

## Berthold Hinz

### ... NON IAM FRIGET - JORDAENS BLICKT AUF RUBENS

#### I.

Das Bild des Antwerpener Malers Jacob Jordaens in der Kasseler Galerie, das ihn zusammen mit seiner Braut, deren Eltern und Geschwistern präsentiert, bietet allemal einen erfreulichen Anblick.<sup>1</sup> Ein Gewoge frischer, fröhlicher Farben: bunte Blumen, schöne Stoffe, junge Menschen mit gesundem Teint. Und so ist es denn auch gemeint: Ein Hochzeits- oder Verlobungsbild, das die Freude des jungen Paares im Familienkreise der Braut festhalten und mitteilen möchte (Abb. 1).

Das vielköpfige Gedränge auf der engen Bildfläche ist wider Erwarten rasch sortiert, zumindest was die Protagonisten betrifft. Kein Zweifel - den Maler (und Bräutigam) erkennen wir in dem jungen 'Troubadour' ganz links; der spielt zwar den Unbeteiligten, aber ein anderer kommt



*Abb.1: Jacob Jordaens, Der Künstler mit der Familie seines Schwiegervaters Adam van Noort; Kassel, Staatliche Museen*

dafür nicht in Frage. Etwas Eitelkeit und Pose ist auch im Spiel, womit sich der junge Mann vom übrigen Treiben ein wenig distanziert. Aber der ostentative Blick, jäh über die rechte Schulter, in die Augen des Betrachters ist nicht nur affektierter Selbstdarstellung, sondern auch dem Selbstbildnis zuzurechnen, das den - stets lotrechten - Blick in den Spiegel voraussetzt. Und da der Selbstbildner immer ein Motiv für seine Hände dazu erfinden muß, spendierte er sich hier ein Musikinstrument, die Laute, die am besten (auch ikonographisch<sup>2</sup>) zu der Szene paßt, deren Spiel hier indes weder von Gesang begleitet noch vom Gehör gewürdigt wird.

Gekleidet in das damals modische Schwarz, bildet der Maler links den männlichen Kontrapunkt zu der brünetten Frau im gold-gelb-weißen Kleide auf der Rechten.<sup>3</sup> In großzügiger Seitenansicht plaziert, genießt allein sie den Vorzug, in ganzer Figur zu erscheinen - vom Kopf bis zur zierlichen Wildleder-Sandale. Auch wären da nicht die Kränzchen im Haar und zu ihrer Seite: unverkennbar ist es die Braut und Gefährtin des jungen Lautenspielers.

Das ihr eigene Kolorit verströmt die Empfindung hochsommerlich reifer Kornfelder, und man spürt des Malers (und Bräutigams) Freude an der frühen Fraulichkeit seiner - vier Jahre älteren - Braut, der er wider Anstand und Konvention die Ärmel aufgekrempt und so die nackten kräftigen Arme freigelegt hat. Doch die gewisse Derbheit der Statur täuscht: merklich beklommen, zumindest nachdenklich wirkt die junge Frau (sie heißt Catharina), währenddessen sie aus dem Korb einer ihrer Schwestern (es ist Anna) bunte Blumen in der weißen Schürze über dem Schoß empfängt, wie einst Danaë den Goldregen des Zeus.

Die geschwisterliche Zuwendung, die liebevolle Ermutigung der Zögernenden durch die jüngere Schwester sind des Bildes sympathisches Hauptmotiv. Dagegen verdanken die übrigen Beteiligten ihre Anwesenheit offenbar vor allem der Anforderung, die ein komplettes Familienbild an einen Maler zu stellen pflegt.<sup>4</sup> Einigermassen passabel gibt sich der jüngere Bruder Adam, der im Rücken der Braut behutsam assistiert. Doch schon der ältere Jan zwingt sich, Beachtung erheischend, vorwitzig in die schwesterliche Intimität. Und der abgewendete, viel zu große, dabei plumpe Kopf der strohblonden Jungfer, vermutlich Elisabeth (dazu gar eine 'Dame ohne Unterleib'), fällt eher unangenehm ins Auge. Der jüngste Bruder Maerten und das Elternpaar haben neben ein wenig Himmelsblau und Heckengrün die restlichen Lücken der Leinwand abgekriegt, um

wenigstens präsent zu sein: der kleine Maerten als bloßes Kopfbildnis im Profil, das Ehepaar Adam van Noort und Elisabeth Nuyts im sparsamsten Büsten-Ausschnitt.<sup>5</sup>



*Abb. 2: Jacob Jordaens, Der Künstler mit seinen Eltern und Geschwistern; St. Petersburg, Eremitage*

Nun muß man wissen, daß die Braut nicht der erste Grund für des Malers Verhältnis zu ihrer Familie war, daß es sich vielmehr umgekehrt verhielt. Denn Jordaens war beim Vater, dem Maler Adam van Noort (1562-1641), in die Lehre gegangen und etliche Jahre dessen Hausgenosse und Mitarbeiter gewesen. Jetzt, 1616, im zweiten Jahr seiner Freimeisterschaft, war er so weit, Catharina, die älteste Tochter seines Meisters zu ehelichen (am 15. Mai 1616). Kein Wunder, daß er das nun fällige Bild zu einem ehrgeizigen Projekt machte.

## II.

Es war nicht das erste und auch nicht das letzte derartiger Gruppenporträts; wir kennen von Jordaens' Hand insgesamt drei Bildnisse seiner Familie; richtiger ist es, von seinen Familien, also im Plural, zu sprechen, weil es sich um drei verschiedene, nämlich die Familien handelt, die einen Menschen normalerweise genealogisch umrahmen:<sup>6</sup> die Familie der Eltern in St. Petersburg<sup>7</sup> (Abb. 2), die Familie der Schwiegereltern in Kassel (die wir betrachteten), sodann die eigene, neu gegründete Familie in Madrid.<sup>8</sup> In allen diesen Familienbildnissen ist der Maler, Jacob Jordaens, präsent - naturgemäß in Form eines Selbstbildnisses: Zunächst als Sohn und Bruder, dann als Schwiegersohn und Bräutigam, endlich als Ehemann und Vater.

Seitdem die dabei dargestellten Personen identifiziert werden konnten,<sup>9</sup> werden die drei Bilder gern zur Aufklärung der nach wie vor unklaren künstlerischen Anfänge von Jordaens verwendet, der im Jahre 1593 das Licht der Welt in Antwerpen erblickte.<sup>10</sup> Denn sie erlauben, obwohl undatiert, aufgrund der Kenntnis der Beteiligten, ihrer Geburtsdaten und betreffender Umstände gleichsam Pflöcke in unsicheres Terrain zu schlagen.

So lassen bereits die drei Selbstbildnisse einen deutlichen Altersunterschied ihres Urhebers erkennen, der übrigens in allen drei Bildern als Lautenspieler auftritt. Im St. Petersburger Bild darf man ihn, bartlos wie er ist, noch einen Jüngling nennen, der dem Bildbetrachter - oder eher sich selbst: im Spiegel - jugendlich sentimental, selbstverliebt in die Augen blickt. Das Kasseler Bild zeigt ihn, wie wir sahen, erneut, nunmehr als jungen Mann mit Schnurrbart und beginnender Kinnbehaarung, seiner selbst bewußt und der Seinen sicher. Im Madrider Bild, mit Frau, Tochter und Magd, ist er dann unverkennbar zum beherrschenden Patron, zum pater familias geworden.

Eindeutig darf also das Bild in der Eremitage als das früheste erkannt werden. Doch wann wurde es gemalt? Die Jordaens-Forschung hat dafür einhellig das Datum 1615/16 parat, denn 1615, mit 22 Jahren, wurde der Künstler als Meister ("waterschilder"<sup>11</sup>) in die St.-Lucas-Gilde seiner Heimatstadt aufgenommen: notwendigerweise der terminus post quem? Das ebenso datierte Kasseler Bild zeigt dagegen einen merklich gereiften Mann, den man kaum in dasselbe Lebensjahr setzen möchte. Weil aber am Termin dieses Bildes wegen der Hochzeit im Jahre 1616 kaum gerütelt werden kann, müßte demnach das erste Familienbild, dasjenige mit den Eltern und Geschwistern, früher, nämlich bereits vor Erlangung der Freimeisterschaft gemalt worden sein.

Warum auch nicht? 1607 war Jordaens vierzehnjährig in die Lehre bei Adam von Noort gegangen, die, wie üblich, vier bis fünf Jahre, also etwa bis 1612, gedauert haben dürfte. Er blieb zwar auch weiterhin der van-Noort'schen Werkstatt verbunden (zunächst wohl Catharinas wegen), aber nicht mehr als Lehrling, sondern als Mitarbeiter, vielleicht als Kompagnon. Als solcher hat er mit Sicherheit selbständige Bilder malen können und dürfen. Was liegt näher als die Annahme, er habe jetzt - nach Abschluß der Lehre - seinen Eltern und der gesamten Familie mit Stolz den fälligen Nachweis seines Könnens erbracht. Und er bewies mit diesem Bild, daß er bei seinem Lehrer wahrlich ausgelernt hatte. Denn es gibt nicht viel, was den Maler des St. Petersburger Bildes mit Adam van Noort, einem eher konventionellen und entsprechend unauffälligen Antwerpener "Romanisten", verbinden könnte.<sup>12</sup>

Mit dem Bild dieser, seiner elterlichen Familie hat Jordaens bereits Anregungen von Rubens aufgenommen, dessen Rückkehr nach Antwerpen 1608, während Jordaens' Lehrzeit, die dortige Kunstszene gründlich revolutionierte. Die Nahansichtigkeit, die Dichte und Wahrheit der Figuren, die mit einem Schlage der manieristischen Schablonen entledigt sind, zählen im allgemeinen ebenso dazu wie besonders der Puttenschwarm in den Lüften, es sind die Seelchen der verstorbenen Kinder, der vielleicht von Rubens' Genueser "Beschneidung" zitiert worden ist.<sup>13</sup> Beflügelt hatte den künstlerischen Aufbruch der Waffenstillstand zwischen dem Norden und dem Süden seit 1609, der vor allem in Antwerpen als Erlösung empfunden wurde.

Doch unabhängig von ihrer künstlerischen Modernität folgt die Szene den Konventionen des Familienbildnisses, wo - wie bei kaum einer



*Abb. 3: Maerten van Heemskerck, Pieter Jan Foppesz. und seine Familie; Kassel, Staatliche Museen*

anderen Bildgattung - die sozialen Muster zu formaler Stereotypie geronnen waren: Der Mann (und Vater) mit den Söhnen auf der linken, der heraldisch rechten Seite, die Mutter mit den Töchtern rechts gegenüber. Daß dieses Schema hier durch kompositionelle Kunstgriffe und Zuneigungsattitüden ein wenig überspielt ist, ändert nichts an seiner andauernden Verbindlichkeit. Die Familie sitzt um einen gedeckten Tisch, Brot und Wein sind dabei: Alles das zeigt ein anderes Kasseler Bild bereits drei Generationen früher nicht viel anders - nur etwas feierlicher: Maerten van Heemskercks berühmtes Gemälde der Familie des Pieter Jan Foppesz. (Abb. 3).<sup>14</sup> Wegen der Vielköpfigkeit des Ensembles sind die kleineren Jordaens-Geschwister indes vor den Tisch gerückt, wo sie zusammen mit dem Kleinsten, dem Kind auf dem Schoß der Mutter, sowie dem Hündchen eine gemeinsame Gruppe bilden.<sup>15</sup>



*Abb. 4: Peter Paul Rubens, Venus mit Amor, Ceres und Bacchus; Kassel, Staatliche Museen*

Diese drei jüngsten der acht (überlebenden) Jordaens-Geschwister können am meisten zur Datierung des Bildes beitragen. Da sind die Zwillinge Abraham und Isaak im Vordergrund, geboren 1608; ihr 'Porträalter' dürfte kaum mehr als vier Jahre betragen, keineswegs sieben oder acht, wie die übliche Datierung weismachen will. Einer der Zwillinge umarmt das Schoßkind Elisabeth II. (die erste des Namens bereits ein Engelchen), die 1613 zur Welt kam. Das wäre also der terminus post, wenn der Status des Bildes authentisch sein sollte. Aber eben in der Ecke der Kleinkinder gibt es bemerkenswerte Pentimenti, die Jungen waren ursprünglich nackt: So werden, wie bei Heemskerk, nur jüngste Kinder (gelegentlich) dargestellt. Und auch die freundlich herabblickende älteste Schwester (Maria, geb. 1596) und das Baby sind nicht unbeträchtlich korrigiert.<sup>16</sup> Falls diese Veränderungen ihre Ursache nicht doch im Familienzuwachs haben, dürften sie nachträglich eingeforderter Rücksicht aufs Dekorament zuzurechnen sein: Es wäre wohl des Nackten zuviel an dieser Stelle gewesen. Wie auch immer wir es drehen oder wenden, die Zwillinge und



Abb 5: Jacob Matham (nach Tizian), "Sine Cerere et Baccho Friget Venus", Kupferstich

das Schoßkind verbergen ihre Altersdifferenz von immerhin fünf Jahren hinter gemeinsamer pausbackiger Kleinkindlichkeit: Falls das Bild tatsächlich erst nach Geburt der Nachzüglerin geschaffen wurde, dann sehr bald danach.<sup>17</sup>

### III.

Mit einer zeitlichen Differenz von zweieinhalb bis drei Jahren zwischen dem St. Petersburger und dem Kasseler Bild dürfte nicht nur der dabei bewiesene Alters-, sondern vor allem auch der künstlerische Fortschritt des Malers plausibler gemacht sein. Nicht nur huldigte er erneut, und gekonnter, dem neuen Rubens-Stil, er verwarf zudem das seit Generationen gültige Muster des niederländischen Familienporträts,<sup>18</sup> das er beim Bild der Familie seiner Eltern und Geschwister noch respektiert hatte.

Die einschlägigen Konventionen dieser Gattung seien hier noch einmal stenographiert: Den Mann und Vater sowie die Knaben hatte man dabei links im Bild, die Frau und Mutter mit den Mädchen rechts, jeweils auf-



gereiht wie die Orgelpfeifen, stehend, sitzend, im gefälligsten Fall an einer festlichen Tafel bei der Mahlzeit: Nicht künstlerische, sondern soziale und genealogische Kriterien hatten das letzte Wort. Für eine weitere Pflichtübung dieser Art war sich der junge Meister, unter den Augen des verehrten Lehrers und der Braut, inzwischen zu gut; denn von dem probaten Muster blieb jetzt kaum eine Spur.

Sein neues Bild - eine bis heute wirksame Überraschung, ein jugendlich kühner, vor allem selbstbewußter Wurf: In der Hauptsache, der integralen unorthodoxen Komposition, ein Volltreffer; in der Nebensache, den vielen Nebenfiguren, ging einiges daneben. Dieses Urteil stünde für alle Zeiten fest, wenn nicht im jüngsten Exil der "Alten Meister" von Kassel<sup>19</sup> eine erstaunliche Wiederbegegnung passiert wäre: Man reibt sich zweimal die Augen, aber es gibt keinen Zweifel, das Bild und sein Vorbild hatten sich - im selben Hause - wiedergefunden.

Es ist Rubens' Gemälde "Venus mit Bacchus, Ceres und Amor"<sup>20</sup> (Abb. 4), dem die Jordaens'sche "Hauptsache" wie aus dem Gesicht geschnitten ist (wenn man das naturgemäß abweichende Selbstporträt toleriert). Und das erklärt zugleich auch Jordaens' Mißgeschick in der "Nebensache": Mußte er doch im vorgegebenen Rahmen fünf Personen zusätzlich unterbringen, wofür er die Leerstellen in Rubens' vierfigurigem Arrangement nutzte.

Die Idee dazu dürfte ihm angesichts der Venus gekommen sein. Das Bild einer nackten Frau wie dieser, so schön und natürlich, in Farben wie 'von Fleisch und Blut', war vor Rubens' Ankunft in Antwerpen im Jahr 1608 nicht zu sehen gewesen. Jordaens glich seine Liebste - selbstverständlich bekleidet - der favorisierten Schönheitgöttin bis ins Einzelne an, den gesenkten Blick, die hochgesteckte Frisur, den Ohranhänger aus Bernstein, die Sitzposition auf dem Boden, und legte damit den Grund für sein überraschendes Bildkonzept, sowohl für dessen Stärken wie dessen Schwächen. Bacchus, der die auffällig klamm und verhalten wirkende Göttin mit Charme und einer Schale Wein ermuntern möchte, hat sich aufs schönste in die Schwester Anna mit dem Blumenpräsent verwandelt, der kleine Amor im Rücken der Göttin in den kleinen Bruder im Rücken der Braut. Und an die Stelle der Göttin Ceres, der Stifterin der Vegetation und Nahrung, trat Jacob Jordaens selbst, der künftige Ernährer.

Rubens' wenig zuvor, wohl 1612/13, gemaltes Bild hat es mit den elementaren Voraussetzungen der Liebe zu tun; denn ohne Speis' und Trank, ohne Ceres und Bacchus, kommt keine Liebe auf, muß Venus frieren. Diese zuerst in einer Komödie des Terenz geäußerte Sentenz (*sine Cerere et Libero friget Venus*<sup>21</sup>) war im Laufe des späteren 16. Jahrhunderts ein beliebtes Bildmotiv geworden - und zwar als eine Warnung vor den Gefahren übermäßigen Schlemmens und Weingenusses, den Stimulantia der noch gefährlicheren sexuellen Begierde. Aber es wurde bei Rubens, wider Erwarten, keine dionysische Szene daraus, sondern - in kühlen Farben und klassischem rilievo - ein Moment maßvollen Erwärmens und ruhigen Erwachens:<sup>22</sup> Venus nimmt die Weinschale aus der Hand des kultivierten Gottes nur zögernd entgegen. Das dürfte Jordaens' unbekümmerter Griff nach dem heiklen Motiv erleichtert haben.

Rubens selbst hatte für seine Komposition offenbar auf einen angeblichen Tizian gleichen Themas zurückgegriffen, der durch einen Stich Mathams verbreitet<sup>23</sup> und Jordaens augenscheinlich gleichfalls bekannt war: Das verrät insbesondere der Amorknabe im Rücken der Göttin und die Haltung ihrer linken Hand, in der sie zum Zeichen ihrer beginnenden Erwärmung eine rauchende Vase trägt (Abb. 5). Auch hier schon - vor Rubens, dem man solche Mäßigung zuschreibt - keine Verurteilung mehr, stattdessen bedecktes, gefaßtes Erwärmen in gepflegt harmonischer Atmosphäre, trotz Gegenwart des Satyrn fern aller unmäßigen Ausschweifung.

Das Schema seiner Kasseler Venus hatte Rubens in der ihm eigenen Art des bildnerisch-ikonographischen Denkens während jener Jahre wiederholt verwendet. Bei aller hier bewiesenen Zurückhaltung ist dieses Schema ihr, der Liebesgöttin, doch auf den Leib geschrieben, denn es geht ursprünglich auf Michelangelos "Leda", das Bild eines Geschlechtsaktes zurück,<sup>24</sup> das Rubens zu Beginn seines italienischen Aufenthaltes um 1601 kopiert hatte.<sup>25</sup> Und so blieb die Figur erotisch konnotiert, ob sie denn als 'männermordende' Delilah, unter einer Venusstatue, auftritt, den erschlafte Simson zwischen ihren Beinen<sup>26</sup> (Abb. 6), oder - wiederum in Kassel - als die Nymphe Kallisto erscheint,<sup>27</sup> die ihre Beine vor der unerwünschten Begegnung mit einem Mann, es ist Jupiter (alias Diana), abwehrend kreuzt (Abb. 7).<sup>28</sup>



Abb. 6: Jacob Matham (nach Rubens), *Simson im Schoß Delilabs*, Kupferstich

Rubens hatte das Thema in seiner gesamten Spanne zwischen vollzogenem Geschlechtsakt und dessen anfänglicher Abwehr moduliert, den ferneren Mythen dabei ihren naheliegenden humanen Sinn wiedergegeben. Mit Erfolg, wie wir beim jungen Jordaens sehen, der seinem eigenen Hochzeits- und Familienbild, mit dem Blick auf Rubens' erwachende, 'auftauende' Venus, einen gänzlich neuen Sinn gab (den er wenig später nochmals bedeutungsvoll in der "Allegorie der Fruchtbarkeit" vertiefte<sup>29</sup>). Dieser unkonventionelle Sinn scheint noch einem viel späteren Eigentümer des Bildes - und erklärten Jordaens-Liebhaber - aufgefallen zu sein - und zwar offenbar anstößig. Denn dieser, es war Landgraf Wilhelm VIII. von Hessen, ließ eine Korrektur des Jordaens'schen Stücks vornehmen, als habe er, mit Seitenblick auf "Jupiter und Kallisto" in derselben, eigenen Sammlung, noch ein Auge für die bildsemantischen Zusammenhänge besessen. Die Restaurierung des Bildes durch den Kasseler Galerieinspek-



*Abb. 7: Peter Paul Rubens, Jupiter und Kallisto; Kassel, Staatliche Museen*

tor von Freese um 1750 gab der Braut Catharina eine steile rotbespannte Sessellehne, die ihrer ebenso unziemlichen wie unbequemen Position, gelagert auf den flachen Naturboden, entgegenwirken sollte,<sup>30</sup> zumal Jordaens auf den abstützenden Arm des Vorbildes verzichtet hatte.

Rubens' Einfluß auf den jüngeren Landsmann, den wir bislang nur aus den Werken erschließen können, beschränkte sich offensichtlich keineswegs auf maltechnische und stilistische Belange (so auffällig diese sind), oder umgekehrt: dessen Reaktion auf den älteren und Weltläufigeren keineswegs darauf, ihn nachzuahmen, ihn dabei indes vor allem an Korpulenz und prallem Dasein zu übertreffen, wie man vorschnell meinen möchte. Rubens wurde ihm zum Katalysator der eigenen, man möchte sagen: hochbarocken 'Natur', deren malerische Künstlichkeit und bildliche Intelligenz sich hinter dem Gestus purer Vitalität diskret verleugnen: so bei seiner Kasseler Familie.

Ob es Adam van Noort gefallen hat, daß es so gar nicht seine Kunst war, sondern die des Rubens (der einst gleichfalls bei ihm gelernt hatte), welche die Hand seines Schülers und Schwiegersohns bei dessen Debüt als

Meister-Maler geleitet hatte, muß dahingestellt bleiben. Ihre über den verwandtschaftlichen Nexus hinausgehende menschliche Verbindung blieb jedoch offenbar lebenslang ungetrübt.

- <sup>1</sup> Leinwand, 116,3 x 148,2 cm; Kassel, Staatliche Museen, GK 107. Bernhard SCHNACKENBURG, *Gemäldegalerie Alte Meister. Gesamtkatalog. Staatliche Museen Kassel*, Bd. 1-2, Mainz 1996, Bd. 1, S. 151f. Der Autor dankt Pia Maria Hilsenbeck-Fritz und Bernhard Schnackenburg (Staatliche Museen Kassel) für lebenswürdige Unterstützung bei seiner Untersuchung.
- <sup>2</sup> Etliche Beispiele dafür bei Eddy DE JONGH, *Portretten van echt en trouw. Huwelijk en gezin in de Nederlands kunst van de zeventiende eeuw*, Zwolle und Haarlem 1986, so Abb. 38, 42, 43 u.a.
- <sup>3</sup> Bei ihr keine Zeittracht, sondern eine freie Florakostümierung.
- <sup>4</sup> Es sind, außer dem Maler, von links: Adam van Noort (\* 1562) und Elisabeth van Nuyts, die Eltern; sodann die Kinder: Maerten (\* 1601), Elisabeth (\* 1595), Anna (\* 1592), Jan (\* 1587), Catharina (\* 1589) und Adam (\* 1598).
- <sup>5</sup> Diese erscheinen wie die Eltern Otto van Veens auf dessen Emblem *Parentes* (im *Album Amicorum*), Zeichnung, um 1584; Brüssel, Bibliothèque Royale. Vgl. Justus MÜLLER-HOFSTEDE, "Zur Antwerpener Frühzeit von Peter Paul Rubens" - *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 13 (1962), S. 179-215, Abb. 8.
- <sup>6</sup> Über diese Bilder zusammenhängend: Julius S. HELD, "Jordaens' Portraits of His Family" - *The Art Bulletin* 22 (1940) S. 70-82; Ausstellungskat. Ottawa 1968: *Jacob Jordaens 1593-1678*, bearb. von Michael JAFFÉ, Nr. 3 und 4; Roger-A. D'HULST, *Jacob Jordaens*, Stuttgart 1982, S. 266-270; Kristi NELSON, "Jacob Jordaens: Family Portraits" - *Leids Kunsthistorisch Jaarboek* 8 (1989), S. 105-119; zuletzt Ausstellungskat. Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten 1993: *Jacob Jordaens (1593-1678)*, Nr. A 5 und A 6.
- <sup>7</sup> Leinwand, 175,2 x 137,5 cm; St. Petersburg, Eremitage. Vgl.: *Meesterwerken uit de Hermitage Leningrad. Hollands en Vlaamse schilderkunst van de 17e eeuw*, Museum Boymans - van Beuningen, Rotterdam 1985, Nr. 35 (Natalija GRITSAJ).
- <sup>8</sup> Leinwand, 181 x 187 cm, um 1621/22; Madrid, Prado; mit Tochter Elisabeth und einer Magd.
- <sup>9</sup> Durch J. S. HELD, "Jordaens' Portraits", siehe oben Anm. 6.
- <sup>10</sup> Vgl. Roger-A. D'HULST, "Jacob Jordaens. Schets van een chronologie zijner werken onstaan vóór 1618" - *Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis* 14 (1953), S. 89-138.
- <sup>11</sup> Maler von Wasserfarbenbildern; Entwürfe, Schablonen für Gobelins.
- <sup>12</sup> Eine gründliche Studie zu van Noort steht noch aus (angekündigt von Justus MÜLLER-HOFSTEDE). Die nicht sehr zahlreichen mit ihm in Verbindung ge-

## JORDAENS BLICKT AUF RUBENS

- brachten Bilder sind zum Teil nicht unstrittig. Zuletzt: *The Dictionary of Art*, Bd. 23, 1996, S. 201 (Carl VAN DE VELDE).
- <sup>13</sup> Die Modellskizze des in Italien gemalten Bildes (1605) hatte Rubens nach Antwerpen mitgebracht und zeitlebens im Hause behalten; heute Wien, Akademie der bildenden Künste. Michael JAFFÉ, *Rubens. Catalogo completo*, Mailand 1989, Nr. 53 und 54. Ähnliche Puttenschwärme auch in mehreren "Hirtenanbetungen" um 1608; ebd. Nr. 78-80.
- <sup>14</sup> Holz, 118,7 x 140,2 cm, um 1520; Kassel, Staatliche Museen, GK 33. SCHNACKENBURG, *Gemäldegalerie Kassel*, siehe oben Anm. 1, S. 141f. Identifiziert bei J. BRUYN und M. Thierry DE BYE DÓLLEMAN, "Maerten van Heemskerks Familiegroep te Kassel: Pieter Jan Foppesz. en zijn gezin" - *Oud Holland* 97 (1983), S. 13-22.
- <sup>15</sup> Es sind, außer dem Maler, im Uhrzeigersinn: Jacob Jordaens (senior); sodann: Magdalena (\* 1603), Anna II. (\* 1597), Maria (\* 1596), Barbara van Wolschaten (die Mutter), Catharina (\* 1600), über ihr, mit Fruchtschale, eine Magd, auf dem Mutterschoß Elisabeth II. (\* 1613), sodann die Zwillinge Abraham und Isaak (\* 1608). Die drei Engel repräsentieren die frühverstorbenen Kinder Anna (\* 1595), Elisabeth (\* 1605) und Susanna (\* 1610).
- <sup>16</sup> Walter LIEDTKE, "Dutch and Flemish Paintings from the Hermitage: Some notes to an exhibition catalogue, with special attention to Rembrandt, Van Dyck and Jordaens" - *Oud Holland* 103 (1989), S. 154-68, hier S. 164, Abb. 16 (Röntgenfoto).
- <sup>17</sup> Leo VAN PUYFELDE, *Jordaens*, Paris-Brüssel 1953, S. 24ff. hält die Personen des St. Petersburger Bildes zwar fälschlich für die van Noort-Familie (wie in Kassel), kommt aber als einziger unserer Datierung nahe: "um 1612".
- <sup>18</sup> Überblick und Charakterisierung bei Berthold HINZ, "Studien zur Geschichte des Ehepaarbildnisses" - *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 19 (1974), S. 139-218; DE JONGH, *Portretten*, siehe oben Anm. 2.
- <sup>19</sup> 1997-99 in der Neuen Galerie, Kassel, während des Umbaus von Schloß Wilhelmshöhe.
- <sup>20</sup> Leinwand, 140,5 x 200 cm, um 1612/13; Kassel, Staatliche Museen, GK 85. SCHNACKENBURG, *Gemäldegalerie Kassel*, siehe oben Anm. 1, I, S. 259f.; JAFFÉ, *Rubens*, siehe oben Anm. 13, Nr. 191.
- <sup>21</sup> Eunuchus, IV, V. 732: *Verbum hercle hoc verum erit 'sine Cerere et Libero friget Venus'*; u.a. von Erasmus VON ROTTERDAM erörtert: *Adagia* 97 (1508). Deutsche Bearbeitung des Terenz'schen Eunuchen übrigens durch Landgraf Moritz von Hessen. Konrad RENGER, "Sine Cerere et Baccho friget Venus" - *Gentse Bijdragen* 24 (1976/78). S. 190-203. Neuerdings Ausstellungskat. Köln 2000: *Faszination Venus. Bilder einer Göttin von Cranach bis Cabanel*, S. 122-124 (Fiona HEALY) und 266f. (Astrid BECKER).

- <sup>22</sup> In wesentlichen Zügen, spiegelverkehrt, sogleich wiederholt von Cornelis van Haarlem: Leinwand, 154 x 184 cm, sign. und dat. 1614; Dresden, Gemäldegalerie. *Gemäldegalerie Dresden. Alte Meister*, Dresden 1992, S. 151.
- <sup>23</sup> Jacob Matham, "Sine Cerere et Baccho Friget Venus" ("Tiziano Inventor"), 28,3 x 38,5 cm. Walter L. STRAUSS, *The Illustrated Bartsch*, Bd. 4, New York 1980, 210 (185), S. 195. Es handelt sich offenbar um ein Tizian-Pasticcio (vgl. u.a. "Erziehung des Amor"; Rom, Villa Borghese), das Matham bald nach seinem Venedigaufenthalt 1593/94 produziert hat. Dank an Heiner Borggreve für betreffende Auskunft.
- <sup>24</sup> Gemälde Michelangelos, nach antiken Vorgaben, für Herzog Alfonso d'Este, 1527, verschollen. Nachstich von Cornelis Bos, HOLLSTEIN, *Dutch and Flemish Etchings*, Bd. 3, 1951, Nr. 54.
- <sup>25</sup> Leda und der Schwan, Holz, 82 x 122 cm; Dresden, Gemäldegalerie. JAFFÉ, *Rubens*, siehe oben Anm. 13, Nr. 10.
- <sup>26</sup> Holz, 185 x 205 cm, um 1609 für den Antwerpener Bürgermeister Nikolaus Rokkox gemalt; London, National Gallery. JAFFÉ, *Rubens*, siehe oben Anm. 13, Nr. 90. Nachstich von J. Matham; STRAUSS, *Illustrated Bartsch*, siehe oben Anm. 23, 194 (180), S. 179. Über die verwendeten Figurenformeln Tilmann BUDDENSIEG, "Simson und Dalila von Peter Paul Rubens" - *Festschrift für Otto von Simson zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Lucius GRISEBACH und Konrad RENGER, Berlin 1977, S. 328-345.
- <sup>27</sup> Holz, 126,5 x 187 cm, 1613; Kassel, Gemäldegalerie, GK 86; eines der wenigen signierten und datierten Bilder von Rubens. SCHNACKENBURG, *Gemäldegalerie Kassel*, siehe oben Anm. 1, S. 260; JAFFÉ, *Rubens*, siehe oben Anm. 13, Nr. 196.
- <sup>28</sup> Die gekreuzten Füße Delilahs sind dagegen nicht Ausdruck der Schamhaftigkeit, sondern des Verrats.
- <sup>29</sup> Sehr ähnlich, aber nunmehr nackt, die sitzende Frau in der "Allegorie der Fruchtbarkeit", Leinwand, 250 x 240 cm, sign., um 1617; München, Alte Pinakothek. R.-A. D'HULST, "Jordaens", siehe oben Anm. 6, Abb. 44.
- <sup>30</sup> Vgl. Restaurierungsakte des Bildes; Kassel, Staatliche Museen, Schloß Wilhelmshöhe.