UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Alten Meister

Fromentin, Eugène

Berlin, 1903

Belgien

urn:nbn:de:hbz:466:1-60377

Visual Library

BELGIEN

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

I.

Das Museum in Brüssel war von jeher besser als sein Ruf. Was ihm Abbruch tut in den Augen derer, die instinktiv immer zu weit hinaus wollen, das ist seine Lage so nahe unserer Grenze; dass es die erste Station ist auf einer Pilgerfahrt, die zu heiligen Stätten führt. Van Eyck ist in Gent, Memling in Brügge, Rubens in Antwerpen. Brüssel kann keinen dieser Grossen ganz sein eigen nennen. Sie sind dort nicht geboren, kaum dass sie dort gemalt haben; die Stadt birgt weder ihre Asche noch auch ihre grössten Werke; wir möchten die Meister in ihrer engsten Heimat aufsuchen und finden uns nach anderen Stätten gewiesen. Alles das gibt dieser Hauptstadt etwas von einem leeren Hause und kann leicht zu einer ungerechten Beurteilung ihrer wahren Werte führen. Man übersieht oder vergisst, dass nirgends in Flandern, so wie hier, diese drei Könige der flämischen Malerei von einer gleichen Gefolgschaft von Malern und grossen Geistern umgeben sind, die sie geleiten, die ihnen vorantreten, die ihnen die Türen öffnen und die sich zurückziehen da, wo jene eintreten. Belgien ist ein herrliches Buch der Kunst, dessen Kapitel zum Heil des ganzen Landes an den verschiedensten Stätten geschrieben sind, dessen Vorrede sich aber in Brüssel und nur

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

in Brüssel findet. Und wer fälschlicherweise die Vorrede überspringen will, um zu dem Buch selbst zu eilen, der soll wissen, dass er das Buch zu früh öffnet und dass er es schlecht lesen wird.

Diese Vorrede ist in sich sehr schön und sie ist ein Dokument, für das es einen Ersatz nicht gibt. Sie bereitet vor auf alles, das man sehen wird, sie lässt alles erraten, sie allein lehrt all das andere recht verstehen; sie bringt Ordnung in diesen Wust von Namen und von Werken, die in vielen Kapellen verstreut sind, wohin der Zufall der Zeiten sie verschlagen, und die hier fraglos und zweifellos sich einordnen, dank dem vollendeten Takt, der sie vereint und katalogisiert hat. Es ist wie eine Exposition dessen, was Belgien bis zur Moderne hinauf an Künstlern hervorgebracht hat, und wie ein Überblick über alles, was Belgien in den verschiedenen Kunststätten besitzt: in seinen Museen, Kirchen, Klöstern, Hospitälern, Rathäusern und Privatsammlungen. Vielleicht kannte das Land selbst nicht die volle Bedeutung dieses seines in der ganzen Welt neben Holland und nach Italien reichsten Nationalschatzes, ehe es dessen zwei gleich gut gehaltene Sammelstätten besass: die Museen von Antwerpen und von Brüssel. Und dann ist die flämische Kunstgeschichte launisch und abenteuerlich; jeden Augenblick reisst der Faden ab, jeden Augenblick findet er sich wieder; man meint, die Malerei habe sich verloren, habe sich verirrt auf der grossen Strasse des Weltgetriebes; sie erinnert an den verlorenen Sohn, der heimkehrte, da man ihn nicht mehr erwartete. Wer einen Begriff haben will von ihren Abenteuern, wer wissen will, was

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

ihr auf ihren Fahrten begegnet, der muss das Brüsseler Museum sehen; da wird er das alles finden, in eben der Genauigkeit, die ein vollständiger, wahrhaftiger, klarer Auszug aus einer Geschichte geben kann, an deren Gestaltung zwei Jahrhunderte gearbeitet haben.

Ausstattung und Haltung des Museums sind vollendet. Schöne Räume, gutes Licht, Werke, die sich hervortun durch Schönheit, durch Seltenheits- oder durch geschichtlichen Wert. Eine wunderbare Genauigkeit in Bestimmung der Herkunft, und das Ganze von einem Geschmack, einer Sorgfalt, einem Wissen, einer Achtung vor den Gesetzen der Kunst, die diese reiche Sammlung zu einem Mustermuseum stempeln. Vor allem aber ist es ein flämisches Museum, womit es für Flandern ein Heimatsinteresse, für Europa aber einen Wert hat, der in Zahlen und Ziffern nicht auszudrücken ist.

Die Holländer sind kaum vertreten; auch sucht man sie hier nicht. Sie würden hier mit einem Glauben zusammenprallen und mit Gewohnheiten, die nicht die ihren sind: mit Mystikern, mit Katholiken, mit Heiden, und sie würden sich mit derer keinem vertragen. Sie würden da den Legenden und der Geschichte des Altertums begegnen, der direkten oder indirekten Erinnerung an die Herzöge von Burgund, an die Erzherzöge von Österreich und die Fürsten Italiens, an den Papst, Karl V., Philipp II., kurz an all die Dinge und Menschen, die sie nicht gekannt, oder die sie verleugnet haben, gegen die sie hundert Jahre lang gekämpft und von denen ihr Wesen, ihre Instinkte, ihre Bedürfnisse und mithin ihr Schicksal sie reinlich und gewaltsam scheiden mussten. Von Moerdyck

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

nach Dordrecht führt der Weg über die Breite der Maas; aber eine Welt liegt zwischen den zwei Grenzen. Antwerpen ist wie ein Antipode zu Amsterdam; und mit seinem naiven Eklektizismus und den heiteren, weltfrohen Zügen seines Genies steht Rubens näher zu Veronese, Tintoretto, Titian und Correggio, ja selbst zu Raphael, als zu Rembrandt, seinem Zeitgenossen und unerbittlichen Widersacher.

Die italienische Kunst aber ist hier, nur wie um sich in Erinnerung zu bringen. Eine Kunst, die man gefälscht hatte, um sie zu akklimatisieren und die von selbst sich verändert, wie sie nach Flandern gelangt. Neben Memling, neben Martin de Vos, van Orley, Rubens, van Dyck und selbst neben Anton Mor hat man Schwierigkeiten, zwei Porträts von Tintoretto — in dem am wenigsten flämischen Teil des Museums — zu verstehen, die, wenn auch nicht vorzüglich und wenn auch stark übergangen, so doch typisch sind. Und so auch Veronese: er ist seinem Boden entrissen; seine Farbe ist matt und erscheint wie Aquarell, sein Stil kalt, sein Pomp wie eingelernt, beinahe geschraubt. Und doch ist das Bild gut, von seiner guten Art: das Bruchstück — und dazu eines der besten einer gewaltigen Mythologie — von einer der Decken des Herzogspalastes; aber Rubens hängt daneben und das genügt, um dem Rubens von Venedig einen Ton zu geben, der nicht in das Land passt. Wer von den beiden hat Recht? Und welche dieser zwei so glänzend vorgetragenen Sprachen ist mehr wert, die korrekte und wissenschaftliche Rhetorik, die sich in Venedig übt, oder die gewiss nicht korrekte, aber eindrucksvolle, gewaltige, grandiose Wärme

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

der Sprache von Antwerpen? In Venedig mag man zu Veronese neigen, in Flandern hört man besser auf Rubens.

Die italienische Kunst hat mit jeder stark fundamentierten Kunst das gemein, dass sie sehr kosmopolitisch ist, — denn in alle Lande ist sie hinausgewandert; und sehr stolz — denn sie genügt sich selbst. Sie ist in ganz Europa zu Hause mit Ausnahme zweier Länder: Belgien, dessen Geist sie stark beeinflusst hat, ohne ihn jemals sich zu unterwerfen — und Holland, das getan hat, als früge es Italien um Rat und das schliesslich allein fertig geworden ist. Und das Land, das in guter Nachbarschaft lebt mit Spanien, das in Frankreich herrscht, wo wenigstens in der historischen Malerei unsere besten Maler Römer waren, dieses Land sieht sich in Flandern zwei oder drei ganz Grossen gegenüber, rassengewaltig, wurzelecht, die die Herrschaft halten und die entschlossen sind, sie mit niemand zu teilen.

Die Geschichte der Beziehungen zwischen Italien und Flandern ist merkwürdig, sie ist lang und weitläufig; wo anders würde man sich darin verlieren; hier in Brüssel liest man sie, wie gesagt, fliessend. Sie beginnt mit van Eyck und endet an dem Tage, da Rubens Genua verlässt und in seine neue Heimat die Blume der italienischen Schulung mitbringt und alles, was seine Heimatskunst sich davon mit Vorteil und Mass zu Nutze machen konnte. Diese Geschichte des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts in Flandern bildet den Hauptbestandteil und die wirklich eigene Grundlage dieses Museums.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Mit dem 14. Jahrhundert beginnen wir, um mit der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts zu enden. Am Anfang und Ende dieses glänzenden Ganges ist es die gleiche Erscheinung, die in die Augen springt und die in solch kleinem Land eine besondere Beachtung beansprucht: zum ersten eine Kunst, die an Ort und Stelle von selbst ersteht, und zum anderen eine Kunst, die zu einem eigenen Leben erwacht, da man sie schon tot wähnte. Hier van Eyck mit seiner herrlichen „Anbetung", Memling mit feinsten Porträts; und da drunten, ganz am Ende, 150 Jahre weiter, Rubens. Einmal wie das andere ist es wie die Sonne, die aufgeht und dann untergeht mit all dem Glanz, aber auch mit der schnellen Vergänglichkeit eines schönen Tages, ohne morgen und übermorgen.

Solange van Eyck am Horizont steht, ist es ein Licht, das mit seinen Strahlen bis zu den Grenzen der Moderne reicht; diese Strahlen sind es, unter deren Glanz die moderne Welt zu erwachen scheint, in denen sie sich selbst findet und mit denen sie sich erhellt. Italien hört von der neuen Botschaft und Italien kommt nach Brügge. Und so mit dem Besuch von Künstlern, die gern wissen möchten, wie sie malen sollen, um ihrer Kunst Glanz, Haltbarkeit und Leichtigkeit zu sichern, beginnt zwischen den beiden Ländern jenes hin und her, dessen Charakter und Ziel sich wandeln, das aber nicht wieder aufhören sollte. Van Eyck ist nicht allein; um ihn entstehen zahllose Werke, Werke eher als Namen. Sie sind schwer zu bestimmen, schwer unter sich und schwer von der deutschen Schule zu unterscheiden; sie sind wie ein kost-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

barer Schrein, ein Reliquienschrank, wie das Flimmern seltener Steine, oder wie eine Sammlung gemalter Goldschmiedearbeiten, wo man die Hand fühlt des Niellierers, des Glasers, des Zeichners und des Miniaturisten, wo die Stimmung ernst ist, von mönchischer Begeisterung getragen, von einer Technik, die schon reich an Erfahrung und von blendender Wirkung; und in ihrer Mitte Memling, immer gesondert, eine Erscheinung ganz für sich, von entzückender Treuherzigkeit, wie eine Blume, deren Wurzel nicht zu greifen ist und die keine Schösslinge hat.

Kaum ist dieses Morgenrot der Schönheit verblichen, kaum ist die Dämmerung hereingebrochen, da kommt auch die Nacht schon über den Norden und es ist Italien, das nun aufleuchtet. Es war nur natürlich, dass nun der Norden nach Italien eilt; damals war Flandern an jenem kritischen Punkt angelangt, wie er dem Leben der Individuen, wie dem der Völker eigen ist: wo man reifen muss, da die Jugend vorüber; wo man wissen soll, da der Glaube gestorben. Flandern tat mit Italien, was Italien der Antike gegenüber getan; es wandte sich nach Rom, Florenz, Mailand und Parma, wie Rom, Mailand, Florenz und Parma sich nach dem lateinischen Rom und nach Griechenland gewandt hatten.

Der erste, der sich aufmachte, war Mabuse gegen 1508, dann van Orley, spätestens 1527, dann Floris, dann Coxcie und alle die anderen. Hundert Jahre lang gab es mitten im Lande der Klassik eine flämische Schule, die gute Schüler und einige gute Maler heranbildete, die die Schule von Antwerpen nahezu erstickt hat mit ihrer Bildung ohne grosse Seele und mit ihren gut oder schlecht

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

gelernten Lektionen, und die schliesslich gedient hat, die Saat des nie noch Gekannten zu säen.

Dürfen wir Vorläufer in ihnen sehen? Jedenfalls sind es die Stammväter und Vermittler, Männer des grossen Fleisses und des guten Willens, die der Ruhm anzieht, die das Neue fesselt, die alles, was besser ist als ihre eigenen Leistungen, nicht zur Ruhe kommen lässt. Sicherlich war nicht alles in dieser Bastardkunst von der Art, dass es entschädigen konnte für das, was man verloren hatte und dass es Hoffnungen wecken mochte auf das, darauf man wartete. Aber sie alle haben etwas Gewinnendes; sie interessieren und belehren wenigstens in dem einen Punkt, dass man aus der Kenntnis ihrer Werke das eine ersieht, das bereits banal geworden ist, so oft ist es bezeugt: die Erneuerung der modernen Welt durch die alte, und die wunderbare Schwungkraft, die Europa um die italienische Renaissance trieb. Die Renaissance vollzog sich im Norden genau, wie sie im Süden sich vollzogen hatte. Und es ist nur der eine Unterschied, dass zu der Zeit, die wir betrachten, Italien vorangeht, Flandern folgt, dass es Italien ist, das eine hohe Schule unterhält der schönen Kultur und der tiefen Geistesbildung, und dass es flämische Schüler sind, die sich darauf stürzen.

Diese „Schüler“, um ihnen einen Namen zu geben, der ihren Meistern Ehre macht, diese „Jünger“, wie man sie besser nach ihrem Enthusiasmus und nach ihrem Verdienst nennen könnte, sind verschieden und werden verschieden ergriffen von dem Geist, der aus der Ferne zu ihnen allen spricht und der von nahem sie je nach ihrer Individualität erfasst. Einige zieht Italien an, ohne

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

sie zu überzeugen, wie Mabuse, der im Geist und in der Technik gotisch bleibt und von seiner Fahrt nur die Vorliebe für die schöne Architektur mitbringt, und zwar schon für die der Paläste eher als der Kapellen. Einige hält Italien fest; andere kehren wieder heim und sind dann, wie Orley geschmeidig, nervös, mit einer Vorliebe für die rührende Gebärde; andere wenden sich von da nach England, Deutschland, Frankreich; und einige schliesslich kehren heim, unkenntlich wie Floris, dessen unruhige kalte Manier, dessen barocker Stil und schwächliche, magere Technik in der ganzen Schule wie ein Ereignis begrüsst werden, und die ihm die zweifelhafte Ehre eintragen, an die 150 Schüler heranzubilden.

Es ist nicht schwer, inmitten dieser Wandlungen die wenigen starren Köpfe zu erkennen, die als Ausnahmen in voller Naivität und Stärke ihrem Heimatboden treu bleiben, ihn von neuem bearbeiten und neue Schätze daraus zu Tage fördern: voran Massys, der Schmied von Antwerpen, der mit dem schmiedeeisernen Brunnen begann, den man heute noch vor dem Hauptportal von Notre-Dame sieht, und der später mit derselben so naiven und so sicheren und festen Hand, mit demselben Werkzeug des Ciseleurs, den „Goldwäger und seine Frau“ im Louvre und die wunderbare „Grablegung“ im Museum zu Antwerpen malte.

Ohne den historischen Saal des Museums von Brüssel zu verlassen, könnte man die eingehendsten Studien machen und zu den interessantesten Ergebnissen gelangen. Die ganze Periode vom Ende des 15. Jahrhunderts bis zum letzten Drittel des 16., die da einsetzt

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

nach Memling, mit Gerard David und Dirk Bouts und die mit den letzten Schülern von Floris, z. B. Martin de Vos, endet, ist eine der nordischen Schulen, die wir aus unseren französischen Museen wenig kennen. Wir stossen da auf Namen, die bei uns ganz unbekannt sind, wie Coxcie und Coninxloo; hier auch lässt sich Floris in seinem bleibenden wie in seinem vergänglichen Wert besser begreifen; das historische Interesse, das ihm zukommt, wird deutlicher, und sein Ruhm, über den man sich immer wundern wird, möchte hier etwas wie eine Erklärung finden. Barend van Orley, mit all seiner verderbten Manier, seiner tollen Gebärde, wo er lebhaft wird, seiner theatralischen Steifheit, wo er sich selbst beobachtet, mit seinen Zeichenfehlern und seinen Geschmacksverirrungen enthüllt sich da als ein Maler ersten Ranges in seinen Prüfungen Hiobs und, mehr noch und sicherer, in seinen Porträts. Gotischer und florentinischer Einfluss treffen in ihm zusammen, Mabuse und unechter Michelangelo, der Stil der Anekdote in seinem Hiob, der Stil der Historie in seiner Beweinung Christi. Hier ist die Farbe schwer und pappig, fahl und in der Nachahmung fremder Methoden von blasser Langerweile angekränkelt; dort wie von Glück und Kraft zeugend, mit spiegelnder Fläche, von jenem glasigen Glanz, der allen denen eigen ist, die in Brügge ihre Schulung erfahren. Und doch ist Kraft und Erfindung des seltsamen und immer wechselnden Mannes so gewaltig, dass man ihn trotz aller Ungleichheiten an einer gewissen bedeutsamen Originalität wiedererkennt. In Brüssel sind ganz überraschende Werke von ihm. Ich übergehe dann aus dieser Zeit noch Franken,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

den Flamen Ambrosius Franken, von dem das Museum zu Brüssel nichts besitzt, aber der in Antwerpen eine hervorragende Stelle einnimmt, und an den man hier, wenn er auch nicht selbst vertreten ist, doch durch gleichartige Gemälde erinnert wird. Auch übergehe ich die nicht bestimmbaren Gemälde, die im Katalog als „unbekannte Meister“ aufgeführt sind: Triptychen, Porträts aus den verschiedensten Epochen, zu beginnen mit den zwei umfangreichen, lebensgrossen Figuren von Philipp dem Schönen und Johanna der Wahnsinnigen, entzückende Werke als Ausführung, die ihre besondere Bedeutung durch den Wert erhalten, den die Ikonographie ihnen beimisst.

Das Museum hat an die fünfzig Bilder von anonymen Meistern, die alle keiner bestimmten Persönlichlichkeit zugeschrieben werden können. Sie klingen nur an andere genauer bestimmte Bilder an, und dienen oft zu deren zuverlässigerer Einordnung; sie klären den Entwickelungsgang und lassen den Stammbaum voller und mit klarer Deutlichkeit erscheinen. Weiter lasse ich die frühe Holländische Schule aus, die Schule von Harlem, die mit der flämischen Schule eins war bis zu dem Tage, da Holland aufhörte, sich völlig mit Flandern zu identifizieren. Es ist jener erste Anlauf der Niederländer, eine eigene Malerei zu gestalten. Nur Dirk Bouts muss genannt werden mit seinen zwei mächtigen Tafeln aus der „Legende Otto's III“, ferner Heemskerk und Mostaert; Mostaert ein verbummeltes Genie, ein Autochtone, der Edelmann vom Hofe der Margarethe von Österreich, der alle hervorragenderen Persönlichkeiten seiner Zeit malt,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

dessen Malerei eine merkwürdige Färbung aufweist von einem Einschlag von Geschichte und Legende, der in zwei Episoden des Lebens des heiligen Benedikt das Innere einer Küche darstellt und der das häusliche, das Familienleben seiner Zeit malt, wie das dann hundert Jahre später allgemein geschieht; und Heemskerk, ein reiner Apostel der Linie, hart, eckig, scharf und schwarz, der in seinen Gestalten, die er wie aus hartem Stahl ausschneidet, an Michelangelo denken lässt.

Ob Holländer oder Flame, es hält schwer, sich auszukennen. Zu jener Zeit verschlägt es noch wenig, ob man diesseit oder jenseit der Maas geboren ist; worauf es ankommt, ist zu wissen, ob der Maler von dem Zaubertrank aus dem Arno oder dem Tiber gekostet hat. Hat er Italien besucht oder nicht? Das ist die Frage, und nichts ist seltsamer als diese bald stärkere, bald schwächere Mischung italienischer Kultur und beharrenden Germanentums, diese Mischung einer fremden Sprache und eines nicht zu erstickenden eigenen Dialektes, die die italienisch-flämische Bastardschule kennzeichnet. Die Veränderung ist da, die Fahrt ist nicht ohne Wirkung geblieben, aber der Grund bleibt der alte. Der Stil ist neu, die neue Bewegung bemächtigt sich der Art der Inscenierung, es ist wie eine Vorahnung des Hell-Dunkels, das sich einstellt, das Nackte tritt auf in einer Kunst, die bis dahin stark bekleidet und ganz nach Lokalmoden angezogen war; das Format wächst, die Gruppen werden geschlossener, die Bilder voller, die Phantasie bemächtigt sich der Mythen, zügellose Willkür sucht in die Geschichte einzudringen, es ist die Zeit

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

der jüngsten Gerichte, der grinsenden Teufeleien und der Vorwürfe aus dem Gebiete des Teufelsglaubens, oder aus der Apokalypse. Die nordische Einbildungskraft gibt sich dem allen rückhaltlos hin und gelangt im Scherzhaften wie im Furchtbaren zu Extravaganzen, von denen die italienische Kunst keine Ahnung hatte.

Anfangs lässt sich die methodische und zähe Grundveranlagung des flämischen Geistes nicht beirren. Die Ausführung bleibt genau, spitzig, kleinlich und klar, es ist dieselbe Hand, die noch vor Kurzem ein härteres, glattes Material bearbeitet hat, die in Kupfer ciseliert, Gold emailliert und Glas geschmolzen und gefärbt hat. Dann wandelt sich langsam die Technik, die Farbe wird mannigfaltiger, der Ton teilt sich in Licht und Schatten, er irisiert, behält seine Natur in den Stofffalten bei, aber verflüchtigt und bleicht aus in jeder Erhöhung. Die Malerei verliert an Kraft, die Farbe an Festigkeit, wie sie die Bedingungen aufgibt, die aus ihrer Einheitlichkeit ihr Kraft verliehen und Glanz; die florentinische Malerei beginnt die reiche und gleichmässige Farbe der Flamen zu zersetzen. Kaum haben wir diese erste Verheerung festgestellt, so sehen wir schon ihren raschen Fortgang. Trotz der Gelehrigkeit, mit der er das italienische Vorbild nachahmt, ist der flämische Geist doch nicht schmiegsam genug, um sich restlos solcher fremden Lehre zu überlassen. Er nimmt, was er da noch bekommen kann, nicht immer das Beste, und stets bleibt etwas übrig, das ihm entgeht; entweder die Technik, wenn er glaubt, den Stil zu fassen, oder der Stil, wenn es ihm gelingt, sich der Technik zu nähern. Nächst

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Florenz ist es dann Rom und gleichzeitig Venedig, die über ihn herrschen; merkwürdig ist der Einfluss, dem er von Venedig aus untersteht. Bellini, Giorgione, Tizian haben die flämischen Maler kaum studiert, während Tintoretto sie sichtbarlich beeinflusst hat. Sie sehen in ihm eine Grösse, eine Bewegung, eine Muskulatur, die sie reizt, und jene Farbe des Überganges, die zu Veronese führen sollte und die ihnen als der beste Schlüssel erscheint, um die Elemente der ihren zu entdecken. Ihm entlehnen sie zwei oder drei Töne, vor allem aber ein Gelb und die Art, es zur Geltung zu bringen. Und es bleibt bemerkenswert, dass in diesen ziemlich willkürlichen Entlohnungen nicht nur viele Widersprüche sich zeigen, sondern auch auffallende Anachronismen. Immer mehr nehmen sie an von der italienischen Mode, aber sie wissen sie nicht zu tragen. Ein Mangel an Konsequenz, eine schlecht getroffene Auswahl im Detail, eine seltsame Vereinigung zweier Techniken, die nicht zusammenpassen, zeigen immer wieder von neuem, wie viel Rebellisches in der Natur dieser ewigen Schüler steckt. Zur Zeit des vollsten Verfalls der italienischen Kunst, noch am Ausgang des 16. Jahrhunderts, finden sich unter den Italo-Flamen Männer der Vergangenheit, die nicht gemerkt zu haben scheinen, dass die Renaissance endgiltig abgetan ist. Sie wohnen in Italien und verfolgen doch dessen Entwickelung nur wie von fern. Mag es Unvermögen sein, die Dinge zu verstehen, oder angeborener Trotz und Eigensinn, jedenfalls ist ein Zug in ihrem Wesen, der sich aufbäumt und der der Umbildung nicht zugänglich ist. Die Uhr eines jeden Italo-Flamen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

geht unfehlbar nach gegen die italienische Zeit, daher zur Zeit des Rubens sein Lehrer noch kaum in den Fussstapfen von Raphael schreitet.

Aber während in der Historienmalerei etliche sich verspäten, gibt es andere, die die Zukunft erraten und die Führung übernehmen. Ich meine nicht nur den älteren Breughel, den Erfinder des Genrebildes, ein bodenwüchsiges Genie, ein Original, das Haupt einer Schule, die erst geboren werden sollte; der starb, ohne seine Söhne gekannt zu haben, und dessen Söhne doch ganz die seinen sind. Das Museum zu Brüssel lehrt uns einen ganz unbekannten Maler kennen, dessen Name unsicher, der einen Spitznamen trägt, der in Flandern „Hendrik met de Bles“ oder „de Blesse“ heisst, der Mann mit dem weissen Haarbüschel, in Italien „Civetta“ genannt, weil seine heut sehr seltenen Bilder ein Käuzchen an Stelle des Namens haben. Ein Bild von diesem Hendrik de Bles, eine Versuchung des heiligen Antonius, wirkt wahrhaft überraschend mit seiner dunkelschwarzgrünen Landschaft, dem asphalt-farbenen Erdboden und dem hohen Horizont mit blauen Bergen, mit seinem Himmel in Preussisch-Blau, seinen kühn und geschickt verteilten Farben-Flecken, dem furchtbaren Schwarz, das den beiden nackten Figuren als Hintergrund dient, und seinem Helldunkel, das so kühn bei vollem Tageslicht erzielt ist. Dieses rätselhafte Bild, das Italien verrät und das ahnen lässt, was später Breughel sein wird und Rubens in seinen Landschaften, offenbart einen Maler von grossem Geschick und einen Mann, der vor Ungeduld brennt, seiner Zeit vorauszueilen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Aus all diesen Malern, die mehr oder weniger ihrem Heimatsboden entrissen wurden, aus all diesen Romanisten, wie man sie nach ihrer Heimkehr in ihrer Umgebung in Antwerpen nannte, hat Italien nicht nur geschickte und beredte Künstler gemacht von grosser Erfahrung, von wirklichem Wissen, und ganz besonders von einer grossen Geschicklichkeit, ihre Kunst bekannt, und, wenn ich das Wort in doppeltem Sinn gebrauchen darf, sich selbst gemein zu machen. Italien gibt ihnen auch noch den Geschmack an allerhand verschiedenartiger Betätigung. Nach dem Beispiel ihrer eigenen Lehrer wurden sie zu Architekten, Ingenieuren, zu Dichtern. Heute weckt dieses schöne Feuer ein leises Lächeln, wenn man an die echten, wahren Meister denkt, die ihnen vorausgegangen waren und an den grossen Meister, der ihnen folgte. Aber es sind tüchtige Männer, die an der Kultur ihrer Zeit und unbewusst am Fortschritt ihrer Schule arbeiteten. Sie machen sich auf, sammeln Schätze und kehren in die Heimat zurück, wie die Auswanderer es tun, die ihre Ersparnisse sammeln und dabei an die Rückkehr in ihr Heimatland denken. Unter ihnen sind viele zweiten und dritten Ranges, die selbst die Lokalgeschichte vergessen dürfte, wenn sie nicht alle sich vom Vater zum Sohn folgten, und wenn die Genealogie in solchem Fall nicht das einzige Mittel wäre, den Einfluss derer zu bewerten, die da suchen, und die plötzliche Grösse derer zu begreifen, die da finden.

Fassen wir das alles kurz zusammen, so ergibt sich, dass eine ganze Schule verschwunden ist: die Schule

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

von Brügge. Politik, Krieg, Reisen, alle die lebendigen Elemente, aus denen die physische und moralische Konstitution eines Volkes sich zusammensetzen, das alles trägt zur Bildung einer neuen Schule in Antwerpen bei. Vom ultramontanen Glauben begeistert, von der ultramontanen Kunst beraten, von den Fürsten ermuntert, kommt sie einem Bedürfnis der Nation entgegen; sie ist gleichzeitig sehr lebendig und sehr unsicher, von einer glänzenden und erstaunlichen Fruchtbarkeit und dabei doch inzwischen nahezu unbekannt geworden; sie wandelt sich von Grund aus, sie formt sich bis zur Unkenntlichkeit um, bis sie zu ihrer endgültigen und letzten Verkörperung gelangt in dem Flamen der Flamen, dem Manne, der gekommen war, allen Bedürfnissen seines Zeitalters und seines Landes gerecht zu werden, der seine Kenntnisse aus allen Schulen zusammengetragen und der seiner eigenen Schule den vollendetsten Ausdruck geben sollte.

Otto van Veen hängt im Brüsseler Museum unmittelbar neben seinem grossen Schüler. In diese zwei Namen, die unzertrennlich geworden sind, muss alles zusammenlaufen, was man an Schlussfolgerungen aus der Betrachtung alles dessen, das vorhergeht, ziehen möchte. Vom ganzen Horizont aus erblickt man sie, den einen im Ruhm des anderen verdunkelt; und wenn ich sie nun schon an die zwanzigmal nicht genannt habe, so wird man mir doch wenigstens Dank wissen für mein Bemühen, die Spannung auf ihr Erscheinen vorzubereiten.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

II.

Es ist allgemein bekannt, dass Rubens drei Lehrer hatte, dass er seine Studien bei einem wenig bekannten Landschafter Tobias Verhaegt begann, dass er sie bei Adam van Noort fortsetzte, um sie bei Otto van Veen zu vollenden. Die Geschichte beschäftigt sich nur mit zweien dieser Lehrer und sie gibt Veen nahezu die volle Ehre dieser grossen Erziehung, eine der grössten, deren je ein Lehrer sich zu rühmen hatte, weil Veen seinen Schüler bis an die Schwelle seiner Meisterschaft geleitet hat und sich von ihm erst trennte, da Rubens, dem Talent nach wenigstens, schon ein Mann war und beinahe ein grosser Mann. Von Noort hören wir, dass er ein Künstler von wahrer Originalität war, aber ein Phantast, der seine Schüler vor den Kopf stiess. Rubens war vier Jahre lang in seinem Atelier, sah sich dann von ihm abgestossen und suchte in Veen einen Meister, mit dem es sich besser leben liess. Das ist ungefähr alles, was über diesen Lehrer bekannt ist, der doch auch seinerseits das Kind unter Händen hatte und zwar in jenem Alter, da die Jugend am empfänglichsten ist für Eindrücke. Und ich meine, dass es zu wenig ist für den Einfluss, den er auf diesen jungen Geist hat ausüben müssen. Wenn er bei Verhaegt seinen Elementarunterricht erhielt, wenn Veen seiner Erziehung den Abschluss gab, so hat van Noort mehr als das getan, er hat ihm in seiner Person einen Charakter gezeigt, der ganz auf eigenen Füssen steht, einen Mann, der sich freizuhalten gewusst hatte von fremdem Druck und Einfluss,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

mit einem Wort, den einzigen Maler unter seinen Zeitgenossen, der völlig Flame geblieben war, da es in Flandern Flamen nicht mehr gab. Nichts merkwürdiger als der Kontrast zwischen diesen zwei charakterverschiedenen Männern, deren Einfluss mithin nach so entgegengesetzten Richtungen sich geltend machen musste. Und nichts seltsamer als das Geschick, das sie berief, einer nach dem anderen mitzuwirken an dieser schwierigen Aufgabe, ein Genie zu erziehen. Es ist bemerkenswert, dass vermittelst ihrer Gegensätze sie genau den Kontrasten entsprachen, aus denen diese vielgestaltige, ebenso umsichtige wie wagemutige Natur zusammengesetzt war. Jeder für sich stellt deren kontrastierende Elemente dar, ihre Inkonsequenzen, wenn man das Wort gebrauchen darf; vereint waren sie — das Genie ausgenommen — wie eine Verkörperung des ganzen Mannes mit seinen gesamten Kräften, seiner Harmonie, seinem Gleichgewicht und seiner Einheitlichkeit.

Und wer das Genie von Rubens in seiner ganzen Fülle, die Begabung seiner zwei Lehrer in ihren vollen Gegensätzen kennt, der wird leicht sehen, welcher von beiden, sagen wir nicht die weiseren Lehren ihm gegeben, aber welcher am stärksten auf ihn gewirkt. Der eine spricht zu seinem Verstand, der andere zu seinem Temperament, der eine als Maler ohne Furcht und Tadel rühmt ihm Italien, der andere in seiner Wurzelechtheit zeigt ihm, was er eines Tages werden kann, wenn er der grösste wird in seinem Heimatlande. Die Wirkung des einen kann man wohl erklären, nicht aber sehen; die des anderen wird deutlich ohne einer Erklärung zu

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

bedürfen. Und wenn ich mich anstrenge, auf diesem so seltsam individuellen Gesicht einen Zug zu entdecken, der auf eine Verwandtschaft schliessen lässt, so vermag ich nur einen einzigen zu finden, der den Charakter und die Beharrlichkeit aufweist, wie sie die Vererbung mit sich bringt, und dieser ererbte Zug stammt ihm von Noort. Und das muss ausgesprochen werden, wo von Veen gehandelt wird, neben dem die Stelle für einen Mann freizuhalten ist, der allzusehr in Vergessenheit geraten.

Veen war keine gewöhnliche Erscheinung. Ohne Rubens Hilfe möchte es ihm schwer fallen, den Ruhm aufrecht zu erhalten, den die Geschichte ihm bewahrt; aber der Glanz, der auf ihn von seinem Schüler zurückstrahlt, beleuchtet eine edle Gestalt, eine Persönlichkeit grossen Schlages, von edler Geburt, sogar von tiefer Bildung, einen zuweilen tüchtigen Maler dank der Mannigfaltigkeit seiner Bildung und der Natürlichkeit seines Talentes — denn seine Bildung war in seiner Natur aufgegangen — einen selbständigen Maler, kurz einen Mann, der als Mensch und als Künstler eine gleichmässig tiefe Bildung verriet. Er war in Florenz, Rom, Venedig und Parma gewesen; in Rom, Venedig und Parma mag er sich am längsten aufgehalten haben. Nach Rom zog ihn seine Gewissenhaftigkeit, nach Venedig sein Geschmack; mit Parma und seiner Kunst fühlte er in sich jene innere Verwandtschaft, die selten nur sich uns auftut und die dann zu den intimsten und wahrsten gehört. In Rom und Venedig hatte er zwei Schulen angetroffen von einziger Organisation; in Parma war er auf nur einen einsamen Schaffenden gestossen, der, ohne Beziehungen zu

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

seinen Zeitgenossen und ohne System, sich nicht einbildete, ein Lehrer zu sein. Diese Unterschiede mögen ihn zu einer tiefen Achtung vor Raphael, zu einer grossen äusseren, sinnlichen Bewunderung von Veronese und Titian, aber zu einer grösseren inneren Zuneigung zu Correggio geleitet haben. Seine glücklichen Kompositionen sind nicht frei von Banalität, von Leere und Gedankenarmut, und es kommt darin vielerlei zusammen, das ihn im Licht einer zwar abgerundeten, aber durchaus mittelmässigen Persönlichkeit erscheinen lassen mag: jene Eleganz, die ein Ausfluss seiner Persönlichkeit ist und aus dem Verkehr mit den besten Meistern und in der ersten Gesellschaft immer neue Nahrung findet, die Unsicherheit seiner Überzeugungen und Neigungen, die unpersönliche Kraft seiner Farbe, seine Gewandbehandlung, der es an Wahrheit und an Grösse des Stils fehlt, Köpfe, die keine Typen sind und ein braunroter Ton ohne Kraft und Leben. Man denkt an einen vorzüglichen Lehrer an einer Kunstschule, der die wunderbarsten Lehren gibt, die doch für ihn selbst zu gut sind und zu stark. Und doch ist er weit besser. Nur das eine Beispiel will ich hier anführen — „Die Vermählung der heiligen Katharina“ das im Museum zu Brüssel hängt, rechts über der Anbetung von Rubens.

Ein Bild, das mich stark ergriffen hat. Es stammt von 1589 und bezeugt, in welchem Umfang er den italienischen Einfluss auf sich hatte wirken lassen. Als Veen damals im Alter von 33 Jahren nach Hause zurückgekehrt, war er dort in erster Linie tätig als Architekt und Maler des Alexander von Parma. Es

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

ist ein ungeheuerer Schritt, den er in einer Zeit von fünf Jahren von seinem 1584 datierten Familienbild im Louvre bis zu diesem Gemälde gemacht hat. Es ist, als hätten seine Erinnerungen an Italien geschlummert während seines Aufenthaltes in Lüttich am Hof des Fürstbischofs, und als seien sie an Alexanders Hof zu neuem Leben erwacht. Dieses Bild, das beste und überraschendste Produkt all der Dinge, die er gelernt hatte, ist dadurch so bemerkenswert, dass es einen ganzen Mann erkennen lässt mitten aus all diesen sich kreuzenden Einflüssen heraus und dass es die Richtung anzeigt, nach der seine eigentlichen Neigungen hinweisen. Hier wird es deutlich, woran er sich begeistert, und was er wohl im letzten Grunde selbst gestalten möchte. Ich will das Bild gewiss nicht beschreiben; aber es schien mir einer eingehenderen Betrachtung wohl wert und so habe ich mir die folgenden Notizen dazu gemacht: „Beim ersten Anblick ganz römisch im Ton und doch nicht völlig römisch; reicher und weicher. Halb Correggio, halb Raphael in der Zartheit der Typen, der willkürlichen Knitterung der Gewänder, den etwas manierierten Händen. Die Engel im Himmel sind gut hingesetzt. Ein matt dunkelgelber Stoff, wie ein Zelt mit tiefen Falten über die Zweige der Bäume geworfen. Der Christus sehr ansprechend; die jugendlich schlanke Katharina entzückend, mit dem gesenkten Auge, mit dem keuschen kindlichen Profil, dem gut angesetzten schönen Hals, dem reinen Ausdruck der Madonnen von Raphael und das alles mit einem Zug in das mehr Menschliche, der auf Correggio hinweist und der schliesslich doch auch nicht ohne eine ganz

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

persönliche Note ist. Blondes Haar, das in dem hellen Fleischton aufgeht, blaue und weisse Gewänder in zartesten Übergangsfarben, deren eine die andere beeinflusst oder betont, die nach neuen, in der Phantasie des Meisters begründeten Gesetzen in einander aufgehen oder von einander sich abheben. Reines italienisches Blut übertragen in eine Konstitution, die die Kraft hat, ein neues Blut daraus zu machen, alles das bereitet Rubens vor, kündigt ihn an, führt zu ihm."

„In dieser Vermählung der heiligen Katharina ist das Material vorhanden, um einen Geist von solcher Feinheit, ein Temperament von solchem edlen Feuer gut zu beraten und in die rechte Bahn zu werfen. Es sind die Elemente der italienischen Malerei, deren Anordnung, deren Fleckenverteilung; aber das Helldunkel weicher, fliessender, das Gelb nicht mehr das Gelb des Tintoretto, trotzdem aber von ihm abstammend; der Perlmutterglanz des Fleischtones; nicht mehr das Fleisch Correggios; klingt aber noch daran an. Die Haut weniger stark, das Fleisch kälter, das ganze mit einem Zug ins Weibliche, Intime. Ein italienischer Hintergrund, dessen Wärme aber verflogen, indem der grüne Ton an Stelle des rötlichen getreten; unendlich viel mehr Willkür in der Anordnung der Schatten, das Licht verteilter und weniger streng an die Form gebunden — so hatte Veen seine italienische Erinnerung umgestaltet. Es ist nur ein kleiner Anlauf, sie der Heimat anzupassen, aber der Anlauf ist da. Rubens, für den nichts davon verloren sein sollte, fand sieben Jahre später bei seinem Eintritt bei Veen im Jahre 1596 ein Vorbild einer schon stark eklekti-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

schen und leidlich verselbständigten Kunst. Es ist mehr, als ich von Veen erwartet hatte; es ist genug, um ihm Rubens geistiger Entwickelung gegenüber einen starken und möglicherweise den endgültigen und bestimmenden Einfluss zu sichern."

Veen zeigt also mehr äussere, als innere Eigenschaften, mehr geordnete Denkweise als natürlichen Reichtum, eine vorzügliche Erziehung, wenig Temperament, nicht einen Schatten von Genie. Er gab ein gutes Beispiel und war selbst ein schönes Beispiel dessen, was auf allen Gebieten bewirken können: eine glückliche Geburt, ein gesunder Verstand, Schmiegsamkeit im Begreifen und Verstehen, ein tätiger, nicht sehr fester Wille und eine eigentümliche Gabe der Anpassung.

Van Noort war das Gegenteil von Veen. Ihm fehlte ungefähr alles, was Veen sich angeeignet hatte; er besass von Natur alles, was Veen fehlte. Keine Kultur, keine Feinheit der Sitten, der Haltung, des Betragens, keine Anpassungsfähigkeit, kein Gleichgewicht; aber dafür sehr ernstliche und sehr lebendige Gaben. Wild, heftig, leidenschaftlich, ein Original. Wie die Natur ihn geschaffen, so war er auch in seinem Leben und in seinen Werken. Ein Mann aus dem Vollen, ein Mann aus einem Guss, vielleicht ein Ignorant, aber ein ganzer Kerl. Das Gegenteil von Veen, das Gegenstück zu einem Italiener, ein ganzer Flame in Rasse und Temperament; und Flame ist er geblieben. Er und Veen repräsentierten zusammen die beiden Elemente der Fremde und der Heimat, die sich seit mehr als hundert Jahren in den Geist Flanderns geteilt hatten, und deren eines das

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

andere nahezu erstickt hatte. In seiner Art und den veränderten Zeiten entsprechend, ist er die letzte Erscheinung jener starken nationalen Strömung, deren natürliches und lebendiges Produkt, jeweils im Geiste ihres Jahrhunderts van Eyck, Memling, Massys, der ältere Breughel und alle die Porträtisten gewesen waren. So wie in den Adern des Gelehrten Veen das Germanenblut sich verändert hatte, so strömte es andererseits noch rein und gewaltig in dieser starken und wenig kultivierten Persönlichkeit. Noort war in seinem Geschmack, in seinen Instinkten und seinen Gewohnheiten ein Mann des Volkes. Er hatte dessen Brutalität, den Hang zum Wein, die laute Stimme, die derbe aber offene Sprache, die schlecht gelernte und verletzende Ehrlichkeit, alles, mit Ausnahme des Humors. Er kannte weder die Welt, noch die Akademieen und war nicht besser im einen wie im andern Sinne erzogen, aber er war ein Maler durch und durch, dank seiner reichen Phantasie, seinem sicheren Auge, seiner flinken Hand, deren Sicherheit nichts aus dem Gleichgewicht brachte. Zwei Gründe hatte er, die ihm erlaubten, viel zu wagen: er wusste, dass er alles ohne jede fremde Hilfe vermöge; und das, was er nicht wusste, das kümmerte ihn nicht.

Darf man ihn nach seinen so selten gewordenen Werken beurteilen und nach dem wenigen, das uns aus einem arbeitsreichen Leben von 84 Jahren erhalten geblieben ist, so liebte er alles das, was man in seiner Heimat nicht schätzte: lebendige Handlung, selbst heroische Handlung, dargestellt in ihrer nackten Wahrheit und ohne jede mystische oder heidnische Idealisierung. Er liebte

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

die vollblütigen, die schlecht gekämmten Menschen, grauhaarige, wettergebräunte Greise, alt und hart geworden in schwerer Arbeit, und dann das speckige glänzende Haar, ungepflegte Bärte, einen roten Hals, breite schwere Schultern. Er liebte die starken Accente, grelle, laute, mächtige Farben mitten im Licht, das ganze wenig vertrieben, von breiter, leidenschaftlicher, glänzender Mache; der Farbenauftrag jäh, sicher und richtig. Es war, wie wenn er dreinschlüge auf die Leinwand und eher einen Ton als eine Form daraufschmetterte, dass die Leinwand unter dem Pinsel erzitterte. Er pfropfte viele und oft grösste Figuren auf kleinem Raum zusammen, ordnete sie in zahlreichen Gruppen an und gestaltete aus deren Gesamtheit ein Relief, das zu dem Relief der Einzeldarstellung hinzutrat. Was leuchten kann, leuchtet; Stirn, Schläfe, Bart, das Weisse des Auges, der Wimpernrand; und durch diese Art, die Wirkungen lebhaften Lichtes auf das Blut wiederzugeben, alles das, was die Haut in der brennenden Hitze des Tages an schimmernder Feuchtigkeit annimmt, gibt er mit starkem, von viel Silber durchsetzten Rot all diesen Gestalten eine Art überhitzter Lebendigkeit und ein Aussehen, als seien sie in Schweiss.

Wenn diese Züge echt sind, und ich habe sie in einem sehr charakteristischen Werk beobachtet und halte sie daher für echt, so ist es unmöglich, den Einfluss zu verkennen, den ein solcher Mann auf Rubens ausüben musste. Dem Schüler steckt offenbar viel von seinem Lehrer im Blut. In ihm steckt ungefähr alles, was die Originalität seines Lehrers ausmacht, dazu aber noch

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

viele andere Gaben, deren Gesamtheit den ungewöhnlichen Reichtum und das nicht weniger aussergewöhnliche Gleichgewicht seiner geistigen Kräfte ergeben sollte. Man hat mit Recht gesagt, Rubens sei ruhig und klar und man hat damit sagen wollen, dass seine Abgeklärtheit eine Folge sei seines unwandelbar gesunden Menschenverstandes, seine Ruhe die Folge des wunderbarsten Gleichgewichts, das vielleicht je in einem menschlichen Gehirn geherrscht hat.

Und darum ist es doch nicht weniger wahr, dass zwischen van Noort und ihm offensichtliche Familienbande bestehen. Zweifelt man daran, so braucht man nur Jordaens anzusehen, seinen Mitschüler und seinen Doppelgänger. Mit dem Alter, mit der wachsenden Selbstzucht, hat der Zug, den ich hier meine, bei Rubens verschwinden können, bei Jordaens hat er nie aufgehört, durch seine grosse Verwandtschaft mit Rubens hindurch immer wieder aufzuleuchten, so dass man heute mittels der Verwandtschaft der beiden Schüler das Band wiedererkennen kann, das sie beide mit ihrem gemeinsamen Lehrer verbindet. Jordaens wäre zweifellos ein anderer, hätte er nicht van Noort zum Lehrer und Rubens zum ständigen Vorbild gehabt. Und wäre Rubens ohne diesen Lehrer alles was er ist, würde da nicht eine Note fehlen, eine einzige: die des Volkstümlichen, die ihn an die Wurzel seines Volkes kettet, und dank der er ebenso gut von diesem Volk, wie von einem verfeinerten Geschmack und von den Grossen dieser Erde verstanden wurde? Wie dem auch sei, jedenfalls scheint die Natur getastet zu haben, als sie zwischen 1557 und 1581 nach der

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Form suchte, in der die Elemente der modernen Kunst in Flandern Gestaltung gewinnen sollten. Man könnte sagen: sie versuchte es mit Noort, sie glaubte einen Augenblick lang an Jordaens und sie fand schliesslich, was sie suchte, in Rubens.

Wir schreiben das Jahr 1600. Fortan kann Rubens wohl ohne Lehrer, nicht aber ohne Meister auskommen. So zieht er nach Italien. Was er dort getan, ist bekannt. Er lebt dort acht Jahre von seinem 23sten bis zu seinem 31sten Lebensjahr. Er hält sich in Mantua auf, er eröffnet die lange Reihe seiner Gesandten-Missionen durch eine Reise nach Spanien, kehrt nach Mantua zurück, geht nach Rom, dann nach Florenz, dann nach Venedig, dann wieder nach Rom und lässt sich schliesslich in Genua nieder. Er verkehrt dort mit Fürsten, wird berühmt, ergreift Besitz von seinem Talent, von seinem Ruhm und seinem Reichtum. Nach dem Tode seiner Mutter kehrt er 1609 nach Antwerpen zurück und hier erringt er sich dann ohne Mühe die allgemeine Anerkennung als der erste Meister seiner Zeit.

III.

Wollte ich die Geschichte von Rubens schreiben, so würde ich deren erstes Kapitel nicht hier beginnen: Ich würde Rubens an seinem Ursprung zu fassen suchen, in seinen vor 1609 entstandenen Bildern, oder ich würde eine entscheidende Epoche herausgreifen, und es wäre dann Antwerpen, von wo diese geradlinige Entwickelung zu untersuchen wäre, in der kaum die leiseste Wellenbewegung eines Geistes sichtbar wird, der an Breite zu-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

nimmt, der seine Bahnen erweitert, dabei aber frei ist von all den Unsicherheiten und den Widersprüchen eines Mannes, der sich selbst erst suchen muss; aber es ist ja ein nur verschwindender Bruchteil, den ich hier aus der riesigen Zahl seiner Werke betrachte. Wie die Blätter seines Lebens abgerissen und zufällig sich darbieten, so ergreife ich sie. Übrigens ist Rubens, wenn auch nicht in allen Richtungen seines Talentes, so doch immer in einer der schönsten, in jedem einzelnen seiner guten Bilder vertreten.

Das Brüsseler Museum besitzt von ihm sieben bedeutende Werke, eine Skizze und vier Porträts. Genügt das auch noch nicht, um Rubens damit auszumessen, so reicht es doch hin, von seiner Bedeutung einen nach den verschiedensten Seiten hin grossartigen und wahren Eindruck zu geben. Mit seinem Lehrer, seinen Zeitgenossen und seinen Mitschülern oder Freunden vereint finden wir ihn im letzten Saal der Galerie, wo er in der gehaltenen Würde seiner leuchtenden milden Farben den ganzen Zauber seines Genies ausstrahlt; ohne Pedanterie, ohne anmassende Eigenheiten, ohne verletzenden Hochmut, in aller Einfachheit tritt er da vor uns hin. Man denke ihn in der erdrückendsten und kontrastierendsten Umgebung und die Wirkung bleibt dieselbe. Die ihm ähneln, erschlägt er; die ihm widersprechen möchten, zwingt er zum Schweigen; auf jede Entfernung gesehen, bringt er sich zur Geltung als Einer unter den Vielen, der in jeder Umgebung heimisch ist.

Die Bilder, obwohl nicht datiert, sind offenbar aus sehr verschiedenen Epochen. Viele Jahre trennen die

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

„Himmelfahrt der Maria“ von den beiden dramatischen Bildern „Der heilige Livinus“ und „Christus auf dem Gang nach Golgatha“. In Rubens freilich begegnen wir nicht jenen auffallenden Wandlungen, die bei der Mehrzahl der Meister den Übergang von einem Alter zum anderen bezeichnen und die wir ihre Epochen nennen. Rubens war zu zeitig reif, und er ist zu plötzlich gestorben, als dass seine Malerei sichtbare Züge seiner ersten naiven Versuche bewahrt oder die geringste Wirkung einer Abnahme der Kräfte gezeigt hätte. Von Jugend an war er er selbst. Er hatte seinen Stil, seine Form, beinahe schon seine Typen und ein für allemal die wesentlichsten Elemente seiner Technik gefunden. Später mit der reicheren Erfahrung stellte sich dann auch eine noch grössere Freiheit ein; seine Palette ist reicher und doch gedämpfter geworden, mit geringeren Anstrengungen erzielt er gewaltigere Erfolge und seine letzten Kühnheiten zeigen uns im Grunde nur die Gemessenheit, das Wissen, die weise Beschränkung und die Sicherheit im glücklichen Erfassen der sich bietenden Gelegenheiten, wie sie einem vollendeten Meister eigen sind, der sich ebenso stark im Zaun hält, wie er sich andererseits seinem Temperament hingibt. Anfangs hat er in magerem, schwächlichen, spitzigen Auftrag gemalt. Seine irisierende Farbe zeichnet sich mehr durch Glanz aus, als durch Stärke des Tones. Noch legt er der Grundierung nicht das rechte Gewicht bei; der Farbe selbst fehlt es an Zartheit oder an Tiefe. Er fürchtet den neutralen Ton, und ahnt noch nicht, welch weisen Gebrauch er eines Tages davon machen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

sollte. Und auf die gleiche fleissige, beinahe zaghafte Mache kommt er gegen Ende seines Lebens, also in seiner vollen Reife zurück, da seine geistige und manuelle Entwickelung auf ihrer Höhe stehen. Und so würde man in den kleinen anekdotenhaften Bildern, die er mit seinem Freund Breughel schuf, um in seinen letzten Jahren sich zu erheitern, nie dieselbe mächtige, leidenschaftliche oder raffinierte Hand wiedererkennen, die zu gleicher Zeit das Martyrium des heiligen Livinus, die Anbetung im Museum zu Antwerpen und den heiligen Georg der St. Jakobskirche malte. Und doch hat in Wahrheit dieser Geist sich nie geändert; und will man die Fortschritte verfolgen, wie sie die Zeit ihm gebracht, so muss man eher das Äussere ins Auge fassen, als den Gang seiner Denkweise, muss seine Palette analysieren, seine Technik studieren, vor allem aber und ausschliesslich seine grossen Werke zu Rate ziehen.

Die „Himmelfahrt“ ist entstanden im Geiste einer ersten „Periode“, wie man sagen muss, da man von Manier hier nicht sprechen darf. Das Bild ist stark übermalt; es wird behauptet, es habe damit einen guten Teil seines Wertes verloren; ich kann indessen nicht finden, dass es die Werte verloren hat, die ich darin suche. Ein Werk ebenso prachtvoll wie kalt, genial in der Eingebung, methodisch und vorsichtig in der Ausführung. Wie alle Bilder dieser Zeit ist es glatt, von glänzender, etwas glasiger Oberfläche. Der Mittelmässigkeit der Typen fehlt es an Naturkraft; Rubens' Palette ist schon da in den wenigen dominierenden Noten, im Rot, Gelb, Schwarz und Grau; glänzend aber

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

roh. So viel über die Mängel. Die Vorzüge aber, wie er sie meisterlich zur Geltung gebracht: grosse Figuren über das leere Grab gebeugt; alle Farben gegen ein tiefes Schwarz gestellt; um diesen dunklen Mittelpunkt das Licht in breiter, mächtiger Bewegung, wie es wogt und wellt, um schliesslich in den zartesten Halbtönen zu ersterben; — zur Rechten und Linken dann wieder schwächere Partieen, bis auf zwei Flecken, die als horizontal wirkende Kräfte in halber Höhe des Bildes den bildlichen Vorgang mit dem Rahmen verbinden. Unten graue Töne, oben ein italienischer blauer Himmel mit eilenden grauen Wolken, und mitten in diesem Himmel, die Füsse in bläulichen Wolken, das Haupt im Strahlenglanze, Maria in hellblauem Gewand, mit dunkelblauem Mantel, umgeben von drei Engelsgruppen, die sie in rosig silbrigem Glanze umschweben. Ganz oben aber am Rand des Bildes steigt ein kleiner behender Cherub mit ausgebreiteten Flügeln und glitzernd, wie ein Schmetterling, im Licht kerzengerade auf und scheint als wie ein flinkerer Bote den anderen voraus in den freien, weiten Himmelsraum hinaufzufliegen. In der Bewegung, der Fülle und Gedrängtheit der Gruppen, in dem wunderbaren Verständnis für malerische Grosszügigkeit ist hier schon — sieht man von einigen Schwächen ab — der ganze Rubens und zwar mehr als im Keim vertreten. Nichts zarteres, nichts offeneres, nichts überzeugenderes lässt sich denken, als diese Improvisation glücklicher Farben. Als Leben, als Wohlklang fürs Auge ist es vollendet: ein wahres Sommerfest.

„Christus auf dem Schoss der Maria“ ist ein sehr viel späteres Werk von ernstem Charakter in grauen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

und schwarzen Tönen gehalten; Maria in finsterem Blau, Magdalena in einem schmutzigen grauen Gewand. Das Bild hat stark gelitten beim Transport, entweder 1794, als es nach Paris gesandt wurde, oder 1815 als es zurückkam. Es galt für eines der schönsten Bilder von Rubens und ist es nicht mehr. Ich begnüge mich damit, diese meine Notizen hierher zu setzen und glaube damit genug über das Bild gesagt zu haben.

Die „Anbetung“ ist weder die erste noch die letzte Gestaltung eines Gegenstandes, den Rubens oft behandelt hat; wie man sie auch einrangieren mag in den vielerlei Behandlungen dieses einen Themas, jedenfalls ist sie später gemalt, als die in Paris und jedenfalls früher als die in Mecheln, von der später die Rede sein wird. Der dem Werk zu Grunde liegende Gedanke ist zu voller Reife gelangt, die Anordnung mehr als vollendet. Alle die verschiedenen Elemente, aus denen sich später dieses an Umgestaltungen so reiche Werk zusammensetzen wird, alle die Typen und Persönlichkeiten in ihrem Kostüm und in ihren Farben sind hier bereits dargestellt und spielen die Rolle, die für sie geschrieben ist, nehmen den Platz ein, der ihnen bestimmt ist. Es ist ein gross entworfenes Bild, knapp, konzentriert, vereinfacht, wie etwa ein Staffeleibild und daher weniger dekorativ als viele andere. Sauberkeit der Mache, ohne Kleinlichkeit, nichts von der Trockenheit, die die „Himmelfahrt“ in einzelnen Teilen kalt erscheinen lässt, grosse Sorgfalt und dabei die Reife des vollkommensten Könnens: die ganze Rubenssche Schule hätte an diesem einen Bilde alles lernen können, was sie zu lernen hatte.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Anders ist es mit dem „Gang nach Golgatha“. Damals hatte Rubens die Mehrzahl seiner grossen Werke vollendet; er ist nicht mehr jung, er weiss alles, und es konnte nur noch weniger werden mit seiner Kunst, hätte nicht der Tod ihn davor bewahrt und ihn vor einem wirklichen Nachlassen der Kräfte dahin genommen. Hier ist alles Bewegung, Tumult, Erregung, in der Form, in der Gebärde, in den Gesichtern, in der Anordnung der Gruppen und in der symmetrisch schräg von oben nach unten und von rechts nach links verlaufenden Diagonale. Christus, zusammengebrochen unter dem Kreuz, sein Gefolge, die zwei Schächer, gefesselt und gestossen von ihren Henkern, alles das bewegt sich auf der gleichen Linie und scheint die schmale Rampe hinaufzuklettern, die zur Marter führt. Christus ist sterbend vor Müdigkeit, Veronika wischt ihm das Antlitz; Maria, in Thränen gebadet, stürzt auf ihn zu und streckt ihm die Arme entgegen; Simon von Cyrene stützt das Kreuz; und doch — wir sehen das Holz, das zu furchtbarem Schimpf bestimmt ist, wir sehen die Frauen in Tränen und Trauer, den Gemarterten selbst auf den Knieen, wie er schwer atmend mit feuchter Schläfe, mit irrem Auge unser Mitleid aufwühlt; und trotz all dem Entsetzen, Geschrei und drohenden Tod muss doch ein jeder, der den militärischen Pomp hier sieht, über diesem Gepränge die Marter vergessen; und statt des Eindrucks einer gewaltigen Tragödie, wird er den eines gewaltigen Triumphes mit davon nehmen. So äussert sich die besondere Logik dieses glänzenden Geistes. Man möchte meinen, der Vorgang sei im genauen Gegensatz zu seiner

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

eigentlichen Bedeutung aufgefasst, melodramatisch, ohne Würde, ohne Majestät, ohne Schönheit, ohne alles Erhabene, beinahe theatralisch. Aber das Malerische, das hier zum Verderben werden konnte, wird im Gegenteil zur Rettung, indem es die Phantasie in lichtere Höhen hebt, mit einem Funken echter Sinnlichkeit das Bild durchleuchtet und veredelt und ihm mit einem Zug wie von der grossen Beredsamkeit einen grossen Stil verleiht. Und so durch eine glückliche Verve und durch Kühnheit der Eingebung wird das Bild genau zu dem, was es werden musste, zum Bild des trivialen Todes und seiner Verklärung. Ich ersehe bei genauerem Zusehen, dass es von 1634 stammt. Ich hatte mich also nicht getäuscht, da ich es den letzten und besten Jahren seines Lebens zurechnete.

Ist das Martyrium des heiligen Livinus aus derselben Zeit? Jedenfalls ist es von gleichem Stil; aber trotz des Furchtbaren, das im Gegenstand liegt, ist es doch heiterer im Geist, in der Mache und in der Farbe. Rubens hatte weniger ehrfurchtsvolle Scheu davor, als vor Golgatha. Seine Palette war an jenem Tage fröhlicher, der Maler in ihm war noch rascher, sein Denken und Empfinden nicht auf die gleiche vornehme Note gestimmt. Wenn wir es vergessen können, dass es sich um einen unwürdigen und wilden Mord handelt, um einen heiligen Bischof, dem man die Zunge ausgerissen, der Blut speit und sich in fürchterlichen Zuckungen windet; wenn wir die Henker übersehen, die ihn martern, der eine mit dem roten Messer in den Zähnen, der andere mit seiner schweren Zange, der

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

diesen fürchterlichen Fetzen Fleisch den Hunden vorhält; wenn wir nur noch das vor einem weissen Himmel sich bäumende weisse Pferd sehen, den goldenen Chorrock des Bischofs, seine weisse Stola, die weiss und schwarz gefleckten Hunde, vier oder fünf schwarze, zwei rote Mützen, die glühenden Gesichter mit roter Haut und ringsum im weiten Feld der Leinwand das köstliche Konzert der grau, blau, silberig, hellen oder dunkeln Töne — dann bleibt uns nur noch das eine, das Gefühl einer strahlenden Harmonie, der vollendetsten vielleicht und jedenfalls der unerwartetsten, die Rubens je geschaffen, um eine Schreckensscene wiederzugeben, oder, wenn man will, zu entschuldigen.

Hat Rubens nach dem Kontrast gesucht? Sollte dieses Bild vielleicht für den Altar in der Jesuitenkirche zu Gent, zu dessen Schmuck es bestimmt war, etwas gleichzeitig Wildes und Himmlisches haben, sollte es fürchterlich sein im Lächeln, trösten zugleich und erschrecken? Ich glaube, dass das Poetische in Rubens gern genug nach solchen Gegensätzen suchte. Und wollte man selbst annehmen, er habe nicht daran gedacht, so würde ihm seine Natur auch gegen seinen Willen solches eingegeben haben. Es ist gut, sich vom ersten Tag an an solche Widersprüche zu gewöhnen, die sich die Wage halten und die die Eigenart seines Genies ausmachen: viel Blut und physische Kraft, aber ein beschwingter Geist; ein Mann, der das Furchtbare nicht scheut, aber mit einer zarten, einer wirklich abgeklärten Seele. Scheusslichkeiten, Brutalitäten, völliger Mangel an Geschmack in der Form, aber eine Glut, die

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

das Hässliche zur Kraft und die blutige Brutalität zum Schrecken gestaltet. Diesen Hang zur Apotheose, davon wir bei Gelegenheit des Golgathabildes sprachen, bringt er in alles hinein, was er schafft. Wie ein Trompetenstoss klingt er durch seine selbst gröbsten Werke hindurch. Er hält fest an der Erde, fester als irgend ein anderer unter den Meistern, denen er gewachsen ist; dann aber ist es der Maler in ihm, der dem Zeichner und Denker zu Hilfe eilt und diese befreit. In diesem seinem Fluge können ihm viele nicht mehr folgen. Sie ahnen wohl eine hohe Phantasie; aber sie sehen nur, was ihn hier unten festhält, im Gemeinen, im Allzuwirklichen, die starken Muskeln, die bombastische oder aber nachlässige Zeichnung, die schweren Typen, das Fleisch und das durch die Haut schimmernde Blut. Und sie sehen dann nicht, dass er bei alledem eine eigene Form, einen eigenen Stil hat und ein Ideal; und dass es seine Palette ist, die ihm seine Form, seinen Stil und sein Ideal geschaffen.

Dazu kommt seine besondere Gabe eindringlichster Beredsamkeit. Seine Sprache, um sie recht zu definieren, ist, was man in der Literatur eine oratorische Sprache nennt. Improvisiert er, so fehlt es ihr an der rechten Schönheit; feilt er daran, so erhebt sie sich zu grossartigster Wirkung. Sie ist rasch, plötzlich, überreich und warm; in allen Fällen aber überzeugt sie. Er schlägt zu, überrascht uns, stösst uns ab, verstimmt uns, fast immer aber überzeugt er uns und wenn er will, dann rührt er mehr als jeder andere. Vor einzelnen seiner Bilder revoltiert man sich; vor anderen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

weint man; und nimmt man auch alle Schulen der Welt zusammen, so wird man solcher Bilder doch nur wenige finden. Er hat die Schwächen, die Verirrungen, aber auch die zündende Flamme der grossen Redner. Er kann breit werden, deklamatorisch, er kann mit seinen grossen Armen in der Luft herumfuchteln; aber er hat Worte, die er, wie kein anderer, sagt. Seine Ideen selbst sind im allgemeinen solche, die sich nur durch Beredsamkeit, durch die pathetische Gebärde und die tiefklingende Stimme wiedergeben lassen.

Und er malt für Mauern, für Altäre, die man aus der Ferne, vom Schiff der Kirche aus sieht, er spricht zu einer grossen Menge, er muss weithin vernehmbar sein, muss von weitem treffen, ergreifen und bezaubern; daher die Verpflichtung, eindringlich zu werden, seine Mittel zu vergröbern, seine Stimme zu erhöhen. Es sind Gesetze der Perspektive und man möchte sagen der Akustik, die dieser feierlichen und wirkungssicheren Kunst die Wege weisen.

Dieser Art deklamatorischer, ungenauer, aber tief ergreifender Beredsamkeit gehört auch sein „Christus als Weltrichter“ an. Die Erde ist eine Beute des Lasters, ein Tummelplatz des Verbrechens, eine Stätte, da Feuer, Mord und Totschlag hausen; man empfängt den Eindruck der menschlichen Verderbtheit aus einem belebten Stück Landschaft, wie sie nur Rubens malen kann. Christus erscheint, den Blitz in der Hand, fliegend halb, halb schreitend; und wie er sich anschickt, diese verderbte Welt zu strafen, da fleht ein armer Mönch in seiner härenen Kutte um Gnade und umfasst mit

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

beiden Armen eine blaue Himmelskugel, um die eine Schlange sich aufrollt. Und nicht genug mit dem Gebet des Heiligen. Auch Maria, eine grosse Gestalt, in Witwentracht, wirft sich Christus entgegen, um ihn aufzuhalten. Keine Bitte, kein Gebet, kein Befehl: sie steht vor ihrem Gott, aber es ist ihr Sohn, zu dem sie spricht. Sie schiebt ihr schwarzes Kleid beiseite, entblösst ihre fleckenlose Brust, legt darauf ihre Hand und zeigt sie dem, den sie genährt hat. Die Gebärde ist unwiderstehlich. Man mag alles in diesem Bilde der reinen Leidenschaft und des ersten Wurfes nach der Seite der Mache hin tadeln. Christus, der nur lächerlich wirkt, den heiligen Franz, der nichts anderes ist, als ein entsetzter Mönch, die Jungfrau, die mit den Zügen der Helene Fourment einer Hecuba gleicht; selbst ihre Geste ist nicht ohne Verwegenheit, wenn man an den Geschmack Raphaels oder an den von Racine denkt. Und nichts desto weniger glaube ich, dass weder auf dem Theater, noch auf der Rednertribüne, an die beide man vor diesem Bilde denken muss, noch auch in der Malerei, welches Gebiet in erster Linie in Frage käme, viele pathetische Wirkungen von einer gleichen Kraft und Kühnheit gefunden worden sind.

Rubens wird nichts verlieren, wenn ich die „Himmelfahrt Mariä“, ein seelenarmes Gemälde, übergehe; und „Venus in der Schmiede Vulkans“, ein Bild, das zu nahe an Jordaens steht. Ich übergehe die Porträts, auf die ich bei späterer Gelegenheit zurückkomme. Von sieben Bildern geben fünf, wie man sieht, von Rubens einen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

ersten Begriff, der nicht ohne Interesse ist. Angenommen, man kennt ihn nicht, oder man kennt ihn nur aus der Medici-Galerie im Louvre, womit man die Probe schlecht gewählt hätte, so würde doch hier schon und nach diesen Proben ein klares Bild sich ergeben von dem, wie er ist, in seinem Empfinden und in seinem Gestalten, in seinen Mängeln und in seiner Kraft. Schon jetzt darf man feststellen, dass man ihn nie den Italienern vergleichen darf, will man ihn nicht verkennen und wirklich falsch beurteilen. Versteht man unter Stil das Ideal dessen, was an Reinheit und Schönheit in die Form gebannt wurde, so hat er keinen Stil. Versteht man unter Grösse die Tiefe, die durchdringende Kraft, die sinnende und intuitive Gewalt eines grossen Denkers, so hat er weder Grösse noch Gedankenstärke. Fragt man nach Geschmack, man wird vergeblich fragen. Liebt man eine verhaltene, konzentrierte, kondensierte Kunst, wie die des Lionardo z. B., so kann Rubens mit seinen gewohnten Übertreibungen nur verstimmen und missfallen. Führt man alle menschliche Typen zurück auf die der Madonna in Dresden oder der Joconda, auf die der feinen Exponenten weiblicher Schönheit und Anmut, wie Bellini, Perugino, Luini, so wird man keine Gnade mehr haben für die üppige Schönheit und für die kräftigen Reize der Helene Fourment. Und wenn man schliesslich, in immer grösserer Annäherung an die Skulptur von den Rubensschen Bildern Bündigkeit, strenge Haltung und friedliche Ruhe verlangt, wie sie die Malerei in ihren Anfängen hatte, so bliebe von Rubens nicht viel übrig als ein Gestikulator, ein Mann nur der Kraft,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

eine Art imponierender Athlet von wenig Kultur, wenig geeignet als Vorbild zu gelten und in einem solchen Fall, wie gesagt worden ist, „grüsst man ihn, wenn man vorübergeht, aber man sieht nicht genauer hin“.

Ausserhalb jedes Vergleichs muss man daher einen Platz suchen, da man diesen Ruhm bergen kann, der doch solch ein legitimer Ruhm ist. In der Welt der Wirklichkeit gilt es nach all dem suchen, wo er Meister ist; und in der Welt des Ideals nach jener Region der klaren Ideen, der Gefühle, der Gemütsbewegungen, wohin Geist und Herz gleichermassen ihn immer wieder ziehen. Die Flügelkraft gilt es kennen zu lernen, mit der er sich dort erhält; zu begreifen, dass sein Element das Licht ist, sein Mittel zur Höhe die Farbe, sein Ziel aber die Klarheit und die Augenscheinlichkeit der Dinge. Vor Rubens Bildern genügt keine dilettantische Betrachtung, keine Rührung, kein Entzücken. Es ist in ihnen wesentlich mehr zu sehen; es ist darüber wesentlich mehr zu sagen. Das Brüsseler Museum war eine Einführung. Noch aber bleiben uns Mecheln und Antwerpen.

IV.

Mecheln ist eine grosse, traurige, leere und erloschene Stadt, begraben im Schatten ihrer Kirchen und Klöster, in einem Schweigen, daraus nichts mehr die Stadt reissen kann, weder ihre Industrie, noch die Politik, noch die Kontroversen, die dort zuweilen ausgefochten werden. Heute, wie ich hier eintreffe, sind zu Ehren eines hundertjährigen Jubiläums grosse Festzüge

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

im Gange mit Prozessionen, Versammlungen, Gildenaufzügen und gewaltiger Fahnenentfaltung. All der Lärm frischt die Stadt einen Tag lang auf. Morgen schon wird der Schlummer der Provinzstadt wieder herrschen. Wenig Verkehr auf der Strasse, völlige Öde auf den Plätzen, viele Grabdenkmäler aus schwarzem und weissem Marmor und viele Bischofsstandbilder in den Kirchen — um die Kirchen aber spriesst aus dem Pflaster das spärliche Gras verlassener Winkel. Von dieser Metropolitan-, man kann sagen Katakombenstadt, sind nur noch zwei Dinge erhalten, die den Glanz ihrer alten Tage überlebt haben: Altäre von grösster Pracht und die Rubensschen Bilder. Es sind dies das berühmte Triptychon der „Anbetung" der Jakobskirche und das nicht minder berühmte Triptychon des „Wunderbaren Fischzuges", das der Liebfrauenkirche gehört.

Die „Anbetung" ist, wie ich schon vorwegnahm, eine dritte Version derer im Louvre und in Brüssel. Die Elemente sind die gleichen, die Hauptpersonen wörtlich dieselben, abgesehen von einer unbedeutenden Veränderung im Altersausdruck der Köpfe und von ebenfalls wenig wichtigen Umstellungen. Rubens hat keine grossen Anstrengungen gemacht, um die erste Idee umzugestalten. Nach dem Beispiel der besten Meister hatte er den guten Verstand, viel sich selbst zu leben und einen Gegenstand, der ihm fruchtbar für Abwechselungen erschien, öfter zu wiederholen. Dieser Vorwurf der anbetenden Könige, die von den vier Enden der Welt kommen, um ein Kind zu verehren, das kein Lager hat, geboren in einer Winternacht, unter dem Heuboden

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

eines ärmlichen, verlorenen Stalles, gehörte zu denen, die Rubens zusagten durch die Macht der Kontraste. Es ist von Interesse, die Entwickelung der ersten Idee zu verfolgen, wie er sich an ihr versucht, sie bereichert, sie vervollständigt und schliesslich festnagelt. Nach dem Bild von Brüssel, das ihm wohl hätte genügen können, scheint er doch noch geglaubt zu haben, den Vorwurf noch besser behandeln zu sollen, noch reicher, freier; ihm jene Blüte der Sicherheit und der Vollendung zu geben, die nur den ganz reifen Werken eigen ist. Das hat er in Mecheln getan. Später ist er dann wiederholt darauf zurückgekommen und hat den Gegenstand noch mehr vertieft. Aber wenn er auch mit neuen Einfällen gearbeitet, wenn er durch die Fülle seiner immer neuen Mittel in noch stärkerem Mass unser Erstaunen wachruft, besser als hier hat er es nie gemacht. Die Anbetung zu Mecheln darf als der endgültige Ausdruck des Gegenstandes betrachtet werden und als eines seiner schönsten Bilder unter der Zahl der figurenreichen Darstellungen.

Die Komposition der Mittelgruppe ist von rechts nach links umgekippt; im übrigen ist sie vollständig wieder zu erkennen. Wie dort die drei Könige: der Europäer, wie in Brüssel mit weissem Haare, aber ohne die Glatze; der Asiate in rot; der Äthiopier seinem Typus getreu, lächelnd, wie er sonst lächelt, von jenem harmlosen, zarten, erstaunten Lächeln, das Rubens so fein beobachtet hat an dieser Rasse mit dem guten Herzen, die so gern ihre Zähne sehen lässt. Nur hat er Rolle und Platz wechseln müssen. Er ist an die zweite Stelle gedrängt zwischen die Fürsten und die Statisten; der-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

selbe weisse Turban, den er in Brüssel trägt, schmückt hier einen schönen, rötlichen Kopf von orientalischem Typus, dessen Leib in grün gekleidet ist. Auch den Mann in der Rüstung finden wir hier wieder, auf halber Höhe der Treppe; er ist unbedeckten Hauptes, blond, strahlend, eine gewinnende Erscheinung. Anstatt, der Menge zugewendet, diese zurückzuhalten, macht er eine sehr glückliche Gegenbewegung, beugt sich zurück, um das Kind zu bewundern und weist mit der Gebärde alle die bis auf die oberen Stufen zusammengedrängten Neugierigen zur Seite. Man denke sich diesen eleganten Ritter Louis XIII fort und es ist der Orient. Woher wusste Rubens, dass in mohamedanischen Landen die Neugierde so weit geht, dass man sich gegenseitig erdrückt, um besser zu sehen? Wie in Brüssel, sind die nebensächlichen Köpfe die ausdrucksvollsten und die schönsten.

Die Anordnung der Farben und die Verteilung des Lichts hat sich nicht verändert. Die Madonna ist blass, das Jesuskind strahlend in weiss unter seinem Glorienschein. Unmittelbar darum alles in weiss. Der knieende König mit seinem Hermelinkragen und seinem schneeweissen Kopf, der silberige Kopf des Asiaten, schliesslich der Turban des Äthiopiers — alles das bildet einen silberigen Kranz von rosa und mattgelben Tönen durchsetzt. Alles andere ist schwarz, fahl oder kalt. Die blut- oder leuchtend ziegel-roten Köpfe stehen im Kontrast zu anderen Gesichtern von bläulicher Farbe, von überraschender Kälte. Die finster gehaltene Decke verliert sich in der Luft. Eine Figur in feinen Abtönungen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

von blutrot wirkt als vermittelnder aber sehr bestimmter Farbenfleck, betont das Ganze der Komposition, verbindet diese mit der Wölbung und gibt ihr den Abschluss und den Zusammenhalt. Es ist ein Bild, das man nicht beschreibt, denn es hat nichts Formales, nichts Pathetisches, nichts Ergreifendes und vor allem nichts Literarisches. Es bezaubert den Geist, weil es die Augen entzückt; für einen Maler ist es eine Malerei ohne gleichen. Dem Feinfühlenden wird es zur Quelle grössten Genusses; den Geschicktesten kann es ausser Fassung bringen. Man muss sehen, wie das alles lebt, sich bewegt, atmet, schaut, handelt, wie es sich färbt und wieder entfärbt, wie das alles mit dem Rahmen verwächst, und von ihm sich wieder löst, wie es in hellen Tönen erstirbt, in Kraft des Tones seine Stelle behauptet und schliesslich das Ganze ins Gleichgewicht bringt. Die Mannigfaltigkeit aber der Nuancen, der unerhörte Reichtum bei einfachsten Mitteln, die Gewalt gewisser Töne, die Weichheit gewisser anderer, die Überfülle von Rot und dabei die fröhliche Frische des Ganzen, das sind Dinge, die wie die Gesetze, die derartige Wirkungen beherrschen, uns wahrhaft zu erschüttern vermögen.

Analysiert man, so findet man nur einfachste Formeln in kleiner Zahl: zwei oder drei Hauptfarben, deren Aufgabe klar, deren Einfluss berechnet ist, und deren Wechselwirkung heute jeder kennt, der malen kann. Diese Farben sind immer dieselben in Rubens Werken; Geheimnisse im eigentlichen Sinn des Worts gibt es da nicht. Die dazu gehörigen Kombinationen sind leicht

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

zu merken; seine Methode ist leicht zu beschreiben: sie ist so gleichmässig und so klar in der Anwendung, dass es scheint, nichts anderes bleibe dem Schüler zu tun, als ihr zu folgen. Niemals war eine manuelle Arbeit leichter zu begreifen, niemals gebraucht sie weniger Listen, ist sie weniger mystisch, weil nie ein Maler sich weniger in Geheimnisse hüllte, in seinem Denken, in seinem Komponieren, in der Farbe und in der Ausführung. Das einzige Geheimnis, das ihm allein gehört, das er nie ausgeliefert hat, auch nicht an die Scharfsinnigsten und Bestunterrichteten, nicht an Gaspard de Crayer, nicht an Jordaens und nicht einmal an van Dyck; das ist jenes Unwägbare, Ungreifbare, jenes unauflösbare Atom, ein Nichts, das doch alles ist und das Inspiration genannt wird, oder Gnade, oder Gabe.

Hier zuerst muss man zu fassen und zu verstehen suchen, wenn man von Rubens spricht. Wer, mag er nun ausübend oder nicht ausübend sein, nicht den Wert der „Gabe“ in einem Kunstwerk versteht, und zwar in allen ihren Abwandlungen im Zustand der Erleuchtung, der Inspiration und der frei waltenden Phantasie, der ist wenig geeignet, die letzte Wesentlichkeit der Dinge zu geniessen und ich rate ihm, sich nicht mit Rubens, und auch mit vielen anderen noch, sich nicht zu befassen.

Die Flügel übergehe ich, so herrlich sie auch sind, da sie nicht nur aus seiner guten Zeit stammen, sondern auch von allerbester Ausführung zeugen, in jenem braun und silbernen Ton, mit dem er das letzte Wort seines Reichtums sprach. Ein „Johannes“ von seltsamster

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Qualität und eine „Herodias“, sein ewig Weibliches, in Dunkelgrau mit roten Ärmeln.

Auch der „Wunderbare Fischzug“ ist ein gutes Bild, aber nicht das beste, wie man es in Mecheln und im Liebfrauenkirchen-Viertel nennt. Der Pfarrer der Jakobskirche würde meiner Ansicht sein und zwar mit gutem Recht. Das Bild ist soeben restauriert worden; augenblicklich steht es am Boden in einem Schulsaal, gegen eine weisse Wand gelehnt, unter einem Glasdach, das es mit Licht überflutet, ohne Rahmen, in seiner Derbheit, in der Kraft und in der vollen Frische der ersten Tage. An sich und von nahem betrachtet — wodurch das Bild nicht gewinnen kann — ist es, wenn auch nicht roh, denn dazu hat die Technik zu viel Stil und Charakter, so doch „materiell“, „stofflich“, wenn ich damit ausdrücken könnte, was ich meine, von einem geschickten, aber eher kleinlichen Aufbau, im ganzen ein unvornehmes, gewöhnliches Bild. Es fehlt ihm jenes gewisse etwas, das Rubens sonst unfehlbar gelingt, wenn er mit dem Gewöhnlichen in Berührung kommt, eine gewisse Note, eine Grazie, ein Zauber, etwas wie ein schönes Lächeln, das wie verklärend wirkt auf die Derbheit der Dinge. Christus, auf die rechte Seite gebracht, wie eine Kulisse, wie ein Beiwerk in dieser Darstellung des Fischzuges, ist unbedeutend in der Gebärde und im Ausdruck, und sein roter Mantel, mit seinem keineswegs schönen Rot, hebt sich scharf ab gegen einen blauen Himmel, den ich im Verdacht habe, erheblich übermalt zu sein. Auch Petrus ist nachlässig behandelt, wenn auch von

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

vortrefflicher Wirkung in seiner weinroten Farbe. Denkt man vor dieser, für Fischer, und völlig nach Fischermodellen gemalten Leinwand an das Evangelium, so ist Petrus die einzige evangelische Persönlichkeit des Vorgangs. Er wenigstens sagt recht und schlecht, was ein Greis seiner Herkunft und seiner bäuerischen Herkunft unter so seltsamen Umständen zu Christus sagen konnte. Gegen seine rote und zerfurchte Brust drückt er seine blaue Matrosenmütze, und Rubens hätte nicht er selbst sein müssen, um sich über die Wahrhfatigkeit einer solchen Geste zu täuschen. Die beiden nackten Gestalten aber, deren eine sich dem Beschauer entgegenbückt, während die andere nach dem Hintergrund zu sich wendet, und die beide von der Schulter aus gesehen sind, sind berühmt als zu den besten Akten gehörig, die Rubens gemalt; dank der Kühnheit und Sicherheit, mit der der Meister sie hingesetzt hat, in wenigen Stunden wahrscheinlich, auf dem ersten Anhieb, in einem vollen, klaren, gleichmässigen, reichen Farbenauftrag, weder zu flüssig, noch zu dick, nicht zu stark modelliert und nicht zu aufdringlich. Es ist ein Stück Jordaens, aber ein tadelloser Jordaens, ohne übertriebenes Rot, ohne Reflexe; oder vielmehr es ist das Beste, was er der Lehre seines grossen Freundes entnehmen konnte: nicht das tote Fleisch zu sehen, sondern den lebendigen Körper. Von überwältigender Kraft ist der Fischer mit dem skandinavischen Kopf, mit dem vom Wind zerzausten Bart, dem goldenen Haar, den hellen Augen in seinem wie in Flammen stehenden Gesicht, den grossen Wasserstiefeln und

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

seiner roten Jacke. Und wie in allen Rubensschen Bildern, wo ein starkes Rot als beruhigende Note verwandt ist, gibt diese flammende Gestalt dem ganzen Bilde Ruhe. Sie übt eine starke Wirkung aus auf die Netzhaut und macht diese empfänglich, in allen Nachbarfarben des Bildes Grün zu sehen. Bemerkenswert unter den Nebenfiguren ist noch ein grosser Bengel, ein Matrosenjunge, in dem zweiten Boot, auf ein Ruder gelehnt, angezogen, man weiss selbst kaum wie, mit einer grauen Hose und einer zu kurzen aufgeknöpften Weste, die über seinem nackten Leib offen steht.

Von der Fingerspitze bis zur Schulter, von der Stirne bis zum Nacken zeigt ihre fettige, rote, gebräunte, verbrannte und aufgesprungene Haut die Einwirkung der scharfen Winde und des beissenden Salzwassers. Ihr Blut ist erhitzt, die Haut entzündet, die Adern angeschwollen; es ist, als sei das weisse Fleisch mit Rot zerhackt, als seien sie wie mit Zinnober beschmiert. Das alles ist von brutaler Wahrheit, an Ort und Stelle vom Leben beobachtet; auf den Quais der Schelde hat er diese Gestalten gesehen, als einer, der derb und richtig Farbe wie Form sieht, der die Wahrheit achtet, wenn sie ausdrucksvoll ist, der sich nicht scheut, die Sachen bei ihrem Namen zu nennen, der sein Handwerk kennt wie ein Gott und der das Fürchten nicht gelernt hat.

Was an diesem Bild wirklich aussergewöhnlich ist und zwar dank dem Umstand, der mir gestattet, es von nahe zu sehen und die Arbeit so klar vor mir zu haben, als ob Rubens sie vor meinen Augen ausführte, das

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

beruht darauf, dass das Bild scheinbar alle Geheimnisse ausliefert und dass es schliesslich dann ungefähr ebenso sehr überrascht, als wenn es deren keines auslieferte. Ich habe darauf schon hingewiesen, ehe noch dieser neue Beweis in meinen Händen war.

Die Schwierigkeit liegt nicht im Begreifen, wie er es machte, als darin, wie man es auf diese Weise so gut machen kann. Die Mittel sind einfach, die Methode elementar. Es ist eine prächtige, glatte, reine und weisse Leinwand, auf der eine wunderbar bewegliche, geschickte, feinfühlige und bedächtige Hand arbeitet. Die Wildheit, die man leicht bei ihm sucht, liegt mehr in seiner Art zu fühlen, als etwa in einer ungeordneten Malweise. Der Pinsel ist ebenso kühl, wie die Seele heiss und wie der Geist zum höchsten Fluge bereit ist. In einer solchen Natur besteht ein so enger Zusammenhang und eine so schnelle Wechselwirkung zwischen dem Sehen, der Empfindung und der Hand, ein so vollendeter Gehorsam von dieser zu jenen, dass die Vorgänge in seinem Gehirn, mit denen er seinen Organen gebietet, beinahe wie Zuckungen erscheinen, die sich seinem Werkzeug mitteilen. Nichts ist trügerischer als dieses scheinbare Fieber, das im Gegenteil gebändigt wird durch die gründlichste Berechnung, und dem ein Mechanismus dient, der in den schwersten Proben sich bewährt hat. Und so auch die Augenempfindungen und folglich die Farbenwahl. Auch diese Farben sind sehr einfach und erscheinen nur so kompliziert durch die Art, wie der Meister sie anwendet und durch die Rolle, die er ihnen anweist. Die grösste Beschränkung in

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

der Zahl der Hauptfarben, grösste Berechnung in der Art, sie einander gegenüber zu stellen; die grösste Einfachheit auch in ihrer Abtönung; immer aber ein völlig unerwartetes Ergebnis. Keiner der Rubensschen Töne ist in sich von besonderer Seltenheit. Nimmt man sein Rot, so ist es leicht, dessen Formel zu geben: Zinnober und Ocker, nur wenig gebrochen, im Zustand der ersten Mischung. Betrachtet man sein Schwarz, so stammt es aus der Tube des Elfenbeinschwarz und dient in Verbindung mit Weiss allen nur denkbaren Kombinationen seines gedämpften und zarten Grau. Blau wendet er nur selten an; sein Gelb, eine der Farben, die er am wenigsten gut fühlt und handhabt, was die Gewandung anlangt, und abgesehen von Gold, dessen Wärme und Fülle er vortrefflich wiederzugeben weiss, hat, wie sein Rot, eine doppelte Aufgabe: erstens das Licht noch an anderer Stelle zu sammeln, als im Weiss; zweitens den Nachbarfarben die indirekte Wirkung einer Farbe zu geben, die jene verändert, so z. B. sie nach Violett hin zu tönen, oder aber ein trübes Grau, das an sich und auf der Palette nichtssagend und gleichgültig ist, zu beleben und gewissermassen zum Blühen zu bringen. All das, kann man sagen, ist nichts Besonderes.

Ein brauner Grund mit zwei oder drei lebhaften Farben, eine Zerlegung der grauen Töne, die durch Mischung bleifarbener Tinten erzielt wird, alle Zwischenstufen zwischen dem tiefen Schwarz und dem hellen Weiss; also wenig wirkliche Farbe und doch der grösste Farbenglanz, eine glänzende Pracht, die mit wenig Mitteln erreicht wird, Licht ohne ein zu viel an Helligkeit, eine

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

äusserste Klangfülle bei nur wenig Instrumenten, eine Tonskala, die zu etwa drei Vierteln für ihn nicht existiert, aber die er doch, wenn auch mit Überspringung vieler Noten in ihrem ganzen Umfang beherrscht und die er erforderlichen Falls an ihren beiden Enden zugleich erklingen lässt —, so etwa lässt sich in halbmusikalischer, halb malerischer Sprache die Methode dieses grossen Praktikers wiedergeben. Wer ein Bild von ihm sieht, kennt sie alle, und wer ihn einen Tag lang hat malen sehen, der kennt seine Malerei, wie sie in nahezu allen Momenten seines Lebens war. Immer ist es dieselbe gleiche Methode, dieselbe Kaltblütigkeit, die gleiche Berechnung. Eine ruhig und kühl vorbereitende Bedachtsamkeit steht vor einer jeden seiner stets überraschenden Wirkungen. Man weiss nicht recht, von wo die Kühnheit kommt, wann er in Feuer gerät, wann er sich selbst vergisst. Zuweilen vor einem Gewaltstück, einer übertriebenen Geste, einem rührenden Inhalt, einem leuchtenden Auge oder einem zum Schrei verzerrten Mund; dann wieder, wenn er wirres Haar, einen struppigen Bart malt, eine Hand, die nach etwas greift, peitschenden Schaum, ungeordnete Kleider, Wind, der sich in losen Gegenständen fängt, oder trübes Wasser, das in den Maschen eines Netzes spielt. Zuweilen auch, wenn er mehrere Meter Leinwand mit leidenschaftlicher Farbe bedeckt, wenn er das Rot in Strömen fliessen lässt; und alle Nachbarfarben mit den Reflexen dieses Rot wie beschmissen sind. Dann wieder, wenn er von einer starken Farbe zur anderen über- und durch neutrale Töne hindurchgeht, als sei diese ganze rebellische

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

und klebrige Masse so leicht zu handhaben, wie keine andere. Oder wenn er sehr laut sprechen will, oder wenn er dann wieder einen Ton erklingen lässt von solcher Feinheit, dass man Mühe hat, ihn zu fassen. Und man fragt, ob diese Malerei, welche die, so sie sehen, in Fieber versetzt, in gleichem Masse in dem brannte, aus dessen Händen sie gesund und leicht wie ein Stück Natur hervorging, frisch und immer jungfräulich, in welchem Augenblick man sie auch überrascht. Und man sucht nach allem, was Anstrengung ist in dieser Kunst, die man überspannt nennen möchte, während sie doch der intime Ausdruck eines Geistes ist, der nie überspannt gewesen ist.

Jeder kennt das Gefühl, das uns überkommt, wenn wir bei einer gewaltigen Musik die Augen schliessen. Von allen Seiten scheint der Ton zu quellen. Von einem Instrument zum anderen scheint er zu springen, und da er trotz des vollendeten Einklangs des Ganzen sehr laut ist, so meint man, dass alles in Bewegung ist, dass die Hände zittern, dass die helle musikalische Ekstase die Instrumente und die sie halten ergriffen hat; und weil die Ausführenden ein Auditorium so heftig erschüttern, so scheint es unmöglich, dass sie ruhig bleiben vor ihren Pulten, so dass man dann ganz erstaunt ist, sie zu sehen, wie sie ruhig, gesammelt, mit voller Aufmerksamkeit dem Stock des Dirigenten folgen, der sie zusammenhält und leitet, der einem jeden seine Aufgabe zuweist und der selbst doch nur ausführendes Organ eines wachen Geistes und eines grossen Wissens ist. So ist auch bei Rubens während der Ausführung seiner

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Werke der Taktstock tätig, wie er befiehlt, leitet und überwacht; sein unerschütterlicher Wille und seine Meisterschaft sind es, die den, ebenso wie dort, aufmerksamen Werkzeugen, seinen Handlangern, die Gesetze diktieren.

Darf ich noch einmal zu dem Bild zurückkehren; ich habe es da unter der Hand; die Gelegenheit bietet sich nicht oft, ich werde sie kaum wieder haben und so ergreife ich sie.

Das Bild ist prima gemalt und zwar durchweg oder doch nahezu durchweg; man sieht es an der Leichtigkeit, womit gewisse Stellen behandelt sind, besonders im Petrus, an der Durchsichtigkeit der grösseren, flachen und dunklen Partieen, wie z. B. Boote, Meer und alles, was in das gleiche harzige oder grünliche Braun getaucht ist; man erkennt es auch an der nicht weniger schnellen, wenn auch etwas sorgfältigeren Mache der Partieen, die einen dickeren Farbenauftrag und eine kräftigere Arbeit erfordern. Die Lebhaftigkeit des Bildes, seine Frische und sein Glanz finden so ihre Erklärung. Die weiss grundierte, glatte Leinwand gibt den breit darauf gesetzten Farben jenes Vibrieren, das jeder Farbe eigen ist, die gegen eine helle, feste und glatte Oberfläche gesetzt ist. Dicker würde die Malerei schmutzig sein; rauher würde sie ebensoviel Lichtstrahlen absorbieren als zurückwerfen, und es bedürfte dann der doppelten Anstrengung um dieselbe Lichtwirkung zu erzielen; dünner, zaghafter oder doch weniger verlaufen in den Konturen würde sie jenen Email-Charakter annehmen, der, an seiner Stelle gewiss wunderbar, weder

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

zum Stil, noch zum Geist von Rubens passen würde. Hier wie auch sonst überall sind die Massverhältnisse vollendet. Die zwei nackten Gestalten, die so gut wie nur irgend denkbar gestaltet sind für Akte von solchem Umfang und Format, sind ebenfalls nicht aus einer grossen Zahl übereinandergesetzter Pinselstriche entstanden. Im Verlauf dieser von Rubens so regelmässig in Arbeit und Ruhe eingeteilter Tage, ist vielleicht jede dieser Gestalten das Produkt eines Nachmittags fröhlicher Arbeit gewesen, wonach er mit sich zufrieden — und er hatte dazu allen Grund — seine Palette weglegte, ein Pferd satteln liess und nicht weiter daran dachte.

Und um so mehr eilt die Hand ohne langes Verweilen über alles hin was nebensächlich ist, über die untergeordneten Teile, die breiten Luftflächen, die Nebensachen, wie Boote, Wellen, Netze, Fische. Vom Rand des Bootes bis zum Rahmen hinab läuft ein breiter Streifen des gleichen Braun, das nach oben zu satter, nach unten zu grünlicher wird, das sich erwärmt, wo ein Reflex sichtbar wird und sich vergoldet, wo das Meer ein Wellental aufweist. Mittels dieser so reich fliessenden Farbe hat der Maler das jedem Gegenstand eigene innere Leben zu finden und zu gestalten gesucht. Hier ein paar Funken, dort ein paar mit feinem Pinsel aufgetragene Reflexe, und es ist das Meer; und so auch das Netz mit seinen Maschen, die Bretter, die Korken, die Fische, die in dem schlammigen Wasser plätschern und die um so nasser sind, als sie von der Farbe des Meeres selbst triefen; so auch die Füsse Christi und

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

die Stiefeln des gelbroten Matrosen. Zu behaupten, das sei das letzte Wort der Malerei, mit der sie zur Strenge sich erhebt, wo sie nach dem grossen Stil des Gedankens, des Empfindens und der Ausführung trachtet und nach der Gestaltung idealer oder epischer Vorgänge — und zu verlangen, dass man in allen Fällen so malen müsse, das wäre etwa so viel, als die bilderreiche, malerische und tastende Sprache unserer modernen Schriftsteller auf Pascals Schriften anzuwenden. Auf jeden Fall aber ist es die Sprache von Rubens, sein Stil und mithin was seinen eigenen Ideen entspricht.

Suchen wir uns über unser Erstaunen Rechenschaft zu geben, so finden wir, dass dieses seinen Grund hat in der geringen Sorge, die der Meister auf ein gründliches Vorbereiten und Nachdenken verwandt hat: dass er irgend etwas beliebiges konzipiert, und dass dann dieses Beliebige, falls es ihm nicht inzwischen überdrüssig geworden, ein Bild ausmacht, dass dieses bei so wenig Vorstudien niemals banal wird, dass er mit einem Wort mit so einfachen Mitteln solche Wirkungen erzielt. Wenn die Kenntnisse seiner Palette ausserordentlich sind, so ist es die Empfindlichkeit seiner Organe nicht minder, und schliesslich kommt zu all dem anderen noch eine Eigenschaft, die man bei ihm nicht vermuten sollte, hinzu: das Masshalten und ich möchte sagen die Nüchternheit in der rein äusserlichen Art, den Pinsel zu handhaben.

Es gibt viele Dinge, die man heutzutage vergisst, oder die man zu verkennen scheint, oder die abzuschaffen man sich vergeblich bemühen würde. Ich weiss

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

nicht, woher unsere moderne Schule den Geschmack an der schweren Materie genommen hat und die Vorliebe für einen dicken pastosen Auftrag, der in den Augen gewisser Leute den Hauptvorzug gewisser Werke ausmacht. Beispiele, denen autoritative Bedeutung beikommt, habe ich nirgends dafür gefunden, ausser bei den Künstlern sichtlicher Dekadenz und bei Rembrandt. Dieser aber ist zwar offenbar nicht überall ohne dem ausgekommen, hat aber doch selbst zuweilen sich auch auf andere Weise zu behelfen gewusst. In Flandern ist diese Methode zum Glück unbekannt und bei Rubens, dem niemand die Leidenschaftlichkeit absprechen wird, sind oft die leidenschaftlichsten Bilder die mit dem geringsten Auftrag. Ich meine nicht, dass er systematisch seine Lichtpartieen verdünnt, wie man es bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts getan hat, und dass er dann im Gegensatz dazu seine starken Töne stärker aufträgt. Diese in ihren ursprünglichen Zielen vorzügliche Methode hat all die Wandlungen erlitten, die seitdem durch die Anforderungen neuer Ideen und die mannigfaltigeren Bedürfnisse der modernen Malerei diktiert wurden. Aber wenn er auch weit entfernt ist von dieser archaischen Methode, so ist er noch weiter entfernt von der seit Gericault gehandhabten Technik; um damit einen berühmten Verstorbenen als Beispiel zu nennen, der noch in aller Andenken ist. Der Pinsel gleitet, aber er versinkt nicht; niemals zieht er eine kleistrige Masse nach sich, die dann an einzelnen Punkten in dicken Klecksen hängen bleibt, und die den Eindruck von viel Relief wachruft, weil die Leinwand selbst reliefiert wird. Er

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

spachtelt nicht, er malt; er haut nicht, er schreibt; es ist wie ein Liebkosen, wie ein Streicheln der Leinwand. Von der vollen Breite des Farbenauftrages geht er plötzlich über zum leisesten, leichtesten Strich, der immer genau den Grad von Festigkeit, Leichtigkeit, von Fülle oder Feinheit aufweist, die für den jeweiligen Gegenstand passt, so dass, je nachdem, die verschwenderische oder sparsame Verwendung der Farben sich ganz nach den jeweiligen Erfordernissen richtet und sowohl die nachdrückliche, schwere, wie andererseits die leichte Handhabung des Pinsels ihm nur Mittel sind, um genau zu bezeichnen, wo der grössere oder geringere Nachdruck liegt. Heute, wo unsere französische Schule in verschiedene Schulen geteilt ist und es in Wahrheit nur noch mehr oder weniger waghalsige Talente gibt, nicht aber mehr feste Doktrinen, heute wird auf eine gute oder schlechte Ausführung einer Malerei nur noch wenig Gewicht gelegt. Unter einer Fülle von spitzfindigen Fragen werden die notwendigsten Ausdrucksformen vergessen. Sieht man genauer hin bei gewissen zeitgenössischen Bildern, deren Wert wenigstens als Versuch ernsthafter ist, als man oft glaubt, so findet man, dass unter den Organen, dessen der Geist sich bedient, die Hand nicht mehr zählt. Wer nach neuester Methode arbeitet, der füllt eine Form mit Farbe aus. Welches Werkzeuges er sich hierzu bedient, ist gleichgültig. Wie der Vorgang zustande kommt, ist ohne Belang; wenn er nur zustande kommt; und sehr zu Unrecht glaubt man, dass dem gegebenen Gedanken so gut das eine wie das andere Instrument dienen kann. Gegen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

solche Sinnlosigkeit erheben alle die guten, d. h. fein empfindenden Maler von Flandern und Holland von vornherein durch die ihnen eigene Technik in nachdrucksvollster Weise Protest. Und gegen den gleichen Irrtum protestiert auch Rubens, und er mit einer Autorität, die sich vielleicht mit grösserem Nachdruck zur Geltung bringen wird. Man nehme den Rubensschen Bildern, dem z. B., das ich hier untersuche, die geistvolle Sprache und die Eigenheit, die aus jedem Pinselstrich uns entgegentreten, und man nimmt ihnen ein Wort, das trägt, einen notwendigen Accent, ein charakteristisches Merkmal, man nimmt ihnen vielleicht das einzige Element, das imstande ist, so viel Materie zu durchgeistigen; denn es ist die sinnliche Fülle der Empfindung, die damit erstickt, und — geht man von der Wirkung zurück auf die wirkende Ursache — das Leben, das ertötet wird. Man hat ein Bild in Händen, dem die Seele fehlt und ich möchte beinahe sagen, dass ein einziger Pinselstrich weniger schon einen wesentlichen Zug des Künstlers verschwinden lässt.

Die Unerbittlichkeit dieses Prinzips ist so gross, dass es in einer gewissen Gattung von Kunstwerken kein echt empfundenes Werk gibt, das nicht auch gut gemalt wäre, und dass ein jedes Werk, das eine glückliche, siegreiche Hand zeigt, eben dadurch schon sich als ein Werk ankündet, das tief in der Empfindung wurzelt. Rubens hatte darüber Ansichten, die sich alle die merken sollten, die die Vertiefung der Frage eines richtig gehandhabten Pinsels und eines gut angebrachten Pinselstrichs für unter ihrer Würde halten. In diesem

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

ganzen grossen Stück Malerei, das so brutal und so leichtfertig gemacht zu sein scheint, ist auch nicht das kleinste Detail, das nicht durch das Gefühl inspiriert und augenblicklich mit nie fehlender Hand wiedergegeben wäre. Wäre die Hand nicht so schnell, so müsste sie hinter dem Gedanken zurückbleiben: wäre die Improvisation langsamer, so könnte das Leben sich nicht mit der gleichen Gewalt mitteilen; wäre die Arbeit zaghafter oder weniger greifbar, so müsste das Werk schwerfälliger werden und würde an Geist und an Persönlichkeit verlieren. Diese Kunstfertigkeit ohne gleichen, diese Geschicklichkeit, die nicht fragt nach der Undankbarkeit des Materials, nach dem Widerstand, der in dem Werkzeuge liegt, diese schöne Bewegung, die sich dem sicher geführten Pinsel mitteilt, diese vornehme Art, ihn in grossem Wurf über freie Flächen zu führen; die Funken, die daraus zu sprühen scheinen, all das Rätsel- und Zauberhafte in der Technik der grossen Meister, das bei anderen zur Manier, zur Affektation oder einfach zur Mittelmässigkeit wird — alles das ist bei ihm, ich wiederhole es, nichts, als die äusserste Empfindsamkeit eines wunderbar gesunden Auges, einer wunderbar gehorsamen Hand und schliesslich einer wirklich allen Dingen offenen, einer glücklichen, vertrauenden, grossen Seele. Ich weiss, dass unter der ungeheueren Zahl seiner Werke nicht ein einziges zu finden ist, das im letzten Sinn vollendet wäre. Aber bis in seine Übertreibungen, in seine Fehler, ich möchte sagen bis in die Eitelkeiten dieser edlen Natur hinein, muss man es fühlen: das Wehen einer unantastbaren Grösse. Und

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

dieser Grösse äusseres Zeichen, das Siegel, das seiner Gedanken Tiefe verschlossen hält und verhüllt, das eben ist der starke Stempel seiner Hand.

Was ich hier in vielen, viel zu langen Sätzen sagte und oft in dem besonderen Jargon, der in solchem Falle sich schwer vermeiden lässt, das würde vermutlich an anderer Stelle einen besseren Platz gefunden haben. Man darf nicht meinen, dass das Bild, bei dem ich verweile, ein vollendetes Beispiel der besten Qualitäten des Meisters ist. Das trifft unter keinem Gesichtspunkt zu. Rubens hat oft besser entworfen, besser gesehen und viel besser gemalt; aber die in den Ergebnissen recht ungleichmässige Ausführung von Rubens wandelt sich nie in den Prinzipien, und die an einem Durchschnittsbild gemachten Beobachtungen behalten ebenso und mit noch besserem Recht ihre Geltung vor seinen besten Werken.

V.

Viele sagen: Antwerpen; viele aber auch sagen: die Rubensstadt; und in diesen Worten scheinen dann all die Dinge, die den Zauber dieses Ortes ausmachen, am prägnantesten zum Ausdruck zu kommen: eine grosse Stadt, das Geschick einer grossen Persönlichkeit, eine berühmte Schule, und Bilder, die mehr als berühmt sind. An all das weckt dieses Wort die Erinnerung, und wer mitten auf der Place verte das Standbild von Rubens und weiterhin die ehrwürdige Kathedrale sieht, wo die Triptychen aufbewahrt sind, die sie — menschlich gesprochen — geweiht haben, dessen Seele mag

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

wohl heller klingen an diesem Tage, dessen Phantasie mag wohl im Anblick solchen Schauspiels zu mehr als gewöhnlichen Höhen sich erheben.

Das Standbild ist kein Meisterwerk, aber es ist er selbst, und bei sich zu Hause. In der Gestalt eines Mannes, der nur ein Maler war, und allein mit den Attributen eines Malers, personifiziert es in Wahrheit das einzige Königtum Flanderns, das niemals angefochten, niemals bedroht war und das auch in alle Zukunft diese unangefochtene Stellung behaupten wird.

Am Ende des Platzes sieht man Notre-Dame; die Kirche steht im Profil und zeigt in ihrer ganzen Länge das eine ihrer Seitenschiffe und zwar das dunklere, weil nach der Wetterseite zu gelegen. Ihre Umgebung von reinlichen und niedrigen Häusern lässt sie noch dunkler und grösser erscheinen. Mit ihrer reich gestalteten Architektur, ihrer Rostfarbe, ihrem blauen und leuchtenden Dach, ihrem kolossalen Turm, aus dessen verrauchter düsterer Steinmasse heraus das goldene Zifferblatt und die goldenen Zeiger der grossen Uhr leuchten und blinken, nimmt sie ganz aussergewöhnliche Dimensionen an. Wenn der Himmel, wie heute, mit zerrissenen Wolken bedeckt ist, so fügt er zu der Grösse ihrer Linien alle seine Launen und Einfälle hinzu. Man muss sich dann vorstellen einen gotischen Turm, der in seinen Formen durch die nordische Phantasie noch übertrieben ist, wie er sich im unruhigen Lichte eines Gewittertages in grossen Massen gegen die gewaltige Pracht eines wetterschweren, ganz schwarzen oder ganz weissen Himmels abzeichnet. Man könnte kein Bild ersinnen, das in so eigener und macht-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

voller Weise vorbereitet auf alles, das man hier sehen soll. Auch mag man direkt aus Mecheln oder Brüssel kommen, mag man die „Anbetung“ und „Golgatha“ gesehen, sich von Rubens einen genauen Begriff, eine deutliche Vorstellung gemacht haben, mag man ihn sogar einer so vertrauten, eingehenden Betrachtung unterworfen haben, dass man sich mit ihm auf gutem Fusse fühlt; man wird trotz alledem nicht in Notre-Dame eintreten wie in ein Museum.

Es ist 3 Uhr, die grosse Glocke hat soeben geschlagen. Die Kirche ist leer. Kaum hört man die leisen Hantierungen eines Kastellans, wie er sich zu schaffen macht in den Schiffen, deren Ruhe und offene Klarheit uns umfängt, so wie Peter Neefs sie mit einem unnachahmlichen Gefühl für ihre Einsamkeit und für ihre Grösse wiedergegeben hat. Es regnet, und das Licht wechselt fortwährend. Licht und Schatten folgen sich auf den beiden Triptychen, die in aller Einfachheit, in ihren schmalen, braunen Holzrahmen an der kalten und glatten Wand des Querschiffes angebracht sind. Der Kampf, den Licht und Schatten um diese stolze Malerei zu führen scheinen, lässt diese in dem ewigen Wechsel nur um so beharrender und unvergänglicher erscheinen. Deutsche Kopisten stehen mit ihren Staffeleien vor der „Kreuzabnahme“. Vor der „Kreuzerhöhung“ ist alles leer. Diese einfache Tatsache gibt der Meinung der Welt, wie sie sich diesen beiden Werken gegenüber herausgebildet hat, unzweideutigen Ausdruck. Beide Werke erfreuen sich der allgemeinsten Wertschätzung, einer Bewunderung beinahe ohne Reserve, und das ist mit Bezug auf Rubens

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

ein seltener Fall. Aber die Bewunderung ist doch eine geteilte. Die ganz grosse Berühmtheit ist der „Kreuzabnahme“ geworden; während die „Kreuzerhöhung“ andererseits gerade die leidenschaftlichen und überzeugtesten Freunde des Meisters tiefer zu ergreifen vermocht hat und vermag. Nichts in der Tat kann ungleicher sein als diese beiden Werke, die innerhalb eines Zwischenraumes von zwei Jahren entstanden, die von der gleichen Geisteskraft getragen sind, und die dennoch so deutlich die Kennzeichen zweier ganz verschiedener Richtungen aufweisen. Die „Kreuzabnahme“ ist von 1612, die „Kreuzerhöhung“ von 1610. Ich lege Nachdruck auf die Daten, denn sie sind von Bedeutung. Rubens kehrt nach Antwerpen zurück und er malt die Bilder sozusagen beim Landen. Seine Erziehung ist vollendet, ja er trägt in diesem Augenblick sogar an einem gewissen Übermass von eingelerntem Material, dessen er sich hier rückhaltlos, aber auch nur dies eine Mal, bedienen sollte, um sich dann beinahe ebenso schnell davon zu befreien. All die italienischen Meister, bei denen er sich Rat geholt, hatten ihm ihre Ratschläge erteilt, ein jeder natürlich in der ihm allein eigenen Sprache. Den Meistern der lebhaften Bewegung verdankte er den Mut, vieles zu wagen; den Meistern der strengeren Gestaltung die Entschlossenheit der Selbstbeherrschung.

Seine Natur, sein Charakter, seine angeborene Begabung, die alten und die neuen Lehren, alles das führte notgedrungen zu einer zwiefachen Äusserung. Die Aufgabe selbst forderte, dass er seine grossen Gaben teilte. Er erkannte die gute Gelegenheit, ergriff sie,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

behandelte jeden Gegenstand seinem Charakter entsprechend und gab so aus sich selbst heraus zwei entgegengesetzte und zwei richtige Ideen: das eine Mal das grossartigste Beispiel, das wir von seiner Selbstbeherrschung haben; im anderen Fall eines der bedeutendsten Erlebnisse und eine der bedeutendsten Gestaltungen seiner feurig begeisterten Seele. Nimmt man zu dem Tief-Persönlichen, das aus diesen Bildern zu uns spricht, noch den sehr ausgesprochenen italienischen Einfluss hinzu, so wird die ausserordentliche Bedeutung erklärlich, die die Nachwelt diesen Bildern beimisst, die als seine Meisterstücke gelten dürfen, und in denen er seine erste öffentliche Probe als Haupt seiner Schule ablegte.

Ich komme noch darauf zurück, wie dieser italienische Einfluss sich kund gibt und an welchen Zügen wir ihn erkennen. Zunächst genügt hier die Bemerkung, dass er vorhanden ist, damit wir in der Physiognomie des Rubensschen Talentes nicht gerade in dem Moment einen seiner wesentlichen Züge verlieren, in dem wir sie zu enträtseln suchen. Nicht, dass er eingezwängt gewesen wäre in kanonische Formeln, in denen andere als er sich wie im Gefängnis befunden hätten, während er im Gegenteil sich ganz ungehindert darin bewegt. In vollster Freiheit macht er sie sich dienstbar, mit vollendetem Taktgefühl verschleiert er sie hier, enthüllt er sie dort, je nach dem er den Mann der reichen Kenntnisse oder den Neuerer durchblicken lassen will. Aber trotzdem, was er auch tun mag, man fühlt doch den Romanisten, der soeben einige Jahre auf klassi-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

schem Boden zugebracht hat, der heimkehrt, und der sich noch von der gewohnten Atmosphäre umgeben wähnt. Er fühlt noch ein gewisses Etwas in sich selbst, das ihn an die Reise erinnert, den Duft eines fremden Landes, den er von seinen Fahrten mitgebracht. Und sicherlich ist es dieser Duft aus italienischen Landen, dem die „Kreuzabnahme“ die grosse Gunst verdankt, die sich ihr zuwendet. Für alle, die es gern möchten, dass Rubens ein wenig zwar sei wie er ist, mehr aber noch wie sie ihn sich träumen, liegt über all dieser Jugend ein Ernst, wie die Blüte einer frühen Reife, die dann später verschwindet, und die einzig ist.

Die Komposition braucht nicht mehr beschrieben zu werden; als Kunstwerk und als Blatt der religiösen Andacht ist es bekannt, wie kaum ein anderes der Welt. Ein jeder fast hat in seinem Geist die Anordnung und die Wirkung des Gemäldes gegenwärtig, sein grosses, zentrales Licht, das gegen einen dunkeln Hintergrund sich abhebt, seine grossen Massen, wie sie sich klar und geschlossen gegen einander gliedern. Es ist bekannt, dass Rubens die erste Idee dazu in Italien gefasst hat und dass er keinerlei Anstrengung gemacht hat, um seine Entlehnung zu verdecken. Der Vorgang ist von eindringlichem Ernst, er wirkt in die Ferne und hebt das Bild mit grosser Kraft von der Mauer ab. Es ist ein gewaltiger Ernst, der aus dem Bilde und zu unserer Stimmung spricht. Denkt man an all die blutigen Vorgänge, die sich so oft auf Rubens Bildern abspielen, an all die Henker, die ihr furchtbares Marterhandwerk ausüben, so fühlt man hier, dass es sich um ein edles

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Leiden handelt. Alles spricht eine verhaltene, konzentrierte, bündige Sprache, wie auf einer Textesseite der heiligen Schrift.

Kein Gestikulieren, kein Schreien, nichts Schreckliches, auch kein Zuviel an Tränen. Nur die Mutter Gottes bricht in ein Schluchzen aus, nur in ihr ist der äusserste Schmerz des Dramas durch die Haltung einer untröstlichen Mutter und durch ein schmerzerfülltes, verweintes Gesicht ausgedrückt. Christus ist eine der ansprechendsten Figuren, die Rubens erfunden, um einen Gott zu malen. Er hat ihm einen Körper von einer biegsamen, schmiegsamen Schlankheit der Formen gegeben, die die letzten Feinheiten der Natur mit der ganzen Vornehmheit einer schönen Aktstudie verbindet. Die Masse sind glücklich, der Geschmack vollendet, die Zeichnung so viel wert wie die Empfindung.

Man vergisst sie nicht wieder, die eindrucksvolle Wirkung dieses grossen Körpers, der etwas aus den Hüften fällt, dessen kleiner, magerer und feiner Kopf zur Seite geneigt ist, dieses Körpers, der so bleich und so vollständig durchsichtig ist in seiner Blässe, weder verzerrt noch entstellt, daraus aller Schmerz geschwunden und der in vollendetem Frieden und in der seltsamen Schönheit des Todes der Gerechten herniedergleitet, um einen Augenblick auszuruhen. Wir vergessen es nicht wieder, wie diese Last eine kostbare ist denen, die sie halten; wie in liebevoller Angst er von den ausgestreckten Armen und Händen der Frauen aufgenommen wird, da er in der Schwäche völliger Entkräftung an dem Schweisstuch herabgleitet.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Der eine Fuss von leicht bläulicher Farbe mit dem Wundmal begegnet am Fuss des Kreuzes der nackten Schulter der Magdalena; er ruht nicht darauf, er streift sie nur. Die Berührung ist ungreifbar, man ahnt sie mehr, als dass man sie sieht. Es wäre profan gewesen, hier deutlicher zu werden. Es wäre grausam gewesen, nicht daran glauben zu lassen. Die ganze Feinheit der halb unbewussten Sinnlichkeit von Rubens liegt in dieser kaum wahrnehmbaren Berührung, die so vieles und das so zurückhaltend sagt, und die von ergreifendster Wirkung ist.

Magdalena selbst ist wundervoll; unwidersprochen das beste Stück Arbeit aus dem ganzen Bild, das zarteste, das persönlichste, eines der besten auch, das Rubens je ausgeführt in seinem für die Gestaltung weiblicher Figuren so fruchtbaren Leben. Diese entzückende Figur hat ihre Geschichte. Und wie sollte sie eine solche nicht haben, da ihre vollendete Gestalt selbst geschichtlich geworden ist? Es ist wahrscheinlich, dass diese schöne Person mit den schwarzen Augen, mit dem festen Blick, mit dem klaren Profil, ein Porträt ist, und dass dieses Porträt das der Isabella Brandt ist, die er zwei Jahre vorher geheiratet hatte, und die ihm ebenfalls, wahrscheinlich sogar während einer Schwangerschaft, zur Darstellung der Madonna auf dem Flügel der Heimsuchung diente. Und doch, sieht man die Fülle ihrer Gestalt, ihre blonden Haare, ihre starken Formen, so denkt man an das, was eines Tages den so eigenen Reiz jener schönen Helene Fourment ausmachen sollte, die er zwanzig Jahre später heiratete.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Von seinem ersten bis zu seinem letzten Jahre scheint ein und derselbe Typus in dem Herzen von Rubens sich festgesetzt zu haben; es war immer das gleiche Ideal, das in starker Liebe seiner Phantasie vorgeschwebt. In ihm fühlt er sich glücklich, ihm verleiht er immer neue, immer vollendetere Gestaltung, nach ihm hat er gesucht in seinen beiden Ehen, und nie hat er aufgehört, in allen seinen Werken dieses sein Ideal zu wiederholen. Immer war etwas von Isabella und von Helene in den Frauen, die Rubens nach dem Modell der einen oder der anderen gemalt hat. In die erste legt er etwas hinein von einem vorweg genommenen Zug der zweiten; die Züge der zweiten bereichert er um etwas, wie ein unverlöschliches Andenken an die erste. Zu der Zeit, von der wir hier handeln, besitzt er die eine und lässt ihren Anblick auf sich wirken; die andere ist noch nicht geboren, und doch ahnt er sie schon und lässt Zukunft und Gegenwart, Wirklichkeit und Ideal in eines verfliessen. Wo das Bild auftaucht, hat es seine doppelte Gestalt. Sie ist nicht nur vollendet; auch nicht ein einziger Zug fehlt ihr; scheint es nicht, als sei Rubens, der sie so vom ersten Tage ab darstellt, von dem Willen getragen gewesen, dass man sie so und in dieser Gestalt nie wieder vergessen solle, weder er selbst, noch irgend ein anderer?

Im übrigen ist es die einzige weltliche Schönheit in diesem herben, etwas mönchischen, völlig „evangelischen“ Bild, wenn man mit diesem Wort die Würde der Empfindung und die Würde ihrer Gestaltung ausdrücken will, und wenn man an die strengen Fesseln

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

denkt, die eine derartige Natur sich auferlegen musste. Ein guter Teil seiner Zurückhaltung und der Rücksichten, die er auf den Gegenstand nahm — das leuchtet danach ein — war ein Resultat seiner italienischen Erziehung.

Das Bild ist dunkel trotz seiner hellen Partieen und des leuchtenden Weiss des Leichentuches. Trotz ihres Reliefs ist die Malerei flach. Es ist ein Bild mit schwarzem Untergrund, auf dem mit grosser Bestimmtheit helles Licht verteilt ist, dem Abstufung und Abtönung fehlen. Die Farbe ist nicht reich; sie ist voll und vornehm und dabei bewusst auf die Fernwirkung hin behandelt. Sie baut das Bild auf, rahmt es ein, wird zum Träger seiner Schwächen und seiner Vorzüge, und geht nirgends auf die an sich schöne Wirkung aus. Sie besteht aus einem fast schwarzen Grün, aus einem völligen Schwarz, einem dumpfen Rot und aus einem Weiss. Diese vier Töne sind so unvermittelt und frei nebeneinander gesetzt, wie nur immer möglich bei vier Farben von solch kraftvoller Wirkung. Der Kontakt ist unvermittelt, tut ihnen aber keinen Eintrag. In dem grossen zentralen Weiss zeichnet sich der Leichnam Christi in feiner und schmiegsamer Liniengebung ab und nimmt plastische Form an, ohne dass irgend ein besonderer Reichtum der Töne zu Hilfe käme, allein vermittels der kaum wahrnehmbaren Unterschiede der Lichtwerte. Nichts springt aus dem Licht heraus, nirgends ist das Licht scharf geteilt, kaum ein Detail in den dunkeln Partieen.

Alles das ist von einzigem Reichtum und eigen-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

tümlicher Strenge. Die Farbe ist glatt, kompakt und leichtflüssig. In der Entfernung, von der aus wir es sehen, verschwindet das Manuelle der Arbeit, aber man ahnt, dass diese Arbeit vorzüglich ist, als die sichere Arbeit eines Mannes, der nie anders als wirklich gut gemalt hat, und der mit seinem grossen Fleiss nicht ruht, bevor er nicht sein bestes gegeben. Er lässt die Erinnerung in sich wirken, er beobachtet sich selbst, und hat sich in der Gewalt; wir sehen ihn im Besitz seiner vollen Kraft, die er souverän beherrscht und deren er sich doch nur zur Hälfte bedient.

Trotz des Zwanges, den er sich auferlegt, ist es eine eigentümlich selbständige, anziehende und machtvolle Arbeit. Van Dyck sollte später diesem Werk seine besten religiösen Eingebungen verdanken. Philippe de Champagne dagegen hat nur die schwachen Teile sich zu eigen gemacht, und hat daraus seinen französischen Stil gestaltet. Veen musste sicherlich einverstanden sein, aber was mag Noort dazu gesagt haben? Jordaens aber, ehe er ihm auf dieser neuen Bahn folgte, wartete, dass Rubeus mehr er selbst werden sollte.

Einer der Flügel, der mit der „Heimsuchung", ist durchweg entzückend. Man kann sich nichts Strengeres und Liebreizenderes, nichts Reineres und Reicheres, nichts Malerischeres und im vornehmen Sinne Familiäreres denken. Niemals hat Flandern mit so viel Liebenswürdigkeit, mit so viel Grazie und solcher Natürlichkeit den italienischen Stil sich zu eigen gemacht, wie hier. Titian hat die Farbenskala geliefert und ist für die Art ihrer Verwendung vorbildlich ge-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

wesen; von ihm stammt die bräunliche Architektur, von ihm die schöne graue Wolke oben am Gesims, von ihm vielleicht auch der blaugrüne Himmel, der so gut zwischen den Säulen steht. Aber es ist Rubens, von dem die Jungfrau stammt mit ihrem starken Leib, ihrer geschweiften Taille, ihrem flämischen Hut und ihrem Kostüm, das so geschickt zusammengestellt ist aus Rot mit einem fahlen Gelb und mit Dunkelblau. Er ist es, der diese lichte und zarte Hand gezeichnet, gemalt, in Farbe gebadet, mit den Augen und mit dem Pinsel geliebkost hat, jene Hand, die wie eine zarte Blume auf der eisernen Balustrade ruht; wie auch er die Dienerin erfunden und hineingeschnitten hat in den Rahmen, der von dieser blonden Gestalt mit den blauen Augen nur die geschweifte Taille noch sehen lässt, den runden Kopf mit dem zurückgenommenen Haar, und die Arme, wie sie über den Kopf gehoben sind, um einen Weidenkorb zu tragen. Fragt man, ob es schon Rubens ist, wie er uns hier entgegentritt, so darf man die Frage getrost bejahen. Fragt man aber, ob er schon ganz er selbst ist, und nur er selbst, so ist wohl ein Zweifel noch gestattet. Und will man wissen, ob er je besser gearbeitet, so muss die Antwort lauten: nach fremder Methode gewiss nicht, wohl aber nach seiner eigenen.

Zwischen dem Hauptbild der „Kreuzabnahme“ und der „Kreuzerhöhung“, die im nördlichen Querschiff hängt, liegt eine Welt. Alles ist anders: der Standpunkt, das Ziel, die Wirkung, die Methode und selbst die Einflüsse, die den Bildern ihr Gepräge gegeben haben. Ein einziger Blick genügt, um uns davon zu überzeugen,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

und wenn man sich zurückversetzt in die Zeit, in der diese bedeutungsvollen Bilder erschienen, so versteht man, dass, wenn das eine mehr die allgemeine Zustimmung erfuhr und stärker zu überzeugen vermochte, das andere eher das allgemeine Erstaunen wecken musste, und infolgedessen etwas wesentlich Neueres durchblicken liess.

Die „Kreuzerhöhung“ ist weniger vollendet, insofern sie unruhiger ist, und insofern sie keine einzige Figur von so vorzüglicher Liebenswürdigkeit enthält, als dort die Magdalena. Aber sie sagt sehr viel mehr über die Selbständigkeit des Meisters, über die Kühnheit seines Anlaufs, über sein Glück und über die Gärung, die in diesem Geiste vorgeht, der in heller Begeisterung brennt für neue und weitausschauende Projekte. Hier ist der eigentliche Anfang seiner grossen Laufbahn. Mag sein, dass das Werk nicht von vollendet meisterhafter Ausführung ist; aber es kündet, ganz anders als jenes andere, einen Meister an, von grosser Originalität und geistiger Kühnheit und Kraft. Die Zeichnung ist gespreizter, weniger verhalten, die Form aufdringlicher und die Modellierung nicht so einfach; aber die Farbe hat schon die tiefe Wärme und die Resonanz, die zu dem grossen Mittel werden, dessen sich Rubens bedient, um an Stelle der Macht und Gewalt des Tons dessen stille Leuchtkraft und dessen strahlenden Glanz zu setzen. Man stelle sich eine flammendere Farbe, weniger harte Umrisse, eine weichere Kontur vor; man denke jenes Körnchen italienischer Steifheit weg, das hier nur wie die Konzession an eine auf den

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

langen Reisen erworbene Lebensklugheit wirkt; man achte nur auf das, was Rubens eigen ist, die jugendliche Frische, das Feuer, die schon gereifte Überzeugung; — und es wird wenig fehlen, dass man den Rubens seiner grossen Tage vor Augen hat, das erste und das letzte Wort seiner grossen, himmelstürmenden Begeisterung. Das geringste Sichgehenlassen — und es wäre aus diesem verhältnismässig strengen Bild eines der bewegtesten, unruhigsten geworden, die er je gemalt. So wie es ist, mit seinen finsteren Farben, seinen starken Schatten, dem dumpfen Klang seiner Gewitter-Harmonie, ist es noch eines von denen, wo die Inbrunst um so deutlicher sichtbar wird, als sie von männlicher Kraft getragen und bis zum Schluss emporgehalten wird durch den Willen, nicht nachzulassen.

Es ist ein Bild von erstem Wurf; um eine Linienführung von grösster Kühnheit herum gestaltet, die in ihrer Verschränkung geschlossener und verlaufender Formen, in ihrem Durcheinander von gebeugten Körpern, ausgestreckten Armen und von starren Linien, der Arbeit bis zum letzten Augenblick den Charakter einer Skizze erhalten hat, die aus der frischen Empfindung heraus in wenigen Sekunden hingemalt ist.

Die ursprüngliche Konzeption, die Anordnung, die Wirkung, die Gebärden, die Physiognomieen, die Willkürlichkeit in der Verteilung der Farben und die manuelle Arbeit, alles das scheint auf einmal wie aus einer unwiderstehlichen Inspiration heraus gewachsen zu sein. Niemals hat Rubens grösseren Nachdruck darauf gelegt, ein Blatt von einer scheinbar so plötzlichen Entstehungs-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

art zu gestalten. Heute wie im Jahre 1610 kann man verschiedener Ansicht sein über dieses Werk, das, wenn auch nicht in der Ausführung, so doch in der Empfindung absolut persönlich ist. Aber die Frage, die sich erheben musste, als der Maler noch lebte, sie lebt noch heute und ist eine offene geblieben, die noch der Entscheidung harrt: die Frage, auf welche Weise Rubens vorteilhafter in seinem Land und in der Geschichte repräsentiert wäre; als der Rubens, der noch nicht er selbst war, oder der Rubens, so wie er dann ein für allemal geworden ist.

Die „Kreuzabnahme“ und die „Kreuzerhöhung“ sind die beiden Momente des Dramas auf Golgatha, dessen Vorrede wir in dem gewaltigen Bilde von Brüssel gesehen haben. Bei der Nähe, in der die beiden Bilder von einander hängen, ist es leicht, die wesentlichen Züge beider Bilder gleichzeitig zu erfassen, die Dominante zu hören, die sie beide beherrscht; und das genügt, um das Wesentliche des malerischen Ausdrucks zu verstehen und seinen Sinn erraten zu lassen.

Da drüben sind wir Zeugen der Auflösung des Dramas und ich habe schon gesagt, mit welcher feierlichen Einfachheit sie sich vollzieht. Es ist alles vorüber. Es ist Nacht, wenigstens ist der Horizont von einer bleiernen Schwärze.

Völlige Stille, die nur von leisem Schluchzen unterbrochen wird; nur ein Wort hier und da, wie es von den Lippen dort sich stiehlt, wo teuere Wesen zur letzten Ruhe gebettet werden. — Um die sterblichen Reste eines Gottes müht sich die liebende Fürsorge

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

der Freunde und der Mutter. Und welch eine Mutter! Die Frau der tiefsten Liebe und des tiefsten Mitleids, in deren mildem und zauberhaftem Wesen und in deren Reue alle Sünden der Erde sich verkörpert haben, wie sie verziehen, abgebüsst und nun erlöst sind. — Neben den lebenden Körpern erscheint des Gottes tödtliche Blässe, und aus dem Tode selbst spricht noch ein Zauber zu uns. Die Gestalt Christi gleicht einer schönen Blume, die in Schönheit blühte und die nun abgehauen ward und verdorren muss. Wie er die nicht mehr hört, die ihn verfluchten, so kann er auch die nicht mehr hören, die ihn beweinen. Er gehört nicht mehr den Menschen an, nicht mehr der Zeit, noch dem Zorn, noch dem Mitleid. Er ist jenseits von alledem und jenseits selbst vom Tode.

Hier nichts von der Art; fern ist das Mitleid, fern die Sanftmut, fern auch die Mutter und die Freunde. In dem Flügel zur Linken hat der Maler alle Innigkeit des Schmerzes in einer leidenschaftlichen Gruppe gestaltet mit den Gebärden des Jammers und der Verzweiflung. In dem Flügel zur Rechten finden sich nur zwei Reiter und auf dieser Seite gibt es keine Gnade. In der Mitte ist alles voll der wildesten Bewegung, voll Gotteslästerung, voll Schreiens und Rufens. Mit brutaler Kraft richten Henker mit dem Ausdruck von Fleischern das Kreuz auf, und arbeiten daran, es senkrecht in die Leinwand zu stellen. Die Arme verzerren sich, die Sehnen straffen sich, das Kreuz zittert und ist doch erst auf der Hälfte seiner Bahn angelangt. Der Tod kann nicht ausbleiben. Ein Mann, an allen vier Gliedern ange-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

nagelt, leidet, stirbt und verzeiht. In all seinem Wesen ist nichts mehr, das frei wäre, das ihm angehört. Ein Schicksal ohne Gnade hat den Körper gepackt; nur die Seele entgeht dem Zwang. Man fühlt es an jenem nach oben gerichteten Blick, der sich von der Erde abwendet, der in lichteren Höhen nach Wahrheit sucht und der geradeswegs zum Himmel hinaufsteigt. Was menschliche Wut und Raserei nur ersinnen kann, um den Tod zu einem furchtbaren zu machen, das alles bringt der Meister zum Ausdruck als einer, der weiss, was die Wut vermag und der die tierische Leidenschaft kennt. Und selbst muss man es sehen, wie er alles das zu uns sprechen lässt, was an Sanftmut und an Wonne in dem Selbstopfer des Märtyrers liegt.

Christus ist mitten im Licht. In einem Lichtbündel fasst er nahezu alle die im Bilde verteilten Lichter zusammen. Plastisch ist er weniger wert, als der der Kreuzabnahme. Ein italienischer Maler würde sicherlich hier die bessernde Hand angelegt haben. Ein gotischer Maler hätte die Knochen stärker hervortreten lassen, hätte die Sehnen straffer gespannt, er hätte die Gelenke stärker betont, hätte die ganze Struktur magerer oder doch wenigstens feiner genommen. Rubens liebte bekanntlich die volle Kraft der Formen, und zwar war das bei ihm noch mehr eine Folge seiner Empfindung, als seiner Technik, anderenfalls seine ganze Formensprache eine ganz andere gewesen wäre.

Hiervon abgesehen, ist die Figur unvergleichlich. Kein anderer als Rubens hätte sie so ersinnen können, wie sie ist, an der Stelle, die sie einnimmt, in der hohen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

malerischen Haltung, die er ihr gibt. Welch herrlicher, geistvoller Kopf voll männlichen Leidens und voll Sanftmut! Welche Inbrunst, welcher Schmerz, welcher Ausdruck in dem von himmlischem, ekstatischem Glanze erfüllten Auge! Da ist kein Meister, selbst aus der besten Zeit Italiens — wenn anders er aufrichtig ist gegen sich selbst —, der nicht erschüttert stehen muss vor dem, was wahre Kraft des Ausdrucks vermag, die zu solcher Höhe gelangt; und der nicht hier die Verwirklichung eines völlig neuen Ideals der dramatischen Kunst erkennen muss.

Die reine Empfindung hatte Rubens an einem Tage klaren und heissen Sehens so weit geführt, als er nur gehen konnte. In der Folge wird er noch freier, entwickelt er sich noch bestimmter. Dank seiner bildsamen völlig freien Technik wird er mit der Zeit konsequenter und namentlich freier in der Handhabung der einzelnen Teile: der äusseren und inneren Zeichnung, der Farbe, der ganzen Mache. Die Konturen, die mehr verschwinden sollen, verlieren an Bestimmtheit; die Schatten, die sich auflösen sollen, werden weniger scharf begrenzt, er erzielt Weichheiten der Wirkung, die hier noch fehlen; er wird beredter im Ausdruck, seine Sprache wird pathetischer und persönlicher. Aber nie ist er zu grösserer Energie des Ausdrucks, zu grösserer Bestimmtheit gelangt, als mit dieser Diagonale, die die ganze Komposition in zwei Hälften zerschneidet, die deren Verhältnisse und Raumwerte zuerst ins Wanken zu bringen scheint, dann aber die ganze Komposition hebt und nach oben zieht mit der entschlossenen Kraft einer hohen Idee. Nie

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

hat er Besseres gefunden, als diese finsteren Felsen, diesen erloschenen Himmel, diese grosse weisse Gestalt in vollem Licht gegen das Dunkel, unbeweglich und doch voller Leben, wie sie von unwiderstehlicher Gewalt schräg über die Leinwand hingehoben wird, mit ihren durchlöcherten Händen, ihren schräg gestellten Armen und der grossen Gebärde der Milde, die diese Arme wie in unendlichem Mitleid ausgebreitet erscheinen lässt über dieser bösen Welt voll Blindheit und Finsternis.

Wer noch zweifeln kann an der wirksamen Gewalt einer glücklich geführten Linie, an dem dramatischen Wertgehalt einer linearen Form, wer schliesslich nach Beispielen sucht, um die innere Schönheit einer malerischen Konzeption zu bezeugen, der muss sich hier überzeugen lassen.

Mit diesem selbständigen und männlichen Werk zeigte dieser junge Mann, der seit 10 Jahren abwesend gewesen war, seine Rückkehr aus Italien an. Was er auf seinen Reisen gelernt hatte, welcher Art seine Studien gewesen waren, und wie er sich ihrer rein menschlich zu bedienen gedachte, das wusste man von da ab, und da war niemand mehr, der an seinem Erfolg zweifelte, weder die, die diese Malerei wie eine Offenbarung anmutete, noch die, denen sie zum Skandal ward, deren Doktrin sie umwarf und die sie angriffen, noch auch schliesslich die, die sie überzeugte und mit sich riss. An jenem Tag wurde der Name Rubens geweiht. Und auch heute noch fehlt nur wenig daran, dass dieses Anfangswerk ebenso vollendet erscheint, wie es entscheidend erschien und war. Man fühlt hier sogar ein ganz be-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

sonderes Etwas, wie einen grossen Hauch, den man sonst selten bei Rubens gewahrt. Ein Enthusiast möchte sagen: „erhaben“ und er hätte Recht, wenn anders er die Bedeutung näher präzisierte, die er mit diesem Ausdruck verbindet. Schon in Brüssel und in Mecheln habe ich gesprochen von den so verschiedenen Gaben dieses Improvisators von grossem Wurf, dessen Verve in gewissem Sinne nichts anderes ist, als ein stark getriebener gesunder Menschenverstand. Ich habe von seinem, von dem der andern so verschiedenen Ideal gesprochen, von den blendenden Wirkungen seiner Palette, von dem Glanz, der von seinen lichten Ideen ausgeht, von seiner Kraft der Überredung, seiner oratorischen Klarheit, seinem Hang zur Apotheose und von der Siedehitze dieses Gehirns, dadurch es bis zur Gefahr übermässigen Anschwellens sich weitet. Alles das führt zu einer noch vollständigeren Definition, zu einem Wort, das ich sagen will und das alles sagt: Rubens ist Lyriker, und er ist der lyrischste unter allen Malern. Seine Kraft der schnellen Erfindung, die Eindringlichkeit seines Stils, sein tiefer, sich steigernder Rhythmus und dessen weittragende Bedeutung, die gewissermassen vertikale Richtung, den dieser Rhythmus einschlägt, das alles zusammen mag man Lyrik nennen, und man wird dabei nicht weit ab sein von der Wahrheit.

Die Literatur kennt eine Gattung des heroischen Gedichts, die man Ode genannt hat. Unter den mannigfaltigen Formen ist sie bekanntlich die beweglichste und die an Effekten reichste der metrischen Sprache. Weder hat sie je eine zu grosse Fülle, noch einen zu reichen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Schwung in der steigenden Bewegung der Strophen, noch auch schliesslich zu reiches Licht in den Höhepunkten. Und nun kann ich viele Bilder von Rubens namhaft machen, die, wie die feinsten Stücke der pindarischen Form, erfunden, gestaltet und im Licht gehalten sind. Die „Kreuzerhöhung“ würde mir das erste Beispiel liefern, ein um so schlagenderes Beispiel, als hier alles zusammenklingt, und als der Gegenstand es wert ist, einen solchen Ausdruck zu finden. Und ich werde nicht spitzfindig, wenn ich sage, dass dieses Blatt der reinen Begeisterung von einem Ende zum anderen in dieser rhetorischen oder vielmehr erhabenen Schrift geschrieben ist, von den springenden Linien an, die das Bild durchschneiden, von der Idee, die zu immer grösserer Verklärung gelangt, wie sie ihrem Gipfel zustrebt, bis zu dem unnachahmlichen Christuskopf, der als der Höhepunkt des Gedankengehaltes, als die Hauptstrophe, die dominierende und ausdrucksbestimmende Note des Gedichtes bildet.

VI.

Kaum setzen wir den Fuss in den ersten Saal des Museums zu Antwerpen, so sehen wir uns von Rubens empfangen. Zur Rechten eine „Anbetung“, ein umfangreiches Bild von jener flinken, kunstvollen Technik, die ihm besonders eigen; das Bild soll im Jahre 1624, also in Rubens' besten mittleren Jahren, in einem Zeitraum von 13 Tagen gemalt worden sein. Zur Linken ein noch grösseres Bild, auch sehr berühmt, eine Passion, die „Der Lanzenstich“ genannt wird. Man wirft einen Blick auf die gegenüberliegende Wand und wohin man nur

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

sieht, zur Rechten wie zur Linken erkennt man von weitem schon diese einzig starken, glänzenden, weichen Farben: — Rubens und immer wieder Rubens. Wir beginnen, den Katalog in der Hand, und wenn wir auch nicht immer bewundern können, gleichgültig werden wir doch nie bleiben.

Ich setze hier meine Notizen her: Die „Anbetung", vierter Zustand seit Paris, diesmal mit erheblichen Abänderungen. Das Bild ist weniger genau studiert, als das von Brüssel, nicht so vollendet als das von Mecheln, aber von grösserer Kühnheit, mit einer Kraft, einer Sicherheit und einem Nachdruck hingesetzt, wie sie der Maler selten in seinen ruhigen Werken übertroffen hat. Ein wahres Kraftstück, besonders wenn man an die Schnelligkeit der Improvisation denkt. Nicht eine Lücke, nirgends eine Übertreibung; lichter Halbschatten und mildes Licht umgeben alle diese Figuren, die alle in sichtbaren Farben eine durch die andere getragen zu werden scheinen. Schatten und Licht bringen reiches Leben in die wunderbaren, ungesuchten und richtigen, feinen und dennoch so bestimmten Farbenwerte.

Neben sehr hässlichen Typen begegnen wir solchen der grössten Vollendung. Mit seinem viereckigen Gesicht, seinen dicken Lippen, seiner roten Haut, den grossen, wunderbar leuchtenden Augen und seinem grossen, in einen Pelz mit blauen Ärmeln gehüllten Körper ist der Afrikaner eine vollständig neue Gestalt, vor der sicherlich Tintoretto, Titian und Veronese in die Hände geklatscht haben würden. Zur linken in voller Würde zwei mächtige Rittererscheinungen von sehr eigentüm-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

lichem, englisch-flämischem Charakter, in der Farbe das beste am ganzen Bild, in einer gedämpften Harmonie von Schwarz, Blaugrün, Braun und Weiss. Dazu dann die Silhouette der nubischen Kameltreiber, die Statisten, Männer mit Helmen auf dem Kopf, Neger, alle umspielt von den reichsten, durchsichtigsten, naturgetreusten Reflexen. Oben im Gebälk gewahren wir Spinneweben; unten aber den Kopf des Stieres — einige wenige Pinselstriche in Asphalt-Farbe —, dem keine andere Bedeutung zukommt, und der nicht anders ausgeführt ist, als eine eilige Signatur. Das Kind ist entzückend. Eine der schönsten rein malerischen Kompositionen von Rubens; der letzte Ausdruck seiner Farbenkenntnis, seiner technischen Geschicklichkeit, wenn er den klaren zugreifenden Blick, die rasche und sichere Hand hatte, und wenn er es sich selbst nicht zu schwer machte. Es ist der Triumph seiner Verve und seines Wissens, in einem Wort des Vertrauens in sich selbst.

Der „Lanzenstich“ ist ein zerrissenes Bild mit grossen Leeren, mit Stellen, die wenig befriedigen, mit grossen, etwas willkürlich verteilten Flecken, die schön in sich sind, die aber in zweifelhaftem Verhältnis zu einander stehen. Die Madonna sehr schön, obwohl ihre Gebärde bekannt ist, Christus sehr unbedeutend, Johannes sehr hässlich, oder aber stark verändert oder übermalt. Wie es oft bei Rubens und bei den Malern der grossen Leidenschaftlichkeit vorkommt, sind die besten Partieen die, für die die Einbildungskraft des Künstlers zufällig Feuer gefangen hat. So der ausdrucksvolle Kopf der Madonna, die zwei auf ihrem Kreuz verzerrten Schächer und vor

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

allem vielleicht der Soldat im Helm, in schwarzer Rüstung, der von der an das Kreuz des bösen Schächers angelehnten Leiter herabsteigt und der sich umdreht und dabei den Kopf hebt. Die Harmonie der grauen und braunen Pferde, wie sie sich gegen den Himmel abheben, ist grossartig. Im ganzen genommen, scheint mir der „Lanzenstich“, wiewohl man darin Partieen höchster Qualität, ein Temperament ersten Ranges und in jedem Augenblick die Handschrift eines Meisters findet, doch ein unzusammenhängendes Werk zu sein, das gewissermassen fragmentarisch konzipiert ist, aber dessen einzelne Teile, für sich genommen, die Wirkung seiner besten Bilder erreichen könnten.

Die „Dreieinigkeit“ mit ihrem berühmten verkürzten Christus ist ein Bild aus der frühesten Jugend von Rubens, noch vor seiner Reise nach Italien gemalt. Als Anfangswerk ein ansprechendes Bild, kalt, dünn, glatt, farblos, aber im Keim, was die menschliche Form anlangt, schon sein Stil, sein Gesichtstypus und schon seine leichte Hand. Alle andern Eigenschaften sollen erst wachsen, so dass, wenn der Stich nach dem Bilde schon sehr an Rubens erinnert, das Bild selbst beinahe nichts von dem Rubens sagt, der er zehn Jahre später sein sollte.

Sein allzu berühmter „Christus im Stroh“ ist nicht viel stärker, nicht viel reicher und scheint auch nicht wesentlich reifer, obwohl er späteren Jahren angehört. Auch dies Bild ist glatt, kalt und dünn. Man fühlt, dass hier mit der Leichtigkeit der Ausführung Missbrauch getrieben ist, dass es sich um eine geläufige

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Technik handelt, die wenig Gehalt hat, und deren Formel man so fassen könnte: ein breiter, grauer Farbenauftrag, helle, glänzende Fleischtöne, viel Ultramarin im Halbschatten. Ein Übermass von Zinnoberrot in den Reflexen, eine leichte Prima-Malerei über einer wenig zuverlässigen Zeichnung. Das Ganze ist flüssig, fliessend, schlüpfrig und nachlässig. Da, wo Rubens in solcher Schnellschrift nicht zu einer wirklich vollendeten Schönheit gelangt, da scheint ihm dann jede Schönheit des Gestaltens abzugehen.

Was den „Ungläubigen Thomas“ anlangt, so finde ich in meinen Notizen die folgende kurze, respektlose Bemerkung: „Das ein Rubens! Welch ein Irrtum!“

Die „Erziehung der Maria“ ist als dekorative Erfindung das Lieblichste, was man sehen kann. Es ist ein kleines Bild für eine Betkapelle, oder einen sonstigen kleinen Raum, mehr für die Augen als für den Verstand gemalt, aber von unvergleichlicher Grazie und Anmut und von wunderbarem Reichtum. Ein tiefes Schwarz, ein leuchtendes Rot; und in einem in Perlmutterglanz schimmernden blauen Feld, wie zwei Blumen, zwei rosige Engel. Man denke sich die Gestalt der heiligen Anna und die des Joachim weg, und denke sich die Jungfrau allein mit den zwei Engeln, die ebenso wohl vom Olymp wie vom Paradies herniedersteigen könnten, und man hat eines der entzückendsten Frauenporträts, das Rubens je konzipiert, und das er dann hier zum allegorischen Porträt und zum Altarbild gestaltet hat.

Die „Madonna mit dem Papagei“ erinnert an Italien,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

besonders an Venedig, und weckt mit ihrer Skala, mit der Macht, der Wahl und der inneren Natur der Farben, mit dem Hintergrund, der Linienführung des Bildes und dem quadratischen Format der Leinwand die Erinnerung an einen nicht allzu strengen Palma. Es ist ein gutes, aber beinahe unpersönliches Bild. Ich weiss nicht, warum ich mir einbilde, dass van Dyck sich versucht fühlen musste, hier seine Anregungen zu suchen.

Ich übergehe die „Heilige Katharina“, eine grosse „Kreuzigung“, eine Wiederholung im kleinen der „Kreuzabnahme“ in Notre-Dame. Ich will sogar noch besseres übergehen, um sogleich mit einer Bewegung, die ich nicht verbergen möchte, zu einem Bild zu kommen, das, wie ich glaube, nur halb berühmt ist, und das nichtsdestoweniger ein erstaunliches Meisterwerk ist, unter allen Werken von Rubens vielleicht das, welches seinem Genie die grösste Ehre macht: „Das Abendmahl von Franz von Assisi.“

Ein Mann im Sterben, ein Priester, der ihm die Hostie reicht, Mönche, die ihn umstehen, die ihn unterstützen und die weinen; soviel über den Vorgang. Der Heilige ist nackend, der Priester in einem goldenen, von Karminrot leicht durchsetzten Gewand, die zwei Messgehilfen des Priesters in weisser Stola, die Mönche in dunklen, braunen oder grauen Kutten; als Umgebung eine enge und finstere Architektur, ein rötliches Dach, ein Winkel von blauem Himmel und in diesem blauen Loch, gerade oberhalb des Heiligen, drei rosige Engel, die wie Boten des Himmels eine strahlende Krone zu bilden scheinen. Einfachste Elemente, tiefernste Farben,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Strenge der Harmonie; soviel über den Eindruck. Betrachtet man das Bild nur flüchtig, so sieht man nichts als eine breite Asphaltmalerei von ernstem Stil, darin alles gedämpft erscheint, und darin nur drei Momente schon von weitem mit völliger Klarheit deutlich werden: die Todesblässe des Heiligen, die Hostie, zu der er hinverlangt, und da oben zu Häupten des zart und voller Ausdruck so gebildeten Dreiecks eine schmale Durchsicht von rosa und blau aus den Regionen der Ewigkeit. Es ist wie ein Lächeln des sich öffnenden Himmels; und es ist ein Lächeln, dessen wir bedürfen.

Kein Pomp, kein Schmuck, kein bewegtes Leben, weder heftige Gebärden, noch reiche Kostüme; kein liebenswürdiges, kein unnötiges Beiwerk, nichts, als nur das Leben des Klosters in seinem feierlichsten Augenblick. Hier leidet ein Mann, dem das Alter und das Leben eines Heiligen die Kräfte geraubt. Er hat sein Bett verlassen und hat sich an den Altar tragen lassen; dort will er sterben, dort die Hostie empfangen. Und er fürchtet zu sterben, ehe noch die Hostie seine Lippen berührt hat. Er will knieen und er kann es nicht. Nicht mehr ist er Herr seiner Bewegungen, die Kälte der letzten Augenblicke hat seine Beine erfasst, seine Arme zeigen jene tiefinnerliche Gebärde, die der sichere Vorbote ist des nahen Todes. Man sieht ihn von der Seite, er ist wie aus den Gelenken gehoben, die nachgeben müssten, wenn er nicht unter den Armen gestützt wäre. Nur noch das klare, blaue Auge lebt, dem das Fieber die Lider gerötet, dem die Ekstase der letzten Visionen eine unnatürliche Weite gegeben. Um seine Lippen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

aber, die der Todeskampf schon blau gefärbt, spielt das Lächeln des Todes und das noch wunderbarere Lächeln des Gerechten, der da glaubt, der da hofft, der sein Ende erwartet, der der Erlösung zueilt, und der vor der Hostie steht, wie vor seinem Gott selbst.

Um den Sterbenden herum weint man, und die da weinen, sind kräftige, starke, erfahrene und ergebene Männer. Nie gab es einen aufrichtigeren, nie einen ansteckenderen Schmerz, als diese männliche Rührung von Männern einfachster Herkunft und grossen Glaubens. Die einen sind gefasst, andere brechen in Weinen aus. Die einen sind jung, stark und gesund; mit geballter Faust schlagen sie sich auf die Brust, und ihr Schmerz würde lärmend sein, könnten wir ihn hören. Ein anderer mit grauem, spärlichem Haar, von spanischem Typus, mit hohlen Wangen, spärlichem Bart, spitzem Schnurrbart, scheint leise nach innen zu schluchzen, mit den verzerrten Zügen eines Mannes, der sich in der Gewalt hat, aber dessen Zähne klappern. All diese herrlichen Köpfe sind Porträts. Die Typen sind von wunderbarer Wahrheit, die Zeichnung echt, geschickt und kräftig, die Malerei unvergleichlich reich in ihrer Reinheit, Mannigfaltigkeit, Zartheit und Schönheit. All diese enggestellten Köpfe, die verschlungenen, konvulsivisch geschlossenen und brünstigen Hände, die entblössten Häupter, die eindringlichen Blicke, alle die, denen die tiefe Bewegung die Gesichter erhitzt, oder die im Gegensatz dazu blass und kalt erscheinen, wie altes Elfenbein; beide Diener, deren einer das Weihrauchgefäss hält und die Augen mit dem Futter seines Ärmels sich abwischt — die

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

ganze Gruppe dieser verschiedenartig ergriffenen, dem Schmerz hingegebenen oder in Selbstbeherrschung verhaltenen Männer, bildet einen Kranz um den einzigen Kopf des Heiligen und um die Hostie, die wie eine kleine Mondscheibe von der blassen Hand des Priesters gehalten wird. Es ist von unerhörter Schönheit. So gross ist der geistige Gehalt dieses Ausnahmewerkes unter den Rubens von Antwerpen, und vielleicht unter allen Rubens der Welt, dass ich beinahe Angst habe, es zu profanieren, wenn ich von dessen nicht weniger bedeutenden äusseren Vorzügen spreche. Nur das eine will ich sagen, dass unser grosser Meister nie in stärkerem Masse Herr seiner Gedanken, seiner Empfindungen und seiner Hand gewesen ist, dass nie seine Konzeption reiner war und weiter geführt hat, dass seine Kenntnis der menschlichen Seele nie tiefer, seine Farbe, frei von jedem Prunk, nie edler, gesünder und reicher erschienen ist, nie auch sorgsamer in der Zeichnung der einzelnen Teile und einwandfreier, also überraschender in der Ausführung. Dieses Wunderwerk datiert von 1619. Welch herrliche Jahre! Man kennt nicht die Zeit, die er gebraucht hat, um es zu malen, vielleicht waren es nur wenige Tage, aber welche Tage! Hat man dieses Bild ohnegleichen, diese Verklärung von Rubens selbst längere Zeit betrachtet, so kann man nichts mehr sehen, keinen andern und auch Rubens selbst nicht mehr. Für diesen Tag müssen wir das Museum verlassen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

VII.

Ist Rubens ein grosser Porträtmaler? Ist er auch nur ein guter Porträtmaler? Wir haben gesehen, wie er ein grosser Darsteller des physischen und des geistigen Lebens ist, wie er die Bewegungen des Körpers durch die Gebärde, die der Seele durch den Gesichtsausdruck wiederzugeben weiss, mit welcher Sicherheit seine von klarem Verstand geleitete Beobachtung das Wesentliche zu fassen weiss, und wie er sich nie einen Augenblick durch das Ideal der menschlichen Formen von seinem Studium des Äusseren der Dinge ablenken lässt. Alles was malerisch war, hat er gestaltet, das Zufällige, das Besondere, das ganz Individuelle. Da erscheint denn die Frage wohl erlaubt, ob dieser universale Geist wohl auch wirklich alle Fähigkeiten hatte, die man in ihm vermutete. Hat er insbesondere die eigene Gabe, den Menschen darzustellen in seiner intimsten Ähnlichkeit?

Sind die Porträts von Rubens ähnlich? Ich glaube nicht, dass man die Frage je bejaht oder verneint hat. Man hat sich darauf beschränkt, die Universalität seiner Gaben anzuerkennen, und weil er mehr als irgend ein Anderer das Porträt als ein wesentliches Element in seinen Bildern verwandt hat, so hat man geschlossen, dass ein Mann, der sich so dauernd durch Wiedergabe von Leben, Handlung und Gedanken hervorgetan, dies alles um so eher und um so vorzüglicher in einem Porträt zu gestalten wissen werde. Die Frage hat ihre Bedeutung. Sie rührt an eines der eigentümlichsten

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Probleme dieser vielseitigen Natur, und bietet daher die beste Gelegenheit, der besonderen Organisation seines Genies auf den Grund zu gehen.

Nimmt man zu all den Porträts, die er einzeln gemalt hat, um den Wünschen seiner Zeitgenossen gerecht zu werden — Könige, Fürsten, grosse Herren, Doktoren, Geistliche — noch die ungeheure Zahl der lebenden Personen, deren Züge er in seinen Bildern verewigt, so möchte man meinen, Rubens habe sein Leben damit zugebracht, Porträts zu malen. Seine unstreitig besten Arbeiten sind die, wo er der Wirklichkeit des Lebens den breitesten Raum einräumt; Beweis dafür sein wunderbares Bild des „Heiligen Georg", das nichts Anderes ist als ein Familien-Votiv-Bild, und das grossartigste und merkwürdigste Dokument, das je ein Maler von dem engsten Kreise seiner Familie hinterlassen. Und dann denke man an sein eigenes Porträt, das er immer und immer wieder in seinen Bildern verwandt und an die Porträts seiner beiden Frauen, die er bekanntlich fortwährend und oft so indiskret benutzt hat.

Die Natur zu fassen, wie sie sich bietet, wirkliche Wesen aus dem Leben herauszugreifen und damit die Welt seiner Phantasie zu bevölkern, das war bei ihm eine Gewohnheit, weil ein Bedürfnis, eine Schwäche wie eine Stärke seines Geistes. Die Natur war seine grosse unerschöpfliche Fundgrube, darinnen er nicht nach Gegenständen suchte, denn diese lieferte ihm die Geschichte, die Legende, das Evangelium, die Fabel und mehr oder weniger seine Phantasie; darinnen er auch nicht die Gebärde und den Ausdruck des Ge-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

sichtes zu fassen suchte, denn Ausdruck und Gebärde ergaben sich bei ihm als das natürliche Resultat der Logik des scharf gefassten Vorwurfes und der Erfordernisse der beinahe ausnahmslos dramatischen Handlung. Was er von der Natur verlangte, war das, was seine Einbildungskraft ihm nur unvollkommen lieferte, wenn es galt, aus einem Guss eine von Kopf zu Fuss lebendige Gestalt zu schaffen, lebendig, wie er es verlangte, wenn er nach der Gestaltung persönlichster Züge und des geschlossensten Charakters von Individuen und Typen strebte. Diese Typen nahm er, wie sie sich ihm boten und ohne lange Wahl. Er nahm sie, wie sie um ihn lebten, in der Gesellschaft seiner Zeit, in allen Klassen, in allen Schichten, erforderlichenfalls in allen Rassen — Fürsten, Männer des Waffenhandwerks und Männer der Kunst, Mönche, Handwerker, Schmiede, Schiffer, besonders aber Männer der schweren Arbeit. In seiner engsten Heimat, auf den Quais der Schelde, fand er alles, was er brauchte für seine grossen Darstellungen aus dem Evangelium. Er hatte ein lebendiges Gefühl für den Zusammenhang, in dem diese Menschen, die das Leben ihm unaufhörlich darbot, mit den Erfordernissen seines Vorwurfs standen. Ist dieser Zusammenhang kein völlig überzeugender, was häufig vorkommt, und ergeben sich Konflikte für den gesunden Menschenverstand und für den Geschmack, so ist das dann immer ein Beweis, dass der Hang zum Originalen den Sieg davon trägt über die Konvention, den gesunden Sinn und den Geschmack. Einer Absonderlichkeit, die unter seinen Händen zum geistreichen Zug, manchmal zum kühnen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

aber gelungenen Wagnis wurde, hat er sich nie zu entziehen gesucht. Gerade vermöge solcher Inkonsequenzen wusste er Herr zu werden auch über einen seiner Natur widerstrebenden Gegenstand. Er gab sich ihm dann hin mit der Ehrlichkeit, dem guten Willen, der Ungeniertheit seiner freiesten Einfälle; und so rettete er fast immer das Werk durch ein wunderbares Stück einer beinahe wörtlich abgeschriebenen Natur.

Nach dieser Richtung hin hat er, der grosse Erfinder, wenig erfunden. Er sah, bereicherte sein Wissen, und kopierte oder übersetzte aus dem Gedächtnis mit einer Sicherheit, die der Wiedergabe vor dem Gegenstand selbst gleich kam. Das Schauspiel des Hoflebens, des Lebens in der Kirche, in den Klöstern, auf der Strasse, am Fluss, alle diese Dinge prägten sich diesem empfindlichen Gehirn mit ihren bezeichnendsten Zügen, ihrem schärfsten Accent, ihrer schlagendsten Farbe ein, so dass für seine wohldurchdachte Wiedergabe der Wirklichkeit seine Einbildungskraft nur noch eine Umrahmung und die Komposition zu beschaffen hatte. Man kann seine Werke mit einem Theater vergleichen, dessen Regie er anordnet, dessen Dekorationen er angibt, in dem er die Rollen schafft, und in dem das sprühende Leben des Regisseurs sich den Schauspielern mitteilt. Ein Mann der vollendeten Selbständigkeit, mit starkem Ja, voll männlicher Entschlossenheit, von gebietender Macht, wenn er, ob nach der Natur oder aus der unmittelbaren Erinnerung des Vorbilds heraus ein Porträt ausführt; aber arm an Erfindung, wenn es sich um Gestalten der Phantasie handelt.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Jede Gestalt, die nicht vor ihm gelebt, der er nicht die wesentlichen Züge des wirklichen Lebens zu geben vermag, sind von vornherein verfehlte Figuren. Daher auch seine evangelischen Persönlichkeiten vermenschlichter sind, als man es wohl haben möchte, seine heroischen Figuren diesseit ihrer Sagen-Grösse, seine mythologischen Persönlichkeiten Wesen, die weder in der Wirklichkeit noch im Traum existieren, der Ausdruck eines fortwährenden Widerspruchs zwischen dem kräftigen Spiel der Muskeln, dem Glanz der Haut und der völligen Nichtigkeit des Gesichtes. Der Mensch als solcher begeistert ihn, die christlichen Dogmen beunruhigen ihn, der Olymp langweilt ihn. Man denke an seine grosse Serie von Allegorien im Louvre: es bedarf keiner langen Beobachtung, um seine Unsicherheit zu gewahren, wenn er einen Typus schafft, seine unfehlbare Sicherheit, wenn er beobachtet hat, und um zu verstehen, wo die Stärke, wo die Schwäche seines Geistes liegt. Mittelmässigkeiten, völlig missglückte Partieen, wo die freie Erfindung waltet; überragende Gestalten, sobald das Porträt einsetzt. Jedesmal, wenn Maria von Medici auftritt, ist sie vollendet. Heinrich IV. als Porträtgestalt ist ein Meisterwerk. Aber niemand bestreitet die völlige Bedeutungslosigkeit seiner Göttergestalten: Merkur, Apollo, Saturn, Jupiter und Mars.

Und so auch finden wir, dass in seinen Darstellungen der „Anbetung“ die Hauptpersonen immer Nullen, die Statisten immer Gestalten sind voll wunderbarsten Lebens. Immer wieder wird der Europäer sein Unglück. Wir kennen ihn schon: wie er im Vordergrund steht

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

oder kniet und mit der Maria zusammen eine Gruppe bildet, die den Mittelpunkt der Komposition ausmacht. Mag ihn Rubens in Purpur, Hermelin und Gold kleiden, mag er ihm ein Weihrauchfass zu halten geben, ihn Kelch und Nadelbüchse darbieten lassen, ihn älter oder jünger machen, ihm sein priesterliches Haupt entblössen, ihm struppiges Haar geben, ihm den Ausdruck der Sammlung oder der Wildheit, mag er ihm sanfte Augen oder das Aussehen eines alten Löwen verleihen — immer ist es ein banales Gesicht, dessen einzige Rolle darin besteht, Träger zu sein einer der herrschenden Farben des Bildes. Desgleichen der Asier. Der Äthiopier dagegen, ein grauer Neger, mit seinem knochigen, stumpfen, fahlen, durch zwei leuchtende Punkte erhellten Gesicht, dem Weiss der Augen, dem Perlenglanz seiner Zähne, ist unfehlbar ein Meisterstück an Beobachtung und Natürlichkeit, weil es ein Porträt ist und zwar immer wieder dasselbe Porträt derselben Person. Muss nun daraus nicht geschlossen werden, dass Rubens durch seinen Instinkt, seine Bedürfnisse, sein Können, selbst durch seine Mängel, denn er hatte deren mehr als irgend ein anderer, ausersehen erschien, die wunderbarsten Porträts zu machen? Aber es ist nichts damit. Seine Porträts sind arm, schlecht beobachtet, oberflächlich konstruiert, von einer unbestimmten, ungewissen Ähnlichkeit. Vergleicht man ihn mit Titian, Rembrandt, Raphael, Sebastiano del Piombo, Velasquez, Van Dyck, Holbein, Anton Mor — und ich könnte die Liste der verschiedenartigsten und der grössten Meister erschöpfen, und um mehrere Stufen bis zu Philipp de

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Champagne hinabsteigen im 17. Jahrhundert, und bis zu den vorzüglichen Porträtmalern des 18. Jahrhunderts — so gewahrt man, dass es Rubens an der aufmerksamen, fügsamen und starken Naivität fehlt, die das Studium des menschlichen Antlitzes erfordert, soll es zur Vollkommenheit führen.

Gibt es wohl ein Porträt von ihm, das nach der Seite der treuen und tiefen Beobachtung befriedigt, das an die Persönlichkeit des Vorbildes glauben lässt, das belehrt und ich möchte sagen: uns beruhigt? Ist unter all den Männern, die er porträtiert und die an Alter und Rang, an Charakter und Temperament so verschieden sind, ein einziger, der sich dem Gedächtnis einprägt als eine besonders stark bestimmte Persönlichkeit, deren man sich entsinnt wie eines Gesichtes, das einen tiefen Eindruck gemacht? Kaum haben wir sie gesehen, haben wir sie auch schon wieder vergessen; sehen wir sie alle zusammen, so könnten wir sie beinahe verwechseln. Die Individualitäten der einzelnen Persönlichkeiten haben sich vor den Augen des Malers nicht klar gegen einander zu sondern vermocht, und können sich noch weniger sondern in den Augen und im Gedächtnis derer, die sie nur von ihm her kennen. Sind sie ähnlich? Ja, ungefähr. Leben sie? Man kann sagen, dass sie eher leben als dass sie existieren. Ich will nicht sagen, dass sie banal sind, aber es fehlt an Genauigkeit der Beobachtung. Ich möchte auch nicht sagen, dass der Maler sie schlecht gesehen; aber ich möchte glauben, dass er sie leichthin angesehen hat, von der Oberfläche her, vielleicht durch eine Art von Gewöh-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

nung, sicher aber durch eine Formel hindurch, und dass er sie gemalt hat, welches Alters und Geschlechts sie auch waren, wie man von den Frauen sagt, dass sie gemalt sein wollen: in erster Linie schön, in zweiter Linie erst ähnlich. Sie sind wohl Kinder ihrer Zeit und ihres Standes, obwohl van Dyck — ein Beispiel aus der Nähe des Meisters — sie noch genauer in ihre Zeit und in ihre soziale Umgebung hineinstellt; aber sie haben alle dasselbe gleiche Blut, sie haben vor allem alle den gleichen geistigen Charakter und dieselben äusseren, auf einem gleichförmigen Typus modellierten Züge. Das gleiche helle, gerade herausschauende, weit geöffnete Auge, der gleiche Teint, der gleiche fein aufgesetzte Schnurrbart, der durch zwei schwarze oder blonde Haken die Ecke eines „männlichen", was hier heissen soll eines etwas konventionellen Mundes betont. Viel Rot auf den Lippen, genug Inkarnat auf den Wangen, genug Rundung im Oval, um trotz der Jugend einen Mann in normaler Lebenslage erkennen zu lassen, dessen Konstitution derb, dessen Körper gesund, dessen Seele ruhig ist.

Und so auch die Frauen: frische Gesichtsfarbe, gewölbte Stirn, breite Schläfen, wenig Kinn, vortretende Augen, alle von gleicher Gesichtsfarbe, von nahezu identischem Ausdruck, eine Schönheit, die der Zeit eigen, eine Fülle, wie sie die nordischen Rassen aufweisen, mit einer Art Grazie, die Rubens eigen ist, in der man die Vermählung mehrerer Typen fühlt: Maria von Medici, die Infantin Isabella, Isabella Brandt, Helene Fourment. Alle Frauen, die er gemalt hat, scheinen unwillkürlich einen gewissen, durch die Berührung mit seinen behar-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

renden Erinnerungen schon bekannten Zug angenommen zu haben; und alle haben mehr oder weniger etwas von diesen vier berühmten Personen, deren Unsterblichkeit weniger die Geschichte, als seine Kunst gesichert hat. Sie selbst haben unter einander eine gewisse Familienähnlichkeit, die zum grossen Teil das Werk von Rubens ist.

Kann man sich eine Vorstellung machen von den Frauen am Hofe Ludwig XIII. und Ludwig XIV.? Von einer Madame de Longueville, de Montbazon, de Chevreuse, de Sablé, von jener schönen Herzogin de Guémenée, der Rubens auf die Frage der Königin den Preis der Schönheit zu geben wagte, als der reizendsten Königin des Olymp im Luxembourg; von jener unvergleichlichen Mademoiselle du Vigean, dem Idol der Gesellschaft von Chantilly, die einer so grossen Leidenschaft und so vielen kleinen Gedichten der Anlass war? Oder Mademoiselle de la Vallière, Madame de Montespan, de Fontanges, de Sévigné, de Grignan? Und wenn wir sie nicht so genau vor Augen haben, als wir wohl möchten, wer trägt daran die Schuld?

Ist es dieses Zeitalter der geschraubten Höflichkeit, der offiziellen pomphaften gespreitzten Sitten? Oder sind es die Frauen selbst, die alle nach einem gewissen Hofideal streben? Hat man sie schlecht beobachtet, sie gewissenlos gemalt? Oder galt es als ausgemacht, dass unter so viel Erscheinungsformen der Grazie und der Schönheit nur eine war, die zum guten Ton gehörte, zum guten Geschmack, zur Etikette? Man weiss nicht recht, welche Nase, welchen Mund, welches Oval, welche Gesichtsfarbe, welchen Blick und welchen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Grad von Ernst oder Ausgelassenheit, von Feinheit oder Stattlichkeit, und schliesslich welche Seele man einer jeden von diesen berühmten Personen geben soll, so gleich sind sie geworden in ihrer imponierenden Rolle von Favoritinnen, von Intrigantinnen, Prinzessinnen und grossen Damen. Man weiss, was sie von sich dachten, und wie sie sich gemalt haben, oder wie man sie gemalt hat, je nachdem sie entweder selbst oder durch andere ihr literarisches Porträt zu gestalten beliebt haben. Von der Schwester von Condé bis zu Madame d'Epinay, d. h. durch das ganze 17. und die grössere Hälfte des 18. Jahrhunderts hindurch, war es eine ununterbrochene Erscheinungsfolge von schönem Teint, schönem Mund, herrlichen Zähnen, wunderbaren Schultern und Armen, und einem klassischen Hals. Sie zeigen sich tief ausgeschnitten, ohne doch etwas anderes sehen zu lassen, als vollendete aber kalte Formen, die auf einen absolut schönen Typus geformt sind, je nach Mode und Ideal der Zeit. Weder Mademoiselle de Scudéri, noch Voiture, noch Chapelain, noch Desmarets, noch irgend einer der schöngeistigen Schriftsteller, die sich mit ihren Reizen beschäftigt, hatte den Einfall, uns von ihnen ein weniger geschmeicheltes, aber wahreres Bild zu hinterlassen. Kaum hier und da, dass man in der Galerie des Hôtel de Rambouillet einen weniger göttlichen Zug bemerkt, oder Lippen von etwas weniger klassischem Schwung und von weniger vollkommener Farbe.

Der wahrhaftigste und grösste Porträtist seiner Zeit, Saint Simon, musste kommen, um uns zu zeigen, dass eine Frau reizend sein kann, ohne vollkommen zu sein,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

und dass die Herzogin de Maine und die Herzogin de Bourgogne in ihrem Gesichtsausdruck, ihrer natürlichen Grazie und ihrem Feuer viel Anziehendes hatten, die eine trotz ihres Hinkens, die andere mit ihrem schwärzlichen Teint, ihrer zu kleinen Taille, ihrer unruhigen Miene und ihrem zahnlosen Mund. Bis dahin hatte in erster Linie das nicht zu viel und das nicht zu wenig die Bildermaler beherrscht. Etwas Imponierendes, Feierliches, etwas wie die drei Einheiten des Dramas, wie die vollendete Gestaltung eines schönen Satzbaues hatte ihnen allen einen Anflug von jener beinahe königlichen Unpersönlichkeit gegeben, die, für uns Moderne, das Gegenteil dessen ist, was uns entzückt. Die Zeiten ändern sich; das 18. Jahrhundert zerbricht viele Formeln und behandelt infolgedessen das menschliche Gesicht ohne mehr Umstände, als die anderen Einheiten. Unser Jahrhundert aber hat, mit einem anderen Geschmack, mit einer anderen Mode, dieselbe Tradition wieder aufleben lassen vom Porträt ohne Typus und den gleichen Apparat, weniger feierlich, aber schlimmer noch. Ich erinnere an die Porträts des Directoire, des Empire und der Restauration, die von Girodet, von Gérard. Ich nehme die von David aus, nicht alle; und einige von Prudhon, auch nicht alle. Man denke sich eine Galerie der grossen Schauspielerinnen, der grossen Damen, Mars, Duchesnois, Georges, die Kaiserin Josephine, Madame Tallien, selbst die einzige Frau von Staël und selbst die hübsche Madame Récamier, und man sage mir, ob das lebt, sich unterscheidet, sich vermannigfaltigt, wie eine Reihe von Porträts von Latour, Houdon oder Caffieri.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Und all das, mit allem schuldigen Abstand, finde ich in den Porträts von Rubens wieder: grosse Unsicherheit, viel Konvention, ein gleicher Charakter von Ritterlichkeit in den Männern, eine gleiche Prinzessinnen-Schönheit in den Frauen, nichts Besonderes, das uns zum Stillstehen zwingt, das uns ergreift, uns zu denken gibt, und das wir nicht mehr vergessen. Nirgends ein hässlicher Zug in einem Gesicht, nirgends eine Kontur, die auf eingefallene, gealterte Züge schliessen lässt, nirgends etwas ganz Persönliches, ganz eigenes.

Begegnet man je in seiner Welt von Denkern, von Politikern, von Kriegshelden, irgend einer charakteristischen und ganz persönlichen Note, wie dem Adlerkopf eines Condé, den schönen Augen und der düsteren Miene von Descartes, der feinen und wunderbaren Physiognomie eines Rotrou, dem eckigen und gedankenreichen Gesicht von Pascal, oder dem unvergesslichen Blick eines Richelieu? Wie kommt es, dass vor den grossen Beobachtern die menschlichen Typen gewimmelt haben, und dass kein wirklich origineller Typus vor Rubens gesessen hat? Um mich mit einem Schlage mit dem handgreiflichsten Beispiel verständlich zu machen: man denke sich Holbein mit der Kundschaft von Rubens, und man sieht eine neue Galerie von Menschen erstehen, von höchstem Interesse für den Psychologen, von grösstem Wert für die Geschichte des Lebens und die Geschichte der Kunst, und die Rubens, wir müssen es zugeben, nicht um einen einzigen Typus bereichert hat.

Das Museum zu Brüssel weist 4 Porträts von Rubens

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

auf, und aus der Erinnerung gerade an sie kommen mir diese Gedanken nachträglich. Diese vier Porträts repräsentieren ziemlich genau die starken und die schwachen Seiten seines Talentes als Porträtist. Zwei sind durchaus gelungen: der Erzherzog Albert und die Infantin Isabella. Sie wurden bestellt, um den Triumphbogen auf der Place de Meir zu schmücken, und wurden bei Gelegenheit des Einzuges Ferdinands von Österreich, und, wie man sagt, jedes an einem Tage ausgeführt. Sie sind überlebensgross; aufgefasst, gezeichnet und behandelt in einer lichten, dekorativen, etwas theatralischen, sehr scharfsinnig ihrer Bestimmung angepassten italienischen Manier. Ein Veronese, der so völlig in flämischer Anschauung aufgeht, dass Rubens nie mehr Stil hatte und doch nie mehr ganz er selbst war. Er hat da eine Art die Leinwand zu füllen, eine Art, eine grandiose Linienführung zu gestalten mit einem Bruchstück, mit zwei Armen und zwei verschieden gehaltenen Händen, eine Art, einen Rand zu vergrössern, einen majestätisch strengen Wams wiederzugeben, die Kontur zu umreissen, fett und flach zu malen, wie es nicht seine Gewohnheit ist in seinen Porträts, und wie es doch wieder im Gegenteil an die besten Teile seiner Bilder erinnert. Die Ähnlichkeit ist auch von der Art, die von ferne schon durch einige richtige summarische Accente sich kundgiebt, und die man eine Effektähnlichkeit nennen könnte. Die Arbeit zeugt von Schnelligkeit, von einer Sicherheit, einem Ernst und, lässt man die ganze Art gelten, von einer Schönheit, die ausserordentlich. Es ist durchaus vorzüglich. Rubens war da zu Hause, auf seinem Gebiet,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

in seinem Element von Phantasie, von scharfsichtiger, aber hastiger und übertreibender Beobachtung; er würde es nicht anders gemacht haben für ein Bild: das Gelingen war ihm sicher.

Die beiden anderen, die erst neuerdings gekauft wurden, sind sehr berühmt; höchster Wert wird ihnen beigemessen. Darf ich sagen, dass sie sehr schwach sind? Es sind zwei Porträts von Familiencharakter, zwei kleine Bruststücke, reichlich niedrig, ziemlich schmächtig, von vorn gesehen, ohne jede Architektonik, aus der Leinwand ausgeschnitten, nicht anders behandelt als einfache Studienköpfe. Mit viel Glanz, Relief, scheinbarem Leben, von äusserst geschickter aber magerer Mache, leiden sie an dem Fehler, dass sie von nahe und leichthin gesehen, dass sie mit Fleiss, aber ohne eigentliches Studium gemacht, dass sie mit einem Wort oberflächlich behandelt sind. Sie sind richtig in den Rahmen gesetzt, aber die Zeichnung ist gleich Null. Der Maler hat Accente gegeben, die dem Leben ähneln; die Beobachtung hat nicht einen einzigen Zug kenntlich gemacht, der dem Modell wirklich intim ähnlich sieht: alles spielt sich auf der Oberfläche ab. Vom physischen Standpunkt aus sucht man nach einer Grundierung, die nicht vorhanden ist; vom geistigen Standpunkt aus sucht man nach einem Inneren, das nicht zu Tage tritt. Die Malerei sitzt auf der Oberfläche der Leinwand. Das Leben liegt auf der Oberfläche der Haut. Der Mann ist jung, ungefähr 30 Jahre alt, der Mund ist beweglich, das Auge feucht, der Blick gerade und klar. Nichts mehr, kein Jenseits, kein

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

tieferer Inhalt. Wer ist dieser junge Mann? Was hat er getan? Hat er gedacht? Hat er gelitten? Hat er selbst vielleicht so an der Oberfläche der Dinge gelebt, wie er obenhin auf der Oberfläche der Leinwand dargestellt ist? Das sind physiognomische Angaben, die Holbein uns geben würde, ehe er an das andere dächte, und die sich nicht mit einem Blitzen des Auges oder mit einem roten Tupfen an der Nase ausdrücken lassen.

Die Kunst der Malerei ist vielleicht indiskreter als irgend eine andere. Sie ist das unanfechtbare Zeugnis des geistigen Zustands des Malers im Augenblick, wo er den Pinsel hält. Was er tun wollte, das hat er getan; was er nur schwach gewollt hat, das findet seinen Ausdruck in seinen etwaigen Unsicherheiten; und was er nicht gewollt hat, das fehlt auch in seinem Werk, was er auch sonst darüber sagt und was man darüber sagt: jede Zerstreutheit, jede Vergesslichkeit, eine lauere Empfindung, ein weniger tiefer Blick, ein geringerer Fleiss, eine geringere Liebe zum Gegenstand seines Studiums, der Verdruss am Malen, wie die Passion am Malen, alle Nuancen der Natur äussern sich in den Werken des Malers mit einer Deutlichkeit, als ob er uns zu seinem Vertrauten machte. Man kann mit Sicherheit angeben, welches die Haltung eines gewissenhaften Porträtisten vor seinen Modellen war, und selbst die von Rubens vor den seinen können wir uns vergegenwärtigen. Betrachten wir, in unmittelbarer Nachbarschaft der Porträts, von denen ich spreche, das Porträt des Herzogs von Alba von A. Mor, so können wir mit Sicherheit sagen, so sehr A. Mor auch selbst ein grosser Herr und so gewöhnt

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

er war, solche zu malen, dass er hier ernst an die Arbeit gegangen ist mit grosser Aufmerksamkeit, und stark ergriffen in dem Augenblick, da er sich dieser tragischen Persönlichkeit, diesem in eine finstere Rüstung eingezwängten, eckigen, kalten Mann gegenübersah, dessen seitlich gerichtetes Auge den hochmütigen kalten und finsteren Ausdruck hat, als habe niemals das Licht des Himmels seinen milden Glanz darin gespiegelt.

Während im Gegenteil Rubens an dem Tage, da er, ihnen zu gefallen, Charles de Cordes malte und seine Gemahlin Jacqueline de Cordes, der besten Laune war, aber zerstreut, seines Erfolges sicher und eilig wie immer. Es war im Jahre 1618, dem Jahre des „Wunderbaren Fischzuges". Er war 41 Jahre alt, auf der Höhe seines Talentes, seines Ruhmes und Erfolges. Er machte schnell in allem, was er tat. Der „Wunderbare Fischzug" hatte ihn genau 11 Tage gekostet. Die beiden jungen Eheleute hatten sich am 30. Oktober 1617 geheiratet: das Porträt des Mannes sollte der Frau gefallen und umgekehrt. Man begreift die Bedingungen, unter denen die Arbeit entstand und die Zeit, die er dazu brauchte; das Ergebnis war eine flinke, brillante Malerei, eine liebenswürdige Ähnlichkeit, ein vergängliches Werk.

Und so ist es mit vielen, wenn nicht mit den meisten der Rubensschen Porträts. Ich denke an das Bild vom Baron H. v. Wicq im Louvre von gleichem Stil, gleicher Qualität, ungefähr aus derselben Zeit, wie das eben erwähnte des Seigneur de Cordes, oder an das der Elisabeth von Frankreich und das einer Dame

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

aus der Familie Boonen; Werke voller liebenswürdiger, brillanter, leichter, prickelnder Eigenschaften, aber einmal gesehen auch schon wieder vergessen. Man denke im Gegenteil an die Porträtskizze der zweiten Frau Helene mit ihren beiden Kindern; ein wundervoller Entwurf, wie ein eben nur angedeuteter Traum, zufällig oder absichtlich belassen in dem begonnenen Zustand; wer mit einiger Aufmerksamkeit von den drei oben besprochenen Werken zu diesem übergeht, der wird mir weitere Beispiele ersparen.

Alles in allem ist Rubens, betrachtet man ihn nur als Porträtisten, ein Mann, der auf seine Art träumt, wenn er hierzu die Zeit hat, mit einem wunderbar sicheren Auge, nicht sehr tief, ein Spiegel eher als ein tief dringendes Instrument, ein Mann, der sich wenig mit anderen beschäftigt, viel mit sich selbst, geistig und physisch ein Mann des Äusseren und wundervoll, aber auch ausschliesslich befähigt, die äussere Erscheinung der Dinge zu fassen. Man muss daher in Rubens zwei Beobachter von sehr ungleicher Kraft unterscheiden, die sich an künstlerischer Bedeutung kaum miteinander vergleichen lassen; den einen, der das ihn umgebende Leben den Bedürfnissen seiner Konzeption dienstbar macht, der seine Modelle sich unterordnet und nur das von ihnen herausgreift, was ihm passt; und den anderen, der diesseit seiner Aufgabe stehen bleibt, weil er sich einem Modell unterordnen müsste, und weil er das nicht kann.

Darum hat er bald grossartig beobachtet, bald das menschliche Antlitz nachlässig behandelt. Darum gleichen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

sich seine Porträts untereinander und gleichen in etwas ihm selbst, darum fehlt es ihnen am eigenen Leben und damit an innerer Ähnlichkeit und an wahrer Lebendigkeit, während seine porträtierten Gestalten genau den Grad von schlagender Persönlichkeit haben, die den Effekt ihrer Rolle noch erhöht, einen sprechenden Ausdruck, der keinen Zweifel gestattet, dass sie gelebt haben; — und was ihren geistigen Gehalt anlangt, so ist klar, dass sie alle eine lebendige, feurige Seele haben, die ihnen Rubens gegeben, die gleiche nahezu für sie alle, denn es ist die seine.

VIII.

Noch waren wir nicht an Rubens Grab in der Jacobs-Kirche. Der Grabstein steht vor dem Altar. Non sui tantum saeculi, sed et omnis aevi Apelles dici meruit: so sagt die Grabschrift.

Bis auf die Hyperbel, die übrigens seinem universalen Ruhm nichts nimmt und nichts gibt, wecken diese zwei Zeilen den Gedanken, dass hier unter den Steinplatten die Asche dieses grossen Mannes ruht. Hier ist er am 1. Juni 1640 beigesetzt worden. Zwei Jahre später weihte ihm seine Witwe auf Grund einer behördlichen Erlaubnis vom 14. März 1642 endgültig diese kleine Kapelle hinter dem Chor; und dort ward dann das schöne Bild des heiligen Georg aufgestellt, eines der reizvollsten Werke des Meisters, ein Werk, von dem die Tradition sagt, dass es ausschliesslich aus den Porträts seiner Familienmitglieder besteht, also aus seinen Lieben, seiner verblichenen und seiner lebenden

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Liebe, aus seiner Sehnsucht, seiner Hoffnung, der Vergangenheit, der Gegenwart und der Zukunft seines Hauses.

Allen den Gestalten, die diese sogenannte Heilige Familie bilden, soll tatsächlich die wertvollste historische Ähnlichkeit zukommen. Zunächst seine zwei Frauen nebeneinander; in erster Linie die schöne Helene Fourment, ein Kind von 16 Jahren, als er sie 1630 heiratete, eine ganz junge Frau von 26 Jahren als er starb, blond, von starken Formen, liebenswürdig, von sanftem Ausdruck, bis an den Gürtel entkleidet. Dann seine Tochter — seine Nichte, die berühmte Gestalt mit dem Strohhut — sein Vater, sein Grossvater — schliesslich sein jüngster Sohn in der Gestalt eines Engels, ein junger entzückender Bengel, das entzückendste Kind vielleicht, das je gemalt wurde. Schliesslich Rubens selbst in einer von dunklem Stahl und Silber spiegelnden Rüstung, wie er in der Hand das Banner des heiligen Georg hält. Er ist gealtert, abgemagert, grau, mit zerzaustem Haar, mitgenommen von der Zeit, aber prachtvoll in seinem inneren Feuer. Ohne Pose und Übertreibung hat er den eisernen Fuss auf den überwundenen Drachen gestellt. Wie alt war er da? Hält man sich an das Datum seiner zweiten Heirat, an das Alter seiner Frau, an das des Kindes, das dieser Ehe entsprossen, so musste er 56 oder 58 Jahre zählen. Seit 40 Jahren also hatte der glänzende, für jeden anderen unmögliche, für ihn leichte und immer glückliche Kampf begonnen, den er gegen das Leben geführt. In wieviel Werken, in welcher Abfolge von Tätigkeit, Kampf und Erfolg hatte er nicht gesiegt?

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Wenn je in solch ernster Stunde der Rückblick auf das eigene Leben, auf die verflossenen Jahre, auf eine vollbrachte Laufbahn, wenn je in solchem Augenblick der Gewissheit in allen Dingen ein Mann das Recht hatte, sich als Sieger zu malen, so war er es.

Der Gedanke ist so einfach als möglich; man braucht nicht lange danach zu suchen. Der Gefühlswert, den dieses Bild enthüllt, teilt sich dem Gefühl eines jeden unmittelbar mit, dessen Herz warm schlägt, und der die Erinnerung an solche Männer zur Weihe sich gestaltet.

Eines Tages, gegen Ende seiner Laufbahn, auf dem Gipfel seines Ruhmes, mitten vielleicht aus der Ruhe heraus, gefällt es ihm, unter einem erhabenen Titel, unter Anrufung der Mutter Gottes und des einzigen Heiligen, dem seine eigenen Züge zu geben ihm erlaubt scheint, in einem kleinen Rahmen (2 m ca.) alles zu malen, was für ihn Verehrungswürdiges und Bezauberndes gelegen hat in den Wesen, die er geliebt hatte. Diese letzte Schilderung glaubt er denen zu schulden, von denen er abstammt und denen, die sein arbeitsreiches Leben mit ihm geteilt, es verschönt, veredelt, mit ihrem Liebreiz und ihrer Zärtlichkeit erfüllt haben. Er giebt ihnen diese Verklärung mit so vollen meisterlichen Händen, wie man es nur von seiner Liebe und seinem Genie in seiner vollen Machtfülle erwarten durfte. Sein Können, seine Frömmigkeit, sein ganzes Sorgen steckt darin. Er schafft das Werk, das wir kennen: ein Wunderwerk, unendlich rührend als ein Werk des Sohnes, des Vaters, des Gatten; unvergleichlich für alle Zeiten als Kunstwerk.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Soll ich es beschreiben? Die Anordnung ist so einfach, dass die einfachste Katalogbeschreibung sie kennen lehrt. Soll ich seine besonderen Eigenschaften nennen? Es sind all die Eigenschaften des Malers in ihrer intimsten Gestaltung, in ihrer kostbarsten Form. Sie geben von ihm weder einen neuen noch einen höheren, wohl aber einen noch feineren, noch köstlicheren Begriff. Es ist der Rubens seiner besten Tage, noch natürlicher, noch genauer, noch launiger als sonst, mit seinem Reichtum ohne Farbenfülle, seiner mühelos erscheinenden Kraft, mit einem zärtlicheren Auge als gewöhnlich, mit einer zarten Hand, einer liebevollen Arbeit, voll Intimität und Tiefe. Wollte ich hier die Sprache des Handwerks sprechen, so würde ich die empfindliche Natur jener letzten Dinge verletzen, die eine Wiedergabe in der reinen Ideensprache verlangen, soll ihnen ihr Charakter und ihr Wert gewahrt bleiben. Ich bin davor gewiss nicht zurückgewichen, wo es sich darum handelte, den Techniker zu studieren, vor einem technischen Bilde wie der „Wunderbare Fischzug“ in Mecheln; wenn aber Rubens sich in seiner Kunst zu Höhen erhebt, wie in dem Abendmahl des Heiligen Franz, oder wenn seine Malerei durchglüht ist von Geist, Feinfühligkeit, Eifer, Gewissenhaftigkeit und Liebe für die, die er malt, in einem Wort von dem idealen Gehalt, wie im Heiligen Georg, dann sollte man nur noch in einer leichteren und reineren Sprache von diesen Dingen reden.

Hat Rubens je Vollendeteres geschaffen? Ich glaube es nicht. Hat er je auch nur so Vollkommenes ge-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

schaffen? Ich habe es nirgends finden können. Im Leben des grossen Künstlers gibt es solche prädestinierten Werke, nicht die grössten, auch nicht immer die besten, manchmal die bescheidensten, die, dank einer zufälligen Vereinigung aller Gaben des Mannes und des Künstlers, diesem selbst wie unbewusst, das reinste Wesen seines Genies ausdrücken. Ein Werk dieser Art ist der Heilige Georg.

Das Bild bezeichnet übrigens, wenn auch nicht das Ende, so doch die letzten schönen Jahre von Rubens' Leben; und verkündet mit einer Art grandioser Koketterie, dass diese grossartige Organisation weder Müdigkeit, noch Abspannung, noch Verfall gekannt hat. Wenigstens 35 Jahre sind vergangen über der Zeit, seit er die „Dreieinigkeit" des Museums zu Antwerpen gemalt. Welches Bild ist das jüngere? Wann hatte er das lebhaftere Feuer, die lebendigere Liebe für alle Dinge, mehr Geschmeidigkeit in allen Organen seines Genies?

Sein Leben ist nahezu vollendet, man kann es abschliessen und messen. Man sollte denken, er habe an dem Tage sein Ende vorausgesehen, da er sich selbst mit all den Seinen verherrlichte. Auch er hatte sein Denkmal errichtet und so ziemlich vollendet: er durfte sich das mit demselben Recht sagen, wie viele andere, und ohne jeden Dünkel. Noch 5 oder 6 Jahre blieben ihm zu leben. Die Politik hatte ihn etwas abgeschreckt, die zeitweilige Tätigkeit als Gesandter hatte er aufgegeben; so verbringt er diese Jahre in ungetrübtem Glück und Frieden, mehr als je er selbst. Hat er sein Leben gut

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

gelebt? Hat er sich würdig erwiesen seines Landes, seiner Zeit, seiner selbst? Einzige Gaben hat er gehabt: wie hat er sie genützt? Das Schicksal hat ihn verwöhnt. Hat er sich dessen unwürdig erwiesen? Lässt sich in diesem ganzen, grossen, klaren, glänzenden Leben, voller Abenteuer und doch voller Reinheit, das inmitten der erstaunlichsten Wechselfälle stets ein mustergültiges blieb, in diesem prunkliebenden und doch so einfachen Leben voller Unruhe aber frei von aller Kleinlichkeit, lässt sich da irgend ein Makel entdecken, der uns schmerzen könnte. Er war glücklich, aber er ist nie undankbar gewesen. Er hatte seine Prüfungen zu bestehen, aber er ist nie bitter geworden. Er hat viel und heiss geliebt, aber er hat nie die Treue gebrochen.

Er ist in Siegen, in der Verbannung geboren, als Sohn einer wunderbar rechtschaffenen und hochherzigen Mutter. Sein Vater war hochgebildet, ein gelehrter Doktor, aber leichtsinnig, wenig gewissenhaft und von haltlosem Charakter. Mit 14 Jahren ist er Page einer Prinzess, mit 17 Jahren beginnt er zu malen; mit 20 Jahren ist er schon reif und ein Meister. Mit 29 Jahren kehrt er von einer Studienreise zurück, wie von einem Sieg, den er in der Fremde errungen, und zieht wie im Triumph in seine Heimat ein. Man fragt nach seinen Studien, und er hat sozusagen nur Werke zu zeigen. Er hatte im Namen Flanderns von Italien Besitz ergriffen, hatte von Stadt zu Stadt die Zeichen seines Siegeszuges aufgepflanzt, und hatte unterwegs seinen Ruhm, den seines Landes und was noch mehr war, eine in Italien unbekannte Kunst begründet.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Als Trophäen brachte er Marmorbilder mit, Stiche, Malereien, Werke von ersten Meistern und über alles eine nationale Kunst, eine neue Kunst von gewaltigem Abmass, unter allen bekannten Künsten von der unerschöpflichsten Ergiebigkeit.

Und wie sein Name grösser wird und strahlt, wie sein Talent bekannt wird, da scheint seine Persönlichkeit zu wachsen, sein Gehirn weitet sich, seine Fähigkeiten vervielfältigen sich mit allem, was man von ihm und was er von ihnen verlangt. Ist er ein feiner Politiker gewesen? Seine Politik scheint mir darin bestanden zu haben, dass er klar, treu und ehrlich die Wünsche und den Willen seines Herrn versteht und übermittelt, dass er durch sein grosses Auftreten gefällt, dass er alle die, mit denen er in Berührung kommt, durch seinen Geist, seine Kultur, seine Konversation, seinen Charakter entzückt, und dass er zu alledem die grösste Zahl von Eroberungen macht vermöge der unermüdlichen Geistesgegenwart seines Malergenies. Er kommt an, oft mit grossem Pomp, überreicht seine Beglaubigungsschreiben, unterhält sich und malt. Er porträtiert Prinzen, Könige, er malt mythologische Bilder für die Paläste, religiöse für die Kirchen. Man weiss nicht recht, wer das grössere Ansehen geniesst, der Maler Peter Paul Rubens, oder der Gesandte und akkreditierte Bevollmächtigte; aber man darf mit Gewissheit annehmen, dass der Künstler dem Diplomaten in wunderbarer Weise zu Hilfe kommt. In allen diesen Dingen erwirbt er die Zufriedenheit derer, denen er mit seinem Wort und seinem Talent dient. Die wenigen Schwierigkeiten, die Aufenthalte

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

und Beschwerlichkeiten, die in seinen so merkwürdig mit Geschäften, Vorstellungen, Festen und Malen erfüllten Reisen hier und da etwa auftreten, sind ihm nie von seiten der Fürsten erwachsen. Die wahren Politiker waren spitzfindiger und weniger leicht zu nehmen: Beweis: sein Streit mit Philipp von Arenberg bei Gelegenheit seiner letzten Mission nach Holland. War es die einzige Wunde, die er in diesen doch so empfindlichen Geschäften davongetragen? Sicher ist es die einzige Wolke, die man von ferne gewahrt und die auf diese strahlende Existenz einen kleinen Schatten wirft. In allen anderen Dingen war er glücklich. Sein Leben ist von einem Ende zum andern von denen, die die Liebe zum Leben wecken. In allen Lagen ist er ein Mensch, der den Menschen achtet.

Seine äussere Erscheinung ist schön, er ist tadellos erzogen und gebildet. Von seiner ersten, schnell sich entwickelnden Erziehung her, hat er den Geschmack an den Sprachen und die Leichtigkeit, sie zu sprechen, behalten: er schreibt und spricht Lateinisch; er liebt, was gesund ist und stark; man unterhält ihn beim Malen mit Vorlesen von Plutarch oder Seneca, und er ist bei der Lektüre mit der gleichen Aufmerksamkeit dabei, wie bei der Malerei. Er lebt im grössten Luxus, bewohnt ein fürstliches Haus; er hat wertvolle Pferde, die er Abends reitet, eine ganz einzige Sammlung von Kunstgegenständen, an der er in seinen Mussestunden seine Freude hat. Er ist geordnet, methodisch und berechnet in der Gestaltung seines Privatlebens, in der Einteilung seiner Arbeit, in gewissem Sinne in der kräftigenden und ge-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

sunden Pflege seines Genies. Er ist einfach, von mustergültiger Treue im Verkehr mit seinen Freunden, allen Talenten gegenüber wohlwollend, unerschöpflich in wohlwollender Aufmunterung der Anfänger. Kein Erfolg in seiner Umgebung, dem er nicht mit seiner Börse oder mit seinem Lobe zum Lichte verholfen hat. Seine Langmut mit Bezug auf Brouwer ist eine berühmte Episode seines an Wohltaten reichen Lebens und eines der bezeichnendsten Beispiele, die er von seiner liebevoll kameradschaftlichen Gesinnung gegeben. Er verehrt alles, was schön ist; das Gute und das Schöne sind ihm eins.

Er hat die Erlebnisse seines grossen offiziellen Lebens an sich vorüberziehen lassen, ohne davon geblendet zu sein, ohne an seinem Charakter Einbusse zu erleiden, auch ohne seine häuslichen Gewohnheiten erheblich zu ändern. Weder Glück noch Ehren haben ihn verdorben; die Frauen konnten ihm nicht mehr anhaben, als die Fürsten. Mit keinerlei Liebschaft ist er ins Gerede gebracht worden. Er ist im Gegenteil streng häuslich, und lebt in glücklicher Eintracht mit seiner ersten Frau von 1609—1626, von 1630 an mit der zweiten, umgeben von zahlreichen schönen Kindern, von ergebenen Freunden. So werden seine Zerstreuungen, seine Neigungen und seine Pflichten zu Dingen, die ihm die Seele im Gleichgewicht erhalten und die ihm helfen, mit der natürlichen Leichtigkeit des Giganten die tägliche Last einer übermenschlichen Arbeit zu tragen. In all seinen komplizierten, liebenswürdigen oder erdrückenden Beschäftigungen herrscht Einfachheit. In diesem ruhigen Milieu ist alles Gewohnheit und Offen-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

heit. Sein Leben spielt sich im hellsten Licht ab: es ist Tag, wie auf seinen Bildern. Nicht der Schatten eines Geheimnisses, auch kein Kummer, wenn nicht der aufrichtige Schmerz eines ersten Witwertums; nichts Verdächtiges, nichts das man ergänzen oder darüber man auch nur Vermutungen anstellen möchte, bis auf eines: das Geheimnis selbst seiner unverständlichen Fruchtbarkeit.

Man hat von ihm gesagt, er habe, indem er seine Welten schuf, sich Befreiung geschaffen. In dieser scharfsinnigen Definition möchte ich nur ein Wort aufgreifen: die „Befreiung“ setzt eine Spannung voraus, das Leiden an einer Uberfülle, die in diesem gesunden, nie verlegenen Geist nicht zu finden ist. Er schafft, wie ein Baum seine Früchte trägt, ohne andere Mühe und Anstrengung. Wann dachte er? Diu noctuque incubando — das war sein lateinischer Wahlspruch, d. h. er dachte nach, ehe er malte; man sieht das aus seinen Skizzen, Plänen und Entwürfen. In Wahrheit folgte die Improvisation der Hand auf die des Geistes: dieselbe Sicherheit und dieselbe Leichtigkeit der Gestaltung im einen wie im andern Fall. In seinem Seelenleben gibt es keine Stürme, keine Mattigkeit, keine Unordnung, keine Phantasterei. Wenn je irgendwo die Melancholie der Arbeit ihre Spuren hinterlassen hat, so war es sicherlich weder auf den Zügen von Rubens, noch auch in seinen Bildern. Vermöge seiner Geburt im 16. Jahrhundert gehörte er zu dem starken Geschlechte von Denkern und Männern der Tat, bei denen Tat und Denken nur eines ausmachten. Er war Maler, wie er ein Mann des

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Degens gewesen wäre; er machte Bilder, wie er Krieg geführt hätte, mit ebenso viel Kaltblütigkeit wie Eifer, indem er gut kombinierte, sich schnell entschied und sich im übrigen auf die Sicherheit seines Auges verliess. Er nimmt die Dinge, wie sie sind, seine schönen Gaben wie er sie empfangen hat; er übt sie, wie je ein Mann die seinen geübt, gestaltet sie bis zu ihren äussersten Grenzen aus, verlangt darüber hinaus nichts von ihnen, und verfolgt so mit ruhigem Gewissen und mit Gottes Hilfe seinen Weg.

Er hat ungefähr 1500 Werke geschaffen, die gewaltigste Produktion, die je ein Mann geleistet. Man müsste schon die Lebenswerke einer ganzen Reihe der gewaltigsten Schöpfer vereinen, um annähernd eine solche Zahl zu erreichen. Aber auch unabhängig von der Zahl erscheint die Bedeutung, der Umfang, die Schwierigkeit seiner Werke, schwindelerregend, und man steht vor einem Schauspiel, das den höchsten und man darf sagen, den heiligsten Begriff gibt von den menschlichen Fähigkeiten. Das wenigstens scheint mir die Lehre zu sein, die wir aus der Fülle und Kraft einer solchen Seele ziehen dürfen. Nach dieser Richtung ist er einzig, und auf alle Weise ist er eine der grössten Gestalten der Menschheit. Man muss in unserer Kunst zurückgehen bis zu den Halbgöttern, bis zu Raphael, Leonardo und Michel Angelo, um seinesgleichen und in gewissem Sinne noch seine Meister zu finden.

Man hat weiter gesagt, es fehle ihm nichts, als die ganz reinen und die ganz edlen Instinkte. Tatsächlich lassen sich in der Welt des Schönen zwei oder drei

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Männer finden, die noch weiter gegangen, die höher geflogen, und die folglich das göttliche Licht und die ewigen Wahrheiten aus noch grösserer Nähe geschaut haben. Und desgleichen gibt es in der geistigen Welt, in der der Gefühle, der Visionen und Träume, Tiefen, in die allein Rembrandt hinabgestiegen ist, in die Rubens nicht eingedrungen, und die er nicht einmal geahnt hat. Demgegenüber hat er sich der Erde bemächtigt, wie kein zweiter. Die Vorgänge des Lebens, sie sind sein Gebiet. Sein Auge ist das staunenswerteste Prisma, das uns je von Licht und Farbe der Dinge grossartige und wahre Ideen gegeben. Die Dramen, die Leidenschaften, die Gebärden des Körpers, der Ausdruck des Gesichtes, der ganze Mann in den vielerlei Zwischenfällen des menschlichen Lebens, alles das nimmt seinen Weg durch sein Gehirn, nimmt dort stärkere, festere Formen an, wächst an Reichtum und erlangt eine Art von heroischem Charakter. Überall legt er Zeugnis ab von der Reinheit seines Wesens, der Wärme seines Temperaments, der Stärke seiner Natur, dem wunderbaren Gleichmut seiner Nerven und der Grossartigkeit seiner alltäglichen Visionen. Er ist ungleich und überschreitet das Mass; er verletzt den Geschmack, wenn er zeichnet, aber nie, wenn er malt. Er vergisst sich, vernachlässigt sich; aber vom ersten bis zum letzten Tage seines Lebens folgt auf einen Fehler ein Meisterwerk, macht er einen Mangel in der Sorgfalt, im Ernst oder im Geschmack sofort gut durch einen Beweis äusserster Selbstachtung, durch einen beinahe rührenden Fleiss und durch eine Probe geläutertsten Geschmacks.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Sein Zauber ist der eines Mannes, der gross und stark sieht, und das Lächeln eines solchen Mannes ist entzückend. Wenn er die Hand auf einen seltenen Gegenstand legt, wenn er an ein tiefes und klares Gefühl rührt, wenn sein Herz von einer hohen und aufrichtigen Bewegung ergriffen ist, so malt er die Kommunion des heiligen Franz und reicht damit im Reich der rein geistigen Schöpfungen an alles hinauf, was schön ist und wahr. Dann ist er so gross wie irgend einer der Grossen.

Er hat alle Züge des geborenen Genies und vor allem den unfehlbarsten von allen, die Ursprünglichkeit, die unerschütterliche Natur, in gewissem Sinne das Unbewusste seines Schaffens. Alle Kritik ist ihm fremd, daher es kommt, dass er nie aufgehalten wird durch eine zu überwindende oder schlecht überwundene Schwierigkeit, nie entmutigt durch ein mangelhaftes Werk, nie eitel auf eine vollkommen gelungene Schöpfung. Er schaut nicht rückwärts und ist auch nicht erschreckt über das, was ihm zu tun bleibt. Er nimmt erdrückende Aufgaben an, und erledigt sie. Er unterbricht seine Arbeit, verlässt sie, zerstreut sich, wendet sich wieder davon ab. Er kommt darauf zurück, nach einer weiten und langen Gesandtschaft, als ob er das Werk vor nicht länger als einer Stunde verlassen habe. Ein Tag genügt ihm, um die Kirmes zu malen, 13 Tage für die „Anbetung“ in Antwerpen, 7 oder 8 Tage vielleicht für die „Kommunion“, wenn man sich an den Preis hält, der ihm bezahlt ward.

Liebte er das Geld so, wie man es behauptet hat?

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Hatte er, wie man gesagt hat, so unrecht, wenn er sich von seinen Schülern helfen liess, und behandelte er eine Kunst, die er zu solchen Ehren gebracht hat, deswegen mit zu wenig Achtung, weil er seine Bilder mit 100 Gulden pro Tag bewertete? In Wahrheit war damals das Handwerk des Malers wirklich ein Handwerk und dieses Handwerk wurde dadurch, dass man es wie ein hohes Berufsgeschäft behandelte, weder weniger edel noch weniger gut in der Ausführung. Die Wahrheit ist, dass es damals Lehrlinge gab, Meister, Korporationen, eine Schule, die tatsächlich ein Atelier war, dass die Schüler die Mitarbeiter waren der Meister, und dass weder Meister noch Schüler zu klagen hatten über diesen heilsamen und nützlichen Austausch von Lehren und Diensten.

Mehr als irgend ein anderer hatte Rubens das Recht, sich an die alten Gebräuche zu halten. Mit Rembrandt ist er das letzte grosse Haupt einer Schule, und besser als Rembrandt, dessen Genie unübertragbar ist, hat er zahlreiche neue und feste ästhetische Gesetze festgelegt. Er hinterlässt eine doppelte Erbschaft von guten Lehren und hervorragenden Beispielen. Sein Atelier erinnert mit dem gleichen Glanz, wie irgend ein anderes, an die schönsten italienischen Meisterwerkstätten. Er bildet Schüler, die den Neid der anderen Schulen erwecken, und die den Ruhm seiner eigenen ausmachen. Immer ist er umgeben von dieser Gefolgschaft originaler Geister, und grosser Talente, über die er eine Art väterlicher Autorität voller Milde, Sorglichkeit und Würde ausübt.

Er hat kein erdrückendes Alter erlebt; weder schwere Krankheit, noch Altersschwäche. Das letzte Bild, das

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

er mit seinem Namen zeichnete, und das abzuliefern er keine Zeit mehr fand, seine „Kreuzigung des heiligen Petrus“, ist eines der besten. Er spricht davon in einem Brief von 1638 wie von einem Lieblingswerk, das ihn entzückt und das er in Musse behandeln möchte. Kaum künden ihm einige kleine Gebrechen an, dass unsere Kräfte ihre Grenzen haben, und schon stirbt er plötzlich mit 63 Jahren und hinterlässt seinem Sohne, mit der reichsten Hinterlassenschaft das grösste Ruhmesvermächtnis, das je ein Mann der Geistesarbeit, wenigstens in Flandern, durch seine Geistesarbeit sich erworben.

So steht dieses vorbildliche Leben vor uns; ein Leben, das ich geschrieben sehen möchte von jemand von grossem Wissen und von grossem Herzen, zur Ehre unserer Kunst und zur dauernden Erhebung für die, die sie ausüben. Hier müsste es geschrieben werden, wenn möglich angesichts dieses Grabes, und vor dem heiligen Georg. Wie man es vor Augen hätte, was an uns vergänglich ist und was bleibt, was endet und was kein Ende hat, so würde man mit rechtem Mass, mit Sicherheit und mit Achtung wägen, was in dem Leben eines grossen Mannes und in seinen Werken Vergängliches ist und was wirklich Unsterbliches darinnen zurückbleibt.

Wer weiss übrigens, ob, zu neuem Leben erweckt in der Kapelle, in der Rubens schläft, das Wunder des Genies, an sich genommen, nicht etwas klarer werden würde und ob das Übernatürliche, wie wir es nennen, sich nicht besser enthüllen möchte?

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

IX.

So etwa würde ich in rascher Skizze mit eilender Feder ein Porträt von van Dyck entwerfen.

Ein junger Fürst von königlichem Geblüt, dem die Natur alles verliehen hat, Schönheit, Eleganz, grossartige Gaben, ein frühreifes Genie, einzigartige Erziehung, und vor allen Dingen eine glückliche Lebenslage; überall ausgezeichnet, überall gern gesehen, überall gefeiert, und zwar im Ausland noch mehr als in seiner Heimat; im vertrauten Verkehr mit den Grössten des Adels, der Liebling und der Freund von Königen; so hat er wie von selbst die begehrtesten Dinge dieser Erde erlangt, das Talent, den Ruhm, die Ehre, Luxus, Passionen, Abenteuer; immer jugendlich, selbst in seinen reifen Jahren, niemals gesetzt, selbst nicht in seinen letzten Tagen; leichtsinnig, ein Spieler, geldgierig, verschwenderisch; er spielt den Teufel und, wie man zu seiner Zeit sagte, er ergibt sich dem Teufel, um sich Geld zu verschaffen, das er dann mit vollen Händen ausgibt für Pferde, Luxus und ruinöse, galante Abenteuer. Seine Kunst liebt er über alles und opfert sie doch den niedrigsten Leidenschaften, der Liebe ohne Treue, der Neigung ohne wahres Glück; liebenswürdig, von kräftiger Konstitution und feiner Statur; von wenig männlicher, eher zarter Gesichtsfarbe; ein Don Juan eher als ein Held, mit einem Stich ins Melancholische, als dringe ein Grund von Traurigkeit durch die Heiterkeit seines Lebens hindurch; die Zärtlichkeit eines Herzens, das immer bereit ist, sich zu verlieren und

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

dabei etwas Verbrauchtes, wie es den Herzen eigen ist, die sich zu oft verloren. Eine Natur, die eher in Flammen aufgeht, als dass sie brennt. Im Grunde mehr Sinnlichkeit als rechtes Feuer, weniger Temperament, als ein Sichgehenlassen. Weniger fähig, die Dinge zu ergreifen, als sich von ihnen ergreifen zu lassen und sich ihnen hinzugeben; ein Mann des persönlichen Zaubers, selbst jedem Zauber zugänglich, und verzehrt von allem, was es Verzehrendes, Aufreibendes gibt in dieser Welt: von der Kunst und von der Frau. Mit allem hat er Missbrauch getrieben, mit seiner Gesundheit, seiner Würde, seinem Talent. Von seinen Bedürfnissen wird er erdrückt, durch Vergnügungen verbraucht, in seinen Mitteln erschöpft. Ein Unersättlicher, der, wie die Geschichte berichtet, zum Schluss mit italienischen Gaunern sich gemein gemacht und der in der Retorte heimlich nach Gold suchte. Ein Mann, der das Leben durchkostet und sich dann, gewissermassen auf Befehl, mit einer reizenden Person aus guter Familie verheiratet, da er ihr weder mehr viel Kraft, noch viel Geld, noch ein gesichertes Leben zu geben hatte. Die Trümmer eines Mannes, der bis zu seiner letzten Stunde das Glück hat, das ausserordentlichste von allen, seine Grösse zu bewahren, wenn er malt; ein Taugenichts, erst vergöttert, dann verschrieen und verleumdet, im Grunde besser als sein Ruf, dessen Grazie, darin sein Genie Gestalt gewonnen hat, man alles verzeiht — in einem Wort: ein Kronprinz, der starb, da der Thron frei ward und der nicht zur Herrschaft gelangt ist.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Mit seinem bedeutenden Lebenswerk, seinen unsterblichen Porträts, seiner den feinsten Gefühlsregungen zugänglichen Seele, seinem eigenen Stil, mit seiner ganz persönlichen Vornehmheit, seinem Geschmack, seinem Masshalten und seinem Charme in allem, daran er rührte, darf man doch fragen, was van Dyck ohne Rubens wäre.

Wie hätte er die Natur gesehen? Wie hätte er gemalt? Welche Farbe hätte er sich geschaffen? Wie hätte er modelliert? Welche poetische Anschauung wäre die seine geworden? Wäre er italienischer geworden, hätte er sich mehr an Corregio und Veronese gehalten? Wenn die von Rubens eingeleitete Revolution einige Jahre später, oder gar nicht gekommen wäre, was wäre da aus allen den liebenswürdigen Schülern geworden, für die der Meister alle Bahnen bereitet hatte, die nur zu sehen hatten, wie er lebte, um ähnlich zu leben, wie er malte, um so zu malen, wie nie vor ihm gemalt worden war; die nur seine Werke, so wie er sie gestaltete und die Gesellschaft ihrer Zeit, wie sie geworden war, gleichzeitig zu betrachten brauchten, um zwei neue Welten zu finden, wie sie sich in ihren Beziehungen zu untereinander unzertrennlich und endgültig herausgebildet hatten, eine moderne Gesellschaft und eine moderne Kunst? Welcher von ihnen hätte selbst solche Welt schaffen können?

Ein Reich gab es zu gründen; waren sie dem gewachsen? Jordaens, Crayer, Gérard, Zeghers, Rombouts, van Thulden, Cornelis Schutt, Boyermanns, Jan van Oost von Brügge, Teniers, van Uden, Snyders, Jan Fyt, alle

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

die Rubens beeinflusst, — denen er Führer ist, — die er bildet und benutzt — seine Mitarbeiter, seine Schüler oder seine Freunde, sie alle konnten sich allerhöchstens in die grossen und kleinen Provinzen seines Königreichs teilen, und van Dyck, der begabteste von allen, sollte über die bedeutendste und schönste von allen herrschen. Man muss sich einmal alles das hinwegdenken, was sie unmittelbar oder mittelbar ihrem Zentralgestirn Rubens verdanken, um zu fühlen, was von diesen leuchtenden Trabanten übrig bleibt.

Man nehme van Dyck den vorbildlichen Typus weg, aus dem der seine entstanden, den Stil, aus dem er den seinen entwickelt, das Formengefühl, die Wahl des Vorwurfs, den geistigen Gehalt, die Manier und die Technik, die ihm als Beispiel gedient; und man sieht, was alles ihm fehlt. In Antwerpen, in Brüssel, wie allenthalben in Belgien, sehen wir van Dyck in den Fussstapfen von Rubens. Sein „Trunkener Silen“ — und so auch sein „Martyrium Petri“ — ist ein zweiter zarter und beinahe poetisch gewordener Jordaens, oder mit anderen Worten, ein Rubens in seiner vollen Vornehmheit, aber verfeinert durch eine noch sorgfältigere Hand. Seine Heiligenbilder, Passionen, Kreuzigungen, Grablegungen, seine schönen Leichname Christi, seine schönen Frauen in Trauer und Tränen würden nicht existieren, oder würden anders sein, wenn Rubens nicht ein für allemal in seinen 2 Triptychen von Antwerpen die flämische Formel für die Evangeliendarstellung gegeben, und den lokalen Typus Christi, der Maria, der Magdalena und der Apostel festgelegt hätte.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Es ist immer mehr Sentimentalität und manchmal mehr Gefühl in dem feinen van Dyck, als in dem grossen Rubens; und auch dessen noch ist man nicht völlig sicher. Die Unterschiede sind sehr fein und die Art sie zu erfassen, ist Sache des Temperaments. Alle Söhne haben, wie van Dyck, einen Zug von der Mutter, einen weichlichen Zug, der zu den Zügen des Vaters hinzukommt. So kommt es, dass, was vom Vater ererbt, zuweilen reicher, zuweilen weicher sich gestaltet, dass es bald gewandelt und bald abgeschwächt erscheint, und so macht sich auch hier zwischen diesen beiden so ungleichen Seelen etwas wie ein weiblicher Einfluss geltend; man möchte sagen, dass ein Unterschied des Geschlechts sie trennt. Van Dyck zieht die Gestalten, die Rubens zu stark verbreitert hatte, in die Länge; er gibt weniger Muskel, weniger Relief, weniger Knochen und Blut. Er ist nicht so ungestüm, niemals brutal, seine Sprache ist nicht so derb; er lacht wenig, ist oft gerührt, aber den tiefen Schmerz der grossen Leidenschaft kennt er nicht. Niemals wird er zu laut. Die Herbheit seines Meisters sucht er zu mildern; er ist ungezwungen, weil das Talent bei ihm von erstaunlicher Natürlichkeit und Leichte ist, er ist frei, leicht, beweglich, aber niemals wirklich hingerissen.

Betrachtet man in Rubens Bildern Stück für Stück einzeln, so gibt es deren, die van Dyck besser zeichnet, als jener, besonders wenn es ein pretiöses Stück ist: eine müssige Hand, eine Frauenhand, ein schlanker, ringgeschmückter Finger. Er ist vornehmer, von feineren Sitten; man möchte ihn einer besseren Gesellschaft zu-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

weisen. Er ist raffinierter als sein Meister, weil sein Meister sich tatsächlich völlig allein gebildet hat, und weil die ragende Höhe dieses Mannes ihn von vielen Verpflichtungen befreit und für vieles entschuldigt.

Er ist 24 Jahre jünger als Rubens; nichts aus dem 16. Jahrhundert haftet ihm mehr an. Er gehört der ersten Generation des 17. Jahrhunderts an, und das fühlt man. Man fühlt es physisch und geistig, im Mann und im Maler, in seinem hübschen Gesicht und in seinem Geschmack für die schönen Gesichter; man fühlt es allenthalben in seinen Porträts. Auf diesem Gebiet ist er in wunderbarer Weise ein Kind der Welt, ein Kind seiner Welt und seiner Zeit. Er hatte nie einen Typus geschaffen, der ihn mit zwingender Gewalt von der Wahrheit hätte abziehen können; er ist exakt, er sieht richtig, er sieht ähnlich. Vielleicht überträgt er auf all die Menschen, die ihm gesessen haben, etwas von der Anmut seiner eigenen Person, einen Ausdruck selbstverständlicher Vornehmheit, eine elegante Nachlässigkeit der Haltung und des Anzugs, vielleicht auch die Schönheit seiner eigenen gleichmässig schönen, reinen, weissen Hände. Jedenfalls hat er mehr, als sein Meister, den Sinn für guten Anzug, für die Mode, für den Geschmack an seidenen Stoffen, an Atlas, an Bändchen und Bändern, Federn und Phantasiedegen. Es sind keine Ritter mehr, es sind Kavaliere. Die Männer des Waffenhandwerks haben ihre Rüstungen, ihre Helme abgelegt. Es sind Hof- und Salonmänner im offenen Wams, im gefalteten Hemde, in Seidenstrümpfen, in Kniehosen, in Seidenschuhen mit Hacken, alles Moden und Gewohnheiten, die die

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

seinen waren, und die er, besser als irgend einer, in ihrem vollendeten weltlichen Ideal wiederzugeben berufen war. Auf seine Weise, in seiner Art, steht er durch die einzige Übereinstimmung seiner Natur mit dem Geist, den Bedürfnissen und den eleganten Gewohnheiten seiner Zeit in der Malerei hinter keinem seiner Zeitgenossen zurück. Sein Karl I. erlaubt durch das tiefe Erfassen des Modells und des Gegenstandes, durch seine Vornehmheit, durch die vollendete Schönheit aller Dinge in diesem auserlesenen Werk, der Zeichnung des Gesichts, des Kolorits, der unerhört raffinierten und richtigen Valeurs, der ganzen Qualität der Arbeit — dieser Karl I., um nur ein in Frankreich gut gekanntes Beispiel herauszugreifen, erlaubt einen Vergleich mit allem Höchsten, das die Malerei geschaffen.

Sein Gruppenporträt der Turiner Galerie ist vom selben Rang und von gleicher Bedeutung. Nach dieser Richtung hat er mehr geleistet, als irgend ein anderer nach Rubens. Er hat Rubens vervollständigt und hat seinem Werk Porträts hinzugefügt, die, besser, als die des Meisters, dieses Meisters durchaus würdig waren. Er hat in seiner Heimat eine selbständige Kunst geschaffen und er hat folglich seinen berechtigten Anteil an der Schöpfung einer neuen Kunst.

Übrigens hat er noch mehr geleistet, er hat eine ganze fremde, die englische, Schule befruchtet. Reynolds, Lawrence, Gainsborough, und ich könnte noch beinahe alle Maler anführen, die der englischen Tradition treu blieben und die stärksten Landschafter, sie alle stammen direkt von van Dyck ab und indirekt von

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Rubens durch van Dyck. Das ist immerhin ein bedeutendes Verdienst. Auch weist die Nachwelt, deren Instinkt immer sehr gerecht ist, van Dyck einen besonderen Platz an, mitteninne zwischen den Männern ersten und denen zweiten Ranges. Noch nie ist mit Sicherheit die Rangstufe festgelegt worden, die ihm zugemessen werden muss im Zuge der grossen Männer; und seit seinem Tode, wie schon zu seinen Lebzeiten, scheint er das Vorrecht gehabt zu haben, neben den höchsten Thronen zu stehen und dort eine gute Figur zu machen.

Und trotzdem, ich komme wieder zurück auf das, was ich sagte: mit seinem persönlichen Genie, seinem persönlichen Zauber und Talent wäre der ganze van Dyck unerklärlich, hätte man nicht die Sonne vor Augen, von deren Strahlen ihm so viele schöne Reflexe kommen. Man würde suchen, wer sie ihm gelehrt, diese neue Manier und diese freie Sprache, die nichts mehr gemein hat mit der alten. Helligkeiten, die von einem fremden Lichtzentrum stammen, die nicht seinem Genie entstrahlen, würden mutmassen lassen, dass irgendwo in seiner Nähe ein grosses, inzwischen verschwundenes Gestirn gewesen. Van Dyck wäre dann nicht mehr der Sohn von Rubens, man würde seinem Namen hinzufügen: sein Meister war unbekannt; und das Geheimnis seiner Geburt würde zum würdigen Objekt für die Forschung der Geschichtsschreiber.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN