



Jordaens
Sogenanntes Selbstbildnis
Florenz, Uffizien

JUGENDWERKE VON JACOB JORDAENS

VON LUDWIG BURCHARD

Der bisherige Stand des Wissens um die Anfänge von Jacob Jordaens läßt sich am besten und kürzesten mit dem Satz aus Thiemes Allgemeinem Künstlerlexikon¹⁾ wiedergeben: »1617 entstand das erste fest datierbare Bild seiner Hand (Kreuzigung in der Paulskirche zu Antwerpen), 1618 das erste mit inschriftlichem Datum versehene (Anbetung der Hirten im Museum zu Stockholm)«.

An Versuchen, weitere Werke von Jordaens, die 1617 oder gar früher entstanden sein könnten, nachzuweisen, hat es bisher gefehlt, wenn man von dem mißglückten Versuch Oldenbourgs²⁾ absieht,

¹⁾ K. Zoege von Manteuffel, Jordaens, Thieme-Becker XIX, 1926, S. 151.

²⁾ Rudolf Oldenbourg, Die Flämische Malerei, Berlin 1918, S. 107. — F. M. Haberditzl, der als erster den »Jesus als Kinderfreund« Adam Van Noort abgesprochen hatte (Jahrbuch der Wiener Kunstsammlungen XXVII, 1907—09, S. 179 f., Taf. XXX), war immerhin vorsichtig genug gewesen, das Bild nicht glattweg Jordaens zuzusprechen, sondern es nur in dessen unmittelbare Nähe zu rücken. Inzwischen hat sich die Frage nach der Autorschaft des »Jesus als Kinderfreund« von selbst geregelt. Als 1927 die Sammlung von Mme. G. Pauwels-Allard zur Versteigerung vorbereitet wurde, kam bei einer Reinigung des Bildes das Monogramm des Adam Van Noort zum Vorschein (siehe darüber Jean Decoen im Versteigerungskatalog, Brüssel, Galerie Giroux, 21./22. XI. 1927, unter Nr. 53). Auf der Versteigerung wurde das Bild vom Museum in Brüssel erworben.



Abb. 1. Jordaens
Heilige Familie mit Elisabeth und dem Johannesknaben
Brüssel, Museum

der den »Jesus als Kinderfreund« (ehemals Sammlung Pauwels-Allard) Jordaens als Lehrling bei Van Noort zuschreiben wollte¹⁾.

Der Versuch, der im folgenden vorgelegt werden soll, nahm seinen Ausgang von einer prachtvollen und sehr markanten Darstellung der »Heiligen Familie« (Abb. 1), die 1925 als Neuerwerbung im Brüsseler Museum zur Aufstellung kam und die sich, als ich das Bild im Sommer 1925 sah, spontan als eine Arbeit von Jordaens zu erkennen gab, wobei sich bei weiterem Nachdenken notwendig die Annahme einstellte, daß hier ein ganz besonders frühes, weil in manchen Zügen über-

¹⁾ Ein anderer Versuch in dieser Richtung, von François Benoit (*Revue de l'art ancien et moderne*, XXIII, 1908, Nr. 131, S. 87 ff.) ist mit Recht nie ernst genommen worden. Benoit kommt das Verdienst zu, gleichzeitig mit Haberditzl in dem »Jesus bei Maria und Martha« des Liller Museums die Hand von Jordaens erkannt zu haben; sein Bemühen aber, das Liller Bild als ein ganz frühes Werk des Künstlers zu erweisen, war verfehlt. Haberditzl dürfte das Richtige getroffen haben, als er (*Jahrbuch Wien*, a. a. O. S. 185) von dem Liller Bilde sagte: »zu datieren wäre es etwa in die Zeit um 1630«. Vergleiche hierzu neuerdings auch Hans Kauffmann, *Festschrift für Friedländer*, 1927, S. 206, Anm. 22.



Abb. 2. Jordaens
Anbetung der Hirten
Braunschweig, Museum



Abb 3. Jordaens, Die Findung des Zinsgroschens
Antwerpen, St.-Jakobs-Kirche

raschendes Werk von Jordaens vorliegen mußte. Eine Vergleichung mit anderen Bildern des Meisters gab dem ersten Einfall recht. In kurzer Zeit ließ sich eine Teilübereinstimmung mit einem anderen, allgemein anerkannten Werke von Jordaens feststellen. Und als sich dann noch eine zweite Übereinstimmung nachweisen ließ, schien mir der Weg offen, mit Erfolg nach weiteren Werken aus Jordaens' Jugendzeit Ausschau zu halten.

Einem Versuch, Werke von Jordaens aus den Jahren vor 1618 nachweisen zu wollen, stehen die biographischen Daten nicht entgegen. Im Jahre 1618, als Jordaens die Stockholmer Anbetung malte, war der Künstler bereits Eigentümer eines Grundstückes. Im vorangegangenen Jahre, am 26. Juni 1617, hatte er ein erstes Kind taufen lassen, nachdem er mit Katharina Van Noort, der Tochter seines Lehrmeisters, am 15. Mai 1616 getraut worden war. Und zur Ehe hatte er sich erst entschlossen, nachdem er 1615, im Alter von 22 Jahren, Freimeister in der Antwerpener Malergilde geworden war. Der Maler, der 1618, im Alter von 25 Jahren, die vielbewunderte Anbetung der Hirten geschaffen hat und der (vermutlich 1617) mit der noch viel erstaunlicheren Kreuzigung des St.-Pauls-Kirche hervorgetreten war, mußte, seit er 1615 die Meisterschaft erlangt hatte, schon eine sehr beachtliche Leistung hinter sich gebracht haben, ehe er mit der Stockholmer Anbetung einen vorläufigen Höhepunkt erreichte. Selbst wenn für jenen Teil der hier zu behandelnden Bilder für den sich vorläufig ein strikter Beweis nicht erbringen läßt, im Lauf der Zeit der exakte Nachweis daß sie von Jordaens und in seiner Jugend gemalt sind, gelingen sollte, selbst dann dürfte die Reihe der Werke, die nachstehend vorgeführt wird, nur einen Teil dessen ausmachen, was Jordaens in der Zeit zwischen 1615 und 1618 geschaffen hat.

Die folgende Übersicht verzichtet darauf, die Bilder in der mutmaßlichen Reihenfolge ihrer Entstehung vorzuführen; sie beginnt vielmehr mit Werken, bei denen sich die Autorschaft von Jordaens durch Vergleiche belegen läßt, um daran Werke anzuschließen, die mir zwar nicht weniger sicher von Jordaens zu sein scheinen, die ich nur vorerst durch glatte Beweise nicht zu stützen vermag.

1. *Heilige Familie mit Elisabeth und dem Johannesknaben* (Abb. 1), lebensgroß, Leinwand, auf Holz geklebt, 155×113 cm. Museum *Brüssel*, Nr. 965. — Laut *Brüsseler Katalog* (2. Ausgabe 1927) erworben 1925 von Max Rothschild, London (The Sackville Gallery).

Das Bild hing, seit es 1925 zur Aufstellung gelangte, im *Brüsseler Museum* unter der Bezeichnung »École flamande, XVII^e siècle«. Erst 1927 erfolgte eine Zuschreibung, und zwar an Abraham Janssens, unter dessen Namen das Bild im *Katalog* von 1927 erstmalig verzeichnet ist.

1926 hatte Édouard Michel den Namen »Pieter Van Mol« für das Bild in Vorschlag gebracht, ohne mit Bestimmtheit für diesen Namen einzutreten (*Beaux-Arts*, 1926, S. 45—46, mit Abbildung). Derselbe Autor ist dann noch einmal auf diese seine Hypothese zurückgekommen in dem wohlunterrichteten und instruktiven Heft über die flämischen Bilder des Louvre (1927, S. 79). Weiterer Literatur über das *Brüsseler Bild* ist mir nicht bekannt geworden.

Eingangs wurde schon erwähnt, daß die Autorschaft von Jordaens, die mir bei der ersten Begegnung mit dem Bilde evident war, sich nachträglich dadurch hat sicherstellen lassen, daß zwei Motive des Bildes auf anderen Werken von Jordaens wiederkehren.

Die erste Übereinstimmung, die sich ergab, betrifft den Kopf des hl. Joseph, diesen an Darstellungen des Chronos gemahnenden Greisenkopf mit dem wallenden weißen Bart- und Haupthaar, der wohl fraglos nach dem lebenden Modell in Hinsicht auf Form und Beleuchtung sorgsam studiert ist.

Dieser Kopf des hl. Joseph kehrt so gut wie identisch auf einer Anbetung der Hirten, in Halbfiguren (Abb. 2), wieder, die sich im *Museum zu Braunschweig* befindet (Nr. 116. Auf Eichenholz, 125×97 cm). Das Bild in Braunschweig ist allgemein als ein Werk des Jordaens anerkannt; es ist durch den Vergleich mit der signierten Variante in Stockholm (von 1618) auch über jeden Zweifel erhaben.

Nun hat Jordaens zwar auf der Stockholmer Variante der Anbetung für den hl. Joseph eine andere Kopfstudie verwendet als auf dem Braunschweiger Bild (desgleichen auf der eigenhändigen Wiederholung des Stockholmer Bildes, ehemals beim Fürsten Lichnowsky in Kuchelno, Schlesien). Dafür hat Jordaens aber die Kopfstudie, der wir nun schon zweimal¹⁾ begegnet sind, noch ein drittes Mal

¹⁾ Auch andere Kopfstudien aus dieser frühen Zeit des Künstlers kehren auf thematisch verschiedene Bildern gleichlautend wieder. Die Maria der Stockholmer Anbetung nimmt, was mehrfach schon beobachtet wurde, den Kopf der »Versuchung der Magdalena« (*Lille*, Nr. 427) wieder auf, welches letzteres Bild den



Abbe. 4. Jordaens
Barmherziger Samariter
Podorze



Abb. 5. Jordaens
Barmherziger Samariter
Bayonne, Bonnat-Museum



Abb. 6. Jordaens
Heilige Sippe mit Engeln
Warschau, Museum

und wieder als hl. Joseph, verwendet: auf der zumindest ein Jahrzehnt später entstandenen Anbetung der Hirten (in ganzen Figuren) in der Amsterdamer Sammlung Six (Abbildung bei Rooses, Jordaens, 1906, S. 201).

Die Schlußfolgerung, die sich ergibt, liegt auf der Hand. Nachdem bei Jordaens auf zwei allgemein anerkannten Bildern ein Joseph vorkommt, der auch auf der zur Diskussion stehenden

zufolge in die Zeit um 1617 zu datieren sein wird. Das Bild in Lille ist noch nicht so ausgesprochen caravaggesk wie die Anbetung in Stockholm, ist bunter, weniger schwarzweiß und darum vermutlich früher entstanden als die Hirtenanbetung von 1618 in Stockholm. Eine relativ frühe Datierung des Bildes in Lille wurde auch schon von F. Benoit und von P. Buschmann (Jordaens, 1915, S. 63) befürwortet.

Heiligen Familie wiederkehrt, hat man sich mit dem Gedanken vertraut zu machen, daß Jordaens und kein anderer der Maler dieser Brüsseler Heiligen Familie ist.

Auf eine weitere Übereinstimmung, die das Brüsseler Gemälde mit einem der Hauptwerke von Jordaens verknüpft, bin ich erst später gekommen. Diese Übereinstimmung ist aber, da sie sich nicht auf den ersten Blick zu erkennen gibt, deshalb womöglich noch beweiskräftiger.

Es ist hier nicht der Ort, nochmals auf die Diskussion einzugehen, die sich um das an Ausmaß größte Werk des jugendlichen Jordaens »Die Findung des Zinsgroschens im Maul des Fisches« (Abb. 3) vor Jahrzehnten entsponnen hatte und die durch Henri Hymans (*Gazette des Beaux-Arts*, 1905, II, 249) und F. M. Haberditzl (*Jahrbuch der Wiener Kunstsammlungen XXVII 186f.*) längst zugunsten von Jordaens entschieden worden ist¹⁾.

Diese 216 × 243 cm messende Leinwand mit zehn lebensgroßen Figuren, die im Jahre 1844 der Antwerpener St.-Jakobs-Kirche von dem Sammler Antoine van Camp als Ausstattungsstück geschenkt wurde, enthält eine am Boden kauernde Rückenfigur von so ausgefallener Stellung, daß für sie eine genaue Studie nach dem lebenden Modell vorausgesetzt werden muß. Ein Blick auf die Abbildungen 1 und 3 dürfte genügen, um es deutlich werden zu lassen, wie weitgehend der Johannesknabe der Brüsseler »Heiligen Familie« und die Rückenfigur der Antwerpener »Findung des Zinsgroschens« in ihrer ganzen Haltung übereinstimmen!

Max Rooses hat von der »Findung des Zinsgroschens« eine Charakteristik gegeben, die für die ganze hier zu behandelnde Gruppe von Bildern aufschlußreich ist und die deshalb im Wortlaut wiedergegeben sei: »Zehn Apostel sind rings um Christus am Strande versammelt. Petrus, ein ehrwürdiger Greis, völlig unbekleidet, bringt einen Fisch herbei, den er gefangen. Der Apostel hat eine warmgelbe Haut mit bläulichen dunklen Schatten; ein zweiter Fischer ist kränklich blaß mit noch dunkleren Schatten, ein dritter ist durch Sonne und Wind gebräunt. Die Kleider sind hell, aber nicht ganz voll in der Farbe. Die Köpfe zeigen eine merkwürdige Kraft mit Ausnahme des Christuskopfes, der schwärmerisch schön ist; die Apostel sind Männer der Arbeit, derb, gesund, aber ohne etwas Unedles. Der Lichteffect ist bedeutsam: durch den dichtbewölkten Himmel bricht die Sonne, die voller Glut auf die Szene fällt, alles erwärmend und erhellend, ohne etwas glänzen zu lassen. Die Schatten sind in breiten Massen geworfen, wie überhaupt die ganze Malerei und Anordnung etwas Breites hat. Alle Kennzeichen einer kräftigen Hand, die kühn und mild Farben und Lichter verteilt, finden wir hier vereinigt«²⁾.

Kehren wir zu der Brüsseler »Heiligen Familie« zurück, so finden wir auch hier die Kontrastierung von »sonnengebräuntem« mit »kränklich blassem« Inkarnat. Das dunkle Rotbraun der beiden Alten, Joseph und Elisabeth, erklärt sich von selber. Bemerkenswert bleibt aber der Kontrast zwischen Jesus und Maria auf der einen und Johannes auf der anderen Seite. Während der Jesusknabe dasselbe weißlich kalte Inkarnat aufweist, durch das auch Maria gekennzeichnet wird, ist der kleine Johannes, obwohl annähernd gleichaltrig mit Jesus gedacht, von stark gebräunter Hautfarbe, was noch dadurch besonders auffällt, daß die beiden Kinderkörper eine engumschlungene Gruppe bilden. Jordaens hat auch später, obschon nicht in so starkem Maße, durch unterschiedliche Hautfarbe den Mann von der Frau und den weniger edlen vom edlen Menschen zu unterscheiden geliebt und damit zugleich koloristische Abwechslung zu bieten gesucht. Hier aber und in der gesamten Gruppe von Bildern, die wir zu betrachten haben, zeigt sich dieses Kunstmittel, das dem Manierismus des späten XVI. Jahrhunderts (man denke an Spranger und Bloemaert) entstammt, in einem solchen Grad auf die Spitze getrieben, daß nur die Annahme einer sehr frühen Entstehung dieser Heiligen Familie ein derartiges Sympathisieren mit den Rezepten des aussterbenden Manierismus erklärlich machen kann.

Noch ganz im Sinne des Bewegung um jeden Preis anstrebenden Manierismus ist ferner die wellig sich schlängelnde Abgrenzung von Licht und Schatten, die den Körpern in deren gesamtem Umfang entlangläuft. Schlagschatten, wie sie sich im Nacken des Jesusknaben und auf dem rechten

¹⁾ Vorbehaltlos für Jordaens sind z. B. auch E. Heidrich (*Vlämische Malerei*, 1913, Abb. 124) und R. Oldenbourg (*Handbuch*, 1918, S. 107).

²⁾ Rooses, *Geschichte der Malerschule Antwerpens*, übersetzt von Franz Reber, 1889, S. 144. Die wiedergegebene Charakterisierung kann als um so vorurteilsloser gelten, als Rooses bei der »Findung des Zinsgroschens« nicht an die Hand von Jordaens glauben wollte.

Arm des Johannes finden, künden erst ganz von fern den »Caravaggismus« an, der 1618 in dem abrupten Helldunkel der Stockholmer Anbetung seinen Höhepunkt bei Jordaens erreicht.

Die Brüsseler Heilige Familie strahlt eine Helligkeit und Buntheit aus, wie sie Jordaens später nie wieder angestrebt hat. Das Haar der Maria ist ebenso strohblond wie der umgestürzte Vogelkorb und wetteifert mit dem seidig weißen Haar des greisen Joseph, mit dem perlmuttweißen Inkarnat von Jesus und Maria und mit dem gebleichten Linnen der Kinderwäsche. Das braungraue Steinpostament ist durch weiße Lichter gehöhnt, das Fell der hellgrauen Katze spiegelt im Licht. Das Körbchen, das verschüttete Wasser und die Trauben glitzern. Der blaugraue Himmel ist von Weiß überspielt. Die saftgrünen Ärmel der Elisabeth sind ebenso weiß gehöhnt, wie das rote Kleid der Maria seidig nach Weiß hin gebrochen ist.

Und zu der Helligkeit des Bildes tritt noch die Buntheit der Lokalfarben. Neben dem Rot von Marias Kleid steht das Blau ihres Mantels und das Heliotrop ihres Mantelfutters (ein Stück des umgeschlagenen Mantels kommt links von dem Steinsockel zum Vorschein). Goldgelb leuchtet der Mantel Josephs und die flimmernde Glorie Jesu. Und all diese Buntfarbigkeit erscheint noch einmal zusammengefaßt in der tellerartigen Kopfbedeckung der Maria, einer Scheibe, die mit Streifen in Blau, bläulichem Rosa, Goldgelb und Zitronenweiß umwickelt ist (auch bei diesem Kopfputz wird man wieder an Bloemaert erinnert).

Nur geringen Raum nehmen die Gegenstände ein, die gänzlich im Schatten stehen, wie z. B. die Weinranken, die sich um einen leiterartigen Aufbau winden und die in bräunlichem Saftgrün gehalten sind.

Noch ein leicht greifbares Merkmal sei hervorgehoben. Während Rubens zur gleichen Zeit, in welcher diese Heilige Familie entstanden sein mag, bei dem Aufbau des Inkarnats das kalte Blau und das warme Rot polar auseinanderhält, findet sich bei den hellen Leibern des Brüsseler Bildes durchweg eine Vermischung, die ein schillerndes Violettgrau ergibt, das sowohl im Resultat wie im Prinzip der Mischung unverkennbar eine Hinneigung zur koloristischen Anschauung des Spätmanierismus verrät. Violett und Heliotrop, diese typischen Lieblingsfarben der letzten Manieristen, kehren denn auch als Lokalfarben im Bilde mehrfach wieder, als graues Violett im Umhang der Elisabeth, als Heliotrop im Mantel der Maria und als reines Lila in den Streifen des champagnefarbenen Tuches, das Kopf und Schultern der Elisabeth bedeckt.

Nach alledem möchte ich glauben, daß die Brüsseler Heilige Familie als ein sicheres Werk von Jacob Jordaens anzusprechen ist und als eine seiner frühesten Arbeiten.

2. *Der Barmherzige Samariter* (Abb. 4). Auf Leinwand, 185 × 171 cm, im Besitz des Fürsten Sanguszko in *Podorze* (Galizien). War 1899 auf der Van-Dyck-Ausstellung in Antwerpen zu sehen und galt unangefochten als eine Arbeit des jugendlichen Van Dyck, bis Rudolf Oldenbourg das Bild aus dem Werke Van Dycks strich und dafür fragweise Jordaens in Vorschlag brachte¹⁾. Ich glaube, ohne das Gemälde von Augenschein zu kennen, daß Oldenbourg durchaus richtig gesehen hat, ja daß als Maler dieses anscheinend höchst charaktervollen Bildes Jordaens mit Bestimmtheit anzusprechen ist. Wieder sei ein gesichertes Bild von Jordaens zum Vergleich herangezogen und durch eine Teilübereinstimmung die Zuschreibung an Jordaens erhärtet.

Im Museum in Warschau hängt eine lebensgroße »Heilige Sippe mit Engeln« (auf Leinwand, 109 × 223 cm), auf die der Künstler besonderen Wert gelegt haben muß, da er sie in besonders ausführlicher Weise signiert hat²⁾. Auf dem Stock, auf den sich der hl. Joseph stützt, steht zu lesen: I. IORDAENS INVENTOR ET DEPINGEBAT. — Auch für dieses Bild möchte ich annehmen, daß es noch vor 1618 entstanden ist, trotz der starken Annäherung an Rubens, die bereits unverkennbar zutage tritt. Worauf es hier aber vor allem ankommt: der mit einem Turban bedeckte Kopf des Samariters (Abb. 4) ist sichtlich nach dem gleichen Modell gemalt wie der kahle Kopf des Zacharias auf dem Warschauer Bilde (Abb. 6), mit dem einzigen Unterschied, daß der Zacharias in Aufsicht, der Samariter in Untersicht gegeben ist. Die starke Untersicht spricht, neben andern Merkmalen, dafür, daß der »Barmherzige Samariter« zeitlich der frühen Periode von Jordaens angehört, also den Jahren zwischen 1615 und 1618.

¹⁾ R. Oldenbourg, *Die Flämische Malerei des XVII. Jahrhunderts*, 1918, S. 63.

²⁾ W. Tatarkiewicz, *Zeitschrift für bildende Kunst* 1910, S. 256, Abb. 8.

3. *Der Barmherzige Samariter* (Abb. 5). Lavierte Federzeichnung, 23,5 × 20 cm, im Musée Bonnat in Bayonne (Inv. L. B. 1435). Seit langem als eine Vorstudie zu dem Bild beim Fürsten Sanguszko erkannt (so z. B. bei Lionel Cust, Van Dyck, 1900, S. 11). Die Aufschrift »A. V. DYCK« ist apokryph. Es steht nichts im Wege, diese Studie, auf der die seitlichen Begleitfiguren noch



Abb. 7. Jordaens
Heilige Familie
Detroit (Mich.), Sammlung Ralph H. Booth

fehlen, für die gleiche Hand in Anspruch zu nehmen, die das große Bild gemalt hat. Damit wäre ein Beispiel für den Zeichenstil des jugendlichen Jordaens gewonnen. Weitere Beispiele, wie Jordaens in seiner frühen Jugend gezeichnet haben mag, scheinen bis jetzt nicht bekannt zu sein.

4. *Heilige Familie* (Abb. 7). Auf Eichenholz, 112 × 94 cm. Im Besitz von Herrn Ralph H. Booth, in Detroit, Mich. (vorher in der Kunsthandlung P. Bottenwieser, Berlin). Für dieses in einzelnen Teilen hervorragend schöne Bild ließen sich bisher keine genauen Teilübereinstimmungen mit einem allgemein anerkannten Jordaensbilde nachweisen. Ich glaube aber, daß man die Autorschaft nicht gut in Frage stellen kann, vor allem, wenn man sich an die Brüsseler Heilige Familie (Abb. 1) erinnert. Einige

Farbangaben mögen die Aussage der Abbildung unterstützen. Helligkeit und Buntheit sind nicht ganz so lebhaft wie bei dem Brüsseler Gemälde. Aber auch hier stoßen kräftige Lokalfarben unvermittelt aufeinander, z. B. bei der Gewandung der Maria: das Krapprot ihres Leibchens und das Grün ihres Mantels bilden ungefähr den gleichen Farbklang wie das Rot-Grün einer frischen Feige. Dazu kommt als dritter Ton, dort, wo auf der Schulter die Innenseite des Mantels nach außen umgeschlagen ist, ein Krapprosa mit gelben Lichtern. Das Kopftuch Marias endlich ist blaugrau, ebenso wie der Mantel der hl. Anna. Und wieder die manieristische Vorliebe für farbige



Abb. 8. Jordaens
Heilige Familie
Reval, Privatbesitz

Streifen! Abgesehen von dem schmalen roten Akzent der Korallenkette auf dem Hals des Kindes und den Farbstreifen an dem Kopftuch der hl. Anna, sei auf die Wickel des Kindes hingewiesen, die zwischen einem lachsroten und einem weißen Bande alterniert. Die flimmernde Aureole über den Köpfen von Maria und Jesus ist von derselben Art wie der Lichtschein um den Kopf des Brüsseler Jesusknaben. Auch die Brechung der Lokalfarbe durch das weiße Licht kehrt hier wieder, besonders bemerkbar an dem roten Leibchen der Maria. Schließlich sei auf die Behandlung des Inkarnates hingewiesen. Auch hier wieder nur schwache Versuche, beim Übergang vom Licht zum Schatten Blau, Rot und Braun einander in klar getrennten Stufen folgen zu lassen. Die kalten blauen Töne sitzen nicht überall — wie bei Rubens — genau an der rechten Stelle, am Übergang vom Licht zum Halbschatten, sondern flackern in das helle Licht hinüber und geben dem Inkarnat damit eine zappelige Unruhe, statt wie bei Rubens ein beruhigtes Leben. Besondere Schwierigkeit

bereitet dem Künstler die Frage der Modellierung im Schatten. Dort, wo Rubens sich mit einem formfreien transparenten Braun begnügt, das die Augen des Beschauers auffordert, sich die Schattenteile der Körper nach Belieben zu komplettieren, quält sich der junge Jordaens, indem er z. B. den Kopf des Kindes, der im Schatten liegt, mit einem Gemisch von kalten und warmen Farben durchmodelliert, wobei ein trübes Rotgrau gegen ein schmutziges Grüngrau zu stehen kommt. Allerdings darf dieser Kinderkopf nicht zum Maßstab für das Können, das Jordaens in seiner Jugend zur Verfügung stand, genommen werden. Er hatte anscheinend keine nach dem lebenden Modell gemalte Studie zur Hand, die er an dieser Stelle in die Komposition einbauen konnte. Er versuchte es, den Kopf des Kindes aus dem Vorrat seiner künstlerischen Vorstellung zu schöpfen, und das ist ihm, dessen Stärke damals offenbar mehr auf der Beobachtung als auf der Gabe der Vorstellung beruhte, nicht recht geglückt. Auch hier glaube ich zusammenfassend sagen zu dürfen, daß wir einem Jugendwerk von Jordaens gegenüberstehen, das dem Jahre 1615 näher stehen mag als dem Jahre 1618.

5. *Heilige Familie*. Brustbild (Abb. 8). Auf Eichenholz, 66 × 48,5 cm. In Privatbesitz in *Reval* (das Bild wurde März 1927 dem Kaiser-Friedrich-Museum zur Begutachtung vorgelegt).

Als nächstverwandtes Bild sei die »Heilige Sippe« in *Warschau* (Abb. 6) angeführt. Die große Helligkeit des *Revaler* Bildes, die fast alle Schatten aufhebt und die das Spiel von Schlagschatten noch kaum zu Hilfe nimmt, spricht für eine Entstehung noch vor dem *Warschauer* Bilde. Die Buntheit und Helligkeit ist ganz außerordentlich. Die farbigen Reflexe im Kopftuch der *Maria* sind überaus fein beobachtet. Das Gesicht der *Maria* hat eine mädchenhafte Zartheit und Straffheit, die sich mit entsprechenden Köpfen von *Rubens* sehr wohl vergleichen läßt. Für den Kopf des hl. *Joseph* gilt dasselbe, was bei dem Kinderkopf des *Detroit*er Bildes (Abb. 7) angenommen wurde: er ist offenbar aus der Erinnerung gemalt und dadurch wesentlich mehr im Sinne des herkömmlichen Manierismus ausgefallen als die sichtlich nach dem lebenden Modell studierten Köpfe von *Jesus* und *Maria*.

6. *Heilige Familie*. Brustbild. Auf Eichenholz, 62,5 × 49,5 cm. *Berlin*, im Besitz des Verfassers (erworben März 1928; vorher Kunsthandlung Dr. Benedict, *Berlin*). Das Bild stimmt mit der »Heiligen Familie« in *Reval* (Abb. 8) im großen ganzen überein; im einzelnen weicht es von der *Revaler* Variante so gut wie in jedem Pinselstriche ab. Der Ausschnitt ist etwas größer gewählt; über der Hand des *Joseph* ist der Stiel des Apfels nicht zur Darstellung gebracht. Der flimmernde gelbe Lichtschein um den Kopf der *Maria* gleicht aufs genaueste den Nimben auf den Gemälden in *Brüssel* (Abb. 1) und *Warschau* (Abb. 6). — Eigenhändige, nur leicht unterschiedene Varianten können beim jungen *Jordaens* nicht überraschen, wenn man sich das Vorhandensein von drei Exemplaren der »Hirtenanbetung« (in *Braunschweig* [Abb. 2], *Stockholm* und ehemals in *Kuchelna*) gegenwärtig hält.

7. *Rückkehr der Heiligen Familie aus Ägypten* (Abb. 9). Leinwand, 73 × 54 cm, 1925 versteigert in *Luzern* mit der Sammlung *Chillingworth* (Abb. im Katalog). Wurde im Auktionskatalog (unter Nr. 18) ganz richtig als *Jordaens* geführt. Die Abbildung, die wir hier wiederholen, wird, so hoffen wir, die Richtigkeit der Zuschreibung bekräftigen und darüber hinaus eine Datierung in die erste Zeit von *Jordaens* (vor 1618) plausibel erscheinen lassen. Wie bei den meisten Historienbildern aus der frühen Zeit von *Jordaens* — man denke an das Bild in der *Antwerpener St.-Jakobs-Kirche* (Abb. 3) — steht die Konzeption dieses Gemäldes sichtlich unter dem überwältigenden Eindruck von *Rubens*. Trotzdem läßt sich keinerlei Entlehnung nachweisen. Wie rubensnahe dieses entzückende Bild ist, möge durch den Umstand gekennzeichnet werden, daß ich vor Jahren, allerdings nur auf Grund einer flüchtigen Bekanntschaft mit der Photographie und bestärkt durch das Urteil von *Paul Ganz*, der noch heute diese »Rückkehr aus Ägypten« für eine Arbeit von *Rubens* hält, dies Bild irrtümlicherweise für *Rubens* selber in Anspruch genommen habe (in einem Vortrag über »Skizzen des jungen *Rubens*«, gehalten am 6. Oktober 1926 in der *Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft*). Die Entstehungszeit mag schon nahe an das Jahr 1618 heranreichen.

8. *Sogenanntes Selbstbildnis*. Lebensgroße Halbfigur, auf Leinwand. *Florenz*, *Uffizien* (Abbildung über dem Titel). Galt in der florentiner Sammlung von Malerbildnissen von jeher als ein Selbstporträt des jugendlichen *Jordaens*. *Max Rooses*, dem man in solchen Dingen nicht gern widerspricht, glaubte bestreiten zu müssen, daß der Dargestellte *Jordaens* sei. Daß das Bild aber von *Jordaens*, und zwar in seiner frühen Zeit gemalt ist, darüber herrscht Einhelligkeit. Die genaue Datierung des Bildes — ich möchte eine Entstehung kurz vor 1618 annehmen — wird durch eine Kruste von schmutzigem Firnis erschwert und mehr noch durch Übermalungen, die sichtlich nicht

auf Jordaens zurückgehen. Der schlapp herunterhängende Kragen ist in seiner jetzigen Form unmöglich. Selbst auf unserer kleinen Abbildung läßt sich erkennen, daß den Hals einst eine stattliche Tütenkrause in kühnem und hohem Bogen umschloß. Eine von Rooses zitierte angebliche Kopie, die über diesen Punkt und über die Frage der Datierung Aufschluß geben könnte, im Museum zu Edinburg, ist mir leider unbekannt geblieben.

Ohne hier auf eine genauere Behandlung der von Jordaens in seiner frühen Zeit gemalten Einzelbildnisse und Bildnisgruppen einzugehen, läßt sich doch schon so viel der Betrachtung des



Abb. 9. Jordaens
Rückkehr aus Ägypten
Ehemals Sammlung Chillingworth

florentiner Bildnisses entnehmen, daß einzelne biblische Halbfiguren vor dunklem Grund, die bisher, wenn auch zögernd, Rubens zugesprochen wurden, sich mit der Zeit als frühe Werke von Jordaens herausstellen werden. Zu ihnen gehört z. B. eine Halbfigur des Apostels Paulus im holländisch-englischen Kunsthandel und vor allem ein Hüftbild des halb nackten, halb von einem Fell umkleideten Täufers Johannes, dessen ernster und eindringlicher Blick Rubens sehr nahekommt, dessen Hände aber, von allem übrigen abgesehen, den Händen des florentiner Bildnisses unverwechselbar gleichen.

9. *Christus als Gärtner mit den Drei Marien* (Heliogravüre). Auf Eichenholz, 106 × 90 cm. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum (erworben 1928 von der Galerie Dr. Schäffer, Berlin; vorher im holländisch-englischen Kunsthandel).

Das Bild, das überdies durch eine hervorragend gute Erhaltung ausgezeichnet ist, dürfte an Schönheit und Bedeutung alle Werke übertreffen, die wir vorstehend der ersten Schaffenszeit von

Jordaens zuzuweisen bemüht waren. Wir haben uns deshalb seine Erörterung bis zum Schluß aufgespart, damit all das, was im Laufe der Darlegung über die Anfänge von Jordaens vorgebracht werden konnte, vor einem Bilde nicht noch mal gesagt zu werden braucht, das für sich allein am besten spricht. Wir hoffen zuversichtlich, daß sich eines Tages auch die äußerlichen Stützen für die Zuschreibung an Jordaens werden finden lassen.

Für die Köpfe der Drei Marien sind gewiß Studien nach dem lebenden Modell voranzusetzen. Vermutlich gab es ein Tafelbild, das nebeneinander diese drei Köpfe enthielt. Derartige Studienbilder von Jordaens, die dann von der Nachwelt meist in ihre Einzelteile zerlegt worden sind (auch entsprechende Studien von Rubens haben ein gleiches Schicksal erfahren), gibt es hie und da noch; ich nenne nur das Bild mit »drei Musikanten« im Prado, mit »zwei Männern und einer Frau« in Antwerpen, mit »drei jungen Frauen« in Hermannstadt. Auf dem Bild in Hermannstadt sind alle drei Frauen anscheinend nach ein und demselben weiblichen Modell gemalt. Es scheint, daß die Studie, die wir für die »Drei Marien« voranzusetzen haben, gleichfalls nur ein und dasselbe Modell in drei verschiedenen Posen aufwies; denn nur so erklärt es sich zwanglos, wieso die drei Frauenköpfe des Berliner Bildes hinsichtlich Alter, Form und Ausdruck sozusagen einander aus dem Gesicht geschnitten sind. Der Kopf der verklärt emporblickenden Maria gleicht, um wenigstens *eine* Analogie zu bereits anerkannten Werken von Jordaens anzuführen, in Haltung und Ausdruck unverkennbar dem Kopf des aufblickenden unbärtigen Fischers, der rechts auf der »Findung des Zinsgroschens« (Abb. 3) voll Gläubigkeit und Vertrauen dem Wunder beiwohnt.

Man hat die Farb- und Formgebung des reifen und späten Jordaens oft mit dem milden, chromatisch bis ins Unendliche gebrochenen Kolorit des Herbstes verglichen oder mit der umwölkten und etwas verschleierte Farbigeit einer abendlichen Dämmerung. Sein Schaffen in seinem *Beginn* ist strahlend wie ein Sommertag, in freiem Licht, am hellen Mittag, bei gleißender Sonne. Danach, um 1618, in seiner caravaggesken Epoche, erfolgt dann für kurze Zeit eine Abkehr von dem Ideal der frühen Jugendjahre. Als sei er die Sonne und die blendenden Farben satt geworden, zieht er sich in das Dunkel einer Werkstatt zurück, die nur Streiflichter durch ein hochgelegenes Fenster eindringen läßt. Die Gründe seiner Bilder werden gestaltlos schwarz, die Plastik dominiert über die Farbe, die Sicherheit der Zeichnung über die Leidenschaftlichkeit eines saftigen und bunten Farbauftrages. Das sorglos freie Spiel gab für eine Zeitlang einer strengen Selbstzucht Raum. Und dann erst beginnt der Strom seines Schaffens frei dahinzufließen, ohne sich je wieder grundsätzlich in der Richtung zu ändern, ganz ohne die rapiden Schwenkungen seiner Anfänge, aber auch ohne deren übersprudelnde und wilde Frische.
