



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Alten Meister

Fromentin, Eugène

Berlin, 1903

VII.

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

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

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-

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

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 Ungenietherheit 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.

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 Parteen, 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

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 Perlen- glanz 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 Fromentin, Meister von ehemals.

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 verschiedenen 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-

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-

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 gespreizten 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

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,

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 vermännigfaltigt, wie eine Reihe von Porträts von Latour, Houdon oder Caffieri.

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 Prinzessinnenschönheit 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

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,

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 schwächlich, 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

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

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 gegenüber sah, dessen seitlich gerichtetes Auge den hochmütigen kalten und finsternen 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 vergänglichliches 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

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

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