



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Blüte der Malerei in Belgien

Philippi, Adolf

Leipzig [u.a.], 1900

2. Rubens.

[urn:nbn:de:hbz:466:1-60313](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-60313)



Fig. 17. Rubens. Selbstbildnis von 1635. Wien.

2. Rubens.

Seine Gehilfen in der Landschaft: Wildens und Uden. Tiermaler: Snyders, Fyt u. a.
Historie: Diepenbeek, Schut, Thulden, Quellinus.

In Rubens' Leben ist alles merkwürdig, sein künstlerischer Bildungsgang, seine weiten Reisen mit ihren diplomatischen Aufgaben, seine Stellung in der Gesellschaft und zu der Bildung seiner Zeit, und nicht zum wenigsten schon die Umstände seiner Geburt. Sein Vater war aus Antwerpen seines reformierten Bekenntnisses wegen geflüchtet und lebte jahrelang nach

einer seltsamen Verfehlung als Gefangener des Grafen von Nassau in Siegen. Dort wurde der Sohn 1577 geboren, nicht am Tage Peter und Paul, der ihm seinen Namen gab, sondern am Tage vorher, er wuchs dann in Köln auf und nachdem hier der Vater gestorben war, zog er mit seiner Mutter nach Antwerpen. Zehn Jahre später war er Freimeister der Lukasgilde (1598). Er war jetzt 21 Jahre alt, aber doch keineswegs so frühreif wie sein Schüler van Dyck, der in dem gleichen Alter schon seinen fertigen Stil hatte. Seine wahren Lehrjahre folgten erst jetzt in Italien*). Er ging im Sommer 1600 mit Empfehlungen des Erzherzogs paares zuerst nach Mantua und trat in die Dienste des Herzogs, des vorletzten Gonzaga (aus der Hauptlinie IV, S. 18). Er kopierte für diesen in Venedig und Rom, ging auch mit Geschenken von ihm 1603 an den spanischen Hof und lebte längere Zeit in Genua. Erst im Herbst 1608 kam er wieder nach Antwerpen, aber unfreiwillig; er war an das Krankenbett seiner Mutter gerufen, deren Leben zu Ende ging. Nun wollte er wieder zurück nach Italien. Vielleicht wäre er dann ganz geblieben, wie nach ihm Poussin und Claude Lorrain. Aber der Erzherzog überredete ihn, sein Hofmaler zu werden, und da er nicht nach Brüssel überzusiedeln brauchte, sondern in Antwerpen wohnen konnte, so willigte er ein (1609). Gleichzeitig trat er der Gesellschaft der Romanisten bei, derer, die in Italien gewesen waren. Wieviel mehr hatte er von dort heimgebracht als alle seine Vorgänger! Hier in diesem Ertrag, in dieser wunderbaren Ernte hat man zuvörderst das Glück zu erkennen, das sein ganzes Leben durchzieht, und es gleichermaßen zu preisen, daß er ging und daß er wiederkam.

Aus den Jahren vor seiner Reise sind von ihm keine sicher nachweis-

*) Zur Übersicht:

Petrus Paulus Rubens (1577—1640).

1598 Meister in Antwerpen.

1600—1608 in Italien; 1603—1604 in Spanien.

1609 Hofmaler in Antwerpen. Erster Stil: die frühen Kirchenbilder. Vermählung mit Isabella Brant († 1626). 1611 Hausbau.

Seit 1621 neue Reisen: Paris (Maria von Medicis); Spanien 1628—1629; England 1629—1630. Zweiter Stil: dekorative Malerei; spätere Kirchenbilder.

1630 Vermählung mit Helene Fourment. Dritter Stil; Genrebilder, Landschaften.

1633 Erzherzogin Isabella stirbt.

1635 Kauf des Landguts Steen.

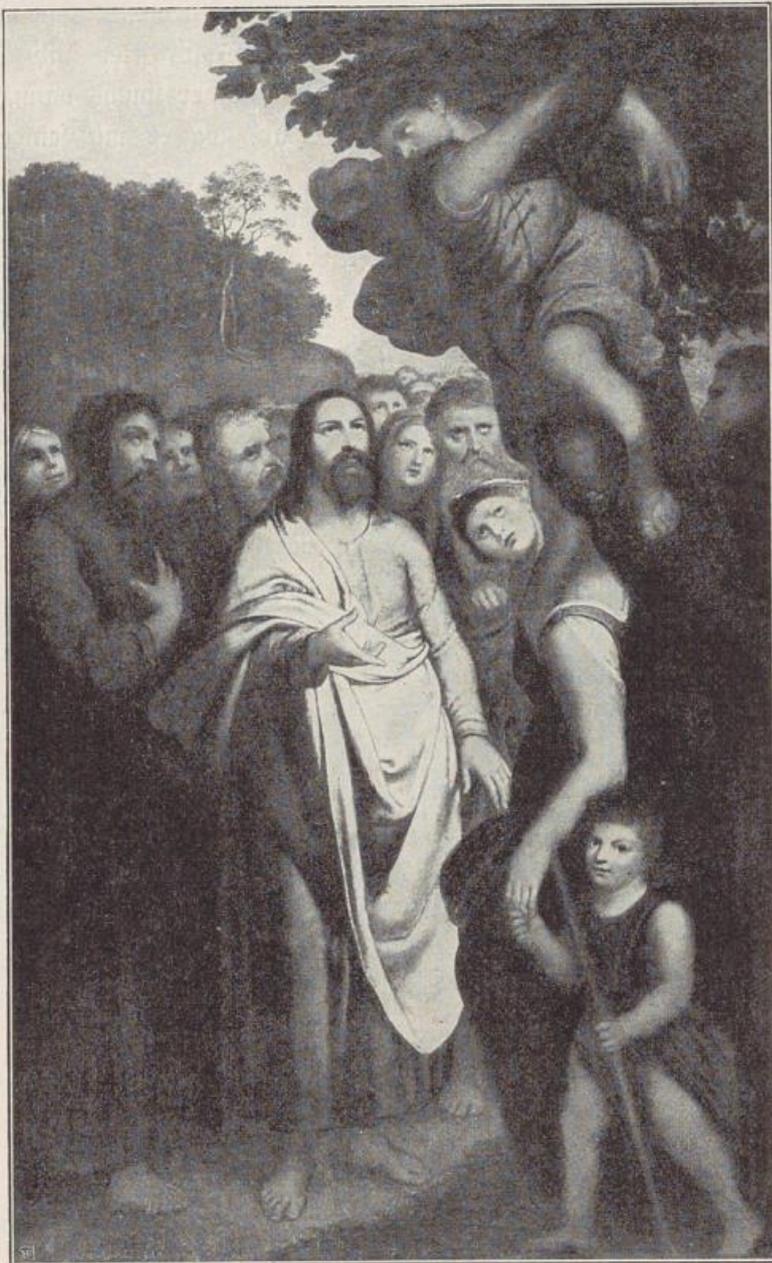


Fig. 18. Zachäus auf dem Feigenbaum, von Otto van Beun. Antwerpen.

baren Bilder mehr vorhanden. Hätten wir sie, so würden sie uns nichts anderes lehren, als was wir uns ohne sie sagen, daß diesen Genius allein Italien und das Studium der ihm verwandten alten Meister zur Reife

brachten. So hoch überragt er alle seine Landsleute, auch seine einheimischen Lehrer. Nur kurze Zeit war er in der Werkstatt des Landschafters Tobias Verhaeght gewesen. Dann seit 1591 vier Jahre lang bei Adam van Noort, den wir uns nach den tüchtigen Figurenbildern seines Schwiegersohns Jordans vorstellen mögen, und zuletzt bis 1698 bei Otto van Been, einem etwas zaghaften, feinfühligem und nach allen Seiten gebildeten Humanisten, der bis vor kurzem in Brüssel Hofmaler Alexanders von Parma gewesen war. Von ihm besitzen wir noch eine Anzahl Bilder, z. B. die Vermählung der h. Katharina von 1589 (Brüssel) von einer weichen und süßen Anmut, die sich wie eine Verbindung von Raffael und Correggio ausnimmt und dabei das Flämische nicht völlig verdeckt. Sodann, aus dem Krämerhause in Antwerpen, jetzt im Museum, vier hohe Tafeln, auf denen Geschäftsmänner in gottgefälligen Lebenswendungen dargestellt sind. Sie sind später und schon mehr Duzendarbeiten, sie haben aber noch denselben Linienfluß und sind zum teil auch recht gut gemalt. Namentlich der ansprechende Zachäus auf dem Feigenbaum, in dem man nichts von dem künftigen Rubens ahnt; Christus trägt hier einen Mantel von einer Rosafarbe, die Been öfter, Rubens wohl niemals hat (Fig. 18). Als Führer in das Leben war ein solcher Mann doch dem jungen Rubens wertvoll, der sich bald selbst durch ungewöhnliche Kenntnisse und äußere Feinheit hervorthat. Er hatte in Köln und seit seinem zwölften Jahre bei den Antwerpener Jesuiten eine gute Schulbildung genossen und war auch kurze Zeit Page in einem gräflichen Hause gewesen. Er war in neuer und alter Litteratur belesen und sprach außer den Sprachen seines Landes noch das Italienische, und wenn er in einem flämisch geschriebenen Brief auf ernstere Gegenstände kam, so stellte sich ihm unwillkürlich das Lateinische ein. Wahrscheinlich hat kein Künstler eine gleich umfassende theoretische Bildung gehabt, und sicher stand keiner jemals so auf der Höhe des äußeren Lebens wie er. Wir folgen ihm nun nach Italien.

Er traf die italienische Malerei gerade auf dem Punkte, wo sie mit der Hochrenaissance abrechnend sich auf einen neuen Stil vorbereitete, und ganz gewiß nahm er von den Bestrebungen der Caracci Kenntnis, wenn uns auch niemand berichtet, daß er sich die Fresken des Palazzo Farneze in Rom angesehen habe. Guido Reni und Domenichino, die große Teilnahme für ihn hatten, konnten ihm damals noch nicht viel mehr zeigen als ihre Fresken in S. Andrea. Ihr Gegner Caravaggio war mehr nach seinem Herzen; ihn konnte er indessen nur noch in seinen Werken kennen lernen,

die er auf das höchste verehrte. Es war hinlänglich klar, wo die Bolognesen mit ihrer ganzen Richtung hinauswollten; solche Männer konnten Rubens wohl Freunde sein, aber keine Führer. Ihm sagten die Maler der Ver-

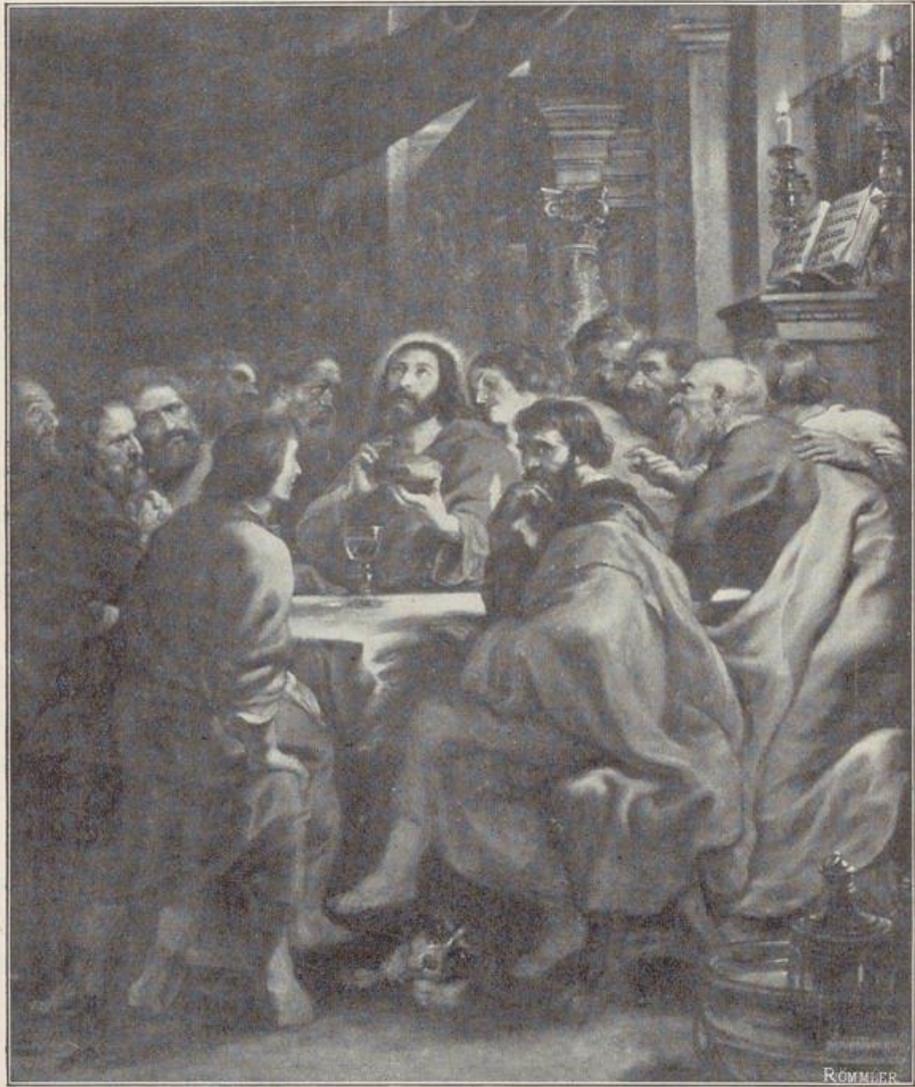


Fig. 19. Das Abendmahl, von Rubens. Mailand, Brera.

gangenheit, die er gleich ihnen studierte — die Venezianer und Correggio — noch etwas anderes, als daß gemalte Körper auf Bildern sich runden müßten, um eine bedeutende Erscheinung zu machen. Auch seine eignen Figuren sind ganz ausgestaltet, in Formen und Körperfülle zu Ende gebracht, und sie

können einzeln genommen auch plastisch wirken, aber ihr Ausdruck und was sie umgiebt in Anordnung, Linien und Farbe, kurz der Geist dieser Kunst ist malerisch, und Rubens hat das Verdienst, daß er die Malerei da, wo sie von seinen italienischen Freunden festgefahren war, wieder aufnahm und weiter führte, indem er sie ihrem Geiste und ihren eigenen Gesetzen zurückgab. Seine Plastik also und dazu das ganze zugleich mit der Malerei der Bolognesen in Italien aufgekommene Formenwesen des Barock machte auch er sich zu eigen, wir können ihn sogar den größten Künstler des Barock nennen, und dann erst käme Bernini, — aber außerdem giebt er eine nicht nur stärkere, sondern auch tiefer geholte Bewegung, als sie irgend ein Italiener giebt, etwas Wildes und Derbes, aber auch etwas von der Innerlichkeit seines nordischen Mittelalters, und diese glückliche Verbindung von germanischem Sinn und Wesen und von etwas italienischer Renaissance macht Rubens für uns nordische Menschen zu dem ersten modernen Maler. Er bringt ein neues Temperament in die Kunst, nach Dürer und allen Italienern, ein Mehr an Ausdruck, Ausdehnung, Darstellbarkeit; wir könnten nicht mehr über ihn zurück. Raumeindrücke, Naturstimmungen, sinnliche Affekte, religiöses Pathos und vielerlei anderes ließe sich nennen, worin nach Rubens kein Italiener mehr unser Bedürfnis ganz erfüllen könnte.

Seine zahlreichen Arbeiten aus dieser Periode (Italien besitzt mehr Gemälde von Rubens als von irgend einem Nordländer), Darstellungen von Heiligen, Halbfiguren, einzelne Köpfe, außerdem männliche und weibliche Bildnisse der verschiedensten Art, bezeugen uns zunächst einen ungewöhnlichen Fleiß. Wohin er geht, bezeichnen Bilder seinen Weg, in Mantua, in Rom, in Genua, in Spanien; zu den selbständigen Arbeiten kommen freie Kopien nach Werken, die ihn anziehen, Umarbeitungen in seine eigene Ausdrucksweise. Wir haben ferner den Eindruck eines planmäßigen und ungemein sicheren Vorgehens. Er folgt den alten venezianischen und lombardischen Meistern, die sein nordisches Gemüt am stärksten ergreifen. Michelangelo macht ihm wenig Beschwerde; um die römische Schule kümmert er sich nicht. Nur mit Giulio Romano, der in Mantua etwas von der Strenge Mantegnas in sich aufgenommen hatte, beschäftigt er sich eingehend, aber mit dem Gefühl dessen, der sich ihm von vornherein in wesentlichen Stücken überlegen weiß. Wichtig werden für ihn Correggio und Caravaggio; beide lehren ihn die Wirkungen von Licht und Schatten, außerdem der eine die kraftvolle Bewegung, der andere den zarten Linienfluß einer fein zusammengefügt Figurengruppe. Am Ende seines italienischen Aufenthaltes stehen ganz reife

Werke, schon im Stil der ersten Antwerpener Zeit. In S. Ambrogio in Genua eine Beschneidung Christi; in S. Maria della Ballicella in Rom ein Triptychon mit der Jungfrau in der Glorie und je drei Heiligen auf den Flügeln, darunter Papst Gregorius, die zweite Redaktion von 1608; die erste, ein einziges Bild mit dem Papst als Hauptfigur (jetzt in Grenoble) hatte er selbst zurückgezogen. Das Abendmahl in Mailand, wohl schon aus seiner ersten Antwerpener Zeit, weicht von dem Lionardos durchaus ab: die Figuren sind zusammengeschoben und für eine mannigfachere perspektivische Erscheinung ausgenützt, der enge in die Tiefe gehende Raum mit seinem ausführlich behandelten Beiwerk wirkt malerischer und beinahe intim (Fig. 19). Eine Disputa von 1609 in der Paulskirche zu Antwerpen, ebenfalls völlig anders als die Raffaelische und als Ganzes keineswegs wohlthuend, hat bedeutende, bis ins kleinste sorgfältig durchgeführte Hauptfiguren. In den nordischen Sammlungen finden sich noch weitere Bilder dieser Übergangszeit; einige werden uns innerhalb ihrer Gattung beschäftigen. Nun sind die langen Lehrjahre zu Ende, und der Meister steht fertig vor uns.

Wir finden bei ihm wie bei den großen Italienern zuerst die zwei Hauptgattungen, die Kirchentafel (nebst einigen religiösen Genredarstellungen) und die Mythologie, diese dann auch in ihrer allegorisierenden Weiterführung, auf die kein Zeitalter mehr verzichten mag. Wenn Raffael in beiden Gattungen große Freskocyklen als Hauptaufgabe vor sich hatte, hinter die das Staffeleibild allmählich zurücktrat, so blieb für Rubens das Tafelbild sein ganzes Leben lang die Hauptsache, und jedes Jahr bis zuletzt liefert er uns vor allem eine Anzahl großer Altarblätter, an denen allein wir schon die Entwicklung seiner Kunst verfolgen könnten. Die dekorativen Malereien, die dem italienischen Fresko entsprechen, seit 1622 für Maria von Medicis, dann für Karl I. von England und für den spanischen Hof, befriedigen uns heute nicht, weil uns daran das Improvisierte stört; ihm waren diese Aufträge wertvoll, weil er sich seiner Begabung nach, wie er selbst einmal schreibt, gern im größten Maßstabe erging. Mit welcher Leichtigkeit er sich in solche Aufgaben fand, zeigen uns noch in ihren Überbleibseln die Dekorationen für den Einzug des Kardinalinfanten Ferdinand in Antwerpen (1635). Das Verlangen nach dem Großen bei Rubens ist kein nordischer, sondern ein der italienischen Natur verwandter Zug. Eigentlich sind ja auch die Maler der Eckschen Schule ihrer Richtung nach Kleinmaler, nur einzelne nähern sich

dem Monumentalen, wie Dirk Bouts in seinen Bildern aus dem Löwener Rathause. Rubens ist der erste wirkliche Großmaler im Norden, nicht weil



Fig. 20. Rubens mit seiner ersten Frau. München.

er jene Dekorationsmalereien geliefert hat, sondern weil er überhaupt, auch im Staffeleibilde und im kleineren Maßstabe das Einzelne und Kleine nicht kleinlich, sondern angemessen darstellt; seine Altarblätter und einige der um-

fänglicheren mythologischen Stücke zeigen im Norden zum erstenmale, was in der Malerei monumental heißt. Zu den alten Gattungen schuf er eine neue, das Tierbild, oder die Darstellung, in der das Tier die Hauptfigur ist, deutlich und groß, nicht mehr minutiös wie bei Sammetbrueghel und Savery. Und wie er hier die besonderen Tiermaler Snyder's und Jyt übertraf, wie er z. B. der beste Pferdemaler gewesen ist, so malte er Früchte, Pflanzen, Blumen und alle Arten Stillleben, wo es sein mußte, immer noch besser als die Spezialisten. Vom weltlichen Genrebild hat er einige köstliche Proben gegeben, den Liebesgarten und die Bauernkirmes, die ganze Reihen von Bildern anderer Maler ins Leben riefen, im Porträt leistete er wenigstens tüchtiges und bisweilen auch hervorragendes, und als Landschaftsmaler ist er wieder der erste, der im Norden einen eignen und großen Stil entwickelt hat.

Als Rubens aus Italien zurückkehrte, war er in sich so fertig wie Raffael bei seiner Ankunft in Rom. Wir pflegen die künstlerische Organisation zu bewundern, die diesem die Leistungen seiner römischen Periode, eines nur noch zwölfjährigen Lebens, möglich machte. Rubens hatte damals noch ein volles Menschenalter vor sich; wenn wir aber bedenken, daß reichlich zehn Jahre davon, seit 1622 in äußerster Unruhe auf Reisen und in diplomatischen Geschäften verbracht wurden, so muß uns ein aus beinahe 1500 Bildern bestehendes Lebenswerk, dessen gute Hälfte eigenhändige Arbeit ist, mit Staunen erfüllen. An vielseitiger Thätigkeit kann kein Künstler des Nordens mit Rubens verglichen werden; er erinnert an Raffael. Wie dieser seinen Marc Anton hatte, so sammelte er eine ganze Reihe von Stechern um sich, bildete und leitete sie nach seinem Sinne, daß sie seine künstlerischen Absichten verstanden und ganz in seine Art des Ausdrucks hineinwuchsen (Pieter Soutman, Lukas Vorsterman, Pontius, die Brüder Bolzwert) und sogar den abgestorbenen Holzschnitt rief er durch den hervorragenden Christoph Jegher wieder ins Leben. (Die Aufklärung dieses ganzen Gebiets, der erfolgreichsten stecherischen Reproduktion, die es jemals gegeben hat, verdanken wir Hymans).

Die Betrachtung gerät in Verlegenheit, wie sie die Massen ordnen und schichten soll. Suchen wir uns denn einen Weg durch diesen blendenden Reichtum.

Rubens stammte aus einem guten Hause, und aus einem solchen führte er zweimal eine Lebensgefährtin heim, beidemale zu seinem Glück. Neben



Fig. 21. Rubens' Söhne aus erster Ehe. Wien, Galerie Liechtenstein.

Isabella Brant sehen wir ihn wohl noch im ersten Jahre seiner Ehe (1609) vor einer Weißblattlaube sitzen mit dem Ausdruck eines wohlgestellten, behaglichen Mannes (München; Fig. 20). Die Formgebung mit dem knappen, festen Strich, noch etwas altertümlich, und der kühle Farbenton



Fig. 22. Rubens erste Frau. Petersburg.

wollen nicht recht zu Rubens sonstiger Art stimmen, so daß Burckhardt noch zuletzt an Cornelisz de Vos gedacht hat. Das frühverstorbene erste Kind dieser Ehe, ein Töchterchen, ist in einem von vorn gemalten Kopf erhalten (Wien, Liechtenstein). Den ältesten Sohn Albert hielt der Erzherzog über der Taufe (1614), der zweite, Nikolaß (1618), hatte einen vornehmen spanischen

Herrn zum Paten. Nicht lange nach dem Tode der Mutter hat Rubens beide gemalt, farbig und leuchtend, ganz natürlich in Ausdruck und Haltung, den älteren gereift und klug, er liebte die Bücher und wählte bald einen gelehrten Beruf, den anderen als völliges Kind, das seinen Spielvogel schnurren läßt (Wien, Liechtenstein; Fig. 21; geringe Kopie in Dresden). Rubens Gattin mit den etwas bestimmten, aber einnehmenden Zügen finden wir dann gealtert und mit Anzeichen von Kränklichkeit auf einem Bilde in Petersburg, sitzend in kostbarer farbiger Kleidung mit einem Pfauensfederfächer (Fig. 22). Bald darnach starb sie (1626); aus seinen Briefen wissen wir, wieviel sie ihm gewesen war. Auf diesem Bilde sehen wir rechts ein Stück Barockarchitektur, die Fassade eines Gartenpavillons, es kehrt öfter wieder auf seinen Bildern und hat sich auch in Wirklichkeit erhalten, das letzte Überbleibsel einer beinahe fürstlichen Behausung, die sich der Künstler durch den Umbau eines 1611 erworbenen älteren Wohnwesens eingerichtet hatte. Hier arbeitete er in einem großen Oberlichtsaale fleißig und bald mit vielen Gehilfen, hier empfing er Gäste, umgeben von kostbaren Sammlungen, wie sie wohl kein Künstler wieder zusammengebracht hat: 1618 hatte er von dem englischen Gesandten im Haag, Carleton, Antiken erworben gegen eigne Bilder und eine Zuzahlung von 2000 Gulden, 1627 verkaufte er dem Herzog von Buckingham für 100000 Gulden Plastik und Gemälde, namentlich venezianische, und trotzdem brachte die Versteigerung seines künstlerischen Nachlasses noch 280000 Gulden.*) Er hatte Freude am Leben, und sein Wohlstand mehrte sich schnell; später pflegte er sich einen täglichen Durchschnittsverdienst von hundert Gulden zu rechnen. Im Stalle standen seine Kassepferde, oft eine ganze Anzahl, und wenn er auf seinen Hof hinaus trat, so sah er auf jenen Pavillon und in eine gepflegte Gartenanlage, wo seine Kinder sich mit Jagdhunden vergnügten oder mit seltenem Federvieh. Da konnte einer wohl glücklich sein und schöne Bilder malen! Den Schauplatz zeigt uns ein Münchener Bild aus einem der Jahre nach 1630, denn die Frau des Hauses, die hier lustwandelt in ländlicher Tracht mit dem plämißchen Hut und dem Federfächer, und der ein rotgekleideter Page aufwartet, heißt jetzt Helene Fourment (Fig. 23). Wie traulich und schlicht lebte sichs

*) Um diese Summen zu verstehen, muß man freilich vergessen, daß 1884 210000 Franken für ein einziges Porträt von Frans Hals (Fräulein von Beresteyn) und daß kürzlich für zwei Porträts von van Dyck 485000 Mark bezahlt worden sind, oder daß Rubens Venus refroidie dem Antwerpener Museum 100000, seine vier Negerköpfe dem Brüsseler 80000 Franken gefostet haben.

dagegen in den früheren Tagen, als noch Isabella mit ihrem Gatten vor der Geißblattlaube saß!

Zu seinen Hauptwerken, den großen religiösen Gemälden, kamen

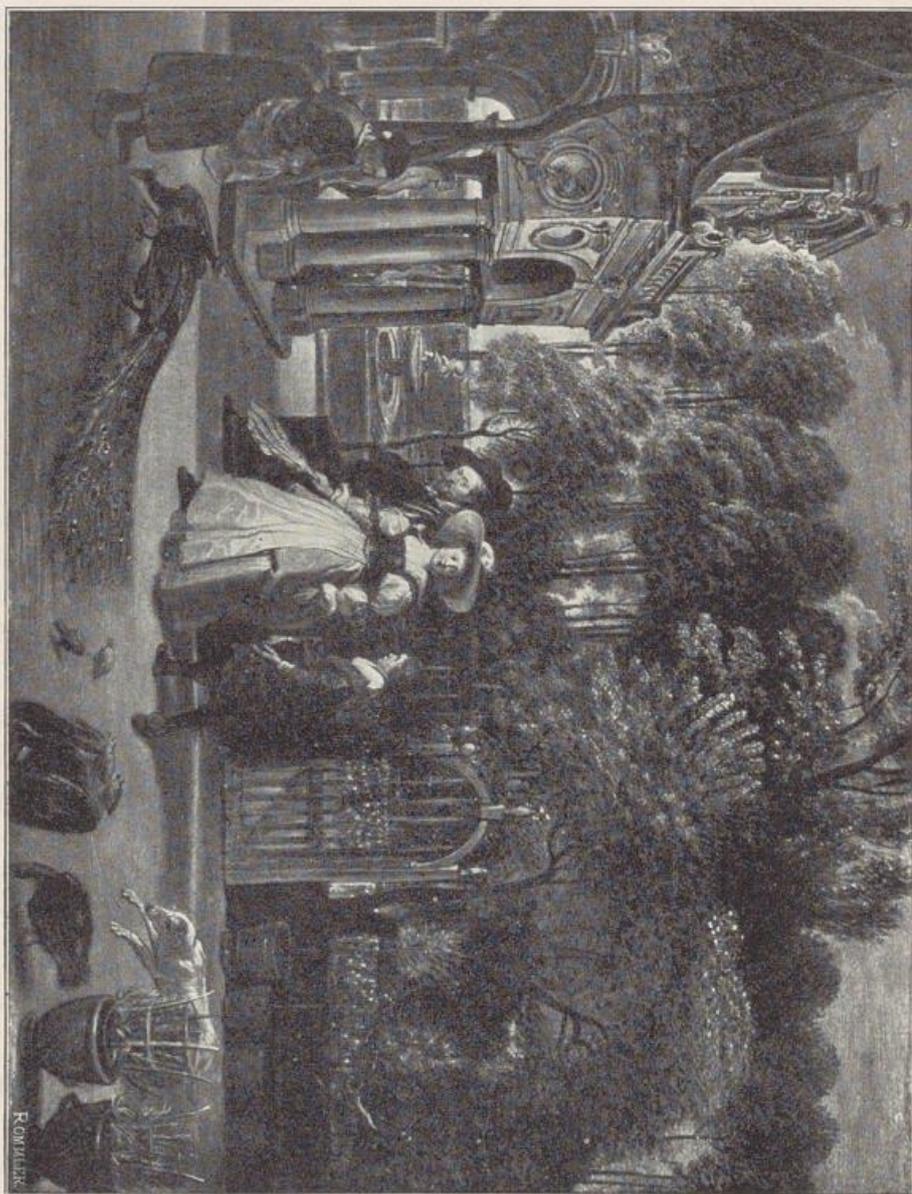


Fig. 23. Der Spaziergang, von Rubens. München.

ihm die Aufträge nicht von den Fürsten, sondern von den Körperschaften der Städte, auch den geistlichen, zunächst seiner Vaterstadt. Daß Antwerpen nicht Rom war mit einer päpstlichen Kurie an der Spitze, ja nicht einmal



Fig. 24. Der h. Ignatius, von Rubens. Wien.

eine Bischofsstadt, mag dem Geiste dieser Kunst zugute gekommen sein. Rubens war soweit ein treuer katholischer Christ, daß ihm seine Bildersprache aus dem Herzen kam; tiefere kirchliche Interessen hatte er aber nicht, denn seine Bildung war humanistisch und überhaupt weltlich, und von den heißen Anregungen der Gegenreformation wird man nicht viel in seiner Kunst spüren. Die umfangreichste Arbeit erhielt er von seinen Freunden, den Jesuiten. Als sie seit 1614 ihre Kirche im italienischen Barock aufführten (sie ist durch einen Brand 1718 bis auf den Chor und seine Seitenkapellen zerstört und dann einfacher wieder hergestellt worden), lieferte er ihnen nicht nur die Pläne der Innendekoration in Marmor und Bronze, deren Wirkung man noch am Hochaltar und an den Wänden der Marienkapelle vor Augen hat, sondern wahrscheinlich noch viel mehr, z. B. die Zeichnung der Fassade. Keiner kannte um diese Zeit im Norden den Barockstil so wie er. Eingehend hatte er früher die Palastarchitektur Genuas studiert, jetzt gab er auch ein Kupferwerk heraus mit dem Anspruch praktischer Anregung für seine nordische Heimat, wie ein kurzes Vorwort sagt (Palazzi di Genova, 1622). Auf seinen Bildern bringt er zwar nicht so reichlich wie Paolo Veronese ausgeführte Architekturen, aber doch vielerlei einzelnes, was dann um so deutlicher wirkt; er hat wie Michelangelo ein Gefühl für die Barockform und bestimmte Absichten, von denen man an großen und kleinen Aufgaben (Aldefonsaltar, Cäcilie in Berlin) etwas empfinden wird. Dann teilt sich wohl auch den menschlichen Gestalten in ihren Formen und Linien soviel mit von den Pomp und der Fülle des Jesuitenstils der Architektur, daß, wenn es nach unseren heutigen Kunstbegriffen überhaupt eine Malerei des Barock geben darf, Rubens als ihr höchster Vertreter gelten muß.

Die Ausschmückung der Jesuitenkirche durch Malerei wurde 1620 in einem Vertrage mit Rubens vereinbart und dabei der Anteil seines Gehilfen van Dyck mit ausbedungen. Die Arbeit war groß: Bilder an der Decke des Hauptschiffs (der Entwurf ist in der Albertina vorhanden) und an den Emporen der Seitenschiffe (36 davon in de Witts Zeichnungen im Musée Plantin in Antwerpen), dazu Altarblätter, die schon vorher besonders vergeben waren. Von diesen sind nur drei gerettet worden (sämtlich in Wien). Vom Hochaltar die beiden Riesenbilder mit den gerade damals kanonisierten Ordensheiligen Franz Xaverius und Ignatius Loyola; jener erweckt Tote, dieser treibt Teufel von Besessenen aus (Fig. 24). Darstellungen von großer Kraft in den Figuren und von einem wahrhaftigen Pomp des Aufbaues; viele Anklänge an den römischen Raffael, aber keinerlei Nach-

ahmung. Dem Altar einer Seitenkapelle gehörte das dritte an, eine „Himmelfahrt Mariä“, seine schönste, wie er sie unter zehn Kompositionen zu nennen pflegte, von denen die Hälfte zu bedeutenderen Bildern ausgeführt worden ist (Fig. 25). Es handelt sich hierbei nicht um eine Existenzdarstellung, sondern um den bestimmten Moment, den Tizians *Assunta* ausdrückt, der aber im Norden lange nicht so beliebt war wie etwa die Krönung Mariä. In Italien hatten die Caracci und Guido Reni das Thema wieder aufgenommen, und Rubens mußte es schon vor 1617 auf Befehl des Erzherzogs, der Italien kannte, für den Hochaltar der Brüsseler Karmeliterkirche ausführen (jetzt im Museum). Den ganzen oberen Teil überließ er Cornelis Schut; aus den unteren Gruppen von Aposteln und heiligen Frauen spricht nach Anordnung und Ausdruck die zaghafte Sorgfalt eines Frühbildes. Diese Partie ist auf dem Bilde aus der Jesuitenkirche reicher und freier, zweiteilig, mit Lust dazwischen. Auf der Hochaltartafel der Antwerpener Kathedrale, die trotz ihrer späten Zeit (1626) für eigenhändig gilt, ist die Gruppierung der untern Figuren bei aller Fülle durch Ausnützung der Pläne und durch einzelne Beleuchtungen zu einer noch höheren Wirkung erhoben. In diesen Gruppen, die alle der Mühe wert sind, und den reichlich angebrachten Putten, in denen der Künstler seine Lebensfreude ausklingen lassen konnte, hält seine *Assunta* wohl einen Vergleich mit der italienischen aus, aber die unthätig auf ihrem Wolkenfize hockende Maria muß ein hartes Angehen für seine Kraft gewesen sein, wie sie es heute für unsere Teilnahme ist. Von den uns bekannten gemalten *Assuntas* der Bolognesen braucht er keine gekannt zu haben — Guido in S. Ambrogio in Genua stellt die Maria ebenfalls sitzend dar — daß aber Rubens sich an keiner Stelle seines langen Weges nach irgend einer Redaktion von ihnen sollte umgesehen haben, ist gar nicht anzunehmen; außerdem hatte er Tizians Vorbild. Warum er diesem auswich, wissen wir nicht; wie weit aber seine Darstellung von der Idee des Gegenstandes abliegt, könnte uns ihr äußerstes Widerspiel zeigen, die *Immaculata* Murillos.

Stellen wir nun neben das ungünstige Thema, dem er sich mehr um der Besteller willen unterzogen haben mag, ein für seine Kunst wie geschaffenes, das er zwölfmal behandelte, neunmal in großen Altarbildern, die Anbetung der Könige. Das früheste ist ein Breitbild von fünf Metern mit vielen Figuren, äußerst prunkvoll, so daß es manche für das schönste von allen halten, für den Ratsaal von Antwerpen 1609 gemalt; 1612 verschenkte es die Stadt nach Madrid (jetzt im Prado; Fig. 26), dort fügte er bei seinem zweiten Aufenthalte 1628 sein darauf befindliches Porträt, das ihn als



Fig. 25. Himmelfahrt Mariä, von Rubens. Wien.

älteren Mann darstellt, hinzu. Dann folgen Bilder aus Brüsseler Kirchen im Louvre (1612) und im Brüsseler Museum (wenig später), in Petersburg, etwas kleiner, sämtlich mehr hoch als breit und in der üblichen Anordnung der Hauptfiguren, mit allerlei Rubens'schen Zuthaten, ländlichem Bauwerk, Zuschauern, Geräten und Tieren, namentlich Hunden. Auf dem letzten dieser Reihe, dem Mittelbild eines Flügelaltars in der Johanniskirche zu Mecheln (1616), ist das alles zu einem noch festeren Gefüge zusammengeschlossen bei noch sorgfältigerer Ausführung: der schwarze König hat das Gesicht von einem der vier Negerköpfe auf der Studie aus Pommersfelden (Brüssel). Wir haben den Eindruck einer endgiltigen Redaktion. Aber acht Jahre später baut er das Ganze vollkommen neu auf zu der viel stärker überhöhten Antwerpener Anbetung von 1624 mit ihren überraschenden Eindrücken (Fig. 27). Spannung in allen Bewegungen und auf allen Gesichtern, von oben her noch einmal kräftig betont durch die von ihren Kameelen herabsehenden Orientalen, lenkt unsern Blick zu der Maria hin. Statt des Negerkönigs steht ein Handelsherr in levantinischer Tracht breit und prozig in der Mitte; sein Urbild, ein kostbares Porträt in ganzer Figur von Rubens Hand, befindet sich in Kassel. Sein grüner Rock, des weißbärtigen Königs Scharlachmantel und Marias Kleid von einem dunkleren Rot bilden einen Dreiklang der herrschenden Farben, sie umgeben das aufleuchtende Weiß der Dalmatika des knieenden Königs. Wir nähern uns hier schon der Zeit, wo Rubens in dem Zufälligen der Komposition seine Symmetrie zu verstecken liebt, damit wir sie suchend und von seinen Formen und Farben geleitet uns zurückgewinnen; kein Maler giebt soviel Anregung und Bewegung wie er auf den Bildern dieser Periode.

Aus demselben Jahre 1624 stammt die für den Bischof von Gent gemalte Befehrung des Grafen, der dann der heilige Bavo wurde (jetzt in S. Bavo daselbst). Die Komposition ist noch steiler in die Höhe geführt, zwei Szenen liegen übereinander. Unten an einer Treppe verteilt der künftige Heilige im Hauskleide sein Geld an arme Leute, weiter aufwärts wird die Gräfin mit zwei dienenden Frauen sichtbar, und ganz oben am Kirchenportal sehen wir wieder ihn selbst im vollen Waffenschmucke knieend, von seinem Schutzheiligen und dem Bischof empfangen. Bewegung und Schönheit wie bei Paolo Veronese, aber wieviel mehr Kraft! — Auf dem Hauptaltar der Augustinerkirche zu Antwerpen steht das noch höhere „Vierzehnheiligenbild“ von 1628. Es hat in der Farbe verloren, die einst glänzend und reich war. Aber welche Freiheit der Bewegung erfüllt diese Männer



Fig. 26. Strickung der Stenige, von Strens. Strick. Nach einer Federzeichnung in der Gazette des Beauvilliers.



Fig. 27. Anbetung der Könige, von Rubens. Antwerpen.

und Frauen, die unser Auge treppaufwärts führen bis zu der heiligen Familie dort oben, wo das Christkind der Katharina den Ring an den Finger steckt! Diese Madonna des Gnadenbildes, umgeben und angesprochen

4*

von lauter Menschen des Augenblicks, mag ihm eine tröstliche Erquickung gewesen sein nach allen den Marien der Himmelfahrt.

Wir wenden uns nun zurück in die ersten Jahre nach seiner Ankunft aus Italien. Damals hatte er eine ganz andere Ausdrucksweise: fester und kräftiger, mehr plastisch, noch nicht so aufgelockert und fließend; die Farbe voller Nachdruck, aber noch nicht leuchtend wie Blumen im Sonnenschein. Der spätere Stil muß uns ja in der Entwicklung des Malerischen als der höhere gelten, aber der frühere hat doch auch seine besonderen Vorzüge in seinem bestimmten und großen Ausdruck, namentlich wenn es sich um ernste Gegenstände handelt, um Passionszzenen und ähnliches. Wir stellen uns daraus eine zehnjährige Reihe zusammen, die wieder zu den Altarbildern der Jesuitenkirche (um 1620) hinführt.

Die Passion steht bei Rubens im Mittelpunkt seiner religiösen Malerei wie bei keinem Italiener, wie bei Dürer. Was dieser uns nordischen Menschen an Erfindung und in einer älteren Formensprache gegeben, das hat Rubens ausgeführt und, indem er es mit den Empfindungen einer neuen Zeit erfüllte, erst zu seiner vollen und allgemeinen Wirkung gebracht. Denn zu Rubens kommt man leichter als zu Dürer! Oder stören uns vielleicht seine blutreichen Gestalten, vor allem die übergesunden Brabanter Frauen mit den rötlichen Lichtern auf dem vollen Fleisch? Hierüber hat vor Zeiten Goethe mit seinem gar nicht genug zu preisenden historischen Blick berühmte Worte gesprochen, der erste Neuere, der Rubens gerecht geworden ist: „Ich sage euch, es waren keine Weiber u. s. w.“ (1776), und — so bemerkt schon 1834 Schnaase — wenn das Leidvolle so von innen heraus gesteigert wird, wie bei Rubens in der Passion und den Martyrien, so würde es ohne ein Gegengewicht an Körperfülle nicht nur unwahr, sondern auch unerträglich häßlich werden. — Der Rubenssche Realismus setzt also, soweit er uns hier angeht, die vlämische Natur in das italienische Formengefüge. So in den zwei großen Flügelaltären mit der Kreuzesaufrichtung und der Abnahme vom Kreuz, die jetzt wie Gegenstücke in der Antwerpener Kathedrale hängen; sie haben aber nicht einmal gleiches Maß. Der größere mit der Kreuzesaufrichtung wurde 1610 für die nicht mehr vorhandene Walpurgiskirche gemalt (Fig. 28). Rubens hatte den Gegenstand schon für eins von den vier Bildern gewählt, die er 1601 in Rom für die Kirche S. Croce malte (jetzt in Grasse), und im Louvre befindet sich noch außerdem eine Zeichnung, etwas geändert gegen das Gemälde und zugleich mit den abgekürzten Hauptbestandteilen der beiden inneren Flügel des Antwerpener Altarwerks verbunden. Auf diesen

sieht man links die Jünger mit den heiligen Frauen und rechts den Transport der beiden Schächer, mit zwei Reitern ganz vorne, wie sie Paolo Veronese als Einfriedigung anzubringen liebte. Auf den äußeren Flügeln stehen Walpurgis und Katharina mit einem männlichen Heiligen, kalte Einzelfiguren im römischen Monumentalstil, dabei in Licht und Fleisch etwas an Caravaggio erinnernd. Für das Hauptbild war Tintoretto's Aufrichtung des Schächers in der großen Kreuzigungsdarstellung der Scuola S. Rocco natürlich anregend, aber keineswegs weiterhin vorbildlich (Fig. 29). Das eigentliche Problem, die modellierende Belichtung des langsam und allmählich ansteigenden Christuskörpers entstand bei dem Studium Caravaggios, das ihn lange Zeit nicht losließ. Er konnte beispielsweise dessen Rosenkranzmadonna damals in der Dominikanerkirche sehen, wohin sie eine Gruppe von Künstlern gestiftet hatte (Wien, Liechtenstein; IV, Fig. 39). Licht und Schatten sind auf der Antwerpener Kreuzesaufrichtung überhaupt die entscheidenden Darstellungsmittel, die Farbe wirkt nur mit, und die Wirkung ist so ernst und wichtig, daß niemand das blumige Kolorit des späteren Rubens hier wünschen möchte.

Die Kreuzabnahme, für die Armbrustschützen, 1612 vollendet, ist um vieles abgeklärter, sanfter, geistiger (Fig. 30). Die Form des Christuskörpers und seine Schiebung, die Gruppierung der übrigen Personen um diese Linien und ihre Verbindung mit dem Geschehenden durch ein leises Pathos, endlich die deutlich mitsprechende Farbe haben Rubens' Abnahme vom Kreuz zu dem Typus dieses Vorganges in der Passionsgeschichte gemacht, bei dem wir nun nicht mehr an das Bravourstück Daniels von Volterra denken, sondern höchstens noch an ein Blatt aus Dürers Grüner Passion, dem Rubens hier auffallend nahe kommt. Noch schöner beinahe als die Mitte sind die inneren Flügel, wenigstens der linke: die vämische Maria wird von Elisabeth empfangen und begrüßt, Josef und Zacharias schütteln sich die Hände, dazwischen vielerlei Intimitäten, ein bellender Hund, ein Mädchen mit einem Korbe auf dem Kopf; unter einem Brückenbogen nach Paolos Art sieht man verschiedenes Federvieh. Rubens hatte diese gelungene Komposition schon vorbereitet durch Bilder, die sich noch in Italien befinden; unsere Abbildung giebt eine in den Hauptbestandteilen entsprechende nach einem Stich (Fig. 31). Der Mann mit dem Esel fehlt auf dem Altarflügel in Antwerpen. Der rechte innere Flügel mit einer ebenso köstlich in Farbe gesetzten „Darstellung im Tempel“ ist feierlicher; unter den Begleitern des Hohenpriesters steht der Bürgermeister Roccox, der diesen Auftrag an seinen Freund vermittelt hat. Auf den äußeren Flügeln sehen wir Christophorus, den Patron der Schützen

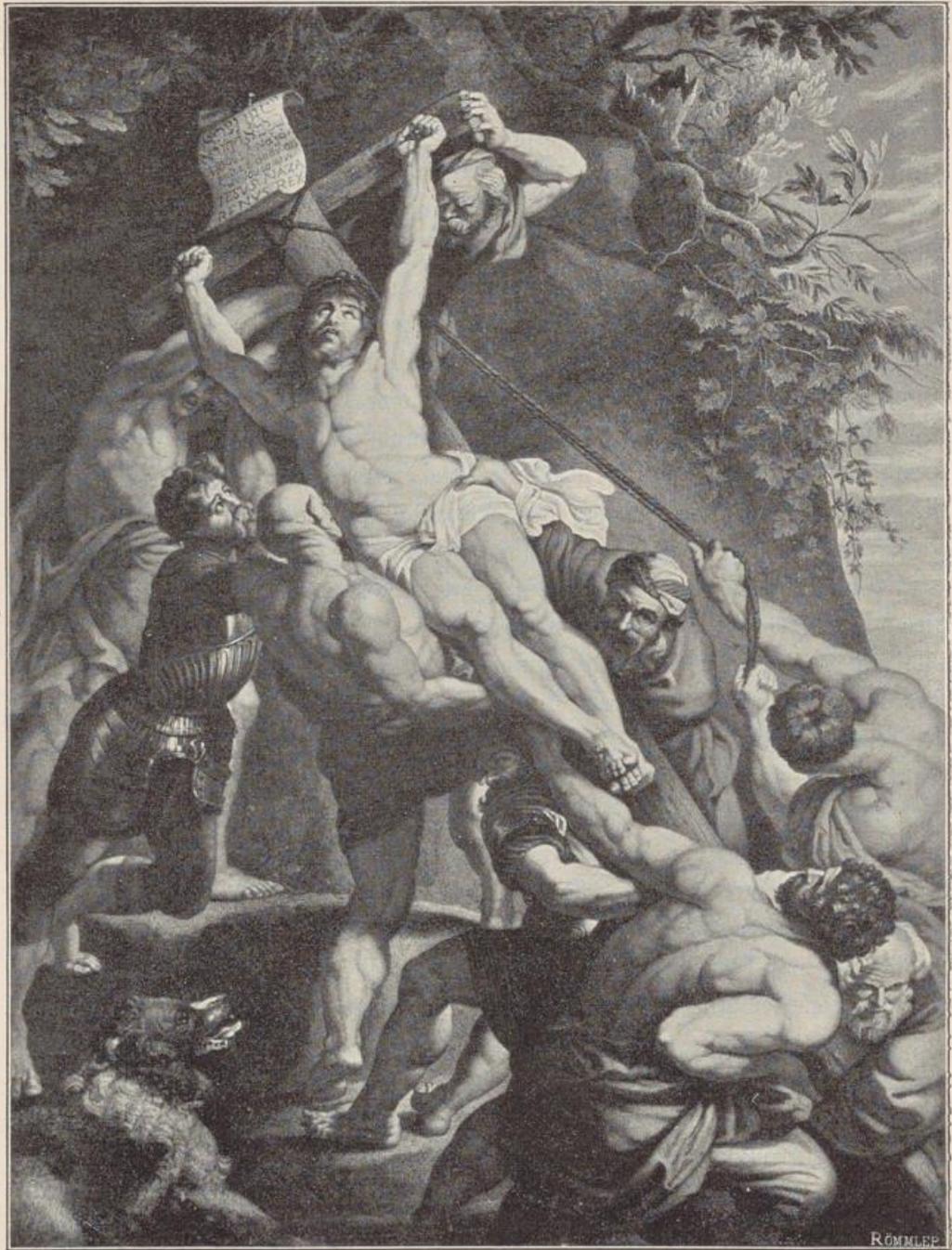


Fig. 28. Kreuzesaufrichtung, von Rubens. Antwerpen, Dom.



Fig. 29. Aufrichtung des Schächers aus Tintoretto's Kreuzigung in S. Rocco zu Venedig.



Fig. 30. Kreuzabnahme, von Rubens. Antwerpen, Dom.

(denen zu gefallen der Künstler für jede Szene dieses Altarwerks einen „getragenen Christus“ gewählt haben soll); auf einer Skizze (in München) leuchtet der Eremit dem Kinde höchst drastisch ins Gesicht.

Kleinere Bilder, aber noch mit dem vollen Ernst der Auffassung,



Fig. 31. Heimsuchung Mariä, von Rubens. Kupferstich von Pieter Jode d. j.

sind teils für die Hausandacht, teils als Epitaphien für irgend eine Kirche gemalt worden. Eine „Beweinung Christi“ mit Johannes und den Frauen vor der Felsenhöhle (Antwerpen, Nr. 319; anziehender als das gleich-

zeitige große Kirchenstück in Brüssel, Nr. 408) ist tief empfunden und auch neben der berühmteren Darstellung von van Dyck noch beachtenswert; sie zeigt uns den Christuskörper beinahe von vorn mit heraus gestrecktem, verkürztem rechtem Bein. Auf einem größeren Botivbilde, der „Dreieinigkeit“ (Antwerpen, Nr. 314), sehen wir einen ganz ähnlich gehaltenen berühmten Christuskörper, ebenfalls von Rubens eigener Hand, mit ebenso verkürztem linkem Bein. Das sind Erinnerungen an Mantegna. Verkleinert, äußerst



Fig. 32. Beweinung Christi, von Rubens. Wien.

fein ausgeführt, von emailartiger Farbenwirkung findet sich jene „Beweinung“ in Wien (von 1614; Fig. 32) und ganz klein, nur mit Maria und Magdalena, skizzenhaft, aber durchaus fertig im Ausdruck, in Berlin. Auf dem Mittelstück eines Epitaphs von 1618 in Antwerpen sehen wir den Christuskörper sitzend auf dem Grabesrande und von einem der vier Trauernden, die hinter ihm stehen, gehalten, virtuos hingeworfen, mit sehr wenig Lokalfarbe, hauptsächlich in Grau und Braun (Fig. 33). Keine ganz frische Empfindung, sondern, wie es scheint, schon etwas von dem matten, weichen Senti-

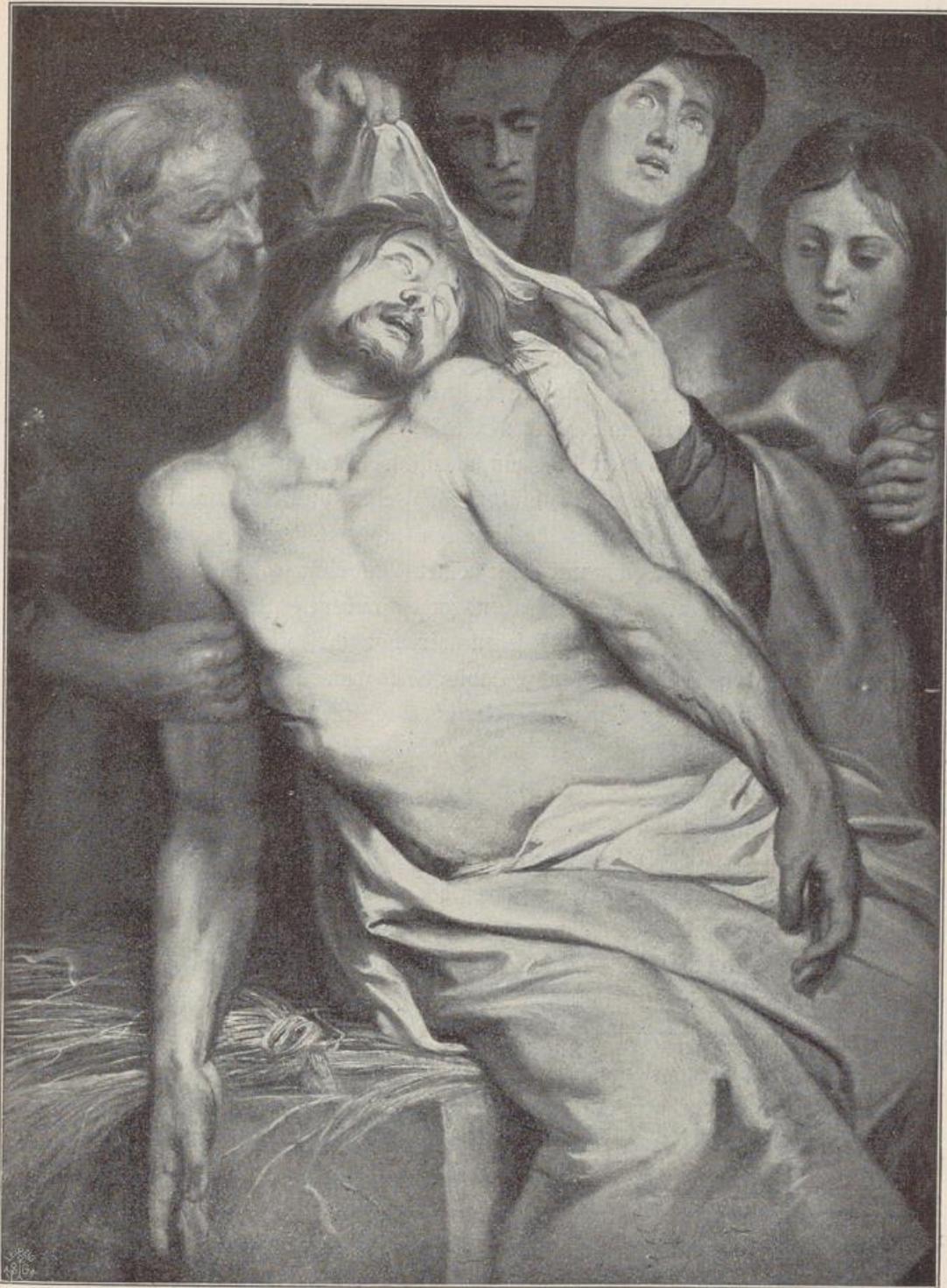


Fig. 33. Beweinung Christi (le Christ à la paille), von Rubens. Antwerpen.

ment van Dyck, dafür aber eine ungeheure Routine. Auf dem Stein hinter dem rechten Arm des Christuskörpers liegt ein Bündel Stroh, vortrefflich gemalt, es hat bezeichnenderweise dem Bilde seinen Namen gegeben: le Christ à la paille. Auf dem Epitaph seines Freundes Rochoy (Antwerpen, 1615 vollendet) mußte er Christus mit dem ungläubigen Thomas, Johannes und Petrus darstellen, ein sorgfältig gemachtes, aber langweiliges Halbfigurenbild, nur der Christus hat wirkliche Bravourhände, — zwischen zwei Flügeln mit den frisch gemalten Porträts der Stifter.

Außer auf diesen Epitaphien finden wir bei Rubens die Halbfiguren der Venezianer und Lombarden nicht häufig. Ein feines Stück dieser Art ist ein aufrecht stehender Christus, der nach links gewandt Magdalena und drei sündigen Männern mit milden Gebärden Trost zuspricht (München); das Pathos der Bußfertigen geht ein wenig weit, aber es bleibt wahr und ergreifend, also doch mehr als blühendes Fleisch und Lichtmalerei, worauf manche den Gehalt des Bildes einschränken möchten. Wir begegnen diesem Motiv öfter bei van Dyck, nur mit einer Madonna anstatt des Christus. Auf einem interessanten, früher Rubens zugeschriebenen Altarblatt mit lebensgroßen Figuren (Kassel, Fig. 34) sehen wir vor ihr vier Heilige und drei unserer büßenden Sünder, König David, Magdalena und den verlorenen Sohn. Eine pomphafte Szene in feierlichem Säulenzug, ungemein kräftige Gestalten, sehr viel Farbe. Die dunkle Madonna hat Ähnlichkeit mit Isabella Brant, und das blonde Christkind ist der 1618 geborene Nikolaus (ein für Rubens ungewöhnlich individuelles Profilköpfchen des einjährigen mit einem Spielvogel in Berlin, Nr. 763; eine Federzeichnung in der Albertina). Um diese Zeit, 1618 bis 1621, arbeitete van Dyck noch mit seinem ehemaligen Lehrer zusammen unter dessen Namensfirma. Das Kasseler Bild ist gegen 1620 entstanden, es hat innerhalb einer im allgemeinen Rubensschen Formgebung im einzelnen soviel mehr von seinem Schüler, eine große Sorgfalt der Ausführung, die übertriebenen Körperformen, das starkschattige schwere Kolorit mit der bräunlichen, nicht lichten Fleischfarbe, daß man ihm schon lange daran einen großen Anteil zuschrieb. In Kennerkreisen gilt es aber jetzt mit Recht ganz als sein Werk. Wie dagegen ein um dieselbe Zeit von Rubens erfundenes einfaches Kirchenbild von gedämpfterem Pathos aussieht, zeigt uns die „Auferweckung des Lazarus“ (Berlin, einstmals oben abgerundet; Fig. 35). Christus im roten Mantel über dem weißen Kleide hält fünf Gestalten das Gegengewicht, sein Kopf ist der höchste Punkt im Liniengefüge, er selbst und Lazarus haben das Hauptlicht. Eine wohlüberlegte Komposition. Nun aber,

wie natürlich spricht alles einzelne, die Stellung, die Gesichter, die Händel. Wir stehen hier, darf man vielleicht sagen, vor einem ins Nordische über-



Fig. 34. Maria als Zuflucht der Sünder, von van Dyck. Kassel.

setzten Tizian. Wie sich dazu die Formenkunst des reinen Romanismus verhält, lehrt die „Auferweckung“ des Sebastiano del Piombo (II, Fig. 349). Wenn Rubens' Bild nicht von ihm selbst, sondern, wie man jetzt meint, von

van Dyck ausgeführt sein sollte, so ist doch unter der Hand des Schülers von dessen Geiste nichts für uns sichtbar; diesen milden und männlichen



Fig. 35. Auferweckung des Lazarus, von Rubens. Berlin.

Ernst und die tiefe, aber gehaltene Gefühlserregung konnte van Dyck sich und seinen Werken nicht geben.

Wie Fanfarengeschmetter empfängt uns nun der coup de lance, beinahe



Fig. 36. Kreuzigung (le coup de lance), von Rubens. Antwerpen.

doppelt so groß, 1620, also etwa um dieselbe Zeit für Rockox gemalt (Antwerpen; Fig. 36). Dem Motiv, nach dem das Bild seinen Namen bekommen hat, wendet sich die blonde Magdalena mit unwillkürlichen Handbewegungen entgegen, im gelben Seidenkleid, das unter soviel rauschenden Farben noch glänzt und zwischen den Leiter sprossen hindurch weithin leuchtet; schon auf der Kreuzabnahme war Magdalenas Figur mit Vorliebe behandelt, hier aber ist sie das eigentliche malerische Hauptmotiv geworden. Nun haben wir weiter lauter heftige Accente. Drei mächtige Körper, die äußeren zwei noch in starker Bewegung, an diagonal gestellten Kreuzen, dazu neun handelnde, trauernde, zuschauende Personen, in Größenverhältnissen, wie sie uns von einem wirklichen Standpunkte aus gar nicht erscheinen könnten. Sie lassen es zu keinem gesammelten Eindruck kommen. Solange das Bild über dem Hochaltar der Franziskanerkirche hing, mochte sich kaum jemand zur Nachrechnung der Perspektive veranlaßt fühlen. Jetzt zerstreut sich das Ganze in einzelne Anblicke: sehr viel Bewegung, Gegensätze von Weichheit und Stärke, auch Unterschiede im Grad der Ausführung. Vielfach werden wir an van Dyck erinnert, dessen Beteiligung hier überliefert ist. Wieviel Tage konnte wohl Rubens einem einzigen derartigen Bilde gönnen? Wir befinden uns ja nun wieder der Zeit nach in der Nähe der großen Altartafeln für die Jesuitenkirche. Aus dem Jahre 1619 haben wir außerdem noch eine schon wegen ihres für Rubens ungewöhnlichen Farbentons früher erwähnte Communion des h. Franz in Antwerpen (IV, S. 202). Außerlich der Darstellung von Agostino Caracci einigermaßen ähnlich, in den Figuren aber derjenigen Domenichinos noch näher kommend, ist sie doch von beiden, die Rubens im Original nicht gekannt haben kann, gründlich verschieden: sein Heiliger ist stark impulsiv und durchaus die Hauptperson, bei den Italienern überwiegt das Gebaren der anderen und das Gepränge. Also wiederum eine reife Leistung neben vielen anderen großen Bildern eines kurzen Zeitraums, dessen Ertrag wir uns hier zufällig einmal vergegenwärtigen. In Wirklichkeit war für Rubens jedes Jahr gleich arbeitsreich.

In diesen Jahren vor 1620 kamen ihm Aufträge aus Süddeutschland auf eine ganze Reihe von Kirchenbildern, die sich jetzt alle in der Münchener Pinakothek befinden, und nun erhielt er auch ein Thema, durch dessen Behandlung er für uns in die Nähe Michelangelos tritt. Diesem gefährlichen Vorbilde waren viele seiner blämischen Vorgänger mit ihrer schwächeren Individualität erlegen; sie hatten sich großen Ruhm erworben durch eine falsche Art der Nachahmung, dafür aber ihre Eigenart an die fremde Form ver-

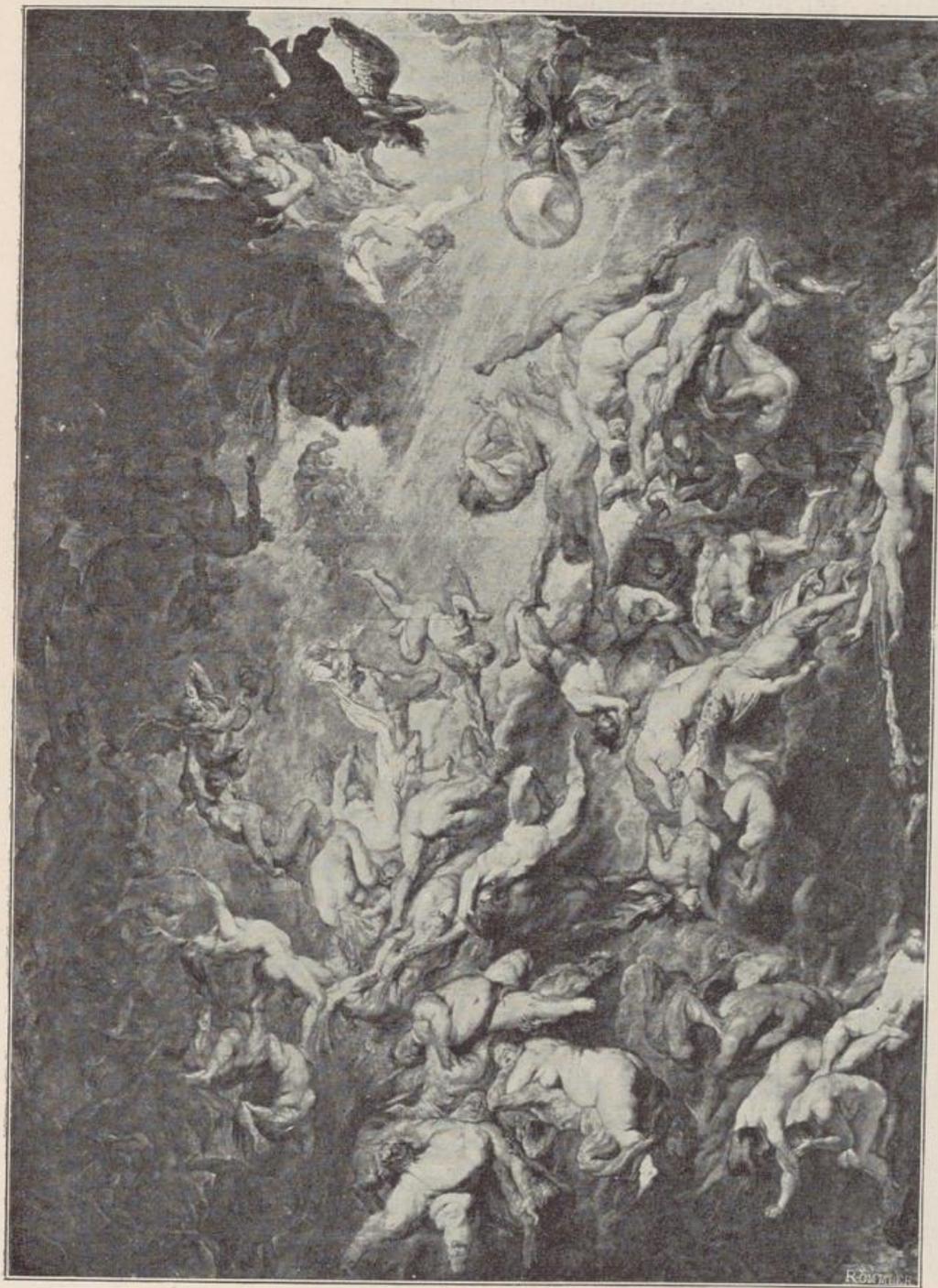


Fig. 37. Der Höllensturz (Teufelsstüd), von Rubens. München.

Philippi V.

5

loren. Daß es ihm ebenso gehen könnte, war nicht mehr zu befürchten; die Erinnerung an Michelangelo war alt, vor mehr als zehn Jahren hatte er das Wandfresko mit dem Jüngsten Gericht in der Sixtinischen Kapelle einmal vor Augen gehabt. Dem Grafen zu Pfalz-Neuburg lieferte er 1618 für die eine Jesuitenkirche in Neuburg das „große“ Jüngste Gericht in überlebensgroßen Figuren (Nr. 735, eine verkleinerte Kopie in Dresden) und gleich darnach für die andere mit drei weiteren Altarblättern einen „Sturz der bösen Engel durch Michael“ (Nr. 736), alles der Hauptsache nach Werkstattarbeiten, wie eine ähnlich gehaltene Darstellung des Apokalyptischen Weibes für den Freisinger Dom (Nr. 739). Keines dieser Bilder befriedigt uns heute, und ihm selbst ging es nicht anders. Er nahm seine Arbeit von neuem vor, und wenn sie ihm auch nicht in die Seele schnitt, wie Michelangelo, zu einer künstlerischen Abrechnung mit diesem mußte es gleichwohl kommen, und in sie mochten dann auch wohl noch Nachbilder und Schatten hineinspielen von einem anderen Riesengemälde. Gleich nach Michelangelo hatte nämlich Tintoretto im Chor von S. Maria dell' Orto auf seine Weise die letzten Dinge gegeben, mit aufgedunsenen, taumelnden Gestalten. Aber ein Sucher und Grübler wie Lionardo und Dürer war Rubens nicht. Er malte nun für sich eigenhändig in kleinen Figuren zuerst nur eine Hälfte des Jüngsten Gerichts, die, wo die Erzengel von oben aus dem Lichte des Himmels hervorstürmen und die Verdammten in die dunkeln Tiefen werfen zu den Teufeln, die sie gierig ergreifen, und er legte in diesen „Höllenturz“ (Nr. 737; Fig. 37) außer den Bewegungen und der Kraft Michelangelos und der Wirkung eines augenblicklichen Schreckens noch Eindrücke von Licht und Raum, von Entfernung und bodenloser Finsternis. Dann aber zeigt mit noch kleiner gehaltenen Figuren das „kleine“ Jüngste Gericht (Nr. 738; Fig. 38), wie er das Ganze auffaßte und wie er bei einer Ausführung im großen auf uns zu wirken sich vorgesetzt hatte. Licht und Schatten und Raamtiefe und eine Menge einzelner malerischer Reize hatte er vor Michelangelo voraus. Sein Christus bedeutet an sich und im Zusammenhange des Ganzen mehr, die Gesichter sagen uns mehr und die Körper mit ihren Bewegungen nicht weniger, und aus ihrem Leben spricht ein neues Formgefühl. Rubens ist hier nicht nur Michelangelo gegenüber der größere Maler, sondern auch der Urheber eines neuen Stils. Denken wir uns sein Bild umrahmt von der ausladenden Plastik eines üppigen Barockaltars in einer Jesuitenkirche, dahin gehört es, wo man die rauschenden Accorde zu schätzen weiß; für die Betrachtung, die nur Ernst und Wahrheit



Fig. 38. Das kleine jüngste Gericht (oben und rechts fehlt ein Stück), von Rubens. München.

sucht, für die schlichte Andacht hat es zuviel Schwingungen, es ist ein echtes Barockgemälde.

Wenn wir von den Kirchentafeln absehen, so hat Rubens die biblische Geschichte nicht sehr häufig behandelt; er war kein Poet, der sich wie Rembrandt ganz in das Alte Testament hineingelebt hätte, und er war auch nicht von einer calvinistischen Gemeinde umgeben, die diese Welt liebte. Bisweilen mag der Zufall einer Bestellung ihm einen günstigen Gegenstand zugetragen haben. Gut und glücklich für seine Art ist ein kleines Breitbild von 1625, Loths Flucht im Louvre (Fig. 39; das Gegenstück, eine Verstoßung Hagar's in Petersburg) in allen seinen Figuren, der zögernden Matrone, der stattlichen Tochter mit den Zügen der Isabella Brant und den drängenden Engeln, — und dabei wieder ein echtes Barockbild nicht bloß wegen der gemalten Architektur. Das Gegenteil von dieser Stileinheit haben wir in dem Bethlehemitischen Kindermord (München), wo die große römische Gebärde mit der vlämischen Bauernwildheit eine unvollkommene Mischung hat eingehen müssen. Manchmal interessierte ihn auch ein Stoff nur als Gelegenheit, Kraft oder Weiblichkeit und Nacktes zu zeigen: „Simson an Delilas Lager überwältigt“ (München), eine Athletengeschichte, in der auch von Herkules gehandelt sein könnte, oder „Bathscha am Springbrunnen“ (Dresden) vor Davids Barockpalast sitzend, ein schwarzer Page bringt ihr den Liebesbrief, farbenreich und spät. In einer gleich prächtigen Barockeinrichtung zum teil mit denselben Ausstattungsstücken sitzt „Susanna“ nackt, vom Rücken her gesehen. Daß sie es ist, verraten uns nur die beiden Alten (München; Fig. 40). Sie gleicht ganz der „Antiope“ eines Antwerpener Bildes von 1614, der zusammengebeduckten Venus refroidie, auf die ein hochbeiniger Jupiter grinsend niederfieht.

Das weltlich gemeinte Genrebild mit heiligen Figuren, das sich auch allenfalls noch für die Hausandacht schickt, finden wir bei Rubens nicht zu häufig; es ist die Hauptstärke van Dyck's. Schon 1620, ehe er noch in Italien gewesen war, schätzte man diesen nahe an Rubens, und die mit Zahlen rechnenden Kunstliebhaber versprachen sich von ihm Großes. Möglich wäre, daß nicht bloß eigene Neigung, sondern auch die Meinung seiner Auftraggeber Rubens auf den ernstesten Stil seiner großen Bilder allmählich festlegte. Aber er verstand sich auch vortrefflich auf das Kleine. Die „Madonna mit dem Papagei“ (Antwerpen; Fig. 41) schenkte er 1631 der Lukasgilde, als sie ihn zu ihrem Vorsteher gewählt hatte; es war ein älteres Bild, das er selbst also für etwas sehr Gutes gehalten haben muß, schwerlich viel später als 1612, denn man spürt noch die Nähe Italiens. Die Ge-



Fig. 39. Lot's Gattin, von Rubens. Louvre.

sichter sagen selbst für Rubens, der kein Physiognomiker ist, werkwürdig wenig: der flachköpfige Jesus, die brünette Maria (nicht Isabella Brant) im roten Kleide und hinten im Schatten in seinem tiefbräunlich gelben Mantel der fließend gemalte Josef, dem man schon öfter begegnet zu sein meint; aber über dem Ganzen liegt ein Hauch von Behaglichkeit und Feinheit, etwas noch Weicheres, als uns Tizian und selbst Palma Vecchio auf ähnlichen Breitbildern zu geben pflegen. Die Madonna mit dem Papagei steht dem Typus der „Ruhe auf der Flucht“ nahe. Eine solche haben wir



Fig. 40. Susanna, von Rubens. München.

von Rubens aus etwas späterer Zeit in einem kräftigen Holzschnitt von Segher (Fig. 42). Josef hat sich zur Ruhe gelegt an einem Waldrand mit den bekannten Linien der Rubensschen Landschaftshintergründe, während drei Putten zu der unter einem Baume sitzenden Madonna ein Lamm hinzuzerren bemüht sind. Solche „heilige Kinder“ schweben auch geflügelt zu zweien oder dreien über den Hauptfiguren seiner Gemälde, wie bei Tizian und den Italienern, die ihm folgten, oder bei Murillo. Um einen Blumenkranz mit einer Madonna sind sie gruppiert beinahe wie die Bierstücke eines Barockrahmens (München Nr. 729; Fig. 43). Auf Bildern für sich als handelnde

Figuren spielen sie mit dem zartblonden Christkind und Johannes unter Blumen und Früchten (Wien, Nr. 1159, Berlin Nr. 779, nicht eigenhändig), oder sie tragen in größerer Anzahl einen schweren Kranz (München, Nr. 728;



Fig. 41. Madonna mit dem Papagei, von Hubertus. Antwerpen.

Fig. 44, Kopfstück über dem Inhaltsverzeichnis). Hier sind sie ungeflügelt, also profan und nicht einmal mythologisch gedacht; ohne irgendwie zu antikisieren sind sie im Geiste der alexandriniſchen Genreplastik erfunden, malerisch und ganz modern.

Als Rubens zum zweitenmale nach Madrid gekommen war, 1628, kopierte er dort Tizians Venusfest (II, Fig. 371) und daraus ging dann sein



Fig. 42. Ruhe auf der Flucht, von Rubens. Goldschnitt von Sepper.

eignes in Wien befindliches Bild hervor (Fig. 45). Das Venusfest gehört zu den drei Mythologien, die einst Tizian für Alfons I. von Ferrara ge-

malt hatte und die ihn in dieser Gattung zuerst auf seiner Höhe zeigen; sie haben mehr und kleinere Figuren und mehr Feuer als die späteren. Zwei hatte Philipp IV. nicht lange vor Rubens' Ankunft von dem Kardinal Ludovisi geschenkt bekommen, das dritte Bild, Bacchus und Ariadne in London, befand sich zwar noch im Besitz der längst aus Ferrara vertriebenen Este, es war aber nicht öffentlich aufgestellt und aller Wahrscheinlichkeit nach

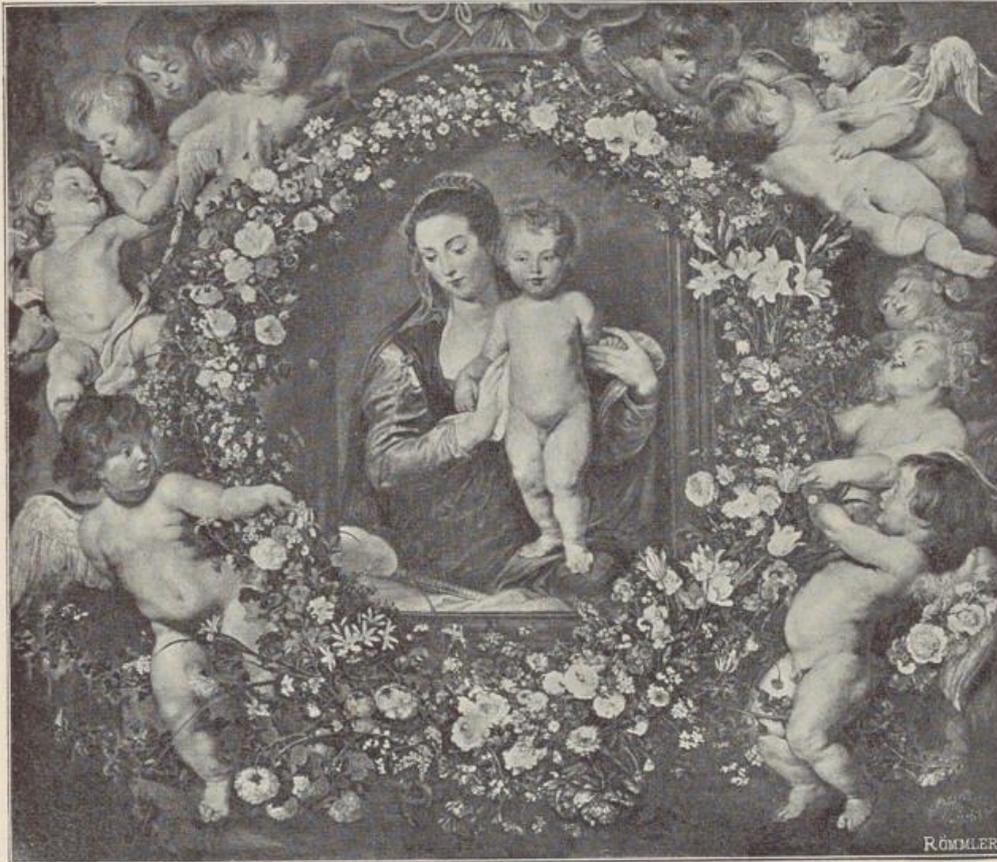


Fig. 48. Madonna im Blumenkranz, von Rubens, der Kranz von Sammetbrueghel. München.

für Rubens während der Jahre seines italienischen Aufenthalts ebensowenig sichtbar wie jene andern zwei, die er erst in Spanien kennen lernte. Seine eigenen Bacchanalien mit großen Figuren haben nun auch in der That durchaus nichts von Tizian an sich, sie erinnern in der Auffassung und in der allgemeinen Formgebung an Mantegna und dessen Kupferstiche und an Giulio Romano, vor dessen Gestalten sie aber ein wirkliches Leben voraus haben, das Giulio nie erreicht. Rubens, mit dem es an allgemein menschlicher Bildung



Fig. 45. Das Bacchusfest, von Schwan.

nicht sehr viele seiner Zeitgenossen aufnehmen konnten, liebte das Altertum mit der Richtung auf das Ganze, die uns auch bei Raffael begegnet. Er liest nicht bloß klassische Autoren, die ihm Anregung zu Bildern geben können, sondern er teilt auch das Interesse seiner gelehrten Freunde an neugefundenen Texten und spricht voller Bewunderung von griechischen Inschriften des Grafen Arundel, die doch nichts von Kunst enthielten, sondern nur von Staatsverträgen handelten; er nimmt es Selden übel, daß er sich in die Politik mischt, anstatt diese herrlichen Sachen herauszugeben. Die antiken Kunstwerke kannte er wohl vollständiger als irgend einer zu seiner Zeit, und was er einmal mit Teilnahme angesehen hatte, wußte er noch nach Jahren aus seiner Erinnerung heraus deutlich und richtig zu beschreiben. Mit dieser Liebe zum Altertum im Herzen ist er doch kein Poussin geworden. Als ihm Junius, der pfälzische Hausgelehrte des Grafen Arundel, sein Werk *de pictura veterum* überschickt, bekennt er freimütig in einem äußerst fein abgefaßten Dankbriefe, wieviel mehr Freude ihm jemand durch ein ähnliches Buch über die Malerei der Italiener gemacht haben würde, denn von den italienischen Bildern könne man sagen: das sind sie, und dann müsse man in seinen Ausdrücken individuell werden, von der Malerei der Alten aber hätten wir nicht viel mehr als Traumgebilde. An Skulpturen war freilich damals außer dem erst ganz zuletzt entdeckten „reinen“ Griechisch so ziemlich alles vorhanden, was einen Künstler anziehen konnte, und mancher war vor und nach Rubens zum Maler der Plastik geworden. Er kannte diese Gefahr ganz genau. Als Erscheinung ihrer Zeit stellt er die antike Plastik hoch über alles Moderne, aber ihre bestimmte Zeichnung, ihre übertriebene Muskelbildung und ihr scharfer Ausdruck in einem harten Stoffe, alles das müßte jeder nachahmenden Malerei verderblich werden. Nur der Maler könne mit Nutzen antike Statuen studieren, der sich über alle Unterschiede der beiden Künste klar geworden sei. Dieser Theorie hält die Erscheinung der Rubensschen Malerei stand. Er will vielfach Antikes zeigen, schon sein Barock führt ja antike Elemente in Menge mit sich, und er wiederholt nicht nur im dekorativen Beiwerk, sondern auch in einzelnen Hauptfiguren antike Erfindungen, aber das Altertum wird niemals für den geistigen Eindruck des Ganzen bestimmend, und wir haben in seiner Entwicklung keine antikisierende Periode wie bei dem späteren Raffael und seinen letzten Schülern. Dem antiken Motiv gegenüber macht sich immer ein starker Rubensscher Lebensgehalt geltend, so daß unser letzter Eindruck nie an einer antiken Außerlichkeit hängen bleiben wird. In den Körpern seiner Bacchanalien steht er so-

gar seinem Landsmann Jordaens nahe, aber nur äußerlich, denn er hat Bewegung, und dieser nicht.

Diese Reihe beginnt mit einer guten, frühen bacchantischen Szene, wohl noch aus der italienischen Zeit, einem „trunkenen Herkules“, der unter bockbeinigen Satyrn und Weibern in Lebensgröße ganz von vorn auf uns zu taumelt (Dresden). Ihr Hauptstück ist der bacchische Zug aus Blenheim in Berlin (Fig. 46), in dem man die Gesichter Isabellas und ihrer zwei Söhne

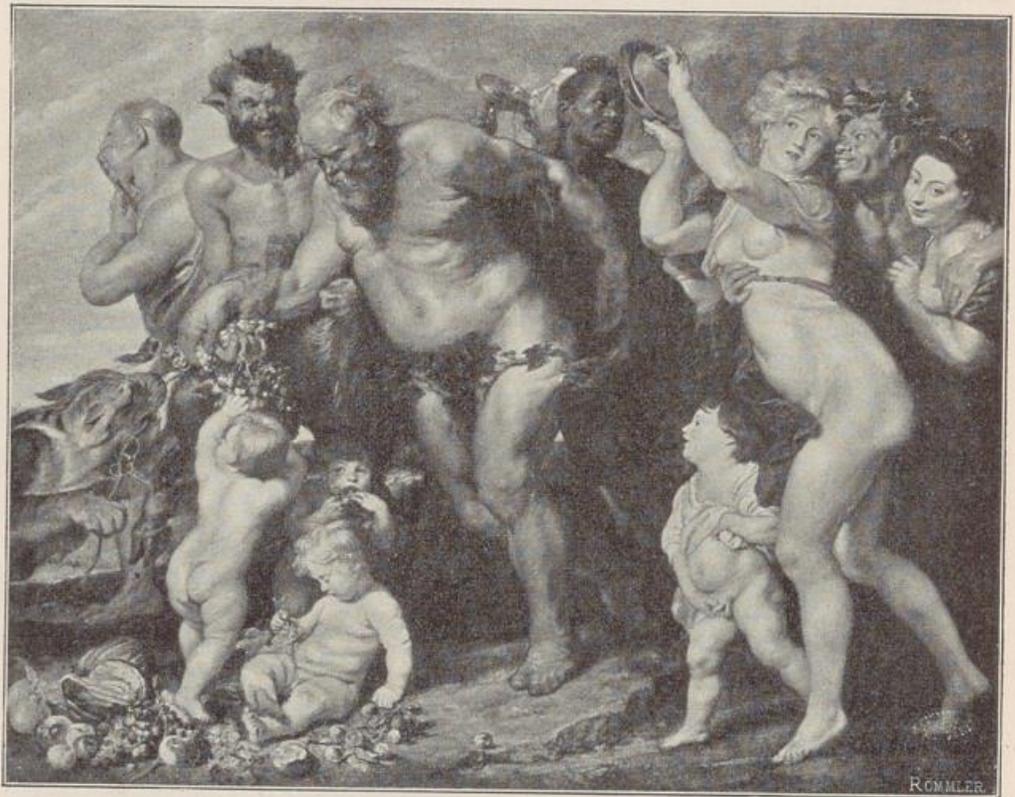


Fig. 46. Bacchischer Zug, von Rubens. Berlin.

zu erkennen meint; es ist die Zeit, wo van Dyck bei ihm arbeitete, um 1620, der demnach auch hier die Ausführung auf sich genommen hätte. An diese Darstellung schließen sich ähnliche an, in München („der trunkene Silen“, Nr. 754, zum teil mit denselben Figuren) in Petersburg und London. Für einen Jagdliebhaber war ein anderes großes Bild bestimmt, Diana mit Hunden und drei Begleiterinnen, die von zwei Satyrn angefallen werden (Raffel, Nr. 85). Die Satyrn sind wie damals gewöhnlich bockbeinig gebildet, von



Fig. 47. Schlafende Waldbhymphen, von Rubens, die Landschaft von Sammetbreueghel. München.

Denkmälerstudien oder einer beabsichtigten italienischen Haltung ist nichts zu bemerken.

Gewöhnlich haben diese Bilder erheblich kleinere Figuren, weil nicht jeder Privatmann den Raum eines italienischen Palastes hatte; Rubens arbeitete sie aber auch auf Vorrat zu seinem Vergnügen und nicht bloß auf Bestellung, und was er in dieser Art malte, hat meistens kleineres Format. Auf der kleinsten und zugleich schönsten Darstellung der „Befreiung der Andromeda“ (in Berlin, Nr. 785 gegen 1616) sehen wir ein derbes flämisches Schimmelpferd und ein unedles Weib von schwammiger Bildung, aber einem unsagbaren Schimmer des vom Lichte geweckten Hautlebens. Das Einzige, was uns an Tizian erinnern könnte, sind fünf Amoretten, die aber nicht bloß sinnen oder spielen, sondern thätig eingreifen. — Kallisto an einem Waldsaum sitzend, von Diana, in die sich Jupiter verwandelt hat, umworben und umschmeichelt (Kassel) ist ein zartes, eigenhändiges, frühes Bild von 1613, von einer ungewöhnlichen Zurückhaltung des Affekts und in den Beinen der Kallisto ganz ohne Schatten modelliert, italienisch der Richtung nach, aber nicht gerade an Tizian erinnernd. Später und ganz von Rubens eigener Art ist ein athletischer weißbärtiger Boreas, der Dreithyia in die Luft empor trägt, unterhalb der Gruppe schweben drei Flügelputten (Wien, Akademie). Auch die Nekropstöchter mit dem kleinen Erichthonios (Wien, Liechtenstein) haben nichts von Tizian. Die ruhende Venus der Venezianer würden wir bei ihm vergebens suchen. Finden wir aber einmal drei nackte Geschöpfe von den feinsten Formen ebenso reizvoll wie unschicklich hingestreckt — die „schlafende Diana“ in einer von dem Sammetbrueghel gemalten Waldlandschaft mit totem Wild, in München — und sehen wir sie auf ihre Herkunft an, so wird uns eher der Gedanke an Correggio kommen als an Tizian (Fig. 47).

Es giebt aber doch eine Klasse von Bildern, aus denen uns Tizian anspricht, nicht durch bestimmte Stoffe oder einzelne Formen, sondern durch den Ausdruck der Landschaft und durch die Art, wie in diese die Figuren gesetzt sind. Dann vernehmen wir einen Ton, der abweicht von dem Klang der rauschenden Bacchanalien, der Tizian mit Giorgione gemeinsam ist und der sich ganz anderen Gegenständen mitteilen kann. Hierher gehört das späte in drei Stufen bekannte Parisurteil. Zuerst in einem Werkstattbilde in Dresden um 1625 ist die Zahl der Putten und die der Dämonen in der Luft größer, dann um 1636 verringert sie sich bei sehr viel besserer Ausführung und größerem Format (London), den Apfel hält beidemale nicht

Merkur, sondern Paris. Endlich wird das Ganze noch einmal in den Einzelheiten vereinfacht und auf eine größer wirkende Erscheinung gebracht (Prado, 1639 vollendet; Fig. 48), es ist von der Gegenseite komponiert und leuchtet golden in der Farbe, wie die etwa gleichzeitige große Einzelfigur der Andromeda in Berlin (Nr. 776 C aus Blenheim). — Dem Eindruck nach verwandt ist die ebenfalls späte Atalante, der Meleager den Oberkopf auf den Schoß legt, dabei Jagdhunde, ein Flügelputto und in der Luft Dämonen (am besten in München). Sonst haben etwa noch von den kleinen mythologischen Bildern dieser ganz malerischen Auffassung die drei Grazien in Madrid jenen Tizianischen Nachklang in der umgebenden Szenerie, einer Brunnensculptur unter Baumzweigen, in denen Blumen und farbige Stoffe hängen, mit dem Blick in eine Landschaft. Auch eine Befreiung der Andromeda mußte er lange nach der frühesten Darstellung (S. 78) noch einmal malen, für Madrid (Prado, Nr. 1584); der König bestellte sie 1636. Hier ist die Andromeda in ihrer Haltung nach der Minerva der zwei älteren Parisurteile (London und Dresden) genommen, nur hat sie Helene Fourments Züge, und es scheint, daß dafür die bereits erwähnte ganz eigenhändige Berliner Andromeda (Nr. 776 C) nur als Vorstudie gemacht worden ist (Wode).

Die Anregung zu solchen Bildern nahm Rubens gewöhnlich aus Ovid, der ihm vertraut war. Nach Spanien lieferte er 1638 einen ganzen Cyclus von Metamorphosenbildern, die zugleich mit scherzhaften Tierzügen von Snyders Hand ein Zimmer des Jagdschlosses in El Pardo zu schmücken bestimmt waren. Massenarbeit, wie er sie liebte, geht also neben der feineren Anwendung her, die sich in einzelnen Galeriebildern ausdrückt: Philemon und Baucis, wie sie Jupiter und Merkur bewirten, und als Staffage in einer Landschaft mit der phrygischen Flut (Wien) sind ebenfalls aus den Metamorphosen genommen.

Auf anderen Bildern scheint die Mythologie hauptsächlich um der Tiere willen gewählt zu sein, und dann sieht man zugleich, daß Rubens auch Empfindung hatte für die Eindrücke eines großen Wassers. Vier Flußmänner als Vertreter der Weltteile haben sich mit ihren Frauen im Kreise gelagert unter einem Segel (Wien; Fig. 49; das große Bild ist mindestens oben beschnitten und hat darum wenig Lust). Keiner vor Rubens hat eine solche Tigerin gemalt und ein solches Krokodil, die gegeneinander die Zähne fletschen, indessen nackte Putten mit ihnen spielen dürfen. Antike Reliefs und Statuen hatten ihm in Rom ähnliches gezeigt, er erst belebte es, seine Motive sind neu und die Erscheinung ganz modern. — Schirmartig breitet sich



Fig. 48. Das Urteil des Paris, von Rubens. Madrid.

ein solches Segel auf einem anderen Riesenbilde aus über „Neptun mit Amphitrite“ oder vielleicht auch seiner Geliebten Libye und weiterem Gefolge

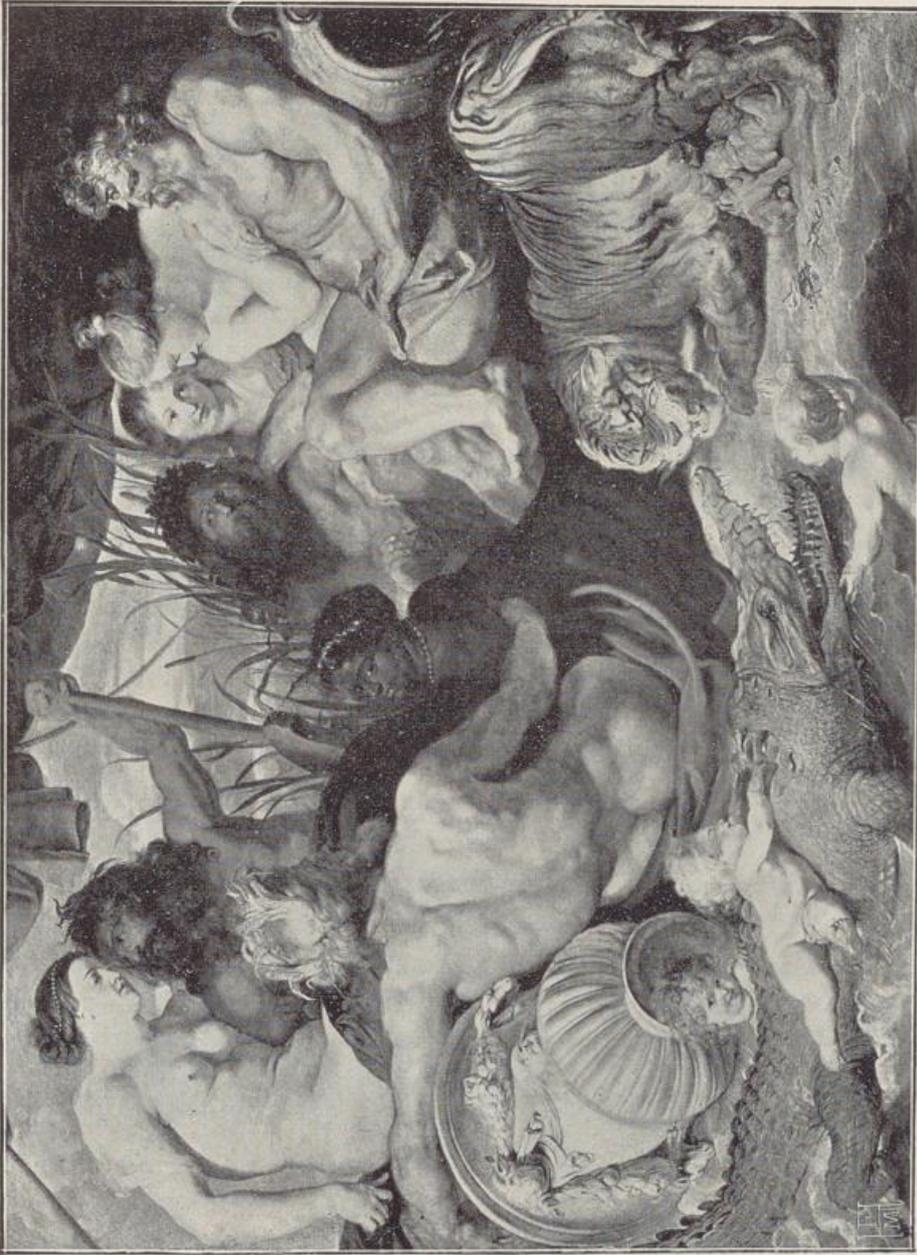


Fig. 49. Die vier Weltteile. Wien.

von Meermenschen und fremden Tieren (Berlin, früher Wien, Schönborn). Den mythologischen Sinn und seine vielleicht allegorische Spitze können
 § hilippi v. 6

wir nicht mehr erraten. Es ist kühlfarbig, weniger frei als das Wiener Bild, erheblich früher — etwa 1612 — und vielfach angezweifelt. Würfte man dann nur einen zu nennen, der es geschaffen haben könnte! Der jüngere Teniers hat die mittlere Gruppe auf einem nun ebenfalls in Berlin befindlichen kleinen Bilde verwendet. — Auf einem Gemälde in Petersburg sehen wir Rhea mit wilden Tieren des Waldes.

Der Münchener Leukippidenraub (Fig. 50) ist zunächst den Frauenkörpern zuliebe gemalt worden; was der eine verbirgt, zeigt der andere, zu solcher Gegenüberstellung konnte Tintoretto anregen. Sodann um der Pferde willen; das eine greift wild aus, das andere fühlt und empfindet mit der lebendigen Last, die ihm aufgeladen wird. Und nun bilden diese sechs Wesen ungerechnet zwei Amoretten in ihrer Verschlingung eine so kunstvolle Figur nach Linien und nach Licht- und Schattenverteilung, und diese wieder ist raumfüllend so passend und fein, wie ein Juwel in seine Fassung, in etwas Landschaft und Himmel gesetzt, daß man wohl thun wird, sich den Eindruck dieser Kunstdichtung nicht durch Wirklichkeitsbedenken zu stören. Ganz anders wirkt die Amazonenschlacht (um 1618, München; Fig. 51), schon weil sie für die Figurenzahl und die ungeheure Menge der dargestellten Bewegung doch nur ein recht kleines Bild und alles Einzelne nur skizziert ist, so daß dem Betrachtenden die Weiterführung überlassen bleibt, die ihn bald für den Gegenstand gewinnen wird. Antike Reliefdarstellungen desselben kannte Rubens, aber die wenigen Erinnerungen daran, die uns auf diesem Bilde begegnen, haben seinen eignen Stil nicht beeinträchtigt. Hier ist alles ergreifend, die natürlichen Motive, die große Anordnung und die vielen Ausstrahlungspunkte der künstlerischen Genußwirkung. Für die Komposition soll er sich an Tizians Kampf auf der Brücke von Cadore gehalten haben, den er nach einem Stich kennen konnte; aber was wäre die Brücke ohne Rubens Pferde! Die Venezianer waren sprichwörtlich schlechte Reiter, und keiner ihrer Maler hat das Pferd in Bewegung gut malen können. Tizians Tiere sind überhaupt fragwürdig mit Ausnahme der Hunde und — Kaninchen. Paolo Veronese, der ja kein reiner Venezianer ist, hat prächtige Pferdomotive, aber in der dekorativen Silhouette; mit der tieferen anatomischen Wirklichkeit, durch die uns Rubens Pferde noch auf der kleinsten Skizze überzeugen, giebt er sich nicht ab. Wenn Tizian und Paolo einmal den König der Tiere darstellen müssen, neben einer Venezia oder einem heiligen Markus oder Hieronymus, so bringen sie es nur zu einem harmlosen Wappentier. Bei Rubens haben wir zwei Löwen, die wirklich leben, mit vier Pferden

und sieben Menschen zu einer wilden Kampfszene verarbeitet, die er kurz vor der Amazonenschlacht für den Herzog von Bayern malte (München; Fig. 52). Noch feuriger äußert sich das tierische Leben in einer ebenfalls



Fig. 50. Der Raub der Töchter des Leucippos, von Rubens. München.

frühen und ganz eigenhändigen, beinahe skizzenhaft gehaltenen Sauhaß mit vielen Hunden innerhalb einer Waldlichtung mit Ausblick ins Freie (Dresden). Immer aufs neue beschäftigte ihn damals das Pferd in seiner Wildheit. Für Herren aus Genua ließ er hauptsächlich durch van Dyck Geschichten des



Fig. 51. Amazonomachy, von Rubens. München.

Decius Mus als Vorlagen zu Teppichen mit lebensgroßen Figuren in Öl malen (bis 1618; sechs in Wien, Liechtenstein), und als feine kleine Staffelei-gemälde, begleitet von Zeichnungen und Skizzen, haben wir aus dieser Zeit noch zwei Gegenstücke (München), der Benennung nach „Sanheribs Untergang“ und „Pauli Befehung“ (Fig. 53), in Wahrheit lauter fliehende, steigende, aus-schlagende Pferde, und in was für Bewegungen!

Interessant ist auch noch eine im unfertigen Zustande gebliebene „Er-oberung von Tunis durch Karl V.“ in Berlin, mit einzelnen Figuren aus



Fig. 52. Löwenjagd, von Rubens. München.

der Löwenjagd, der Amazonenschlacht und aus Pauli Befehung, also in die Zeit dieser ausgeführten Bilder gehörend. Links sehen wir den Kaiser daher-reiten, ganz wie auf dem großen Reiterbildnis Tizians in Madrid, von dem sich also Rubens schon 1603 dort eine Skizze gemacht haben muß. Aus-ländische Tiere konnte bis dahin vielleicht nirgends ein Künstler besser sehen als Rubens in Antwerpen und Brüssel; gute Pferde hatte man überall, auch wo es keinen Rubens gab sie zu malen. Hier hatte er Vorgänger: Lionardo, in dem dasselbe Interesse für das Tierreich lebte wie in ihm, und aus dessen Unghiarischlacht er allerlei in seiner freien Weise kopierte, ferner den

Idealmaler Raffael und noch einen anderen Römer, Giulio Romano, der zufällig in Mantua mehr gute Pferde zu sehen bekam und malen mußte als



Fig. 53. Pauli Zeichnung, von Rubens. gezeichnet.

irgend ein anderer. Rubens' Nachfolger aber und Vielfältiger ist der Holländer Wouverman.

Zu jenem frühen „trunkenen Herkules“ der Dresdener Galerie giebt es daselbst ein ebenfalls noch aus Mantua stammendes Gegenstück. Ein Held im Stahlharnisch und Purpurmantel, in dem man sogar den Herzog Vincenzo hat sehen wollen, verschmäht die Liebe, tritt auf die Trunkenheit und empfängt dafür einen Kranz von der Siegesgöttin. So eng gehören für Rubens Mythologie und Allegorie zusammen. Aber im Grunde war das ja niemals anders, so oft eine spätere Kunst mit Kraft und Lust wieder hineingriff in die Fabelwelt der Alten mit ihren Helden und Göttern. Seine letzten bedeutenden Vorgänger waren hier die Venezianer, vor allen Paolo, dessen Allegorien uns heute schöner erscheinen, schon weil das venezianische Kostüm ihnen eine mehr einheitliche Haltung giebt. Rubens aber hat mehr Kraft, dagegen stören uns Disharmonien, seine kecke Art, die altes und neues unvermittelt nebeneinander setzt. Darstellungen des gekrönten Tugendhelden, wie die Dresdener, nur mit Abweichungen in den Einzelheiten giebt es noch mehrere, eine größere, sehr sorgfältig ausgeführte in Kassel (gegen 1618), eine ebenfalls eigenhändige in Wien (Nr. 1169), ein Werkstattbild in München (Nr. 756). Sie alle ziehen uns heute am wenigsten an, aber damals brauchte man sie; eine hatte Rubens z. B. für das Schildhaus der Georgsschützen in Antwerpen gemalt. So erklärt sich ihre Häufigkeit. Persönlich liebte Rubens außerdem diese Form des Ausdrucks. Daß er darin nicht auf den ersten Blick verständlich war, wußte er, und er rechnete das beinahe mit in den Stil der Gattung, als er sich einmal brieflich über seinen Bildercyclus für Maria von Medicis im Luxembourg äußern mußte. Die Aufgabe hatte er mit Freuden übernommen (1621). Sie führte ihn zeitweilig an einen glänzenden Hof, wo er Örtlichkeiten, Trachten und hohe Modelle zu studieren hatte, bis die 21 großen, von seinen besten Schülern ausgeführten Bilder Antwerpen verlassen und in der Galerie angebracht werden konnten (1625). Sie befinden sich jetzt im Louvre, seine eigenhändigen in Paris grau in grau aufgenommenen kleinen Skizzen teils in München, 16 einschließlich der nicht ausgeführten „Verbannung der Königin nach Blois“, teils in Petersburg. Marias Leben hatte nichts Heroisches gehabt. Sie heiratete, beklagte den Tod ihres Gemahls, regierte für den minderjährigen Sohn, wurde gestürzt und dann wieder in Gnaden aufgenommen, vorläufig wenigstens, — und das ist nun der Inhalt des gemalten Heldengedichts, in dessen Mittelpunkt sie Rubens stellen mußte. Als Künstler hatte dieser kaum Bedenken zu überwinden, wie wir sie heute vielleicht ihm nachzurechnen geneigt wären. Es kam nur darauf an, dieser



Fig. 54. Verkündigung der Maria von Joseph, von Strubers. München.

Römler

Menschheit zu der Höhe zu helfen, auf der sie ihrer Zeit erscheinen wollte; unter den Mitteln der Verklärung brauchte er nicht vorsichtig zu wählen. Nur wir empfinden den antifikischen Apollo und die drei Grazien oder römisch drapierte Minerven und nackte Liebesgötter zwischen Brokatschleppen, Medicistragen und Galanteriedegen als etwas Komisches. Dabei müssen wir



Fig. 55. Maria von Medici, Kreidezeichnung von Rubens. Louvre.

doch den Porträtgehalt bewundern und die Erhöhung als gelungen zugeben: Maria ist würdig, Heinrich IV. kommt uns sogar groß aufgefaßt vor; beide haben, wie es scheint, durch Rubens ihren Typus bekommen. Wer malt uns heute ein allerhöchstes Ceremonienbild von der überzeugenden Pracht und — Majestät, wie diese „Krönung der Maria“ (Fig. 54), wo die ge-

schiedene Gemahlin des Königs, Margarete von Valois, die alte Dame ganz vorn in dem Zuge links, dem Triumph ihrer Nachfolgerin beiwohnen muß und sogar die zwei großen Jagdhunde mit anwesend sein dürfen! Lassen wir die Mythologie und das für uns befremdliche Pathos des Ganzen beiseite und sehen wir auf die einzelnen Motive, die Rubens aus seinem Füllhorn über jede dieser Tafeln ausgeschüttet hat. Dann fühlen wir, ein solcher Künstler hatte noch mehr zu vergeben; er brach nur ab mit seiner Erfindung, weil die Luxembourggalerie gefüllt war.

Die Königin plante noch mit ihrem Künstler eine ähnliche Verherrlichung für ihren Gatten, wobei auch Richelieu mit hineinsprach und ihr einen bedeutenderen Mann als „Rubens“ für ihre Zwecke empfahl, nämlich den Cavaliere d'Arpino. Es wurden nur zwei größere Bilder angefangen: die „Schlacht bei Jory“ und der „Einzug Heinrichs IV. in Paris“ (Uffizien. Der König auf einem antiken Triumphwagen), beide sehr ausdrucksvoll aber unvollendet, und außerdem noch zwei kleine Skizzen mit ähnlichen Zusammenstellungen von Menschen und Personifikationen (London, Wallace, jetzt National Gallery und Berlin). Während der Verhandlungen in Paris zeichnete Rubens auch den Kopf der seit ihrer Verherrlichung etwas gealterten Königin auf ein Blatt mit der Jahrzahl 1629 (Louvre; Fig. 55). Zwei Jahre später kam sie nach Antwerpen, landflüchtig und wirklich verbannt, nicht nur bildlich wie auf der Skizze, die sie vor zehn Jahren ausgeschieden hatte. Sie suchte auch Rubens auf, aber sie gab keine Aufträge mehr.

Seit seinem Eintreten in die Kreise der Königin waren jetzt zehn Jahre vergangen, die unruhigsten seines Lebens. Der wachsende Ruhm seiner Kunst machte ihn noch anderen Fürsten wert und begehrt, und so wurde der weltförmige Maler ein passender politischer Agent für seine Landesherrin Isabella; der Erzherzog war 1621 gestorben. In früheren Zeiten hatte man wohl bei einer fürstlichen Brautwerbung der Gesandtschaft auch einen Porträtmaler beigegeben. Jetzt war der Maler selbst Gesandter geworden, die Kunst maskierte den Auftrag, und der junge Sandrart, der ihn 1627 auf einer holländischen Reise begleitete, merkte es nicht einmal, daß er außer seiner Malerei noch etwas im Werke hatte.

Diese diplomatischen Kunstreisen nahmen den größten Teil der Jahre 1624 bis 1630 hin. Der Regentin und auch dem Könige von Spanien war an einem Friedensschluß mit Holland und England gelegen. Diese Politik vertrat Rubens mit Überzeugung. Er war Künstler aus voller Seele, und seine Kunst hatte ihre Lebenskräfte aus dem katholischen Kirchentum und

einem Staatswesen gezogen, mit dessen Leitung durch die Fremden er einverstanden war. Der Gedanke einer Republik der vereinigten Niederlande



Fig. 56. Aus dem Triumph des Glaubens, von Rubens. Kupferstich von Polswert.

stand ihm fern, und von den belgischen Patrioten, die der spanischen Regierung überall in den Weg traten, fühlte er sich gesellschaftlich geschieden.

An Feinden und Verläumdern konnte es nicht fehlen; seine staatsmännische Einsicht und sein diplomatisches Geschick hat man niemals bestritten, und nach der Meinung des Generals Spinola, der damals eine Zeit lang in den Niederlanden das Kommando führte, lag auf diesem Gebiete sogar sein größtes Verdienst. Der hochmütige junge Philipp IV. fand es zunächst sonderbar, daß seine Tante einen bloßen Maler zu ihrem Vertrauensmann machte, dann aber erhob er ihn in den Adelsstand, und als Rubens 1628 nach Madrid kam, fühlte er sich von seiner Persönlichkeit angezogen, gab ihm Aufträge und verfolgte seine Arbeiten mit ebenso großer Teilnahme, wie er sie für seinen Hofmaler Velazquez hatte. Damals war Rubens bereits Kammerherr der Erzherzogin, zwei Jahre später machte ihn Karl I. von England und gleich darauf auch der König von Spanien noch zum Ritter. Soviel Ehren hatte nicht einmal Tizian gewonnen.

Soweit nun der Malerdiplomate mit dem Pinsel zu wirken hatte, waren ihm hier die schönsten Anlässe zur Allegorie, die er so sehr liebte, gegeben. In Madrid entwarf er in jenen acht Monaten unter vielen andern auch einen „Triumph des Glaubens“ in neun teils biblischen, teils freien allegorischen Szenen, die als Vorlagen zu Wandteppichen gedacht waren. Die Skizzen befinden sich bis auf eine im Prado, die nach ihnen später in der Antwerpener Werkstatt angefertigten Bilder schenkte der König dem Kloster Loeches, von wo zwei dann in den Louvre und andere nach England kamen. Die zwei besten aber sind heute verschollen, wirkliche Triumphbilder voll kühner, bedeutender Erfindung, von Schelte a Bolswert glänzend gestochen. Auf dem einen, dem Triumph der Kirche über den Götzendienst, stört ein Engel mit dem Kelch in der Hand eine heidnische Opferhandlung. Auf dem andern (Fig. 56) fährt die Kirche, über deren Haupt ein Genius die Tiara hält, mit der Monstranz in der Hand, vorbei an den Personifikationen der Verblendung und der Unwissenheit hinweg über die Dämonen der Zwietracht und des Neides, dem Triumphwagen voran schreiten Tugenden, über den Pferden schwebt eine Viktoria, auf dem vordersten reitet ein Genius mit den päpstlichen Schlüsseln, über dem lenkenden Flügelknaben sieht man die heilige Taube. Alles, beinahe verbrauchtes allegorisches Wesen in antiken und italienischen Formen ist wieder aufgestanden, eingerahmt von gewundenen Barocksäulen und bekrönt mit den hängenden Fruchtsträußen Mantegnas oder Crivellis, aber wie lebt es, rauscht es dahin vor unseren Augen, welche Kraft, welcher Überfluß an Bewegung! Heute bewundern wir wieder diese Kunst an berühmten modernen Denkmälern; es ist gut, wenn wir ihre Herkunft

kennen. Zahlreiche Bildnisse verstehen sich für Rubens bei dieser Gelegenheit von selbst. Im Hinblick auf Velazquez sind von Interesse der König und die Königin, aufrecht bis zu den Knien, ganz in Schwarz (jetzt in Petersburg) und die Königin noch einmal, sitzend, in farbiger Tracht nach französischer Mode, also für den französischen Hof bestimmt, links sieht man eine klassizistische Architektur (Louvre).



Fig. 57 Triumph Jakobs I., Skizze von Rubens. Brüssel.

Im Frühling 1629 begab sich Rubens über Paris nach London. Hier war er kein ganz fremder Mann. Zwar der Herzog von Buckingham, den er früher am Hof Marias von Medicis kennen gelernt und auch gemalt (Reiterporträt im Pal. Pitti), und dem er 1627 einen Teil seiner Kunstsammlung verkauft hatte, lebte nicht mehr. Aber der König Karl I. hatte schon als Prinz 1621 mit ihm unterhandelt wegen einer Bildersolge zur Verherrlichung seines Vaters, die nun während dieses kurzen Aufent-

halts wenigstens in Skizzen festgelegt werden konnte. Von diesen ist noch eine erhalten: Jakob I. sitzt aufgeregt auf einem Säulenthron, umschwebt von zwei geharnischten Gestalten, deren vorderste eine dritte, den Krieg, unter ihre Füße tritt (Brüssel; Fig. 57). Daraus erwuchs dann erst allmählich die 1635 an Ort und Stelle angebrachte Decke eines Festsaales von Whitehall in neun Feldern. Rubens wußte sich mit dem König vortrefflich zu stellen. Im März 1630 konnte er abreisen, und im November wurde der Friedensschluß zwischen England und Spanien vollzogen. Er ließ dem König ein sorgfältig im warmen Goldton ausgeführtes Bild zurück, worauf Minerva den Kriegsgott wegtreibt, während der Friede, von Weisheit und Tapferkeit geschützt, an Gruppen von Frauen und Kindern seine Gaben austeilte. Eine Allegorie also auf den Frieden und eins der anziehendsten Bilder dieser Klasse (Louvre). — Seit dem Herbst war Rubens noch um die Herstellung eines Friedens mit Holland bemüht, und dann endete seine diplomatische Laufbahn mit einer persönlichen Kränkung 1633. Nach dem Tode seiner Gönnerin Isabella im Dezember dieses Jahres zog er sich ganz aus dem politischen Leben zurück.

In Rubens Werkstatt saßen schon längst viele junge Gehilfen, die außer den uns bekannten namhaften Schülern für ihn zu arbeiten hatten. Ein dänischer Leibarzt, der 1626 in Leyden studierte, wundert sich über die Menge junger Leute, die er bei einem Besuch der Stadt Antwerpen in dem berühmten Oberlichtsaal antrifft, wie sie aus Vorzeichnungen, nur mit einzelnen Farbenspuren markiert, vollständige Bilder machen, die dann Herr Rubens noch einmal leicht übergeht, um sie als Werke seiner Hand für schweres Geld zu verkaufen. Ganz so verhielt sich die Sache freilich nicht. Zwischen eigenhändiger und Werkstattarbeit schied „Herr Rubens“ seinen Bestellern gegenüber sehr sorgfältig, und sein Publikum legte auf diese Unterschiede mindestens dasselbe Gewicht wie wir von heute. In den unruhigen Jahren, die wir zuletzt betrachtet haben, traten naturgemäß die Gehilfen in den Vordergrund. Aber auch der Meister feierte nicht, und unter den noch immer wachsenden Aufträgen nahm seine Hand andere Züge an, nicht jedoch eine aus Flüchtigkeit und Routine zusammengesetzte Altersmanier, wie wir sie bei so vielen anderen Malern finden, sondern einen wirklichen letzten Stil.

Reichbegabte Naturen schaffen in ihren einzelnen Lebensabschnitten immer

Neues, namentlich wenn sie rechtzeitig das Glück frischer äußerer Antriebe erfahren. Für Rubens war ein solches Glück an der Schwelle des Alters seine Vermählung mit der sechzehnjährigen Helene Fourment (Dezember 1630). Er schloß sie in sein Herz und führte sie in sein prächtiges Haus,



Fig. 58. Helene Fourment als Braut, von Rubens. München.

und sie nahm Besitz von seiner Künstlerphantasie. Überall auf seinen Bildern finden wir von nun an das hochgewachsene blonde Mädchen mit dem fülligen Körper und dem nichtsagenden hübschen Gesicht. Hätte er auch nicht gewollt, jetzt mußte er wohl wieder eigenhändig malen.

Wenn heute ein wohlgestellter Künstler sein junges Weib und ein halb-

nacktes Kind dazu in behaglicher häuslicher Umgebung bildmässig aufgefaßt ausstellt, so besingt und besagt ihn darob alles, was Odem hat in der Kritik des Tages. Rubens giebt uns die eine Helene Fourment im ausdrücklichen Bildnis, von allen sonstigen Verwendungen abgesehen, nicht weniger als zwanzigmal, und in welchem Wechsel von Stellung und Ausdruck, von Lieb-



Fig. 59. Helene Fourment, von Rubens. München.

reiz und Hoheit, von Kostümwirkung und farbigem Licht und Sonnenglanz! Könnte man doch alle diese Bilder einmal auf einem Fleck beisammen haben! Suchen wir uns die verlockendsten aus, so finden wir Helene zuerst noch als Braut, also 1630, in einem Kniestück von vorn, mit einem Federbarett, strahlend in Freundlichkeit (München, Nr. 795; Fig. 58), sodann in ganzer Figur, sitzend und in sehr reicher Gesellschaftskleidung (München, Nr. 794; Fig. 59;



Fig. 60. Rubens mit Helene Fourment. Paris, Rothschild.

Philippi V.

7

dasselbe als Brustbild ohne Hände in Amsterdam, Nr. 1223). Auf einem von zwei aus Blenheim an den Pariser Rothschild gelangten Hochbildern schreitet sie vor ihrem Gartenpavillon am Arme ihres Gatten einher, nicht im vlämischen Kostüm und Gartenhut wie auf dem Münchener Spaziergang (S. 44), sondern im schwarzen französischen Gesellschaftskleid; an einem Gängelbände führt sie ihr 1632 geborenes, etwa einjähriges Töchterchen (Fig. 60). Auf dem zweiten Bilde sehen wir die Frau Botschafterin vom Thor ihres Hauses aus in ihre Equipage steigen. Dann auf einer schmalen, hohen Tafel (Petersburg; Fig. 61) steht sie aufrecht in ganzer Figur in einem schwarzen Kleide und im Hut; die Hände hat sie übereinander gelegt, in der rechten hält sie den Federfächer. Höchst repräsentativ, fast unnahbar, aber anziehend im Malerischen, als Kunstwerk wohl das bedeutendste aller dieser Bildnisse. Zugänglicher erscheint sie als Mutter, auf der Veranda ihres Hauses sitzend, in einer eleganten Hausracht mit einem Federhut (München, Nr. 797); sie sieht uns an und hat ein Kind auf dem Schoß, dessen einzige Bekleidung ein Federbaret ist, ihren 1633 geborenen, hier etwa dreijährigen Franz. Ebenso sitzt sie, nur von der Gegenseite, auf einem Bilde im Louvre (Fig. 62). Franz hat diesmal Kleider an und mag fünf Jahre alt sein, neben ihm steht seine ältere Schwester. Die Mutter sieht nachdenkend vor sich hin, ihr Kleid ist weiß, die Farben der übrigen Kleidung sind grau und braun; das Bild ist viel intimer als das Münchener. Es ist nicht ganz fertig geworden (am Sessel sind noch zwei Kinderhände angegeben) und in seiner Frische äußerst originell. Endlich hat Rubens seine Gattin auch einmal nur für die Augen der Allervertrautesten gemalt, eben dem Bade entstiegen, bloß mit einem roten Sammetpelz als Überwurf (Wien; Fig. 63). „Het Pelsken“ befand sich bis zuletzt in seinem Hause und war in dem letzten Willen ausdrücklich vom Verkaufe ausgenommen. Das Motiv mag von Tizians Mädchen im Pelz (jetzt ebenfalls in Wien) gewonnen sein, das er irgendwo, vielleicht in England gesehen haben wird. Das Malwerk ist das vollkommenste in der Verbindung von Stoff und farbigem Licht, was Rubens erreicht hat, eine Metaphysik des Fleisches, müßte man vielleicht heute sagen.

Unter dem Eindruck des neu erworbenen Glückes steigen in des Künstlers Seele neue Bilder auf, Bilder von Liebe und geselligem Spiel, von verstecktem Geflüster und feiner Konversation und sogar von ausgelassenem Jubel. Gerade soweit reicht dem Umfange nach seine Genremalerei mit ihren wenigen Stücken, die aber alle soviel enthalten, daß man sich ungern



Fig. 61. Helene Fourment, von Rubens. Petersburg.

7*

zu einer Rangordnung entschließt. Etwas tiefer als jener Münchener Spaziergang, der ja schon ein Genrebild und kein reines Bildnis mehr ist,



Fig. 62. Selene Fourment mit ihren Kindern, von Rubens. Louvre.

führt uns der Liebesgarten in das Reich des Nichtwirklichen, äußerlich die höchste Entfaltung der Rubensschen Barockkunst in ihrem ganzen Blütenduft. Mit seinen genießenden Menschen, deren einzige Sorge ist, wie sie

einander gefallen mögen, übt er eine zauberähnliche Anziehung aus auf den draußen stehenden Betrachter und um dieses Sachgehaltes und seiner deutlichen Wirkung willen ist er jedem Watteau vorzuziehen. Von den zwei

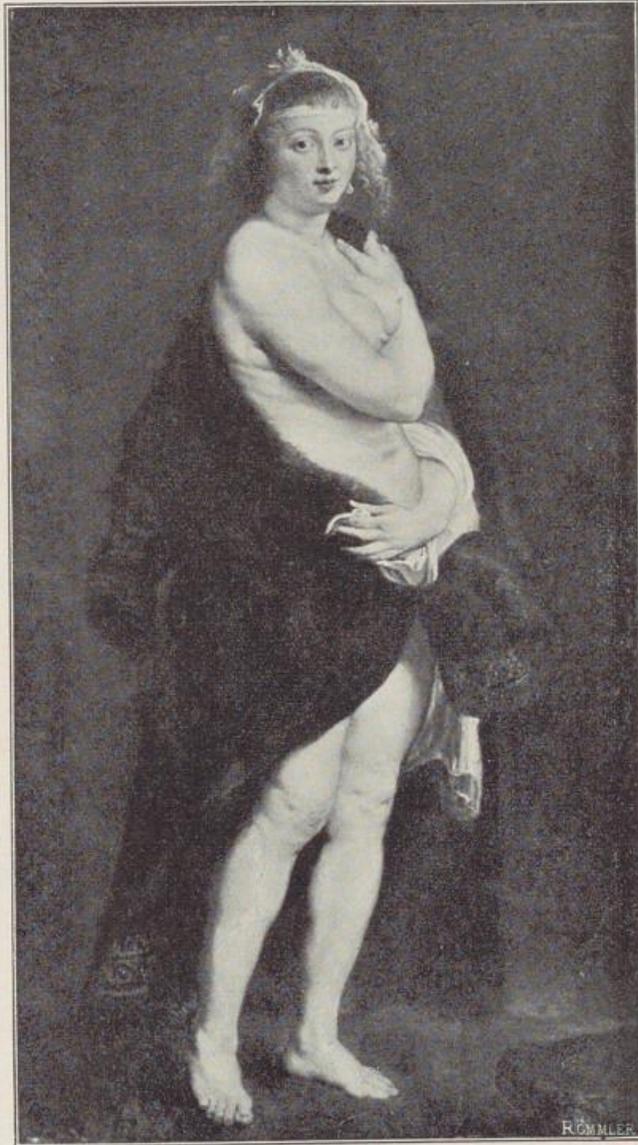


Fig. 63. Het Pelsten, von Rubens. Wien.

Redaktionen des Themas hat die eine halblebensgroße Figuren in geringerer Zahl (Madrid; Fig. 64), die andern bei minderm Umfange des Ganzen mehr und viel kleinere Figuren (Paris, Rothschild; womit das immer noch



Fig. 64. Der Steingarten, von Strubens. Machrie.

gute Werkstattbild in Dresden übereinstimmt). — Dem Liebesgarten entspricht mit seiner Figurenstaffage einigermaßen der Schloßpark in Wien (Fig. 65), nur haben wir hier ein völlig irdisches Konversationsbild, in dem auch die Amoretten fehlen. Die ganz anders gehaltene Landschaft mit ihren Baulichkeiten zeigt Motive eines ländlichen Herrensitzes, Steen bei Mecheln, den Rubens 1635 erworben hatte und dann während der Sommer bewohnte.

Das von ihm so sehr geliebte Landleben reflektierte nun wieder auf seine Kunst. Konnte er den ganzen Modell- und Kostümapparat für seine großen Kirchenbilder schwerlich jedesmal aus Antwerpen mit herüberschaffen, so hatte er dafür die Natur täglich vor seiner Thür. Darauf deutet ein kräftig gestrichenes, warm leuchtendes kleines Innenraumbild (Antwerpen, Nr. 781; Fig. 66). Ein Stall mit Dienstleuten, Pferden, Kühen und Schweinen als Staffage, ferner mit ländlichem Arbeitsgerät aller Art; da wo den Schweinen ihr Futter eingeschüttet wird, kniet ein weinender Bagabund, es ist der Verlorene Sohn. Die Studien alle hat Rubens sicher auf seinem eignen Grundstück gemacht. Vielleicht entstand hier draußen in Steen auch die Kirnmeß des Louvre (Fig. 67), das einzige „niedere“ Genrebild, das Rubens gemalt hat, aber es wiegt viele auf, und jedenfalls gehört es in seine spätere Zeit. Die Kraft und Verbtheit des Bauernbrueghels ist hier gemischt mit einer ganz neuen Art von Feuer, aber dafür sind die Teilnehmer dieses wilden Bacchanals auch kaum noch Menschen der Wirklichkeit. Es wäre hübsch, wenn Rubens hier seinem schläfrigen jungen Freunde David Teniers eine Lehre hätte geben wollen, auf welche Weise man eigentlich Bauern tanzen lassen müsse. Aber dem ist nicht so, denn die etwas einförmigen Bilder dieser Art von Teniers sind alle erst nach Rubens Tode gemalt worden.

Eine wunderbare Leichtigkeit im Erfinden hatte Rubens in diesen Jahren. Sein Selbstbildnis in Wien von 1635 (Fig. 17) in Mantel und Degen mit dem breitkrämpigen Hut zeigt uns über der liegenden Krause ein nachdenklich ernstes Gesicht, auch wohl etwas von dem quälenden Sichteiden, über das er manchmal in seinen Briefen klagt; man hat sogar den Handschuh über seiner rechten Hand als eine Andeutung davon nehmen wollen. Immer erscheinen noch neue Kirchentafeln und dazwischen Landschaften und kleinere Staffeileigemälde, an denen er sich von den großen Figurenbildern erholt. Die orgelspielende Helene Fourment in der Haltung der heiligen Cäcilie vor einer Barockarchitektur von vier Flügelpütten umgeben (Berlin) hat sogar bei lebensgroßen Figuren noch die frischeste eigenhändige Ausführung, leuchtendes Fleisch, durchsichtige Schatten und ein warmes, freudiges Farbenspiel. Rubens

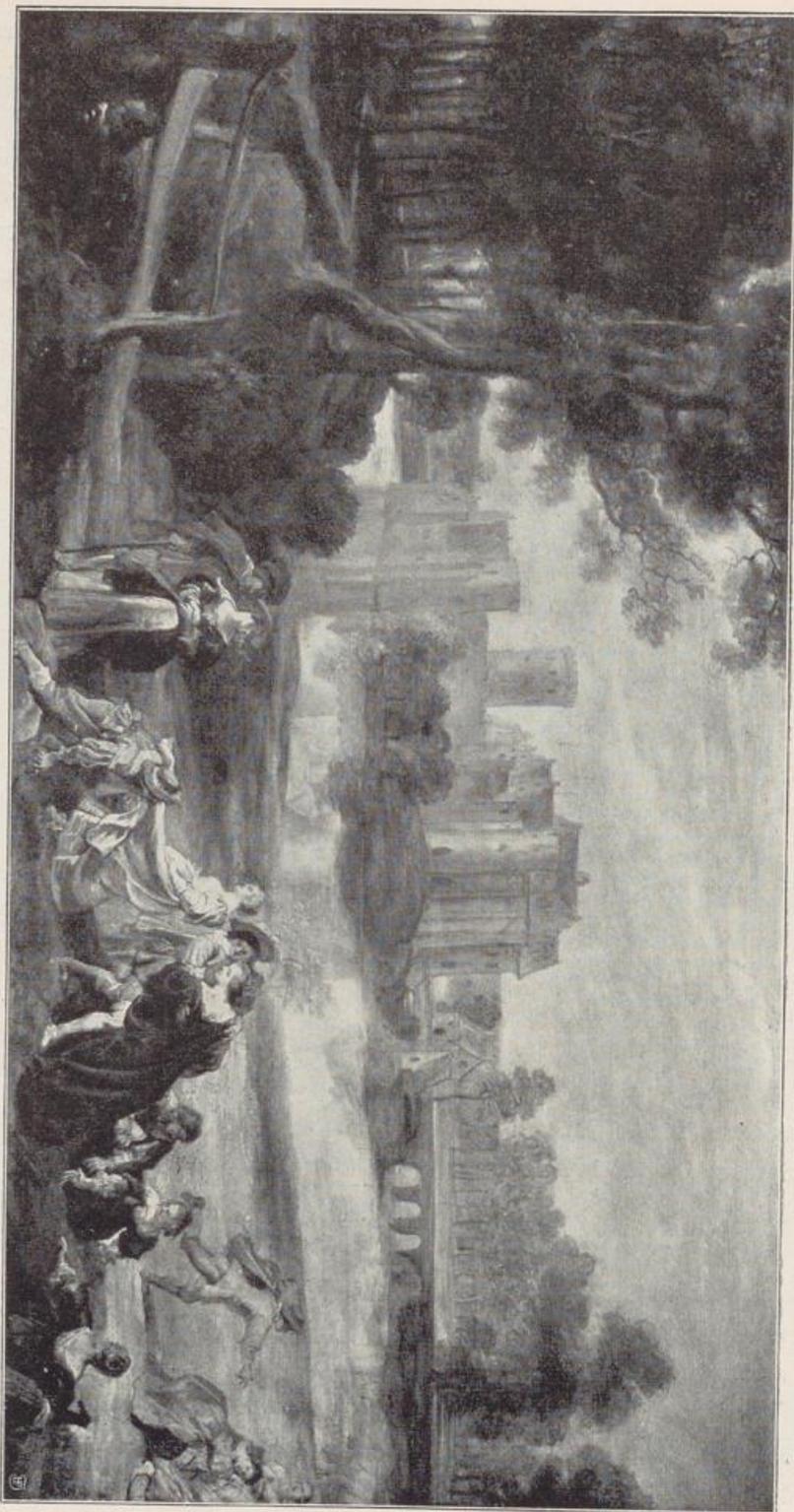


Fig. 66. Der Schloßpark, von Strubens. Seen.

hatte das Bild zu seiner eignen Freude gemalt für das Musikzimmer seines Hauses, um 1637, und reichlich hundert Jahre später kaufte es ein anderer Musikfreund, der sich durch einen feinen Kunstgeschmack auszeichnete, Friedrich der Große, für 20050 Franken.

Im April 1635 zog der Kardinalinfant Ferdinand, des Königs Philipp IV. Bruder, in Antwerpen ein. Er hatte eine Seefahrt gemacht, an der Seite des Ungarnkönigs der Schlacht bei Nördlingen beigewohnt und sollte nun in den Niederlanden an Isabellas Stelle regieren. Das alles wollte der Rat in einer über die wichtigsten Straßen und Plätze verteilten Festdekoration ausgedrückt haben, und Rubens, der den Prinzen von Madrid her kannte, nahm das schnell zu beschaffende Werk gern auf sich. Nun konnte er sich in Bauformen ergehen, wie er sie sich dachte, und leicht folgte die skizzierende Hand dem Fluge seiner Erfindung. Fünf Triumphbogen, vier Zuschauertribünen und ein Festwagen waren in ihren Formen zu entwerfen und dann mit großen Bildern zu bekleiden; eine Galerie bekam sogar zwölf Gipsstatuen. Etwas ähnliches hatte einst Kaiser Maximilian den verschiedenen Zeichnern seines mühsam in Holz zu schneidenden „Triumphes“ aufgetragen. Aber diese Aufgabe weniger Tage war dankbarer, und der Barockstil wie kein anderer geeignet, bei einem Augenblickswerk das Wort zu nehmen, und Rubens hat ihn sprechen lassen als der Meister, der er war, frei, grazios und unendlich reich. Das Ganze erschien einige Jahre später in einem Kupferstichwerke von van Thulden, dem Hauptgehilfen des Rubens bei jenen Arbeiten, mit dem lateinischen Text seines gelehrten Freundes, des Stadtschreibers Gevaerts. Die kleinen gemalten Skizzen finden sich in Antwerpen (drei von Rubens, drei von Thulden) und Petersburg (sechs; hier auch fünf Statuenskizzen). Unter den verschiedenen noch erhaltenen großen Bildern ist in der Hauptsache von Rubens selbst außer dem Erzherzogspaar (S. 4) eine farbenreiche Mythologie gemalt (Dresden): Neptun fährt von drei Nereiden begleitet über das Meer als Wogenbeschwichtiger und Aviso des Kardinalinfanten, der nach den Hofberichten beinahe auch einen Seesturm zu bestehen gehabt hätte. Das breit hingeworfene, leuchtende Bild, ganz im Helene Fourment-Stil, hat eine außerordentliche Frische und Kraft.

Etwas später allegorisierte er zum letztenmal in einer sorgfältigen eigenhändigen Darstellung des Krieges für den Großherzog von Toskana (Pal. Pitti; Fig. 68), gewählt nach Erfindung und Form und mit allen Reizen seiner Farbe ausgestattet. Die Figuren dieses feinen Bildes, von dem er selbst sehr hoch dachte, erläuterte er brieflich dem Hofmaler Suttermans:

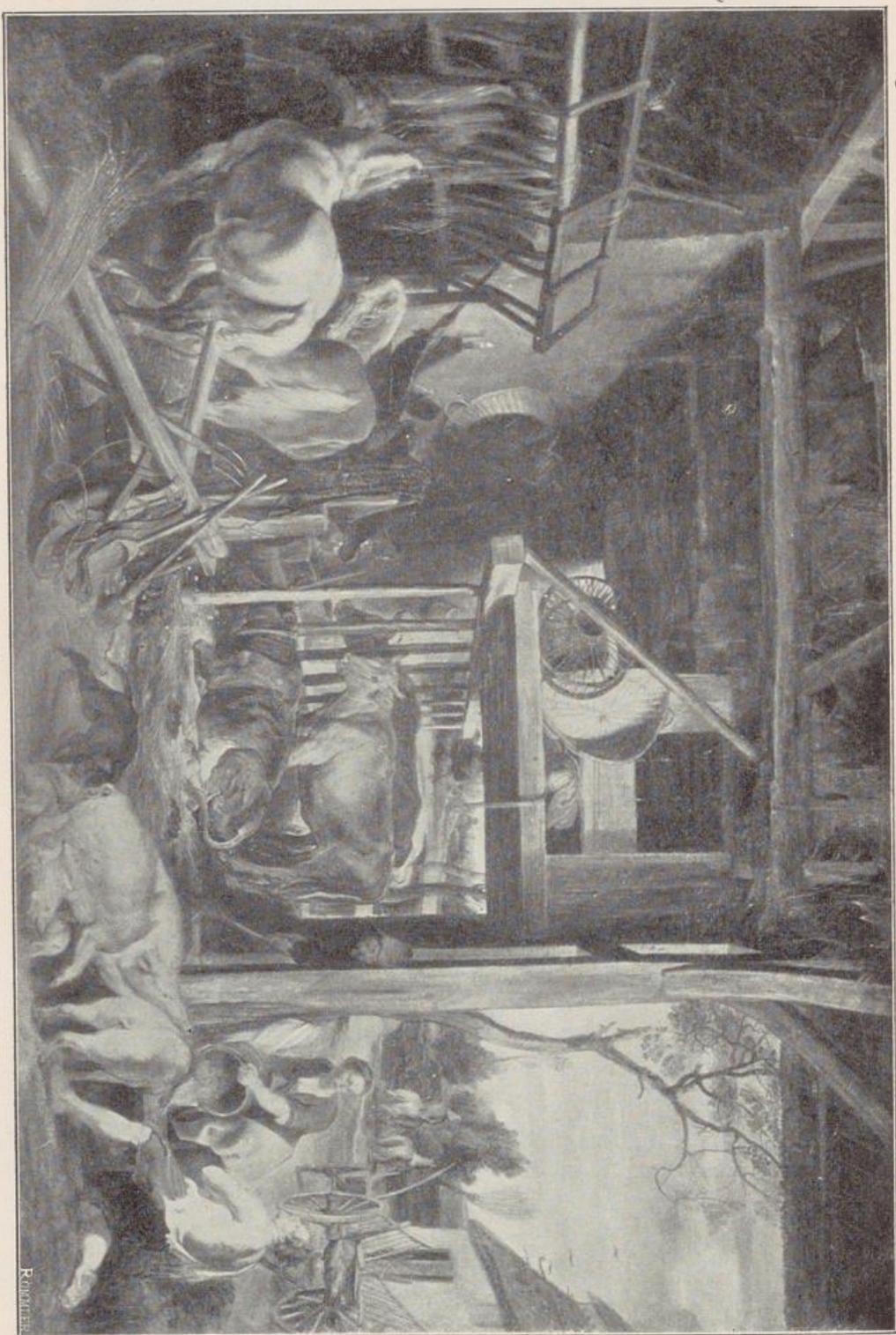


Fig. 66. Der verlorene Sohn, von Schubert.

Mars, der dem Janustempel entwichen, vergebens von Venus zurückgezogen, von Alecto hingegen aufgereizt wird, ferner zu Boden geworfen Eintracht, Fruchtbarkeit und Kunst, endlich im schwarzen Kleide ohne Schmuck die schmerzgefüllte Europa, die „nun schon jahrelang soviel Unglück erduldet, wie



Fig. 67. Die Dorfsterblich (linke Hälfte), von Rubens. Louvre.

nicht zu sagen ist“ (1638). Wir wissen ja, daß Rubens in bestimmten Fällen mit seiner Kunst politischen Zwecken dienen wollte und auch gedient hat; hier, wo ihm doch der Großherzog von Toskana nichts nützen konnte, giebt er durch sie eine persönliche Stimmung kund, für die wir Teilnahme haben

können, auch wenn wir uns unter der unglücklichen Europa nicht genau dasselbe denken, wie der gut kaiserliche, katholische Rubens.

Seine spätesten Kirchenbilder fallen anders aus, aber sie bleiben großartig. Da ist z. B. das Martyrium des h. Livin, um 1635 den Jesuiten in Gent geliefert (jetzt in Brüssel; Fig. 69), ein echtes Jesuitenbild mit einem grauenhaften Hauptmotiv (ein Henker reicht die Zunge des Heiligen an einer Zange einem schnappenden Hunde hin), das man aber übersieht oder vergißt im Genuß einer Komposition, die sich zunächst in lauter scheinbar zufällige Einzelheiten zerstreut, und eines Farbenreichtums, der für uns den Reiz des Zusammenrechnens erhöht. Die Idee ist nach Tizians „Petrus Martyr“ genommen und der erschreckte Hellebardier rechts sogar dem Entfliehenden dort deutlich nachgebildet. Das Bild ist nur im Vordergrunde eigenhändig, aber wie wirken die Teile überall! Welche rauschende Bewegung, welche Luft, und welche Lichtführung geht durch das Ganze, von vorn her von der Gestalt des Heiligen aus nach rechts und nach links bis zu der obersten Region der Seligkeitsputten und Racheengel! Man versteht hier, was Correggio für Rubens war. In anderer Weise zeigt das die Madonna über dem Hauptaltar der Jakobskirche zu Antwerpen, wenn auch nicht sein letztes, doch ein spätes Bild. Die Komposition und der Linienfluß einzelner Gestalten erinnert an den „Tag“ von Correggio, nur daß die Maria aus der Mitte in die rechte Ecke gerückt ist und im Profil erscheint. Derselbe Reiz von farbigem Licht wie auf dem Livinbilde. Die Zusammenstellung der Heiligen — Georg, Hieronymus, ein Kardinal, der dem Kinde die Hand küßt — verstehen wir nicht mehr, wir empfinden aber etwas persönliches, intimes, was dann auch die Meinung hervorrief, Rubens habe hier sich und die Seinen zu Modellen genommen. — Das in Wirklichkeit letzte Kirchenbild ist dann die für die Sabach in Köln als Epitaph gemalte Kreuzigung Petri mit sechs Henkern und dem Seligkeitsengel (Peterskirche daselbst), seit 1636, bei Rubens Tode noch nicht abgeliefert, also nicht ganz vollendet. Er selbst hatte diesen Gegenstand gewünscht, er wollte etwas Kraftvolles im großen Maßstab der Figuren schaffen und war überzeugt, daß er etwas Außergewöhnliches leisten würde. In der Peterskirche lag auch sein eigener Vater begraben. So ist dies letzte Bild mit offener Liebe gemalt, in der ernstesten Art des Caravaggio und auch in den Formen und dem belichteten Fleisch an ihn erinnernd, aber nicht grausamer und schrecklicher, als es seinem Inhalte nach sein mußte, — ohne die Ausführlichkeit der gleichzeitigen Spanier.

Hier am Schluß seiner Kirchenmalerei mag uns aber noch der Idee-



RUBENS

Fig. 68. Der Krieg, von Rubens. Palast Pitti.

sonsaltar eine Weile beschäftigen, der, wenn es sich um eine letzte und engste Auswahl handelte, neben der Antwerpener Kreuzabnahme als das Höchste in dieser Gattung angesehen werden mußte. Jene vertritt den frühen Stil mit einem ernsten und strengen Gegenstand, dieser den späteren mit einer milden und freundlichen Darstellung, wie man sie auch auf Hausbildern zu geben pflegte. Das Erzherzogspaar hatte den Auftrag schon sehr früh erteilt, und wir wissen nicht, warum sich die Ausführung hinzog mindestens bis 1630, wie aus Nachrichten hervorgeht und aus dem leichten, lockeren Malwerk mit seinen sicheren Hell-dunkelwirkungen. Eine so im ganzen beruhigte und abgeklärte Erscheinung hat Rubens auf keinem seiner großen Kirchenbilder wieder erreicht. Auf dem Mittelstück (Fig. 70) haben wir, formell angesehen, sowohl im Architektonischen als in dem Fluß der lebendigen Linien den Barock in seiner feinsten Blüte, die für Kirche und Welt keinen Unterschied hat; dem Ausdrucke nach eine freundliche, nicht tiefgehende Salonandacht. Maria ist eine gnädige Dame, nicht mehr. Das über diesen Teil ausgegossene goldwarme Licht giebt uns die Vorstellung von etwas Überirdischem, da die Flügel in einer kühlen, dämmerigen Tagesbeleuchtung stehen. Hier knieen die Stifter unter dem Schutz ihrer höchst malerisch gestellten Heiligen, der längst verstorbene Albrecht schlicht und ernst, nicht bedeutender, als er im Leben war; Isabella, die jetzt in Wirklichkeit über sechzig war, vielleicht in dem Alter genommen, das sie hatte, als der Auftrag gegeben wurde (Fig. 2). Alle diese erlesenen Anblicke brachte der Künstler ans Licht aus der Hingabe, die er für den Lieblingsplan seiner hilfreichsten Gönner haben mußte. Auf den jetzt zu einer Tafel verbundenen äußeren Flügeln sieht man die heilige Familie unter dem Apfelbaum, ein Stück vlämischen Lebens in italienischer Anmut gesänftigt; diese Maria ist vielleicht die beste, die wir von Rubens haben.

Rubens Sinn für das Bildnis reichte soweit, daß er dadurch vor Verflachung in seinen komponierten Figurenbildern bewahrt blieb. Er kann auch einen einzelnen pathetischen Kopf mit einer Ausdruckshandbewegung dazu recht lebendig vor uns hinstellen, wie seinen Freund, den Dominikanerpater Ophovius (im Haag; spät), als ob er uns eine Predigt halten wollte, ganz von vorn in Lebensgröße. Ein solches Bild ist aber im Grunde mehr die Leistung eines Historienmalers als die eines Porträtisten. Rubens fehlte die Fähigkeit des psychologischen Malers, der das Innere eines Menschen



Fig. 69. Das Martyrium des h. Livin, von Rubens. Brüssel.

ans Licht bringen muß, seine Bildnisse sind oberflächlich und wenig individuell, die meisten, namentlich die weiblichen, haben das Air der Familie Rubens (Fromentin). Ganz gewiß ist, daß uns ein gutes Gesicht von Rembrandt



Fig. 70. Mittelbild des Abfonsaltars, von Rubens. Wien.

mehr Seele zeigt, wobei nur die Möglichkeit offen bleibt, daß es in der Hauptsache die Seele Rembrandts ist, die wir sehen, und ebensowenig wird die in die Augen springende Lebendigkeit eines Frans Hals — der uns die Stunde der Aufnahme giebt, wie jener den ganzen Charakter — von Rubens erreicht. Nach seiner Richtung auf das Große und Heroische mußte wohl



Fig. 71. Weibliches Brustbild (Susanna Fourment?), von Rubens. Louvre.

als Träger des Ausdrucks der Körper dem Antlitz vorangehen, ganz wie bei den Griechen oder Michelangelo. Auf seinen meisten bewegten Kompositionen sagen uns die Gestalten schon soviel, daß die pathetischen Drücker in den Gesichtern nur noch wenig nachzuholen haben, und andererseits wird uns selten aus einer Menge heraus ein einzelner ruhig gehaltener, an sich

Philippi V.

8

bedeutender Kopf zu gesonderter Verehrung zwingen, wie so manches beeindruckende Augenpaar Tizians oder Lorenzo Lottos. Sein Schüler van Dyck, der die Frauen liebte und für den bis ganz zuletzt keine eigene Familie in Frage kam, war ein besserer Porträtmaler, schon weil ihm das Persönliche



Fig. 72. Chapeau de poil, von Rubens. London.

seiner einzelnen Modelle näher ging. Er konnte ihnen keine Kraft der Stilisierung ausdrücken wie Rubens, dennoch aber haben sie genug von ihm selbst zu eigen bekommen, sein weiches, krankhaftes Wesen, seine Gefallsucht, seine Blasiertheit. Wer dagegen in sich und den Seinen lauter glücklich ge-

bildete Menschen vor Augen hatte und mit dem gesunden Egoismus eines Rubens dieses Besitzes täglich aufs neue froh wurde, der mußte auch wohl als Künstler von diesem Glücke Zeugnis geben, so daß uns die Züge der Seinen stärker und schwächer ansprechen, nicht immer vernehmen wir sie mit der gleichen Sicherheit, im ganzen aber doch häufiger, als es in unserer Besprechung seiner Gemälde hervorgehoben wurde. Das Wichtigste bleibt hier immer, wie Helene Fourment das Einz und Alles seiner letzten zehn Jahre wird, und nun begreifen wir auch, warum unter seinen sämtlichen Bildnissen uns die aus seiner eigenen Familie am anziehendsten sind.

Selten gewinnt uns eine dargestellte Persönlichkeit. Nur unter den weiblichen finden sich einige, wie das aus der Familie Boonen stammende Brustbild mit sichtbarer rechter Hand und den ungewöhnlich großen Augen (Louvre; Fig. 71), nach Rooses Susanna Fourment, — oder ein junges Mädchen aus der Hofhaltung der Maria von Medicis mit noch völlig kindlichem Ausdruck, ein nicht ganz fertig gemaltes und darum ungemein frisches Brustbild (Petersburg; eine Handzeichnung in der Albertina). Zwei Kniestücke in Petersburg zeigen uns hingegen behäbige Durchschnittsfrauen, keine Damen, die ältere sitzend, die jüngere ihr ganz ähnlich, nur stehend. Das angebliche Fräulein van Lunden der National Gallery; Fig. 72 — nach Rooses wäre es wieder Susanna Fourment — aufrecht stehend im Sonnenglanz mit ihren unter dem schwarzen Filzhut (*chapeau de poil*) durch Halbschatten hervorleuchtenden Augen ist eine Leistung ganz für sich, sehr im Stil Rembrandts, an den uns übrigens auch das Bild der Familie Boonen erinnert.

Die Brustbilder des Herrn de Cordes und seiner Gemahlin in Brüssel, spätestens 1618, wo der Mann starb, gemalt, gehören anerkanntermaßen nicht zu seinen besten; sie haben das Oberflächliche und äußerlich Fertiggemachte, was Fromentin als das Kennzeichen eines Rubensschen Porträts aufgestellt hat. Es könnte übrigens sein, daß sie in der Hauptsache von van Dyck gemalt wären, der ja damals, obwohl Freimeister, doch noch ganz in Rubens Arbeit stand (S. 60). Da er bei diesem Geschäft für das Fach des Bildnisses die wertvolleren Inspirationen einlegte, so sind die manchmal mit Jahres-, aber nie mit Namensbezeichnung versehenen Bilder dieser Zeit, die bisher unter Rubens Namen gingen, von der Forschung, wie wir später sehen werden, immer mehr für van Dyck in Anspruch genommen worden (Rooses, Bode). — Unter den Bildnissen des Rubens gelten für hervorragend der Stadtschreiber Gevaerts in halber Figur an seinem Arbeitstische schreibend, in Antwerpen, ferner Doktor van Thulden und ein unbekannter Gelehrter, zwei ganz ähnlich



Fig. 73. Die Familie Gertler, von Heine, gemalt.

gehaltene Halbfiguren in München, beide sitzend mit einem Buche in der Hand in einer angedeuteten Zimmereinrichtung. Interessant sind sie sämt-

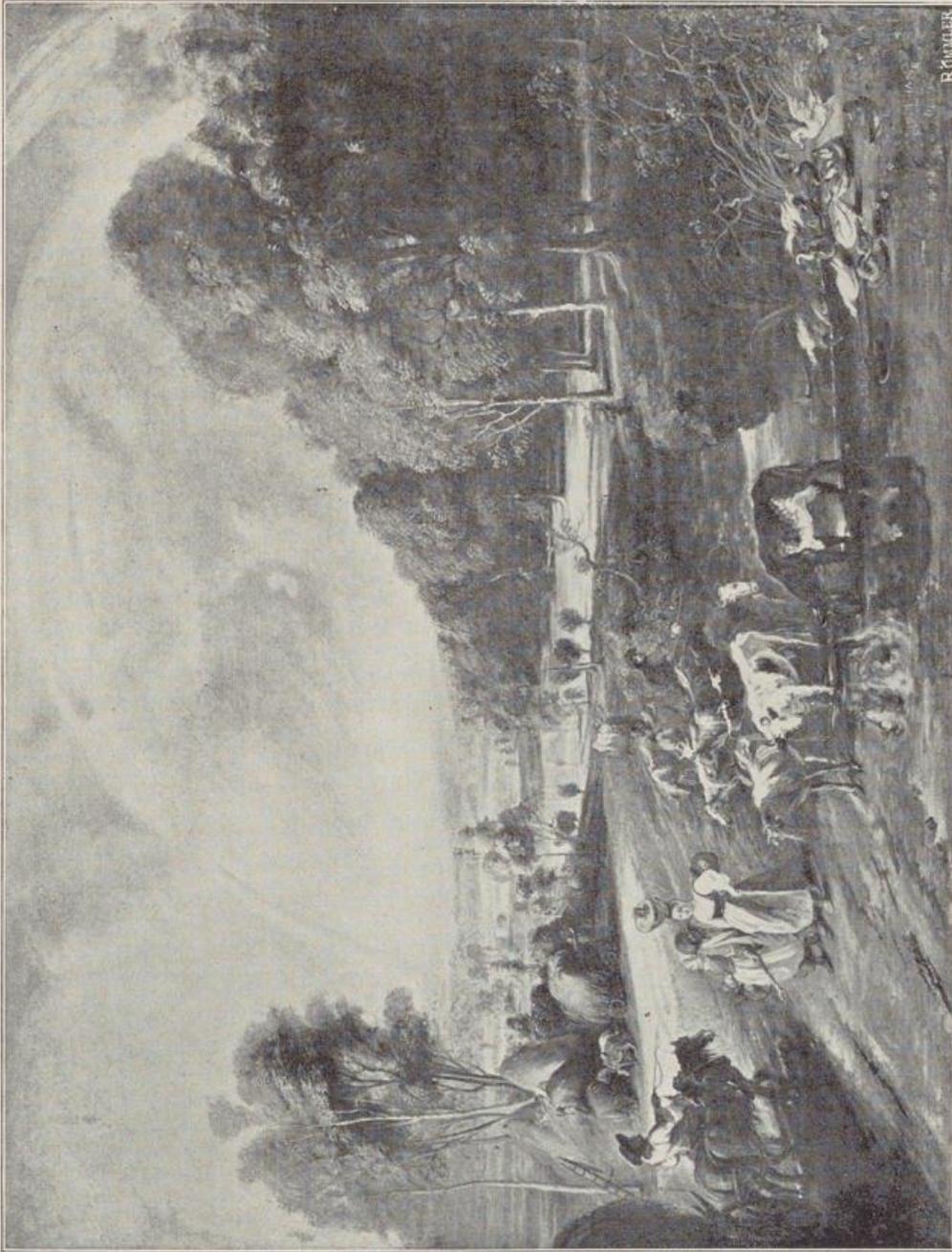


Fig. 74. Die Landschaft mit dem Regenbogen, von Rubens. München.

lich nicht. Der Baron Bicq, niederländischer Gesandter am französischen Hofe, durch den Rubens die ersten Aufträge der Maria von Medicis erhielt, findet sich

als Brustbild im Louvre, im Steinfragen, mit leicht ergrautem Spitzbart und einem unangenehmen, stechenden Blick, kein schönes, aber gewiß ein gutes Bild, etwa 1625. Einen anderen Gönner, den Marchese Spinola, hat er im Harnisch dargestellt, bis zu den Knien, am besten in Braunschweig (Nr. 85).

Gruppenbilder, van Dycks ganze Stärke, finden sich von Rubens Hand nur wenige. Die Gräfin Arundel sitzt mit einem großen Hund, einem Zwerg und einem Pagen in einer von Teppichen umhängten Halle, ganz hinten steht der Gemahl (München); alles zur Ausstattung eines kostbaren Daseins gehörende ist echt und in der Wiedergabe vom höchsten Werte, alles Persönliche gleichmäßig unbedeutend. Dem Familienbilde Gerbiers, des Kollegen, der es unter Karl I. in London zu einer großen Stellung gebracht hatte, sichern schon die neun lebendigen Kinder von vornherein ein gewisses Maß der Teilnahme (Windsor; Fig. 73). Die Gesichter sind nicht gerade sehr sprechend, die Auffassung des Ganzen aber und die Anordnung von großer Schönheit.

Ohne die Landschaften würde uns etwas wesentliches an Rubens Kunst fehlen. Hier geht er in den Wegen Correggios und Tizians weiter, aber als nordischer Mensch, nicht als italisierender Manierist, wie er denn auch sich nicht das italienische Land mit seiner besonderen Pflanzenwelt zur Darstellung auswählt; der heimatliche Boden erscheint unter dem Ausdruck einer größeren Linienwirkung, für die die Anregungen eines Paul Brill oder Elsheimer, die er einst in Rom gekannt hatte, doch nicht stark genug gewesen wären. „Petrus Martyr“ von Tizian mit seinem Waldrand war dagegen etwas ganz anderes, er kannte das Bild von Italien her, und zwei im Landschaftlichen ebenso hervorragende Bacchanale hatte er noch zuletzt in Madrid gesehen (1828). Die Ausführung der Landschaft auf seinen Figurenbildern pflegte er vorzugsweise seinen jüngeren Freunden Jan Wildens († 1653) und Lukas van Uden († 1672) zu überlassen; jener kehrte von einem längeren Aufenthalte in Italien 1618 nach Antwerpen zurück, dieser scheint die Niederlande niemals verlassen zu haben und arbeitete seit 1627 für Rubens. Aber in seiner späteren Lebenszeit reizte es den großen Meister, auch mit eigener Hand selbständige Landschaften zu malen, und mit dieser neuen ganz auf ihm beruhenden Gattung geht er den bedeutenden Holländern zeitlich noch etwas voran. Er giebt uns bei einem Augenpunkt von mittlerer Höhe gewöhnlich einen Waldrand mit ausdrucksvollen Einzelbäumen, dazu freies Feld



Fig. 75. Die Gemeente, von Ribbens. Nachst. Pitti.

und sehr viel Himmel mit wechselnden Wolkenschatten und Sonnenblicken, mit abziehenden Gewittern und Regenbogen. Indem das atmosphärische Leben das Terrain gliedert und belebt, hebt es zugleich eine bedeutend mitwirkende Staffage noch mehr heraus, Rinderherden und Gespanne, Landmädchen, Bauern bei allerlei Arbeit, alles groß und deutlich, nicht mehr in der ängstlichen Vortragsweise des trefflichen Sammetbrueghels. Durch diese nützliche und nahrhafte Seite unseres Erdendaseins hält er seine landschaftliche Linienkunst an der Wirklichkeit fest, denn in der eigentlichen heroischen Landschaft pflegen die Menschen nicht um ihr täglich Brot zu arbeiten. Unsere Wirklichkeitsfanatiker vermissen trotzdem die Naturwahrheit und die kontrollierbare Nachahmung des Einzelnen. Danken wir Gott, daß es einen gegeben hat, der uns mehr zu bieten hatte als Ausschnitte und Skizzen, nämlich den vollen und großen Naturklang, zu dem wir unsere Empfindung erheben sollen, wenn er nicht von selbst zu uns herabkommt.

Unter den etwa 50 erhaltenen Landschaften (36 sind gestochen, hauptsächlich von dem jüngeren Volkswert) gehören jener Hauptgruppe an die Landschaft mit dem Regenbogen in München (Fig. 74) und eine ähnliche im Louvre, nur liegt in dieser der Waldbrand links vorne, rechts hinten zieht ein Gewitter ab, und im Mittelgrunde sieht man Schafe mit ihren Hirten, eine leicht antikisierend gehaltene Pastorale; das Atmosphärische ist düsterer und großartiger als auf dem Münchener Bilde. Eine zweite Münchener Landschaft (Nr. 760) hat durch eine Kuhherde ihres Vordergrundes beinahe den Charakter eines Tierstücks. Im Palast Pitti (Fig. 75) befindet sich eine Heuernte bei Abendbeleuchtung in der Umgegend von Mecheln, mit heimkehrenden Arbeitern, in der National Gallery das Landgut Steen im Herbst bei Morgenlicht mit einem Jäger und einem Wagen, in Windsor ein Sommer und ein Winter, und im Buckinghampalace die Wiese von Laeken mit glatten Kindern und einigen um sie beschäftigten kräftigen Frauen, ein lachender Anblick. Etwas ungewöhnlich für Rubens ist eine Stadt mit einem mittelalterlichen Schloß bei Sonnenuntergang im Louvre, ganz vorn sieht man ein Turnier Geharnischter in verhältnismäßig großen Figuren; der Eindruck geht nicht zusammen: sollen die alten Ritter die Hauptsache sein oder das Stadtbild einer vergangenen Zeit? Zwei kleine Bilder in Petersburg haben dagegen ihren ganzen Reiz wieder in der Vegetation und der Atmosphäre, das eine mit Abendlicht und einem Regenbogen; das andere, mit einem Fuhrwerk, das unter Schwierigkeiten eine Furt passiert, überrascht uns durch einen Elshimerschen Beleuchtungs-kontrast: hinter dem Walde ist die



Fig. 76. Gewitterlandschaft, von Weibens, Augsburg.

Sonne untergegangen, von da her breitet sich Abendrot aus, dem der aufgehende Mond mit seinem Licht begegnet.

Auf einem früheren Bilde des Palastes Pitti zieht die Staffage, Odysseus und Nausikaa mit ihren Mägden, die Charakteristik fast ganz auf sich, während auf einer Überschwemmungslandschaft in Wien die Mythologie, Jupiter und Merkur bei Philemon und Baucis, den elementaren Vorgang nur begründen soll. Das Großartigste auf diesem Gebiete ist dann aber der Schiffbruch des Aeneas in Berlin (aus der Sammlung Hope); wir sahen ja schon an dem Quos ego mit dem Kardinalinfanten in Dresden, daß Rubens dem Meere wohl nahe zu kommen wußte.

Wenn Wildens und Uden auf eigene Rechnung Bilder malen, die dann bisweilen ihre Bezeichnung tragen, so sind sie leicht voneinander zu unterscheiden: Wildens hat einen breiten, kräftigen Strich mit einem bräunlichen Gesamttön, Uden sehr viel Grün bei sorgfältiger, oft ins Zierliche gehender Ausführung und kleinerem Format. Beide sind tüchtige Handwerker, aber verglichen mit Rubens ohne einen Glitzer von Genialität. Gediegen, aber nüchtern und stimmunglos ist eine Winterlandschaft von 1624 mit einem lebensgroßen Jagdknecht und drei Hunden von Wildens (Dresden), ebenfalls eine Ansicht von Antwerpen von 1636 (Amsterdam), während eine Landschaft von 1640 (Augsburg; Fig. 76) die Folgen eines abziehenden Gewitters, Pfützen auf den Wegen, zerzauste Bäume, Regen und Blitz, einen Regenbogen am Abendhimmel, kurz zu vielerlei atmosphärisches Leben zeigt, als daß es zum ruhigen Ausdruck kommen könnte. Auf Udens Bildern sehen wir gewöhnlich ein Motiv seiner Heimatgegend dargestellt, anspruchslos, ohne Effekte, manchmal mit Regenhimmel, Sonnenblicken oder auch einem Regenbogen, wie auf den Landschaften von Rubens. Sie sind oft angenehm z. B. in der Art, wie das Terrain behandelt ist, aber niemals irgendwie bedeutend; manche hat einer der beiden Teniers mit Figuren staffiert. Von seinen zahlreichen Landschaften finden sich allein in Dresden neun, darunter vier bessere. Zwei in etwas größerem Format stellen hügelige Gegend mit Wald, Häusern und menschlichem Verkehr dar, unter einer Regenwolke oder mit einem Regenbogen (Nr. 1134. 1137), zwei ganz kleine zeigen uns Stücke Wald und Wasser, fein und scharf in der Zeichnung, dabei allerliebste intim in der Stimmung (Nr. 1136. 1140).

Wie Rubens für die Landschaft Wildens und Uden als Gehilfen heranzog, so bediente er sich bei der Darstellung von Tieren manchmal seines bei-



Fig. 77. Totes Wild, von Symdens. München.

nahe gleichaltrigen Freundes Frans Snyders (1579—1657), von dessen Kunst er sehr viel gehalten haben muß, obwohl er selbst als Tiermaler ihn noch übertraf. Ein merkwürdiges Verhältnis! Pferde z. B. ließ er ihn nicht malen, und viele seiner berühmten Bilder mit wilden Tieren sind ganz ohne Snyders Hilfe zu stande gekommen. In seinem Besitz fand sich aber bei seinem Tode ein großes Breitbild (Berlin, Nr. 774): Diana mit drei männlichen Begleitern, von Rubens Hand, auf einer Hirschjagd begriffen; die Tiere hat Snyders, die Landschaft Wildens gemalt. Es war Rubens gut genug, um es als sein Eigentum zu behalten. Snyders war Schüler des Höllenbrueghel und des glatten Mythologienmalers Hendrik van Valen gewesen, er hatte sich dann gleichzeitig mit Rubens in Italien aufgehalten und verdankte wohl ihm die Anregung zu dem Tier- und Jagdstück seiner mittleren und späteren Zeit. Seine früheste Gattung, die er aber dann immer beibehielt, sind Niesenstillleben, auf einem Tisch, aus totem Wildbret, Geflügel, Seetieren, Gemüse und Früchten aufgebaut, zwischen denen lebende Hunde, Katzen, Affen, auch wohl — von anderer Hand — ein Verkäufer oder eine Köchin angebracht sind, kräftig im Strich, äußerst naturwahr in der Stoffbezeichnung, dem Vogelgefieder, dem Pelz der Tiere oder dem Flaum der Früchte, und leuchtend in den Farben der kühlen Skala. Als hervorragende leicht zugängliche Beispiele seien erwähnt fünf in Dresden, alle nach Gegenständen und Anordnung verschieden, eins in Kassel mit zwei menschlichen Figuren, die man früher sogar Rubens zuschrieb; eins in München mit einem jungen Mann hinter dem Tische (Fig. 77), eins in Brüssel von besonders brillanten Farben, zwei in Amsterdam (das bessere Nr. 1344 unbezeichnet). Dieses Küchenstück, neben dem sich auch noch eine kleinere Art von Stillleben, aus Stoffen, Geräten und Früchten zusammengesetzt findet, (z. B. Berlin, Nr. 774 B) hat allen Wandlungen des Geschmacks standgehalten, denn es erfüllt unsere Anforderungen an die Wahrheit des Einzelnen und wirkt zugleich als Dekoration mit unzerstörbarer Kraft. Adriaen van Utrecht aus Antwerpen (1599—1652), der Schüler von Snyders, hat diese Gattung in zahlreichen Bildern vortrefflich fortgesetzt: zwei Prachtstücke in Kassel von 1629 und in Dresden von 1647, ein undatiertes in Brüssel, Nr. 476 (Fig. 79). — Wenn sich Snyders mit der lebenden Natur allein befaßt, ist er weniger glücklich. Er beherrscht durchaus den ruhig dastehenden großen Jagdhund, den man in verschiedenen Rassen neben den Tischen jener Küchenstücke sehen kann: vier Köpfe nach der Natur auf einem Blatt, Berlin, Nr. 774 A; vielerlei Köpfe, darunter auch solche von Hirschen, auf

einer ebenso geistreichen Studie in Brüssel, Nr. 747 A, — er kann auch kleineres Getier höchst lebendig wiedergeben: zwei Schwäne von Hunden angegriffen, in Antwerpen; zwei kämpfende Hähne auf einem Hühnerhof, in Berlin. Aber wenn er das große wilde Tier der Freiheit zu einem Jagdstück oder einem Tierkampf verarbeitet, eine ungemein beliebte und in zahlreichen großen Breitbildern vertretene Gattung, so haben wir anstatt des Eindrucks der Natur und der freien Bewegung leicht den einer zirkusmäßigen Dressur: so wenn eine Löwin sich auf ein Wildschwein gestürzt hat, oder



Fig. 79: Stückenstück, von Adriaen van Utrecht. Brüssel.

wenn zwei tanzende junge Löwen thun, als wollten sie einen Rehbock verfolgen, den sie längst unter ihren Tazen haben müßten, oder wenn ein Wildschwein von Hunden umstellt, sich gegen diese in Wehrzustand setzt (sämtlich in München). Die Sauhaß in Dresden (Fig. 78). Eine Zeitlang zwischen 1606 und 1620 hatte Snyder's seinen Schwager Paul de Vos († 1678) in der Werkstatt, der sich nun ebenfalls in diesen großen Jagdstücken versuchte. Sie finden sich am zahlreichsten in Madrid, wo ja auch Snyder's selbst besonders geschätzt wurde, und sie kommen seinen Bildern äußerlich auch recht nahe, aber sie haben weniger energische Farben und sind flacher im

Relief. Die Landschaft und die menschlichen Figuren malten ihm Gehilfen des Rubens: ein Hirsch von Hunden gejagt, rechts hinten Diana mit zwei Nymphen (Haag); zwei aufrecht stehende Bären mit Hunden kämpfend (in Berlin; ein ähnliches in München, Nr. 1467). Beide Bilder wurden früher Snyderz zugeschrieben. Eine Hirschjagd und ein Pferd mit Wölfen (Brüssel, Nr. 491).

Snyderz hat aber noch einen Schüler gehabt, auf den er stolzer sein konnte, denn dieser klatschte seinen Meister nicht ab, sondern er entwickelte das Tierstück sowohl gegenständlich wie im Ausdruck des Malerischen nach



Fig. 80. Totes Wild, von Fyt. Berlin.

einer andern Richtung: Jan Fyt aus Antwerpen (1611—1661). Ein von Hunden verfolgtes Reh in Berlin (wiederholt 1655, Wien, Liechtenstein) und einige ähnliche sehr bewegte Jagddarstellungen größeren Umfanges halten sich noch in dem Stoffkreis von Snyderz, wiewohl der Auftrag und der Farbenton völlig anders ist, die Stoffbezeichnung noch eingehender, strichelnd oder tupfig, das Kolorit tief und satt, tonig, weniger bunt und leuchtend. Am anziehendsten sind seine Tiere in ruhiger Haltung, vorzugsweise Hunde, die er in allen Rassen darstellt (zwei ziehen einen Karren mit Wildbret, in Brüssel; ein großer weißer, glatthaariger Hund neben einem Knaben und

einem Zwerg, in Dresden, von 1652), aber auch Schafe, Ziegen und Federvieh, dann totes Geflügel und Wild, zu Stillleben vereinigt, neben denen gewöhnlich ein oder zwei Hunde wachthalten. Von dieser Art finden sich vier Bilder in Kassel, zwei in Dresden, ein sehr breit gemaltes Stillleben mit einem Hasen ohne Hund Nr. 1210, und ein kleineres mit zwei hängenden Rebhühnern, die ein Hund beschnuppert Nr. 1212; in Berlin ein großes, tief und kräftig gemaltes Jagdstillleben mit zwei Schweißhunden in einer Abendlandschaft, datiert 1649 (Fig. 80), und ein kleineres mit einem Hunde, der tote Vögel beschnuppert, Nr. 883 B; ganz hell und reich in der Färbung dagegen Nr. 967 die von einer Koppel Schweißhunde umgebene Jagdbeute, in die Quellinus eine nüchterne, kaltfarbene Diana hineingemalt hat; in Antwerpen ein großes Jagdstück mit zwei Windhunden.*)

Da es sogar einige Blumenstücke von ihm giebt, die von ausgesuchtem Geschmack sind, z. B. Früchte und Blumen in einer Landschaft, großes Breitbild in Brüssel —, so hat Jan Jyt mit einem Teil von Rubens Erbe gewiß würdig geschaltet.

Rubens, so hat man gesagt, legte wie alle Großen mit seiner Thätigkeit nicht fremde Kräfte lahm, sondern er rief sie auf, und von seinen Anregungen erfüllt, lebte die flämische Malerei weiter bis an das Ende des Jahrhunderts. Der Satz verlangt doch viele Einschränkungen. Der Stil seines höheren Figurenbildes konnte wohl den Sinn für das Monumentale wecken und sich in einer äußerlich groß erscheinenden Dekorationskunst noch eine Weile fortsetzen, aber persönlich erkennbar, individuell konnte darin kein einzelner Künstler bleiben, und alles, was noch nach Rubens im Kirchenbilde und in der Mythologie und Allegorie geschaffen wird, spricht uns wie verflachende Nachahmung an. Schüler von der Bedeutung, wie sie Raffael in Rom gebildet, wie sie aber namentlich auch Rembrandt gewonnen hat, finden wir in Rubens Kreise nur einen, van Dyck, und der blieb nicht bei der Hauptgattung seines Meisters, sondern er wandte sich schließlich ganz dem Porträt zu; wir werden ihn im nächsten Kapitel zu betrachten haben. Die

*) Da die Kunst der Jagdliebhaberei recht viel verdankt, so darf wohl einmal die Frage laut werden, warum nicht auch die Kunstbetrachtung Jagdsfreunden und Tierkennern von Bildung und Geschmack einiges zu verdanken haben könnte. Das Pferd und der Hund bei den Niederländern und den Oberitalienern. Die Schautelpferde auf dem Genter Altar. Warum hat Albert Cuyp keine besseren Pferdeköpfe gemalt? Hier liegen die schönsten Aufgaben für Offiziere z. D.

anderen Schüler aber, die nach Rubens Anleitung das höhere Figurenbild ganz auf sich nahmen, waren ihm selbst als Gehilfen wertvoll, aber für sich gerechnet sind sie doch nur Handwerker. Wir haben die tüchtigsten hier zu erwähnen, ehe wir uns den selbständigen Malern, die nicht mehr Rubens Schüler waren, zuwenden können. Es sind zwei ältere, Abraham van



Fig. 81. Vermählung der h. Katharina, von Diepenbeeck. Berlin.

Diepenbeeck (1596—1675) und Cornelis Schut (1597—1655) und zwei jüngere, Theodor van Thulden (1606—1676) und Erasmus Duellinus (1670—1678).

Schut kam zuerst in Rubens Werkstatt, 1620 oder früher, wir kennen ihn als den braven Gehilfen seines Meisters an vielen großen Kirchenbildern, und darnach verlangt uns nicht gerade mehr sonderlich nach seinen eigenen, die sich an manchen Stellen z. B. in Antwerpen finden, denn für das Zeitbild hat er neben Rubens keine Bedeutung. Diepenbeeck war ein Glasmaler

Philippi v.

9



Fig. 82. Marktplatz, von Zuber. Stahl.

aus Herzogenbusch und etwa seit 1623 bei Rubens, dem er durch sein flottes Zeichnen und seinen fecken Farbensinn vielleicht noch wertvoller war als Schut. Es giebt von ihm Bilder, auf denen er sich äußerlich neben seinem Meister behaupten kann, z. B. eine Vermählung der h. Katharina in Berlin (Fig. 81). Näher angesehen sind sie freilich viel schlechter gezeichnet, wie die „Flucht der Cloelia“ in lebensgroßen Figuren ebenda, die man diesmal noch mit einem besseren Rubensschen Werkstattbilde vergleichen kann (Dresden, Nr. 978 und Louvre). Der vielseitigste ist Thulden, der um 1625 mit Rubens in Berührung kam, vor allem ein tüchtiger Zeichner und selbständiger Erfinder im Gebiet des Formenwesens (Einzug Ferdinands, S. 105). Seine Bilder, Kirchentafeln und Mythologien, sind äußerst zahlreich. In Berlin befindet sich ein großer Triumph der Galatea, glatt und kühlartig, also aus seiner früheren Zeit, denn später malt er wärmer und lockerer, so wie der spätere Rubens. Merkwürdig unter allen diesen Bemühungen im höheren Stil nimmt sich eine überaus gelungene Probe im niederen aus: auf einem Pachthof (Brüssel, Nr. 475; Fig. 82) tummelt sich eine Bauernhochzeit, so kannibalisch wohl wie sie innerhalb dieses ganzen Genres nicht oft gefunden werden dürfte; alles gleich frisch, natürlich und unanständig. — Quellinus malt Andachtbilder und Mythologien, gleich fruchtbar wie Thulden, den er im Malerischen noch übertrifft. Auch seine Bilder sind zahlreich in Kirchen und Museen.

Er wurde nach Rubens Tode Stadtmaler von Antwerpen, aber Thulden galt zunächst wenigstens als der bedeutendere, der eigentliche Träger der Schultradition. Als Amalie von Solms das Gedächtnis ihres Gemahls Friedrich Heinrich in einem allegorischen Bilderzyklus im Oranienaal des „Hauses im Busch“ verewigt wissen wollte, berief sie neben einer Anzahl holländischer Historienmaler die Flamländer Jordaens und Thulden, die ihr beide als Vertreter des Rubensstils gelten konnten. Jordaens übernahm die Hauptwand, den eigentlichen „Triumph“ des Prinzen über seine abstrakten Gegner, Laster und Krankheiten (eine eigenhändige Skizze in Brüssel), Thulden lieferte von den Szenen aus seinem Leben auf den übrigen Wänden als sein bestes Stück waffenschmiedende Cyclopen. Das war fast dreißig Jahre nach dem Luxembourgenzyklus von Rubens. Seine Grazie war verschwunden, dafür war alles Körperliche massiver geworden, als es die Allegorie und der dekorative Stil vertragen. Nach diesen Arbeiten zog sich Thulden in seine Vaterstadt Herzogenbusch zurück, und Quellinus setzte in Antwerpen die Rubenschule allein fort.