



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Alten Meister

Fromentin, Eugène

Berlin, 1903

II.

[urn:nbn:de:hbz:466:1-60377](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-60377)

II.

Es ist allgemein bekannt, dass Rubens drei Lehrer hatte, dass er seine Studien bei einem wenig bekannten Landschaftler 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,

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 vermittelt 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

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

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 Veer 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

ist ein ungeheurer 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 manierten Händen. Die Engel im Himmel sind gut hingestellt. 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

persönliche Note ist. Blondes Haar, das in dem hellen Fleischtone 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 Fleischtone; 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-

schen und leidlich verselbständigten Kunst. Es ist mehr, als ich von Veen erwartet hatte; es ist genug, um ihm Rubens geistiger Entwicklung 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

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 Akademien 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, selbstheroische Handlung, dargestellt in ihrer nackten Wahrheit und ohne jede mystische oder heidnische Idealisierung. Er liebte

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 Farbauftrag jäh, sicher und richtig. Es war, wie wenn er dreinschläge auf die Leinwand und eher einen Ton als eine Form daraufschmetterte, dass die Leinwand unter dem Pinsel erzitterte. Er pflöpfte 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 Wimpertrand; 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

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

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 23^{sten} bis zu seinem 31^{sten} 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 Entwicklung zu untersuchen wäre, in der kaum die leiseste Wellenbewegung eines Geistes sichtbar wird, der an Breite zu-