

INHALTSVERZEICHNIS

TABLE OF CONTENTS

Einleitung | Introduction 10

Justus Lange / Birgit Ulrike Münch

I PICTOR DOCTUS

Rubens' Neid und Judas' Verrat –
Jacob Jordaens' Vita in der *Teutschen Academie* 16

Esther Meier

Jordaens and North Italian Art: Taking Sandrart Seriously 28

Irene Schaudies

Eine Pathosformel für Mailand – Jacob Jordaens' *Karl Borromäus
bittet für die Pestkranken* der Antwerpener Sint-Jacobskerk 55

Birgit Ulrike Münch

The Penitent Magdalene from the former Joseph Robinson
Collection – Young Van Dyck Working up Rubens's Conception 75

Toshiharu Nakamura

Jordaens's Reading 92

Nils Büttner

II TECHNIKEN | TECHNIQUES

The Allegory of Fruitfulness at the Wallace Collection
and its Conservation Treatment 110

Lucy Davis / Anna Sandén

The Antwerp Maagdenhuis *Washing and Anointing of the Body of Christ*. Jordaens's complex Modifications of his own Work.
Genesis and Conservation 119

Louise Decq / Hélène Dubois / Steven Saverwyns / Sarah Swinnen / Jana Sanyova / Daniel Christiaens

Construction of Canvas Supports for Jordaens's Paintings
suggested by Thread Count Analysis 132

Don H. Johnson

Meisterhaft in der Veränderung –
Jordaens in der Gemäldegalerie Alte Meister in Kassel 144

Anne Harmssen

Kunsttechnologische Auswertung von Röntgenbildern –
elf Gemälde von Jacques Jordaens und seiner Werkstatt aus
der Sammlung der Museumslandschaft Hessen Kassel 161

Ivo Mobrman / Monika Kammer

Leinwand und Grundierung im Röntgenbild –
eine kunsttechnologische Untersuchung von vier Gemälden
Jordaens' und seiner Werkstatt aus der Kasseler Gemäldegalerie
Alte Meister 169

Thomas Krämer

III WERKSTATTPRAXIS | WORKSHOP PRACTICE

Die pluripotente Zeichnung – Anstückungen in der
Kompositionspraxis von Jacques Jordaens 194

Sebastian Dobe

The genesis of Jordaens's Paintings in the Oranjezaal in Huis
ten Bosch Palace 212

Margriet van Eikema Hommes / Lidwien Speleers

Two Versions of *The Satyr and Peasant* in Kassel. New Insights
into Jordaens's Workshop Practice and new Questions 230

Justus Lange

Das Kasseler *Bohnenfest* –
Ursprung und Vermittlung einer Bildidee 246

Timo Trümper

Das Kasseler *Bohnenfest* – Neueste Erkenntnisse zur
Werkgenese und Restaurierungsgeschichte 258

Christiane Ebnforth

Formatveränderungen an Holztafelbildern von Rubens –
Beobachtungen an den Beständen der Berliner Gemäldegalerie 273

Babette Hartwig

Großformatige zeitgenössische Malerei 293

Kathrin Kinseher

Viten der Autoren | Authors' Biographies 312

Literaturverzeichnis | Bibliography 319

EINLEITUNG

„Seine Nachfolger. – Er hatte keine. Als man ihn zu Putte in die Gruft legte, ward seine Kunst mit ihm begraben. Gewiss nicht, weil er keinen Wettstreit herausforderte, sondern weil niemand sich die Kraft zutraute, in die Fußstapfen dieses Riesen der lachenden und schimmernden Kunst zu treten, ohne zum Zwerg zu werden. Rubens ahmte man nach seinem Tod noch eine Zeitlang nach, Jordaens blieb allein in seiner glänzenden Besonderheit.“¹

So schrieb der belgische Kunsthistoriker Max Rooses vor über hundert Jahren über Jacques Jordaens. Für Rooses erwuchs diese „glänzende Besonderheit“ offenbar zu einem Gutteil aus dem Gegensatz zu Rubens. Der übergroßen Wirkung von Rubens konnte sich selbstverständlich auch nicht der jüngere Jordaens entziehen. Dennoch greift eine Sichtweise allein durch die „Rubens-Brille“ zu kurz, nicht zuletzt, weil Jordaens fast 40 Jahre nach Rubens' Tod die Antwerpener Kunstszene beherrschte.

Im noch jungen belgischen Nationalstaat avancierte Jordaens mit seinen Schilderungen ausgelassener Feste wie *Der König trinkt!* schnell zu einer Identifikationsfigur flämischer Gemütlichkeit. Und aus Jacques Jordaens, wie er sich durchweg selbst schrieb, wurde Jacob. Jacques oder Jacob Jordaens? Sicherlich ist die Schreibweise des Namens eines Künstlers im 17. Jahrhundert keine entscheidende Frage, zumal diese in der Frühen Neuzeit ohnehin nicht normiert war. Dennoch war die Entscheidung, 2012/2013 die Ausstellung *Jordaens und die Antike* in Brüssel und Kassel ganz bewusst unter dem Namen Jacques Jordaens zu zeigen, al-

INTRODUCTION

“His Followers. – Jordaens founded no school. His art was buried with him at Putte. This was not because he did not challenge or excite competition, but because there was no one who felt himself able to follow in the footsteps of a giant, with his great and brilliant art, without becoming dwarfed in comparison. After his death, therefore, the painters continued in their allegiance to Rubens, and left Jordaens alone in brilliant isolation.”¹

This was written by the Belgian art historian Max Rooses about a hundred years ago on Jacques Jordaens. For Rooses an important aspect of this aforementioned “brilliant isolation” was the contrast to Rubens. It is obvious that also the younger Jordaens wasn't able to escape the enormous effect of Rubens. Nevertheless, it is not enough to look at him through the eyes of Rubens, mostly because Jordaens dominated Antwerp's art scene almost 40 years after the master's death.

With his depictions of lively celebrations such as *The King drinks!*, Jordaens quickly became an identification figure for Flemish sociability in the still young Belgian nation state. So, Jacques Jordaens, as he called himself, became Jacob. Jacques or Jacob Jordaens? Surely, it's not an essential question how the name of an artist was written in the 17th century, also because there was no standard to this in the early modern age. Nevertheless, it was no triviality to show the exhibition *Jordaens and the Antique* in Brussels and Kassel in 2012/2013 under the name Jacques Jordaens. This is especially noteworthy for Brussels. The discussion in the

les andere als eine Nebensächlichkeit, besonders in Brüssel. Die anschließenden Diskussionen in der Presse legten letztendlich eine recht starre Sichtweise auf einen Künstler offen. Während ganz selbstverständlich Ausstellungen unter dem Namen „Pietro Paolo Rubens“, „Pierre Paul Rubens“ oder „Peter Paul Rubens“ stattfinden, so verbindet sich im Falle von Jordaens mit dem Namen die Frage nach der nationalen Identität. Damit einher geht eine Festlegung des Künstlers als dem vielleicht „flämischsten“ aller flämischen Meister des 17. Jahrhundert schlechthin.² Implizit stellt man dem internationalen Rubens den flämischen Jordaens gegenüber. Hier der *pictor doctus*, der Hofmaler, der weltläufige Rubens, dort der heimisch gebliebene, bürgerliche Jordaens. Nachdem die große Retrospektive zum 400. Geburtstag in Antwerpen Jordaens' Position innerhalb der flämischen Malerei auf diese Weise bestimmt zu haben schien, dauerte es fast 20 Jahre, bis neue Fragestellungen an das Werk des Künstlers herangetragen wurden.

Die Ausstellung *Jordaens und die Antike*, die von den Royal Museums of Fine Arts of Belgium in Brüssel und der Museumslandschaft Hessen Kassel in Kassel organisiert wurde, wollte dieses festgefahrene Bild korrigieren und Jordaens' eigenständige Leistung gerade in der Rezeption antiker Stoffe vor Augen führen. Ist Jordaens auch ein *pictor doctus*? Wenn ja, wie unterscheidet er sich von Rubens? Was ist das charakteristische seiner Kunst? Gleichzeitig fanden im Vorfeld der Ausstellung intensive kunsttechnologische Untersuchungen zu Gemälden des Künstlers statt und manche Werke konnten restauriert werden. Eine Fülle von Erkenntnissen über Jordaens' Arbeitsweise konnte daraus gewonnen werden. Aber ebenso ergaben sich daraus wieder neue Fragen, nicht zuletzt hinsichtlich restauratorischer Konzepte. Wie geht

media, that followed the exhibition, showed a quite inflexible view on the artist. Whilst it was natural to have exhibitions called “Pietro Paolo Rubens”, “Pierre Paul Rubens” or “Peter Paul Rubens”, it was, in Jordaens's case, a question of his national identity. In consequence of this, the artist was established as probably the “most Flemish” master of all in the 17th century.² This compares the international Rubens to the Flemish Jordaens. On the one side, there is the *pictor doctus*, the court painter, the cosmopolitan Rubens, on the other side, there is the native and civil Jordaens. It seemed like the big retrospective on his 400th birthday in Antwerp found a position for Jordaens within the Flemish art of painting. But it took almost 20 years, until new questions about Jordaens's oeuvre emerged.

The exhibition *Jordaens and the Antique*, that was organized by the Royal Museums of Fine Arts of Belgium in Brussels and the Museumslandschaft Hessen Kassel in Kassel wanted to refocus this set image and show Jordaens's independent achievements, especially when it comes to the adoption of antiquity. Is Jordaens a *pictor doctus*, too? If so, how does he differ from Rubens? What are the characteristics of his art? In advance of the exhibition, intensive art-technological examinations on the paintings were carried out and some of them were restored. The result of these examinations were great findings on Jordaens's working method. But it also led to new questions, also about the restorative concept. How do you deal with the “additions” you can find in Jordaens's paintings quite frequently?

So, it was obvious that it is necessary to put more attention on these two big themes that could not be attended to extensively in an exhibition catalogue. This is why there were two scientific conferences concomitant to the exhibition. They took place under the names of

JORDAENS AND NORTH ITALIAN ART: TAKING SANDRART SERIOUSLY

Irene Schaudies

Max Rooses once remarked that there was nothing Italianate at all about the oeuvre of Jacques Jordaens.¹ He clearly took exception to Joachim von Sandrart's remark, published in 1675, that Jordaens diligently studied the work of the best Italian masters in order to compensate for not having been to Rome – evidently a subject about which the artist was sensitive, and about which he had been criticized. Sandrart goes on to cite Titian, Veronese, Caravaggio and Bassano as Jordaens's preferred Italian models, and may have been instructed by the artist himself – if indeed he traveled to Antwerp in 1645 on his way to Bavaria.² Telling in this respect is the order in which Sandrart mentions these Italian masters: almost exactly in reverse of their chronological influence, as if Jordaens had begun with those artists whose work preoccupied him at the moment before thinking back to those he had cherished in his youth. Rooses dismisses Sandrart's claim as the 'polite excuse' of a critic who could not conceive of any decent artist dispensing with the study of Italian art, but Hans Kauffmann soon proved him wrong in a groundbreaking article of 1927.³ Though Kauffmann's analysis is thoughtful and nuanced – he cites a number of Italian artists not mentioned by Sandrart, including Michelangelo, Barocci and Raphael – it suffers from some peculiar lacunae. For example, Kauffmann passes over the influence of Caravaggio

and Bassano as being too obvious to warrant further discussion, and dismisses Titian's for reasons that remain obscure.⁴ In other words, he eliminates three of Sandrart's original four artists! Only Veronese is left, and his influence on Jordaens is arguably the most superficial. In what follows I return to Sandrart's original list in chronological order. As numerous examples will show, Caravaggio's influence on Jordaens was anything but obvious, and Bassano's as subtle as it was enduring. Titian's influence, far from being obscure, turns out to be persistent, changing over time with the circumstances of Jordaens's career. All three artists had a profound effect on the visual terms in which Jordaens shaped his professional identity.

THE VERY MODEL OF A MODERN NATURALIST HISTORY PAINTER: CARAVAGGIO

At the outset of his career Jordaens was faced with the daunting prospect of competing with the older and more experienced Peter Paul Rubens (1577–1640), who in the 1610s and 20s was establishing himself as the premier history painter in Antwerp and abroad. Rubens had all the right tools at his disposal – a deep familiarity with the literary sources of antiquity, experience at various courts and the ben-

efit of a long sojourn in Italy, where he was able to see and sketch the treasures of antiquity at first hand and acquaint himself with the latest developments in Italian art. Jordaens had more modest equipment in his toolbox. Though he had probably received the kind of humanist-inflected education commonly accorded a merchant's son – in the vernacular, though based on Latin concepts and authors – he had never been to Italy and had little or no contact with courtly manners and practices.⁵ Jordaens was thus forced to rely on his native talent and artistic pluck in order to carve out a niche for himself professionally, and this is already evident in the way he engaged with Italian art in the years between 1615, when he first registered as an independent master in the guild of St. Luke, and c. 1630, when his reputation was firmly established.

Most writers have associated this period of Jordaens's production with Caravaggio, and indeed his use of dramatic chiaroscuro, intensely saturated local color and coarse, folksy figures seems to point in this direction. Oldenbourg, Burchard and Von Schneider all propose Caravaggio as the source of these features without sufficiently taking into account how Jordaens could have been familiar with his work.⁶ Of course, Jordaens was almost certainly familiar with Karel van Mander's brief biographical sketch – the earliest on Caravaggio – which offers a number of attractive *topoi* for the aspiring history painter with plenty of talent but no direct access to Rome. Like the critics who came after him, Van Mander emphasizes the Lombard's reliance on empirical observation: "His belief is that all art is nothing but a bagatelle or children's work, whatever it is and whoever it is by, unless it is done after life, and

that we can do no better than follow Nature. Therefore he will not make a single brushstroke without the close study of life, which he copies and paints."⁷ Although brief, Van Mander's account foreshadows the opinions of writers from the 1620s like Giustinianni and Mancini, who – though generally positive about Caravaggio's work, injected a note of caution regarding his sole reliance on Nature. He adds that while this approach has its value, it is not to be followed without reserve: "This is surely no bad way of achieving a good end: for to paint after drawing, however close it may be to life, is not as good as following Nature with all her various colors. Of course one should have achieved a degree of understanding that would allow one to distinguish the most beautiful of life's beauties and select it."⁸ Unlike the later commentary of critics like Baglione and Bellori, however, Van Mander's assessment of Caravaggio's naturalism is generally positive, and accords well with the overall theoretical thrust of the *Grondt*, which emphasizes imitation, the art of painting well – typically northern strengths that approach a more Venetian view of *disegno*.⁹

Although it is tempting to go with the seductive sway of Van Mander's theoretical estimation, Caravaggio's art was not otherwise accessible to Jordaens before c. 1620 – either as an object of direct study or as an object of interest to collectors. A brief survey of Antwerp inventories from the period confirms the relative paucity of examples. The unknown painter Steven Wils the Younger, who died in 1628, owned two copies after Caravaggio: a *St. Jerome* and a *Conversion of St. Paul*. The artist and engraver Alexander Voet owned a *Judith and Holofernes* as well as a bust of a man in the manner of Caravaggio. Jan Baptista Anthoine,

“ridder ende postmeester,” owned a half-length apostle Thaddeus by Caravaggio, “one supposes.”¹⁰ None of the works in question relate to Caravaggio’s early genre scenes, considered so crucial to Jordaens’s later development, and with the exception of *Judith and Holofernes*, all of them are devotional subjects.

Roger d’Hulst offers a more concrete solution to this problem by making Jordaens’s use of Caravaggesque strategies dependent on Rubens, particularly his use of dramatic chiaroscuro.¹¹ Müller Hofstede goes a step further by attempting to define Caravaggio’s impact on the Southern Netherlands more precisely, with an eye toward seeking out more concrete channels of transmission – namely, the specific ways in which Abraham Janssen and Rubens put the Lombard’s formal strategies to work in their own practice.¹² Before 1620, they would have been Jordaens’s chief source of information for all things Caravaggesque, apart from Van Mander’s brief biography. As a result, Jordaens’s view of Caravaggio would have been fairly abstract, an extrapolation based on critical reputation and second-hand reports from colleagues who had been to Rome.

What emerges upon fresh consideration of the work of Janssen and Rubens between 1609 and 1618 is that they borrowed from Caravaggio selectively, in the interest of exploring particular artistic issues rather than the art of Caravaggio for its own sake.¹³ This seems to have revolved initially around the question of *rilievo*, or relief effects in painting. It might seem at odds with Caravaggio’s reputation as a flagrant naturalist, but *rilievo* and naturalism are indirectly linked in Italian theory in a way that touches on the question of the role

of *disegno* and *colore*.¹⁴ As early as Leonardo, strong relief effects were considered a measure of a painter’s success in naturalistic rendering.¹⁵ Van Mander mentions Caravaggio’s use of color as one of the most important results of his direct imitation of nature, and this remains true for Sandrart, who compliments painters like Caravaggio for their ‘truth’ and ‘relief.’

Janssen interprets *rilievo* rather literally, as something related to sculpture. In works like *Scaldis and Antwerpia* (1609) and *Naiads Filling the Horn of Achelous* (1613), he uses Caravaggio’s characteristic raking light to enhance the sculptural qualities of his figures rather than to intensify the narrative drama of the scene depicted.¹⁶ When Rubens returned from Italy in 1608, he entered into direct competition with Janssen, who until that moment was the most important painter in Antwerp. Initially the visual competition took place in the terms established by Janssen, whose style was firmly rooted in the concerns of his 16th-century predecessors and reflected the conservative taste of many Antwerp patrons. Rubens’s pendant pair of c. 1613/1614, the *Drunken Hercules* and *Virtue Crowned*, for example, responds to Janssen’s use of heightened chiaroscuro for the sake of greater plasticity.¹⁷ These works also adopt Janssen’s more flagrantly allegorical approach to history painting, with its reliance on personifications.¹⁸ However, Rubens’s interest in Caravaggio was more than formal – he also explored the possibilities offered by the Lombard’s intimate, confronting style in a number of religious history paintings. Many

Fig. 1: Michelangelo Merisi, called Caravaggio, *Madonna of the Rosary*, c. 1606–1607, oil on canvas, 364 x 249 cm, Vienna, Kunsthistorisches Museum





ly praises the painting in his very interesting study on the iconography of Mary Magdalene in Rubens's works (published in 1983) and attributed it not to Van Dyck, but to Rubens.⁸ It is important to note, however, that Müller Hofstede described the painting as preserved in an English private collection, meaning that he probably had no opportunity to examine it closely with his own eyes at the time of writing the essay. In a note in the essay, Müller Hofstede also reports that Michael Jaffé supported the painting's attribution to Van Dyck, when they exchanged opinions on the painting.⁹ Müller Hofstede, however, stresses a major stylistic difference between the female saint in Tokyo and the same saint by Van Dyck housed in the Rijksmuseum in Amsterdam (fig. 2): "How the young Van Dyck saw the penitent Magdalene at that time is illustrated by his full-length figure of the female eremite (preserved in the Rijksmuseum in Amsterdam), which he painted with broad and furious brushstrokes."¹⁰

Müller Hofstede further indicates the resemblance between the Mary Magdalene depicted in the Tokyo painting and the same saint depicted in *The Virgin and Child with Penitent Sinners* (fig. 3), which is preserved at the Gemäldegalerie in Kassel. The Kassel painting is generally thought to have been painted by Rubens and his workshop. Therefore, in Müller Hofstede's opinion, the Tokyo painting must be attributed to Rubens.

"As this Mary Magdalene is obviously a twin sister of the Kassel saint – the crossed arms are

exactly the same here and there, and both figures must be based on the same study of movements – the idea of Van Dyck's work is entirely excluded. Here lies, rather, a pictorial idea that was realized around 1618–1620 as a by-product and in the context of the Kassel painting."¹¹

In the Amsterdam painting, Mary Magdalene and the angel are painted in rough and vigorous brushstrokes that are characteristic of Van Dyck's personal style at that time. A repentant hermit with reddish gold-blond hair, scantily dressed in a purple cloak, has a robust body and an impressively thick right arm.¹² This female figure is an antipode of the elegant and sensual saint seen in the Tokyo painting. On the other hand, it is beyond doubt that the saint in the Tokyo painting is similar to the same saint in the Kassel painting by Rubens and his workshop, just as they were called "Zwillingschwestern" (twin sisters) by Müller Hofstede. In contrast to the rough and raw brushstrokes Van Dyck applied over the canvas of the Amsterdam painting, Rubens usually painted with more smooth and minute touches at that time. Therefore, it appears as though Müller Hofstede made a correct observation of the Tokyo painting regarding both the Tokyo painting's difference in painterly manner from Van Dyck's Amsterdam painting and its remarkable similarity to the female saint in the Kassel painting. Müller Hofstede's observation, however, can be interpreted in a different way by considering Van Dyck's activities as an assistant in Rubens's workshop. Despite its overall Rubensian character, close observation of the Tokyo painting reveals some important traits that indicate Van Dyck's personal manner of painting in his early years. The glass ointment jar in the Tokyo painting is, in its rough depiction of outlines and re-

Fig. 1: Anthony van Dyck, *The Penitent Magdalene*, c. 1618–1620, oil on canvas, 99,5 x 73 cm, Tokyo, Private collection



Fig. 1: Jacques Jordaens, *Washing and Anointing of the Body of Christ*, c. 1620–1623, enlarged around 1650, oil on canvas, 215,8 x 263,4 cm, Antwerp, Maagdenhuismuseum, before restoration, marking the nine added canvasses of the enlargement

EDX), micro Raman spectroscopy (MRS), Fourier transform infrared spectroscopy (FTIR) and high pressure liquid chromatography (HPLC). The obtained results were also interpreted by referring to research carried out on other works by the artist, thus supporting the stylistic dating of both central canvas and enlargement.

AN ENLARGED CANVAS BY JACQUES JORDAENS, STILL ON ITS ORIGINAL LOCATION

The central scene depicts the transition between the deposition of the cross and the entombment

of Christ with monumental figures filling the space in strong contrasts. Its static, triangular composition, is typical of Jordaens's production around 1620–1623, a widely appreciated period in the artist's career marked by the influence of local and Italian contemporaries.²

Already in 1933, Julius Held pointed out the fact that the initial composition had been extensively enlarged in the artist's studio in the early 1650's.³ The surface of the painting was doubled in size by adding five strokes of canvas, consisting of nine different pieces (fig. 1, 2). The enlargement opened the initial, intense and crowded composition towards a monumental, yet calmer and more atmospheric



Fig. 2: See fig. 1, after treatment

scene. The additions comprise explicit narrative elements such as the instruments of the passion below, the sarcophagus to the left, the cave, the cross and the seraphs above, all contributing to a more spacious framing. Especially in the decades 1640 and 1650, when the demand for his work increased dramatically, Jordaens's studio routinely reworked and recycled earlier paintings to adapt them to the current taste.⁴ The commercially skilled Jordaens grabbed the opportunity to sell older works still left in stock. Soon after the artist's death in 1678, the *The Washing and Anointing of the Body of Christ* was granted to the Antwerp's poor, the so-called 'Kamer van de Huisarmen', as an alms by Jordaens's heirs.⁵ It was transported from the

workshop to the *Maagdenhuis* (the orphanage for girls), where it is still preserved to date. At the time of its donation, the painting was described as a 'large chimney piece', a type of painting of horizontal format that decorated the most prestigious location in wealthy citizens' houses.⁶ The donation of such a large format painting is economically significant and this mention reinforces the attribution of the enlargement to the artist's studio. Since this operation was carried out around thirty years earlier, it is unlikely that it was undertaken with this donation in mind. Comparison with dimensions of 17th century chimneys and other "chimney pieces" shows that the central canvas (123,8 x 206,9 cm) before enlargement would not be categorized as

bei einer syntaktischen Struktur, indem Haupt- und Nebenszenen je miteinander kombiniert werden können. Dies bietet arbeitsspraktische und ökonomische Vorteile, aber lässt sich darüber hinaus über kunsttheoretische Prinzipien der Frühen Neuzeit und aus einer rhetorischen Grundstruktur herleiten. Die Arbeit mit Versatzstücken ist demnach weniger ein Mangel an *inventio* als ein Ausdruck an Universalität und Hilfestellung zur geordneten Lesbarkeit einer Komposition. Gerade hier kann die Analyse dieser Anstückungspraxis über gängige, unter einer ökonomischen Prämisse stehende Erklärungskonzepte hinausweisen.

KOMPOSITIONSANALYSE: MODULARES UND SYNTAKTISCHES KOMPONIEREN

Jordaens komponiert grundsätzlich, sowohl in seinen fertigen Gemälden als auch in seinen Zeichnungen, mit bestimmten Segmenten oder Abschnitten, die durch prominente Vertikallinien getrennt sind – z. B. Architektur-elemente, stehende Figuren oder Bäume. Dadurch bilden sich Zwischenräume aus, die mit enger verflochtenen Figurengruppen gefüllt werden können. Diese Figurengruppen bilden Module aus, die durch ihre Drängung und Verdichtung eine Einheit bilden. Das Komponieren mittels Figurenmodulen ist per se keine Erfindung von Jordaens, sondern schon zuvor ein geläufiges Mittel zur räumlichen Ordnung vielgestaltiger Kompositionen. Das enge Verdichten und Addieren von Figurengruppen findet sich z. B. in Dirck van Baburens *Fußwaschung Christi*⁸ (Abb. 1): Hier sind zwei Dreier- bzw. Vierergruppen von Figuren deutlich von der Schattenkante einer Architektur im Hinter-

grund getrennt. Der in der Bildmitte sich ergebende Spalt wird im Hintergrund mit einer Dreiergruppe neugierig herantretender Männer überbrückt. Zu dem Modul der Haupt-handlung rechts, der Fußwaschung, tritt die linke Gruppe als Nebenhandlung hinzu. Die Addition ist hier aber nicht nachträglich angestückt, sondern von vornherein ausgeführt und soll offenbar eine kompositorische Spannung erzeugen, ein Prinzip, das sich Baburen beispielsweise bei Caravaggios *Berufung des Hl. Matthäus* abgeschaut haben kann.⁹

Damit komplementäres und additives Ergänzen problemlos funktioniert, ist eine Grundbedingung die Bildanlage auf einem schmalen Raumstreifen, also ein Figurenarrangement wie auf einer Bühne. Wenn ein Figurenmodul zu viele Elemente zur Tiefenstaffelung enthält – z. B. Figuren, ganze Binnenhandlungen im Hintergrund oder Architekturen –, dann führt dies beim komplementären Ergänzen zu Überschneidungsproblemen. Jordaens' Kompositionen sind dementsprechend durchgehend flächig und Tiefe wird neben Überschneidungen in Figurengruppen entweder durch ausgewiesene Tiefenlinien erzeugt oder durch eingefügte Ausblicke, die aber in beiden Fällen prominent entgegen der rechtwinkligen Flächigkeit der Komposition gesetzt werden. Dabei ist bei Jordaens nicht nur die Serialität der Kombination von Modulen entscheidend, sondern dass diese Segmente auch problemlos abtrennbar sind und abgetrennt werden. Jordaens komponiert gezielt auf bestimmte Schnittlinien hin: So wie man eine Figur für ein Porträt nicht an beliebigen Punkten ästhetisch sinnvoll teilen kann, sondern nur an bestimmten Solllinien – Brust, Hüfte, Knie – so sind auch Jordaens' Kompositionen mit bestimmten Linien versehen, die eine Trennung begünstigen bzw. eine spätere



Abb. 2: Jacques Jordaens, *Von einem Schiff aus angreifende Soldaten*, um 1630, Pinsel und braune Tinte, Wasser- und Deckfarbe, Spuren schwarzer Kreide, 280 x 277 mm, Paris, Ecole National Supérieure des Beaux-Arts

Addition erlauben, was sich als Solltrenner bezeichnen lässt.¹⁰ Es sind immer wieder vertikale Linien, die das Bild in Einzelabschnitte aufteilen: Stehende Figuren, manchmal mit Stöcken oder ähnlichen vertikal gesetzten Accessoires ausgestattet, architektonische Elemente wie Säulen und Mauerkanten oder Bäume und Felskanten in Landschaften. Bezeichnenderweise sind es bei den weniger häufigen

hochrechteckigen Kompositionen horizontale Linien, an denen getrennt werden kann. Diagonale Schnittkanten sind weniger häufig, bewegen sich aber nach dem gleichen Prinzip entlang der Kontur einer Figur oder eines Gegenstands. Darüber hinaus ermöglichen diese Solltrenner eine Unterscheidung von Haupt-handlung und Nebenhandlung und haben offensichtlich eine ordnende Funktion.



Abb. 3: Jacques Jordaens, *Telemachus führt Theoclymenus vor Penelope*, um 1630–1635, Pinsel und braune Tinte, Wasser- und Deckfarbe, schwarze Kreide, 283 x 507 mm, Stockholm, Nationalmuseum

Wie Jordaens seine Zeichnungen exakt auf dieses Prinzip der Abtrennung und Anfügung von Modulen hin abstimmt, zeigt uns z. B. eine Szene mit von einem Schiff aus angreifenden Soldaten, die als Vorlage für die Teppichserie mit der Geschichte Alexanders des Großen gedeutet wird (Abb. 2).¹¹ Die Zeichnung zeigt eine Figur im rechten Vordergrund und eine Gruppe von Soldaten auf einem Schiff auf engem Raumstreifen im Hintergrund. Im später seitenverkehrt ausgeführten Teppich ist diese Figur das Bindeglied zur eigentlichen, breiter ausgeführten Haupthandlung, der Verwundung des Alexander. Im Teppich trägt der Soldat im Vordergrund eine Waffe, die ihn kompositorisch mit der Figur des Alexander verbindet; in der Zeichnung fehlt sie und allenfalls ein Schwertknauf ist angedeutet. Der andere Arm der Figur ist gar nicht ausgeführt und bildet nur einen undefinierten Bausch. Die Nebenhandlung im Hintergrund hingegen ist in der Teppichausfüh-

rung recht getreu übernommen. Jordaens verwendet also die Figur im Vordergrund als Solltrenner, der in der fertigen Komposition zum Verbindungsglied wird und erst dann seine tatsächliche Haltung ausgeführt bekommt. Außerdem zeigt die Zeichnung am rechten Rand um diese Trennfigur herum weiße Leerstellen: An diesen Stellen kann eine Komposition, an die diese Nebenhandlung angestückt werden konnte, auch auf der Anstückung fortgesetzt werden, indem die Komplementäräume um den Soldat herum gefüllt werden. Damit offenbart sich das Stück als Element einer Anstückungspraxis. Inhaltlich ist dieses Anstückungsblatt bedeutungsneutral: Allenfalls ein antiker Konflikt ist hieran ablesbar. Auch eine rahmende Architektur, ansonsten bei Vorlagen für Teppichbilder angefügt, fehlt. Wir haben also eine bedeutungsoffene Nebenhandlung vor uns, die sich als ausschmückendes Element (*decorum*) zum Thema ‚antike Schlacht‘ anstücken lässt und über den

Solltrenner beliebig anfügbar ist. In diesem Sinne ist die Zeichnung pluripotent und für Gemälde wie auch Tapissereien unter einem Oberthema anfügbar.

Auch in einer als Vorstudie zu *Telemachus führt Theoclymenus vor Penelope* identifizierten Zeichnung (Abb. 3)¹² entdecken wir dieses Prinzip: Die Zeichnung setzt die thronende Penelope ins Zentrum und fügt – getrennt von einer Säule im Hintergrund – links als Beiwerk Diener ein, die als Verweis auf Gastfreundschaft und möglicherweise das spätere Orakel des Gastes beim gemeinsamen Mahl mit Penelopes Freiern gelesen werden können. Der ausgeführte Teppich trennt die Komposition an dieser Säule ab und nimmt nur den rechten Hauptteil als Vorlage. Auch hier kann ein ausschmückender Teil hinzugefügt oder abgetrennt werden, gleich einem erläuternden

Nebensatz. Damit zeigt sich zugleich die Möglichkeit auf, dass Jordaens diese Komposition später auch wieder entlang der Säule hätte zerschneiden können.

Bei angeklebten Anstückungen geht man in der Regel davon aus, dass ein Stück leeres Papier je an eine Komposition angefügt wird und von dieser ausgehend gefüllt wird. Dies ist offensichtlich der Fall bei schmalen vertikalen und horizontalen Anstückungen, die das Bildgewicht ausponderieren und sich in zahlreichen Zeichnungen finden. Doch auch fertige Kompositionen können später für neue Synthesen nach Bedarf zerschnitten werden: Dies zeigt sich in der Zeichnung zu *Diana und Callisto* (Abb. 4)¹³, wo eine teilweise diagonale Schnittlinie am Bein der Diana entlang das Bild teilt. Bei Sicht aus nächster Nähe ist diese Kante durchgehend bis an den Rand be-

Abb. 4: Jacques Jordaens, *Diana und Callisto*, um 1649, Rötel und schwarze Kreide, braun laviert, Wasserfarbe, weiß gehöht, 212 x 327 mm, Wien, Albertina



THE GENESIS OF JORDAENS'S PAINTINGS IN THE ORANJEZAAL IN HUIS TEN BOSCH PALACE¹

Margriet van Eikema Hommes / Lidwien Speleers

INTRODUCTION

In 1647 Frederik Hendrik van Oranje (1584–1647), stadtholder of the Netherlands, died at the age of 63. On his death his widow Amalia van Solms (1602–1675) decided to honour him in the decorations in the central hall of her palace, then under construction in the woods of The Hague. Huis ten Bosch Palace is now in use as a residence of the Dutch royal family and is not open to the general public. Originally the palace was called *Sael van Oranje*, or in modern Dutch Oranjezaal (Hall of Orange), but this name now applies only to its magnificent central hall (fig. 1).² The paintings in the Oranjezaal were painted between 1648 and 1652 by twelve artists from the Northern and Southern Netherlands. Jordaens contributed two paintings, *The Triumph of Time* and *The Triumph of Frederik Hendrik* (signed and dated 1652). His fellow-townsmen Gonzales Coques and Thomas Willeboirts Bosschaert were also employed, along with Theodoor van Thulden, Caesar van Everdingen, Salomon de Bray, Pieter de Grebber, Pieter Soutman, Jacob van Campen, Jan Lievens, Christiaan van Couwenbergh and Gerard van Honthorst, all resident in the Northern Netherlands at the time of the commission.

Jordaens's *Triumph of Frederik Hendrik* is the centrepiece of the ensemble and with its 56 m² is

the largest painting in the Oranjezaal (fig. 2). It covers the entire east wall of the hall, whereas the other walls are horizontally divided into two rows of paintings. Most canvases in the lower level depict a triumphal procession, culminating in Jordaens's huge picture. The paintings on the higher level are dedicated to important events in the life of the stadtholder, his deeds and illustrations of his character traits.³ In *The Triumph of Frederik Hendrik* Jordaens depicted a triumphal procession with stadtholder Frederik Hendrik seated in a golden chariot, flanked by his son Willem II on horseback. Both men are crowned with laurels by a statue of Victory that is part of the chariot's decoration. They are accompanied by the classical deities Minerva, Mercury and Hymen (god of marriage) and the allegorical figures Peace and Fama, who battles Death, whilst Discord and Hate are trampled beneath the feet of four magnificent white horses pulling the chariot. To the left of Peace is depicted a scroll of paper with the Latin text "ULTIMUS ANTE OMNES DE PARTA PACE TRIUMPHUS" (the greatest triumph to attain is the triumph of acquired peace), referring to the peace treaty of Münster of 1648. The procession is cheered

Fig. 1: Wide-angle view of the Oranjezaal, The Hague, Huis ten Bosch Palace





Abb. 9: Jacob Jordaens, *Das Bohnenfest*, Öl auf Leinwand, 210 x 266 cm, Celle, Residenzmuseum

Von Seiten der katholischen Kirche wurden Feierlichkeiten wie das Bohnenfest, die in der Gesellschaft sehr verbreitet waren, zunächst bekämpft und erst ab den 1630er Jahren kann gegenüber diesem Brauchtum, welches am Dreikönigstag begangen wurde, eine größere Toleranz festgestellt werden.³⁵ Diese Entwicklung hat sehr wahrscheinlich auch eine steigende Nachfrage auf dem Kunstmarkt und bei Auftraggebern für Bilder solcher Thematik nach sich gezogen, auf die Jordaens reagierte. Hierin mag der Grund dafür liegen, weshalb sich das Bohnenfestthema erst in den 1640er Jahren im Repertoire des Meisters nachweisen lässt und sich erst zu diesem Zeitpunkt aus einem anderen Thema heraus entwickelt hat. Ob sich Jordaens' Übertritt zum Calvinismus

im Jahr 1645 ebenfalls in diesen Zusammenhang stellen lässt, bleibt fraglich.³⁶ Es kann sicherlich eine große inhaltliche und motivische Nähe zur holländischen Genremalerei und der dortigen Ausformung des Bohnenfestthemas festgestellt werden, der er möglicherweise als Calvinist offener gegenüberstand als andere flämische Künstler. Letztlich scheint mir aber die Nachfrage auf dem Kunstmarkt für das Aufgreifen und die Weiterentwicklung der Thematik entscheidend zu sein.

Doch wie sind nun die zahlreichen Veränderungen und Erweiterungen des Kasseler Gemäldes einzuordnen: Es scheint insgesamt eine für Jordaens typische Vorgehensweise gewesen zu sein, ein Gemälde prozesshaft zu entwickeln und zu verändern. Das Bildformat stellte



Abb. 10: Jacob Jordaens, *Das Bohnenfest*, Öl auf Leinwand, 242 x 300 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum

dabei für den Künstler einen wichtigen Faktor dar, was auch die verschiedenen Zeichnungen verdeutlichen, die eine Verkleinerung oder Anstückung aufweisen und Jordaens' Suche nach dem richtigen Bildausschnitt und Format dokumentieren. Wie Nora de Poorter herausgestellt hat, spiegelt sich in dieser Vorgehensweise auch Jordaens' Tätigkeit als Entwerfer von Tapissereien.³⁷ Hier war die Neuanpassung der Entwürfe je nach Auftraggeber üblich. Naheliegender wäre anzunehmen, dass das Gemälde als Vorbild für andere Werke bis in die 1650er Jahre hinein in der Werkstatt verblieb und erst nach der letzten Erweiterung für einen Käufer und Sammler bestimmt war. In das Jahr 1648 ist eine Quelle datiert, die bestätigt, dass in der Werkstatt des flämischen Meisters die Gemäl-

de auf Vorrat produziert und beim Verkauf den individuellen Wünschen des Käufers angepasst werden konnten.³⁸

Die enge Verwandtschaft der einzelnen Versionen des *Bohnenfests* lässt auf eine serielle und effektive Produktion schließen, die die Nachfrage auf dem Kunstmarkt bediente. Jordaens entwickelte hierfür ein modulares System, in dem einzelne Motive, wie in einem Baukasten, immer wieder neu zusammengesetzt werden konnten. Dem Kasseler Gemälde kommt im Werk des Künstlers und innerhalb der zahlreichen *Bohnenfest*-Varianten eine besondere Rolle zu: Der Künstler scheint mit diesem Gemälde seine Bildfindung erst entwickelt zu haben, worauf sich dann mehrere andere Versionen beziehen lassen, die aufeinander



Abb. 5: Ji In Park und o. T., 2010, AK5, Öl auf Baumwollgewebe, 484 x 262 cm, München, Kunstakademie, Atelier

weißen und schwarzen handelsfertigen Gesso (*Guardi Gesso*) folgen zwei dünne weiße Ölfarbschichten, darauf liegen vertikale gelbe, rote und grüne Farbstreifen, auf die erst in einem weiteren Arbeitsschritt die schwarze Ölfarbschicht folgte, die unter der teilweisen Zugabe eines Mattierungsmittels (*Acematt*) unterschiedliche Glanzgrade aufweist.

Die Erfahrung, dass sich die Keilrahmen nach dem Grundieren der Gewebe oft verziehen und die Leinwand Falten bildet, ließ Ji In Park eine eigene Technik für Leinwandgrundierungen entwickeln: Ji In Park stellt sich die vorgegründeten Leinwände von der Rolle selber her. Die Leinwandbahn wird dazu provisorisch auf Holzleisten befestigt, mit Hautleim vorgeleimt und danach mit einem handelsfertigen Gesso beschichtet; nach dem Trocknen der Grundierung wird die Leinwand aufgerollt und steht als Vorrat im Atelier.

Die Bildträger, allesamt Baumwollgewebe, liegen während des Malprozesses auf dem Boden oder stehen aufrecht an der Wand (Abb. 4). Sie bilden eine durchgehende Fläche; aus zwei Einzelstücken zusammengesetzte Bildträger sind eine Ausnahme oder ein „Notfall“ wie Ji In Park sagt, und meint o. T., 2010, AK5 (484 x 262 cm, Privatbesitz), das für eine Ausstellung in der Galerie der Künstler München entstanden war. Bei der zweiteiligen Anlage wurde die Größe der Türöffnung am Ausstellungs-ort berücksichtigt, um das Bild nicht abspannen zu müssen (Abb. 5).

Indessen entstanden die Arbeiten o. T., 2010, AK1, je 286 x 190 cm und o. T., 2012, W1, je 260 x 160 cm, als zweiteilige Bildpaare, einem Diptychon ähnlich, die mit einem gewissen Abstand voneinander gezeigt werden. Der Abstand, der optisch ermittelt, aber nicht gemessen wird, betont den Unterschied zwi-



Abb. 6: Jerry Zeniuk im Atelier während der Arbeit an Bergmannstraße, 2013, Öl auf Leinwand, 360 x 480 cm

schen Wand und Bild. Bisher wurden diese Arbeiten mit wenig Abstand zum Boden präsentiert – so wie sie gemalt wurden.²⁰

Äußerungen von Künstlern zur Hängung ihrer Werke existieren beispielsweise von Mark Rothko, der für eine Ausstellung in der Whitechapel Gallery London 1961 folgende Angaben machte: „Die großen Bilder sollen alle so dicht wie möglich über dem Boden gehängt werden, idealerweise nicht mehr als fünfzehn Zentimeter vom Boden. Die kleineren Bilder sollten höher gehängt werden, aber nicht in den Himmel, also zur Decke hin. Auch hier entspricht das der Art und Weise, wie die Bilder gemalt wurden. [...] Ausnahmen sind die [...] Bilder, die als Wandgemälde gemalt wurden und tatsächlich in größerer Höhe gehängt werden sollten [...]. Die Wandgemälde wurden in einer Höhe von 1,35 m über dem Boden gemalt. Vielleicht ist es nicht möglich, sie so hoch

zu hängen, aber wenn sie über 90 cm hoch gehängt werden könnten, würden sie dadurch gewinnen und ihre Wirkung wäre erhöht.“²¹

Ji In Parks Antwort auf die Frage, welchen Unterschied es für ihn mache, auf einem großen oder kleinen Format zu arbeiten, steht in eigenwilliger Spannung zu dem Eingangszitat von Mark Rothko. Ji In Park sagt: „Mit einem Bild ist es wie mit einem Kind – ein kleines Bild zu malen heißt, du siehst das Kind im Kinderwagen vor Dir, bei einem großen Bild trägst Du es auf dem Rücken.“

Jerry Zeniuk

Jerry Zeniuks großformatige Gemälde, die seit den 1990er Jahren auf Papier und Leinwand entstanden, wurden im Atelier oder vor Ort gemalt. Die in der erwähnten Ausstellung im Museum Wiesbaden gezeigten Werke *Large Painting/Mainz* (2001) und *Botanischer Garten*