



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Alten Meister

Fromentin, Eugène

Berlin, 1903

V.

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

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

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-

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 beharrlicher 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

Fromentin, Meister von ehemals.

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,

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-

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

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.

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.

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

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 Partien 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 Linienggebung 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 Partien.

Alles das ist von einzigem Reichtum und eigen-

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 Familiärerer 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-

rot
gelb
dunkelblau

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 geliebt 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,

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 kündigt, 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

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 finsternen 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-

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 harret: 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 teure Wesen zur letzten Ruhe gebettet werden. — Um die sterblichen Reste eines Gottes müht sich die liebende Fürsorge

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-

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 lichterem 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 unsprechen 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

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

hat er Besseres gefunden, als diese finsternen 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 male-
rischen 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-

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 präzisierete, 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

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 unachahmlichen 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