob es sich wirklich empfiehlt, das meiste erreichbare Material zu zeigen und so gleichsam eine Monographie vor Augen zu führen, oder ob man sich nicht besser auf eine Auswahl beschränkt. Gewiß ließe sich eine Ausstellung sämtlicher Werke eines Künstlers ohne Rücksicht auf deren Qualität rechtfertigen; der stets nach visuellen Erfahrungen hungernde Kunsthistoriker würde dies sogar vorziehen. Aber Ausstellungen werden in erster Linie für den interessierten Laien gemacht, und im allgemeinen wird dessen Gesamteindruck vom Oeuvre eines Künstlers durch einen zu hohen Prozentsatz an unterdurchschnittlichen Arbeiten nachteilig beeinflusst. Dafür gibt es verschiedene Gründe: für den Laien ist ein Ausstellungsbesuch ermüdender als für den Kunsthistoriker, es fällt ihm schwerer, zwischen mittelmäßigen und Spitzenwerken zu unterscheiden, und er neigt dazu, das Oeuvre eines Künstlers als Ganzes zu sehen. Im Endeffekt leidet das Ansehen des Künstlers. Während der Fachmann beeindruckt von den besten Werken und im Bewußtsein der enormen Distanz zwischen den schwächsten und den besten Arbeiten die Ausstellung in Ottawa verließ, muß der Durchschnittsbesucher enttäuscht gewesen sein. Künstler mit derartigen Tiefpunkten, wie sie Jordaens hatte, sollte man vor sich selbst in Schutz nehmen, weil eine Ausstellung von so unterschiedlichem Niveau der Objekte den Betrachter auch den Meisterwerken gegenüber präjudiziert und deshalb dem Gesamtwerk unrecht tut. Dies gilt nicht nur für Jordaens, sondern auch für viele andere: Michael Sweerts wäre heute besser bekannt und würde positiver beurteilt, wenn die 1958 in Rotterdam und Rom gezeigte Ausstellung nicht aus wissenschaftlichen Gründen Gemälde gezeigt hätte, die einfach schwach waren. Und wie steht es um Picasso? Eine Auswahl ist unerlässlich, um die wirkliche Größe dieses Malers deutlich zu machen.

Auf dieser Jordaens-Ausstellung störten zu viele mittelmäßige (eigenhändige) Bilder und einige in zu schlechtem Erhaltungszustand das Gesamtbild. Um einige Beispiele zu nennen: das Gemälde „Satyr und Bauer“ (Nr. 6, Glasgow) scheint von geringer Qualität und befindet sich in schlechtem Zustand; „Sine Baccho et Cerere, Friget

Venus" (Nr. 15, Ghent) dürfte unter Mitwirkung der Werkstatt ausgeführt sein; die „Gefangennahme Christi" (Nr. 28, Kopenhagen) erscheint mir wenig ansprechend; das „Urteil des Paris" (Nr. 32, Coral Gables) ist schwach und sieht nach einer Werkstattarbeit aus; auf dem Bild der „Heiligen Familie mit hl. Anna und einem Engel" (Nr. 33, San Francisco) sind die Hände des Kindes und das Gesicht der Maria retuschiert – kein Gemälde von hohem Rang; die sicher eigenhändige „Madonna mit Kind" (Nr. 38, Slg. Agnew) scheint schlecht erhalten; „Christus mit zwei Jüngern bei Maria und Martha" (Nr. 57, Tournai) ist wohl auch ein recht schwaches Bild und zum Teil Werkstattarbeit; die „Flucht nach Ägypten" (Nr. 91, Baltimore) enttäuscht; das Bild „Bacchusknabe in einer Landschaft" (Nr. 95, Warschau) ist als Landschaft gut, die Figur des Bacchus ist jedoch schlecht gemalt und nicht gut erhalten; die „Himmelfahrt Mariens" (Nr. 103, Patrimoine Artistique, Brüssel) ist eine Ruine; das „Schiff mit der hl. Familie" (Nr. 105, Skokloster, *Abb. 4*) ist stark abgerieben und anscheinend ein Schatten dessen, was es einmal war; an dem Bild „Susanne und die beiden Alten" (Nr. 109, Charlottenburg) waren andere Hände beteiligt, als die, die Jaffé nennt, und die „Auferstehung" (Nr. 113, Ghent) ist ein ziemlich schwaches und obendrein stark verschmutztes Bild.

Dasselbe gilt für die Zeichnungen. Auch hier gab es eine Anzahl authentischer Arbeiten, die dem Image des Künstlers eher schaden als nützen, obwohl sie als Dokumentation höchst willkommen waren. Da Zeichnungen, und besonders Vorstudien, naturgemäß außer dem ästhetischen auch dokumentarischen Wert haben und die meisten Ausstellungsbesucher auf nicht autonome Kunstwerke verschieden reagieren, ist es immer noch sinnvoller, schwächere Zeichnungen zu zeigen als schwächere Gemälde. Dennoch hätte man dem Maler einen Gefallen getan, hätte man einige Zeichnungen von seiner Hand nicht ausgestellt.

Schwerwiegender ist die Einbeziehung einer beträchtlichen Anzahl von Gemälden (und Zeichnungen) in die Ausstellung, die nach Ansicht des Rezensenten nicht als Werke Jacob Jordaens' angesehen werden können. Kompetentere Berichterstatter würden zweifellos in diesem Punkt mehr ins Detail gehen; ich möchte hier lediglich auf die Fälle eingehen, in denen es mir besonders deutlich erscheint, daß sie nicht in das Oeuvre Jordaens' gehören.

„Jupiter mit dem Blitzbündel" (Nr. 1, Slg. Jaffé) kann unmöglich ein Werk des Künstlers sein; verglichen an Hand der Reproduktion mit der zweiten, von J. Held (als Jordaens, um 1620) publizierten Version scheint diese auf jener zu basieren und nicht umgekehrt, und die Farbskala dürfte mit Jordaens nichts zu tun haben; das Bild „Pan und Syrinx" (Mme. Stéfani, Paris) scheint entgegen der Meinung Jaffés eine Kopie von anderer Hand, ebenso die „Anbetung der Hirten" (Nr. 23, Mainz), obwohl in diesem Fall keine zweite Version bekannt ist; das „Urteil des Paris" (Nr. 32, Coral Gables) und die „Heilige Familie mit Engel" (Nr. 34, Slg. Thyssen-Bornemisza) scheinen Werkstattarbeiten zu sein. Das hervorragende „Porträt eines jungen Mannes" im Besitz des Master of Kinnaird (Nr. 36) und das „Porträt des Joannes de Marschalck" (Nr. 37, Kansas City) scheinen beide in der Art, wie die Farbe aufgetragen und die Lichter

gesetzt sind, völlig anders und erwecken den Eindruck, von verschiedenen, Jordaens in vieler Hinsicht überlegenen Künstlern gemalt zu sein. Wir wissen so wenig über die flämische Malerei des 17. Jahrhunderts, daß wir uns ständig davor hüten müssen, die anonymen Werke den wenigen uns bekannten Künstlern zuzuschreiben. Was wissen wir z. B. über die Porträts des Peeter van Mol, abgesehen von dem „Kopf eines jungen Mannes“ im Louvre und den Stichen nach seinen Arbeiten? Kommt er als Schöpfer des Kinnaird-Porträts oder des Bildes in Kansas City in Frage? In der „Anbetung der Könige“ (Nr. 41, Leningrad), einem der faszinierendsten Bilder der Ausstellung, kann ich Jordaens' Hand nicht erkennen. Der Pinselstrich scheint so völlig anders als auf sämtlichen Ölskizzen Jordaens', daß es nicht einzusehen ist, weshalb man diese Arbeit nicht einem anderen Künstler zuschreiben sollte. Sie diene Nickolaas Lauwers, einem der besten für Rubens tätigen Stecher, als Vorlage. Wir wissen zwar nicht, wie er malte, aber man sollte ihn doch als möglichen Autor dieser Skizze in Betracht ziehen, da es allgemein üblich war, daß der Stecher zunächst eine Kopie von dem nachzustechenden Gemälde anfertigte. Auch das „Porträt eines Mädchens“ (Nr. 47, Warwick Castle) unterscheidet sich zu sehr von Jordaens' Arbeiten aller Schaffensperioden, besonders in der Landschaft, um ihm zugeschrieben werden zu können. Das Bild „Wie die Alten sangen, so zwitschern die Jungen“ (Nr. 66, Charlottenburg) ist wahrscheinlich vorwiegend Werkstattarbeit, während das „Porträt eines alten Mannes“ (Nr. 72, Slg. Thyssen-Bornemisza) mit seinem temperamentlosen Pinselstrich wohl eine Replik nach der zweiten Version (in Leningrad) ist.

Unter den Zeichnungen befinden sich weitaus mehr Arbeiten, die der Rezensent aus Jordaens' Oeuvre ausschließen möchte. Die meisten von ihnen hat bereits R.-A. d'Hulst in seinem Buch über Jordaens' Zeichnungen (1957) als Repliken, Kopien oder falsch zugeschriebene Arbeiten ausgeschieden. Etwa 29 Zeichnungen stammen nach Meinung des Rezensenten nicht von Jordaens' Hand; noch einige mehr hätte man ihrer reichlich schlechten Qualität wegen besser weggelassen.

Abschließend sei festgestellt: diese Ausstellung wandte sich an zweierlei Publikum, an den Kunsthistoriker, im besonderen den Spezialisten für flämische Malerei des 17. Jahrhunderts, und an das Laienpublikum. Der Kunsthistoriker wird zweifellos die einzigartige Gelegenheit, das zusammengetragene Material studieren und den Katalog zu weiteren Studien mit nach Hause nehmen zu können, aufs höchste begrüßt haben. Wie immer bei ähnlichen Gelegenheiten scheidet er vor den Originalen die Spreu vom Weizen und bildet sich über die vielen neuen Aspekte des Oeuvres und über die Meinungen des Bearbeiters sein eigenes Urteil.

Wieviel aber profitiert das Publikum, das keine Spezialkenntnisse auf diesem Gebiet besitzt und das Werk des Künstlers auf sich wirken lassen und etwas über ihn erfahren möchte? In zweierlei Hinsicht war die Ausstellung zu groß: es waren zu viele unbedeutende Gemälde und Zeichnungen vertreten, und es gab zu viele Gemälde, aber vor allem Zeichnungen, die zumindest dem Rezensenten falsch zugeschrieben erscheinen. Der Kunsthistoriker und Spezialist wird das in seinem eigenen Interesse nicht bedauern, aber er sollte sich doch über die Wirkung auf den Laien Gedanken

machen. Wenn in einer Ausstellung Werke von geringer Qualität innerhalb des Oeuvres eines Künstlers gezeigt werden, so ergibt sich beim Laienpublikum ein falsches Bild von dessen künstlerischer und historischer Bedeutung. Dem Gesamteindruck wäre es zuträglicher gewesen, wenn die Ausstellung sich auf Werke, deren Zuschreibung einigermaßen gesichert ist, und auf solche von hoher Qualität beschränkt hätte.

Egbert Haverkamp-Begemann

REZENSIONEN

NEUE KUNSTDENKMALERBÄNDE

Zum Stand der Inventarisierung in einigen europäischen Ländern

In den vier Jahren vor dem 2. Weltkrieg, 1936 - 1939, erschienen im damaligen Reichsgebiet 42 Kunstdenkmälerbände, wie die Übersicht von „Peter Jakobus“ in der Deutschen Kunst und Denkmalpflege 1940/41 (S. 71 - 79) zeigt. In den 20 Jahren seit der Währungsreform, 1948 - 1967, erschien im Bundesgebiet genau die doppelte Anzahl Inventarbände, 84 - eine stattliche Zahl, deren Menge aber immerhin im Vergleich mit der fünfmal kürzeren Vorkriegszeit, aber auch mit dem wesentlich kleineren Gebiet gesehen werden muß. Diese Feststellung sollte die Freude über das Erreichte nicht trüben, aber doch Ansporn sein, in den Anstrengungen nicht nachzulassen. Freilich ist zu bedenken, daß die Denkmalämter, denen in der Regel die Inventarisierung angegliedert ist, in der Nachkriegszeit eine derartige Fülle vordringlicher praktischer Arbeit zu bewältigen hatten, daß man anerkennen muß, wenn überhaupt die wissenschaftliche Bestandsaufnahme voranging. (Die Vergleichszahlen für die vom Krieg verschonte Schweiz lauten: 1936 - 39: 2 Bände; 1940 - 47: 8 Bände; 1948 - 67: 37 Bände!)

Über die *Geschichte* der deutschen Inventarisierung hat P. O. Rave 1953 einen aufschlußreichen Überblick gegeben (Anfänge und Wege der deutschen Inventarisierung, in: Deutsche Kunst und Denkmalpflege 1953, S. 70 - 90). Die beigelegte Karte gibt den Stand vor 15 Jahren; leider eilt sie aber den Tatsachen nicht unwesentlich voraus, denn als „inventarisiert“, z. T. sogar als „wiederholt inventarisiert“, sind viele Kreise eingetragen, für die kein gedrucktes Inventar vorliegt. Offenbar hat Rave hier auf Unterlagen der Denkmalämter gefußt, die im Schrank ruhende Manuskripte mit aufzählten. Auch hat die Bezeichnung „ältere Inventare“ fließende Grenzen, wie der Begriff des historischen Kunstdenkmals selbst. Denn von der Benutzbarkeit im heutigen wissenschaftlichen Gebrauch aus müßten wohl sehr viele Kreise, die Rave noch als „inventarisiert“ bezeichnet, heute bereits unter der Bezeichnung „ältere Inventare“, d. h. als nur sehr bedingt brauchbar, eingetragen werden - man denke etwa an die ersten niederrheinischen Bände von P. Clemen. Es wäre daher wünschenswert, diese Karte in viel größerem Maßstab neu zu bearbeiten und auf den tatsächlichen Stand zu bringen. Ähnlich steht es auch mit der beigegebenen Bibliographie (deutsche Länder und preußische Provinzen). Sie ist gar zu summarisch, da sie jeweils nur die Gesamtzahl erschienener Bände angibt. Eine brauchbare Bibliographie der deutschen, am besten