

9. Papst Sixtus II. nimmt sich des Findelkinds Laurentius an. B. 29,5, H. 40,5, oben gerundet.
10. Laurentius wird zum Diakon geweiht. B. 29,5, H. 39, oben gerundet.
11. Papst Sixtus II. übergibt Laurentius den Kirchenschatz. Maße wie 10.
12. Enthauptung des Papstes. Maße wie 10.
13. Laurentius verteilt den Kirchenschatz an Arme. Maße wie 10.
14. Laurentius wird an einem Baum gefoltert. Maße wie 10.

III. Katharinen-Altar, ca. 1509-1515 (Abb. 2). Zwei beidseitig bemalte Tafeln, je B. ca. 34, H. ca. 180 (Das mittlere Bild wurde aus dem Rahmen gerissen, aber am Tatort zurückgelassen).

15. Hl. Oswald.
16. Rückseite von 15, vier Szenen aus der Katharinenlegende, je ca. B. 34, H. 45, von oben nach unten: Feuertod der Philosophen, Katharina disputiert aus dem Gefängnis heraus, Zerstörung des Marterrades, Engel tragen Katharinas Leichnam zum Sinai und Stifter.
17. Hl. Nikolaus.
18. Rückseite von 17, vier Heiligenmartyrien, je ca. B. 34, H. 45, von oben nach unten: Salome an der Tafel des Herodes mit dem Haupt Johannis des Täuflers, Johannes d. Ev. im Ölkessel, Folter des Blasius an einem Baum, Steinigung des Luzius.

Ausstellungen

JACOB JORDAENS (1593-1678)

Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 27. März bis 27. Juni 1993. Katalog: *Jacob Jordaens (1593-1678). I. Schilderijen en wandtapijten*. Catalogus door R.-A. d'Hulst, Nora De Poorter en Marc Vandeven. Redactie Hans Devisscher en Nora De Poorter; *II. Tekeningen en prenten*. Catalogus door R.-A. d'Hulst. Redactie Hans Devisscher en Nora De Poorter. Brüssel, Gemeentekrediet 1993.

(mit vier Abbildungen)

Die umfangreiche Überblicksausstellung, welche im Frühjahr 1993 dem Gesamtœuvre von Jacob Jordaens galt, war zweifellos die wichtigste unter den vielen kulturellen Veranstaltungen der „Kulturhauptstadt Europas“ im Jahre 1993 Antwerpen. Daß gerade diese Ausstellung besonders gefördert wurde, ist leicht begreiflich: Der ehrenvolle Titel war der Stadt eben mit Blick auf dieses Jubiläum verliehen worden.

Die früheren diesem Künstler gewidmeten Ausstellungen von 1905 (Antwerpen), 1966 (Antwerpen), 1968/69 (Ottawa) und 1978 (Antwerpen) wurden

von der hier besprochenen weitgehend übertroffen, nicht so sehr in der Vielfalt der Exponate als was ihre Qualität und Unterschiedlichkeit angeht. Noch nie wurde in einer Ausstellung so ausgeglichen verdeutlicht, wie Jordaens auf allen Stufen seiner stilistischen Entwicklung in der religiösen wie der profanen Historienmalerei, als Genre- wie als Bildnismaler seine persönlichen Weichen gestellt hat. Nicht nur sah man 93 Gemälde, 67 Zeichnungen sowie 32 Stiche und Radierungen ausgestellt: Die vielleicht dekorativste und farbenprächtigste der vielen nach seinen Entwürfen gewirkten Teppichserien, die um 1645 zu datierende *Reitschule* aus dem Depot der Wiener Gobelinsammlung, nahm im Antwerpener Museum einen ganzen Raum ein, ganz wie im 17. Jahrhundert, als Zimmer und Säle in Bürgerhäusern und Adelspalästen mit Tapisserien üppig ausgestattet wurden. Noch ein zweiter Aspekt von Jordaens' künstlerischer Vielseitigkeit wurde in Antwerpen auf derart suggestive Weise gewürdigt: Der um 1652 entstandene Deckenzyklus mit der Geschichte der Psyche aus seinem eigenen Haus vermittelte, in der Höhe an Gerüsten angebracht, eine anschauliche Probe von seiner Virtuosität im Malen *di sotto in su*. Dabei zeigte sich deutlich, wie weitgehend Jordaens hier, wie in so vieler Hinsicht, bei Rubens in die Lehre gegangen war: Ohne das Vorbild von dessen Deckenbildern für die Antwerpener Jesuitenkirche ist die Folge einfach nicht vorstellbar.

Die Ausstellung und die beiden Katalogbände sind das Werk von wissenschaftlichen Mitgliedern des Nationaal Centrum voor de Plastische Kunsten van de Zestiende en de Zeventiende Eeuw, mit Sitz im Rubenianum zu Antwerpen. An erster Stelle ist der Nestor der Jordaensforschung Roger-A. d'Hulst zu nennen, der hier einem breiteren Publikum die Quintessenz seiner vier Jahrzehnte währenden Forschungen zugänglich machte - seine Auffassungen spiegeln sich auch in Aufbau und Abfolge der Ausstellung. Seine hauptsächlichen Helfer, Nora De Poorter und Marc Vandeven, leisteten in ihren Katalogbeiträgen manchen neuen Beitrag zum Verständnis von Chronologie und Inhalt der Bilder. Endredaktion und geschmackvolles Layout des Kataloges sind Hans Devisscher zu verdanken.

Jordaens war schon zu Lebzeiten ein hochgeschätzter Künstler, in Antwerpen nach dem Tod von Rubens 1640 und van Dyck 1641 gewiß *facile princeps*. Diese drei Namen werden oft als die Trias der Antwerpener Malerfürsten des 17. Jahrhunderts angeführt; durchaus kein oberflächliches Bonmot des 19. Jahrhunderts, denn bereits 1662 bezeichnet Cornelis de Bie in seinem *Gulden Cabinet vande Edel Vry Schilder Const* Jordaens als „den derden gheest in dese eeuwe“.

Nach seiner Ausbildungszeit bei Rubens' zweitem Lehrer Adam van Noort wurde Jordaens im Zunftjahr 1615/16 als selbständiger Maler Mitglied der Antwerpener Sankt-Lukasgilde, zu einem Zeitpunkt, da Rubens als maßgebender Künstler anerkannt und ganz mit der Organisation seiner einflußreichen Werkstatt beschäftigt war. Bekanntlich war es in Antwerpen nicht ungebräuchlich, daß junge Künstler schon vor Erlangung der Meisterwürde Bilder für den freien Markt ausführten; van Dycks frühe Werkstattpraxis bildet wohl das bekannteste

Beispiel dafür. Zu Recht hält d'Hulst es für möglich, daß sich auch Jordaens schon vor der Meisterwürde als Maler betätigt hat. Mir kommt es vor, daß man vielleicht vor allem kleinformatige und kleinfigurige Bilder wie den *Kampf der Lapithen und Kentauren* aus englischem Privatbesitz (Nr. A1; Abb. 7a) hierher rechnen muß. Ihre relativ bescheidenen Maße, ihre gedrängte und gefüllte Komposition und die manierierten Körperhaltungen der Figuren nähern diese Arbeiten ähnlichen Kabinettbildern etwa eines Hendrik van Balen an. Und wie jene haben sie mit ihrer dekorativen Farbigkeit dem allgemeinen Antwerpener Zeitgeschmack des früheren 17. Jahrhunderts wohl besser entsprochen als die monumentalen Darstellungen profaner Thematik, die eigentlich erst im Lauf des zweiten Jahrzehnts und vor allem unter Rubens' Einfluß allmählich zu Bedeutung gelangten. Das Historienbild im Kabinetformat, oft wie bei van Balen und Francken beinahe serienmäßig angefertigt, fügte sich denn auch einer längst am Ort bestehenden Tradition ein.

Eher nach als vor 1615 wären dann die vielen großformatigen Kompositionen mit ihren monumentalen Figuren anzusetzen. Die mythisch-allegorische Thematik aus Jordaens' erster Schaffensperiode war sehr gut vertreten mit eindrucksvollen Beispielen wie der 1617 datierten *Auffindung des neugeborenen Erichthonius durch die Töchter des Kekrops* (Nr. A14) und der *Apotheose des Äneas* aus Kopenhagen (Nr. A15); lediglich vermißte man hier die schöne, erst vor wenigen Jahren erworbene Berliner *Entführung der Europa*. Zweifellos waren diese sichtlich mit Rubens' gleichzeitigem monumentalem Klassizismus wetteifernden Bilder für bürgerliche Sammler am Ort bestimmt. Aber auch Gemälde religiösen Inhalts wie *Paulus und Barnabas in Lystra* aus St. Petersburg (Nr. A8) oder der *Wunderbare Fischzug* (Nr. A10) dürften durch ihr breites Format, die friesartig-narrative Darbietung ihrer Thematik und die dekorative Flächenbehandlung in erster Linie auf den wohlhabenden Bürger gezielt haben. Denn nach dem Befund der von Denucé und Duverger veröffentlichten Inventare zu urteilen, gehörten derartige biblische Darstellungen tatsächlich zur üblichen Wanddekoration von Antwerpener Privathäusern des 17. Jahrhunderts.

Auch diese großformatigen Werke beeindruckten durch ihren manieristischen Stil, vor allem in ihrer unruhigen Bewegtheit, ihren gewölbten Umrissen, eindrucksvollen Verkürzungen und schillernden Farben. In leichter Untersicht gegebene Figuren mit oft überbetonter Muskulatur drängen sich im Vordergrund; sie erinnern wesentlich mehr an den Stil von Rubens' ersten Antwerpener Gemälden unmittelbar nach seiner Rückkehr aus Italien als an die „klassische“ Prägung seines um 1615 aktuellen Schaffens. Mit dieser manieristisch anmutenden Tendenz stand Jordaens nicht allein. In gewissem Sinne zeigen die annähernd gleichzeitigen frühesten Kompositionen Van Dycks einen verwandten expressiven Bildaufbau und eine ähnliche Körperauffassung. In diesem Zusammenhang verdienen auch zwei Bilder des weiter nicht bekannten Antwerpener Malers Matthijs Voet Aufmerksamkeit: *Christus unter den Schriftgelehrten* (Abb. 4) und das *Pfingstwunder* (Abb. 5) aus einer etwa 1617/18 geschaffenen Rosenkranzfolge in der

Antwerpener Paulskirche, an der auch Jordaens mit einer *Kreuzigung Christi* beteiligt war. Der Aufbau beider Darstellungen und die Auffassung der in Untersicht und starker Verkürzung wiedergegebenen Figuren stehen Jordaens' gleichzeitigem Werk dermaßen nahe, daß man an eine wechselseitige Beeinflussung oder an eine gemeinsame Inspirationsquelle denken möchte. Diese Stilähnlichkeit mahnt übrigens auch zur Vorsicht angesichts der Zuschreibungsprobleme von Jordaens' Frühwerk. So scheint mir die *Allegorie der Fruchtbarkeit* aus Miami Beach (Nr. A4), obwohl im Figurentypus Jordaens' Frühstil sehr verwandt, eine andere, weniger geschickte Hand zu verraten.

Schon frühzeitig fällt bei Jordaens eine gewisse Vorliebe für realistisch typisierte Gestalten „aus dem Volk“ auf. Zuerst finden sie sich in seinen Andachtsbildern, namentlich der *Geburt Christi*, der *Anbetung der Hirten* und der *Heiligen Familie* (Nr. A11-13). Diese populären Bildthemen waren in fast jedem bürgerlichen Haus anzutreffen; ihre Verbreitung gerade im 17. Jahrhundert erklärt sich zum Teil natürlich durch die Vorbildrolle der Heiligen Familie in der gegenreformatorischen Familienethik. Die anekdotische Einkleidung derartiger Darstellungen mag es ihrem Besitzer und Betrachter zusätzlich erleichtert haben, sich das darin verbildlichte Gedankengut anzueignen. Für die realistische Komponente seiner Inszenierung bediente sich Jordaens nicht zuletzt caravaggistischer Mittel wie der effektiv eingesetzten Kerzenbeleuchtung. Mutmaßlich verdankte er, der nie in Italien gewesen ist, seine Vertrautheit mit diesem Stil seinen guten Beziehungen zur Rubenswerkstatt. Denn gerade in den späteren Jahren des zweiten Jahrzehnts hat Rubens mehreren seiner Werke einen explizit caravaggistischen Akzent verliehen; um dieselbe Zeit wurde, nicht ohne Rubens' wesentliche Mithilfe, Caravaggios *Rosenkranzmadonna* (jetzt im Kunsthistorischen Museum Wien) für die Antwerpener Paulskirche erworben. Und Jordaens' Verbindungen mit Rubens erhellen aus der Tatsache, daß er jetzt auch, ohne Zweifel in Rubens' Auftrag, eine eigenhändige Replik von dessen *Flucht Loths* (Tokio, Museum für westliche Kunst) ausführte. In dieselbe Richtung deutet der *Silenzug*, eine in mehreren unterschiedlich qualitätvollen Ausführungen überlieferte Rubenskomposition, deren beste Fassung sich in der Sammlung Durazzo-Pallavicino zu Genua befindet (*Abb. 6*). Der Kopf des rechts dargestellten Bacchanten entspricht ganz dem Stil des frühen Jordaens und ist sogar eng verwandt dem Kopf eines Kentauren im annähernd gleichzeitigen *Kampf der Lapithen und Kentauren* (*Abb. 7a*). Aber auch die beiden übrigen Figuren des Genueser Gemäldes haben in der Mimik eine gewisse Derbheit, welche Jordaens näher zu stehen scheint als einem Rubens.

Nach etwa 1619 zeigt Jordaens' Werk eine neue Stilstufe. In der stark modellierenden Beleuchtung und der Lokalfarbigkeit wirken caravaggistische Auffassungen fort. Doch weicht die Ballung der manieristisch verkürzten und gestikulierenden Figuren einer strengerer Gestaltung, die unverkennbar an Rubens' Auffassung während der späteren Jahre des zweiten Jahrzehnts anschließt. Die erste Hälfte des dritten Jahrzehnts darf wohl als Jordaens' reichste Schaffensphase gel-

ten. Damals schuf er seine qualitativ besten Werke überhaupt. Sie sind mythologischen Themen gewidmet; als versierter *pictor doctus* beweist er natürliches Verständnis für Ovids und Äsops Texte, versteht es aber andererseits auch, die klassische Strenge konventioneller Darstellungen von Göttern, Helden und Fabelwesen durch eine ganz persönliche Mimik aufzulockern. Diese Gattung war in der Ausstellung ganz besonders glanzvoll vertreten durch Hauptwerke wie *Pan und Syrinx* aus Brüssel (Nr. A18), *Merkur und Argus* aus Lyon (Nr. A26), *Meleager und Atalante* aus Madrid (Nr. A29, in den 40er Jahren angestückt) und *Marsyas* aus Antwerpener Privatbesitz (Nr. A32). *Der Satyr bei den Bauern* aus Göteborg (Nr. A25) wirkte auf mich entschieden wie eine weniger qualitätvolle Replik des gleichnamigen Gemäldes in Brüssel. Aus der reichen Brüsseler Jordaenssammlung vermißte man leider auch das frühe Meisterwerk *par excellence*, die *Huldigung an Pomona*.

Spätestens in diesen Jahren muß Jordaens der seßhafte und wohlhabende Bürger geworden sein, der er in der Folge blieb. Ausdruck seines Status sind seine Würde als Dekan der Sankt-Lukasgilde im Zunftjahr 1621/22 wie auch sein prunkvolles Madrider Selbstbildnis mit Familie aus der gleichen Zeit (Nr. A30). Damals etwa muß er sich gewisse Gepflogenheiten der Rubenswerkstatt angeeignet haben. Das bezeugen nicht nur die Repliken, die er nach manchen eigenen Werken ausführte oder ausführen ließ: Es fällt auf, daß gerade aus den 20er Jahren die meisten seiner „naert leven“ gemalten Detailstudien stammen, so die gezeigten Kopfstudien (Nr. A17, A21, A23, A31-32, A36-37) und die (von Van Gogh bewunderte) Skizze von fünf Kühen (Nr. A28). Mimik und Physiognomie interessierten Jordaens allerdings stark, was auch aus seinen halbfigurigen Apostel- und Evangelistenbildern und ähnlichen Darstellungen alttestamentlicher Gestalten (Nr. A19-20, A22) spricht, die übrigens häufig zu Serien gehörten, wie sie im damaligen Antwerpen sehr gefragt waren und auch von Rubens, van Dyck, Wolffort und anderen geliefert wurden. Gerade bei der Ausführung mancher von diesen für den offenen Markt geschaffenen Serienbildern ist Werkstattbeteiligung zu vermuten. So scheint es mir denn auch fraglich, ob der angeblich einer solchen Serie zugehörige Münchner *Hl. Petrus* (Nr. A20) eigenhändig ist.

Mit seinem *Martyrium der Hl. Apollonia* von 1628 in der Antwerpener Augustinerkirche (Nr. A38) öffnet sich Jordaens ganz dem Schwung des dynamischen Hochbarock in der Gestalt, wie er in Antwerpen seit Anfang der 20er Jahre, beginnend mit Rubens' stark illusionistischen und belebten Deckenbildern der Jesuitenkirche, zur Blüte gelangt war. Van Dyck pflegte, 1627 aus Italien zurückgekehrt, eine pathetische Ausdruckskraft, welche diesen stilistischen Klimawechsel nur noch mehr betonte. Seitdem ist festzustellen, wie auch Jordaens sich auf den geänderten Geschmack einzustellen suchte. Denn allmählich ersetzte er den ruhig-erhabenen Aufbau seiner Gemälde durch eine nervöse Linienrhythmik, mit gebrochenen Falten und aufwendiger Gestik. Anstatt einer betont plastischen Formensprache trifft man auf eine freiere Malweise und dünner aufgetragene Farben mit einer Vorliebe für Zwischentöne mit Grau. Mithin offenbart diese Stil-

änderung auch die Grenzen von Jordaens' malerischer Begabung. Wo Rubens seine monumentalen Altarblätter der 20er Jahre, z. B. die *Anbetung der Könige* von 1624 (Antwerpen, Koninklijk Museum), bei aller Vielfalt der Figuren, ihrer lebhaften Gestik und ihrem reichen Dekorationsapparat als organische, schwungvolle Kompositionen zu gestalten wußte, gelang dies Jordaens deutlich weniger: Seine monumentalen Darstellungen sind oft etwas undeutlich strukturiert, seine Figuren nicht immer zwanglos und in schwungvollem Rhythmus in Beziehung zueinander gesetzt. Rubens' fließendes und geschmeidiges Spiel der Gewandfalten wird bei Jordaens hart, eckig und knitternd.

Die vielen Genrebilder der 30er und 40er Jahre gehören wohl zu den persönlichsten Leistungen von Jordaens. Das Neue an seinen nicht wenigen Darstellungen der Themen *Der König trinkt* und *Wie die Alten sangen, so zwitschern die Jungen* ist, daß Jordaens eine traditionell dem Kleinformat vorbehaltene Thematik erstmals in monumentaler Form mit lebensgroßen Figuren darstellt. An diesen Werken voller moralisierender Emblematik fallen stilistisch die im Vordergrund geballte Komposition, die Überschneidung der Figuren durch den Gemälderand und die mit Nachdruck betonte Affektwiedergabe auf. Diese Merkmale trifft man ebenfalls in den ähnlich groß dimensionierten caravaggistischen Genrebildern an, die Theodoor Rombouts und Gerard Seghers seit den späteren 20er Jahren in Antwerpen schufen. Man darf sich folglich fragen, in wie weit die von Jordaens angestrebte Monumentalisierung von Genrethematik nicht auch durch die caravaggistische Mode angeregt sein kann, die den Künstler vor 1620 schon in Farbigeit und Beleuchtungsweise beeinflußt hatte.

Ab den 40er Jahren, nach Rubens' und Van Dycks Tod, avancierte Jordaens rasch zum bedeutendsten, mit Aufträgen überhäuft, auch international hochgefragten Maler Flanderns - aus England, Holland und Schweden trafen fürstliche Bestellungen ein. Trotz seiner calvinistischen Glaubensüberzeugung, zu der er sich gerade in seinen späteren Lebensjahren nachdrücklich bekannte, blieb er doch bis zuletzt der gegenreformatorischen Thematik verbunden. Übrigens hat Christian Tümpel in einem sehr einleuchtenden Aufsatz im ersten Katalogband (*Jordaens, protestants kunstenaar in een katholiek bolwerk*) dargelegt, wie wenig Zusammenhang im 17. Jahrhundert zwischen dem Glaubensbekenntnis eines Künstlers und dem seines Auftraggebers bestand. Es verwundert nicht, daß Jordaens gerade in den 40er Jahren seine Werkstatt und sein Wohnhaus nach Rubens' berühmtem Beispiel weiter ausbauen ließ. Alles weist darauf hin, daß sein Atelierbetrieb sehr hektisch wurde; nicht nur die Zahl der eigenhändigen Fassungen wächst an, sondern auch jene der Wiederholungen und Kopien. Der Maler neigt jetzt in Einzelmotiven wie Schemata zur Wiederholung, eine gewisse Stereotypie ist nicht zu verkennen. Die für Jordaens seit seinen Anfängen charakteristische realistische Typisierung einzelner Figuren schlägt in Karikatur um, die Mimik wird oft ins Grotteske verzerrt. *Susanna und die Greise* aus Kopenhagen von 1653 (Nr. A88) bildet ein markantes Beispiel dafür. Eine gewisse Verwandtschaft zu ähnlichen Figurentypen aus dem früheren 16. Jahrhundert bei Jan Mas-

sys oder Jan van Hemessen fällt auf: Arrangiert sich hier etwa Jordaens mit einer einheimischen bürgerlichen Geschmackslage?

In den späteren Bildern geht auch die Körperlichkeit der einzelnen Figuren weitgehend verloren in einer amorph anmutenden Masse. Andererseits wird jetzt manches Werk von Jordaens stark belebt durch üppige, farbenprächtige Dekoration: Wie auch andere Antwerpener Zeitgenossen sucht er seinen Darstellungen sichtlich eine festliche Inszenierung *alla veneziana* zu verleihen. Zu den attraktivsten von Jordaens' späteren Werken gehören die in eine üppige idyllische Landschaft eingebetteten kleinfigurigen mythologischen Szenen. Mit diesen pastoral anmutenden Bildern, die in der Ausstellung durch ausgezeichnete Beispiele wie *Pan und die Nymphen* aus Den Haag (Nr. A59), *Entführung der Europa* aus Lille (Nr. A67) und *Merkur und Argus* aus Brüsseler Privatbesitz (Nr. A77) vertreten waren, fand Jordaens eine Antwort auf die während des späteren 17. Jahrhunderts auch in Flandern allmählich in Mode kommende Sehnsucht nach einem idealisierten Naturerlebnis, wovon u. a. auch die Popularität von Hirtenidyllen in der zeitgenössischen Literatur zeugt. Andererseits haben diese arkadischen Darstellungen mit kleinfiguriger Staffage ihren Ort in einer altvertrauten Antwerpener Tradition vielfiguriger und bunter Historienszenen in reicher Landschaftsumgebung. Hier zeigt Jordaens den Reichtum seines Dekorationstalents, das ihn auch als Entwerfer von Teppichserien so beliebt machte.

In seinen Entwürfen für die mit mythologischer Staffage ausgestattete Teppichfolge der *Reitschulszenen* (Nr. A94-100) beweist er seine Fähigkeit, den reichhaltigen Hintergrunddekor und die einzelnen Dressurbewegungen zu einer Gesamtdarstellung von höchster dekorativer Wirkung zu vereinen. Der Ausstellungsbesucher hatte die seltene Gelegenheit, die in ihrer Vollständigkeit gezeigte Teppichserie mit ihren gemalten *modelli* vergleichen zu können, letztere zugleich aufschlußreiche Zeugnisse für Jordaens' Atelierpraxis während der späteren Jahre. Beim Vergleich der *Levade* aus Ottawa (Nr. A74) mit der kürzlich vom Antwerpener Museum erworbenen *Levade* (Nr. A73) stellte sich heraus, daß die Antwerpener Fassung nur ein schwaches Atelierprodukt sein kann. Weder an der sehr ungeschickt ausgeführten Hintergrundarchitektur noch an den schlaffen Figuren ist m. E. Jordaens' Persönlichkeit zu erkennen. Vermutlich hat er - wie auch Rubens u. a. in seinen Vorlagen zur Teppichfolge der *Geschichte des Achill* - die Ausführung der sog. *petit patrons* aus Zeitgründen teilweise Gehilfen überlassen.

Es kann nicht verwundern, daß ein derart an Physiognomie und Mimik interessierter Meister wie Jordaens auch ein ausgezeichneter Bildnismaler war. Allerdings zählte dieses Feld nur zu seinen Nebengebieten: An erster Stelle war er Historienmaler, und bekanntlich war das Porträtieren weit weniger hoch geschätzt. Es fällt übrigens auf, daß im damaligen Antwerpen Porträtspezialisten wie Cornelis de Vos und Anton van Dyck eine Ausnahme von der Regel bildeten, wogegen das Malen von lebensgroßen Bildnissen in Flandern anscheinend auch bei vielen anderen Historienmalern Beiprodukt blieb. Immerhin wurde der Porträtist

Jordaens in Antwerpen auf eindrucksvollste Weise gewürdigt, in glänzenden Einzel- wie Gruppenbildnissen. Die früheren Jahre waren durch die drei erhaltenen Gemälde repräsentiert, auf denen sich Jordaens mit Mitgliedern seiner Familie dargestellt hat, und deren üppige Ausstattung mit emblematischen Motiven subtil die zeitgenössischen Auffassungen von Ehe, Nachkommenschaft, Keuschheit und Fruchtbarkeit zum Ausdruck bringt. Typologisch wie ikonologisch stehen diese Gruppenporträts in einer im 16. Jahrhundert, unter anderem von Frans Floris, geprägten und in der niederländischen Bildnismalerei heimisch gewordenen Tradition.

Ohne Mühe findet man in Jordaens' Bildnissen dieselbe Entwicklung wie in seinen Historienbildern. Die frühen Gruppenporträts von 1615/16 in St. Petersburg und Kassel (Nr. A5-6) zeigen wie die frühesten religiösen und mythologischen Darstellungen die Dargestellten gleichsam im Vordergrund zusammengepreßt und in leichter Untersicht. Im wohl schönsten aller Porträts von Jordaens überhaupt, dem Gruppenbild des Prado (Nr. A30), ist die Komposition aufgelockert, und die Beleuchtung hebt die Körperlichkeit der Porträtierten hervor. In der schwungvollen Pose voller Allüre und in der Verlebendigung des Dekors schließen seine Bildnisse der 30er Jahre von Mitgliedern der Antwerpener Bürgerfamilien Le Witer (Nr. A46-48), Wierts (Nr. A50-51) und Van Surpele (?) (Nr. A52) sich dem hochbarocken Idiom an, wie es Van Dyck seit 1627 auch auf dem Gebiet der Bildnismalerei eingeführt hatte und es damals auch u. a. bei Rubens und Cornelis de Vos Anwendung fand.

Die ausgestellten Zeichnungen, Stiche und Radierungen waren in einem eigenen Band katalogisiert. Die von d'Hulst festgelegte Chronologie der Zeichnungen folgt jener der Gemälde. In seinen frühesten Blättern (bis etwa 1616) manifestiert sich der für die Anfangsjahre typische Manierismus auch in der Bevorzugung unruhiger, etwas kalligraphischer Linien; sie sind mit Kreide und Feder rasch ausgeführt und mit Lavis getuscht. Diese monochrome Technik charakterisiert auch die zweite Periode (von etwa 1619 bis etwa 1627) mit dem Unterschied, daß der Zeichenduktus eine festere Hand verrät. Die spätere Zeichnungsproduktion wird zunehmend durch die sich ändernde Werkstattpraxis bestimmt: Jetzt arbeitet Jordaens mehr und mehr mit farbigen *modelli*, die er nicht wie Rubens auf Holz, sondern mit Deck- oder Wasserfarben auf Papier malte. Zweifellos besteht ein Zusammenhang zwischen seiner Vorliebe für diese Technik - mit wachsender Hilfe seiner Mitarbeiter malte er ab jetzt selbst großformatige Teppichvorlagen auf Papier - und der Tatsache, daß Jordaens 1615/16 als „waterschilder“ ins Verzeichnis der Gilde eingetragen wurde. Die seit den 30er Jahren und vor allem nach den 40er Jahren zunehmende Atelierbeteiligung äußert sich schließlich bei Jordaens auch in dreifarbig (schwarz, weiß, rot) gezeichneten Anatomiestudien. Der für seine späten Gemälde so charakteristische Qualitätsverlust durch Stereotypie fällt um dieselbe Zeit auch bei seinem Zeichenstil auf, wobei es nicht immer leicht ist, zwischen Original und Atelierkopie zu unterscheiden.

Hans Vlieghe