



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Die Alten Meister**

**Fromentin, Eugène**

**Berlin, 1903**

VI.

---

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

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

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 hingesezt, 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-

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, naturgetreuesten Reflexen. Oben im Gebälk gewahren wir Spinnewebe; 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 Partien 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

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 Partien 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

Technik handelt, die wenig Gehalt hat, und deren Formel man so fassen könnte: ein breiter, grauer Farbauftrag, 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,

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,

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 knien 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

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

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.