



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der Malerschule Antwerpens

Rooses, Max

München, 1880

IX. Peter Paul Rubens.

[urn:nbn:de:hbz:466:1-63507](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-63507)

IX.

Peter Paul Rubens.



mpfanden wir es schon bisher immer, daß unsere Grenze zu eng, das geschriebene Wort zu arm war um unsern Gegenstand nach Verdienst zu behandeln, so fühlten wir es nie so tief als jetzt, Angesichts der Aufgabe, das zusammenzufassen was wir von Rubens Leben und Thaten wissen und was wir über seine Werke denken. Es stehen uns nur wenige Blätter zu Gebote und es würden Bände nöthig sein, um diesen größten Meister der niederländischen Schule, den riesenhaften Genius, der nicht bloß in seiner Heimat, sondern durch die ganze Welt als eines der meist begnadeten Menschenkinder gefeiert wird, nach Gebühr zu vergegenwärtigen. Wer vermöchte indess überhaupt mit Worten, mit kaltem farblosen Klang die Vorstellung von seinen Gemälden in all ihrer Gluth und Farbe zum Bewußtsein des Lesers zu bringen! Opfern wir daher keine weitere Zeit mit Zagen und mit Klagen und treten wir vielmehr dreist an unseren Gegenstand.

Wo ist Rubens geboren? Ueber diese schwierige Frage wurde bereits ein Dutzend Schriften verfaßt, um sie zu klären und zu erörtern.* Jede derselben mochte mit der Phrase beginnen: so wie sieben hellenische Städte um den Ruhm stritten, Homer ein Kind ihrer Heimat nennen zu dürfen, so erheben auch vier Städte den Anspruch auf Rubens' Geburt innerhalb ihrer Mauern; und jede Untersuchung endigt mit einer verschiedenen Schlufsentscheidung. Nach der einen ist es Antwerpen, wo Rubens das Licht der Welt erblickte, nach der anderen Siegen, nach einer dritten Cöln, nach einer vierten Curingen, ein Ort bei Hasselt.

Kürzlicher verhalten wir uns nicht bei den Anwartschaften der zwei letztgenannten, die doch auf allzuschwachen Gründen beruhen und besprechen nur die Beweise, welche die zwei übrigen Städte, Antwerpen und Siegen, geltend machen.

Die Frage über Rubens' Geburtsort kann nicht in Erwägung gezogen werden, ohne einen Blick auf die Geschichte seiner Eltern zu werfen.

* Die hervorragendste und erschöpfendste ist die von R. GÉNARD, Aanteekeningen over P. P. Rubens en zijne bloedverwanten. Antwerpen. 1877.

Der Vater unseres großen Meisters hieß Jan Rubens und war den 13. März 1530 in Antwerpen als der Sprößling einer Bürgerfamilie geboren, deren älteste Glieder wir dort schon vor 1400 als Lohgerber anfänglich finden. Sein Vater Bartholomäus und sein Großvater Peter waren beide Spezereihändler. Jan Rubens studierte die Rechte, brachte sieben Jahre in Italien zu und wurde in Rom am 13. November 1554 nach einem glänzend abgelegten Examen zum Doctor des bürgerlichen und canonischen Rechtes promovirt. Um das Jahr 1561 trat er mit Maria Pijpelinckx in den Ehestand. In den Jahren 1562 bis 1567, demnach in der Zeit als die ersten und ernstlichsten Unruhen in Antwerpen vorfielen, war er Schöffe dieser Stadt. Des Protestantismus schwer verächtigt errachtete er es nach des Herzogs von Alba Ankunft und dem Beginne seiner Verfolgung gegen die Geusen und deren Freunde für gerathen, einem in Sachen des Glaubensbekenntnisses so unerbittlichen Manne gegenüber sich keiner Gefahr auszusetzen; er verließ daher Antwerpen und begab sich nach Cöln, wo er gegen Ende des Jahres 1568 ankam. Nicht zu früh, denn in Kurzem stand sein Name auf der Liste der Verbannten.

Annähernd um dieselbe Zeit wie Jan Rubens hatte Anna von Sachsen, Gemahlin des Prinzen Wilhelm von Oranien, des erlauchten Führers im Aufstande gegen Spanien, Cöln zum Aufenthaltsort erwählt. Sie lebte in Unfrieden mit ihrem Manne und hatte ihm durch ihre leichtfertige Gebahrung bereits wiederholt Grund zu Klagen gegeben. In der That war sie eine Frau von unbefähigter Gemüthsart, ohne Schönheit und ohne einen Begriff von Pflicht und Würde, die niemals Selbstbeherrschung an den Tag legte und irrsinnig starb. In Cöln zunächst darauf bedacht, den ihren persönlichen Brautchatz ausmachenden Besitz von der Confiscation zu befreien, mit welcher die Güter ihres Gemahls belegt worden waren, zog sie zwei Rechtsgelehrte von großem Rufe bei, Jan Bets von Mecheln, der auch bei Alba's Ankunft die Niederlande verlassen hatte, und Jan Rubens.

Der letztere gewann sofort das besondere Vertrauen Anna's von Sachsen; er erschien beständig an ihrer Tafel, begleitete sie stets auf ihren Reisen, und als sie ihrer beschränkten Geldmittel wegen nach Siegen, einem unfern von Cöln gelegenen Städtchen übersiedeln mußte, vertraute sie ihm ihre Kinder und ihre kostbarste Habe an. Jan Rubens besuchte sie nun wiederholt in ihrem neuen Wohnsitze; es entstanden zwischen beiden sträfliche Beziehungen, und im August 1571 brachte die Prinzessin eine Frucht ihrer beiderseits ehebrecherischen Liebe zur Welt.

Bereits fünf Monate früher war Rubens eines Tages, als er sich eben nach Siegen begab, durch die Trabanten des Grafen von Nassau, eines Bruders des Prinzen von Oranien, aufgehoben und als Gefangener nach Dillenburg gebracht worden. So groß die Angst seiner Frau gewesen sein mag, als Tag um Tag verging, ohne daß er zurückkehrte, oder etwas von sich hören ließ; so war doch gewiß ihr Herzeleid noch größer, als sie gleichzeitig die Kunde von seiner Gefangennehmung und von seiner Untreue erhielt. Aber ihr edles Herz wußte ihr eigenes Unglück zu vergessen um das ihres Mannes zu lindern. Noch bevor sie eine Mittheilung von seiner Hand empfangen, sandte sie ihm brieflich ihre Verzeihung, und als drei Tage später ein Schreiben ihres eingekerkerten Gemahls eintraf, antwortete sie ihm umgehend, um ihm Trost und Muth zuzusprechen.

Dieser Brief war noch nicht abgegangen, als ein Dankschreiben für ihre Vergebung anlangte. Die treffliche Frau ergriff neuerdings die Feder und fügte dem ersten Brief einen zweiten bei, der mit folgenden Worten anfängt:

„Mein theurer und sehr geliebter Mann! Nachdem ich eben das bei-

folgende Schreiben vollendet hatte, kam der von mir abgefandte Bote zurück und brachte mir einen Brief von Euer Liebden, aus welchem ich mit Freude ersehe, daß Euer Liebden gerührt von meiner Vergebung nun beruhigt feiet. Ich dachte nicht, daß Ihr erwartet habet, ich würde dabei so große Schwierigkeit machen, wie ich auch nicht gethan habe. Wie könnte ich so hart gewesen sein, Euch in Eurer großen Bedrängnis und Bangigkeit noch mehr zu beschweren, während ich Euch doch gerne, wenn möglich mit meinem Blut heraushelfen würde. Und wie sollte überhaupt bei unserer früheren so langen Freundschaft jetzt so großer Haß entstehen, daß ich nicht eine kleine Missethat gegen mich vergeben könnte, klein im Vergleich zu den mannigfachen großen Missethaten, um welche ich alle Tage Vergebung von meinem himmlischen Vater erfehen muß, und zwar mit der Bedingung: wie auch ich vergebte jenen die mir Uebles thun. Sollten wir fein, wie der schlechte Verwalter (im Evangelium), dem so viele große Schulden von seinem Herrn nachgelassen worden waren und der seinen Bruder eine kleine Summe bis auf den letzten Pfennig zu bezahlen zwang. Euer Liebden feiet daher darüber beruhigt, ob ich Euch gänzlich vergeben habe; gäbe Gott, daß Eure Befreiung damit zusammenhinge, wir würden bald wieder glücklich sein“

Sie endigt ihren langen Brief, der neben den milden und warmen Trostprüchen für ihren Mann auch nicht ohne manchen Klageschrei ist, womit ihr eigener mühsam bezwungener Schmerz sich unwillkürlich Luft macht, mit folgenden Worten:

„Ich kann nun nicht weiter schreiben, und bitte E. L. so sehr, nicht das Schlimmste zu gewärtigen: das Schlimme kömmt zeitig genug von selbst, und immer an den Tod zu denken und ihn zu fürchten ist härter als der Tod selbst. Deshalb verbannt diesen Gedanken aus Eurem Herzen. Ich hoffe und vertraue auf Gott, daß er Euch gnädiger strafen und uns noch zusammen für all diesen Kummer Freude verleihen wird, um was ich ihn aus dem Grunde meines Herzens bitte. Und ich befehle Euch dem allmächtigen Herrn, daß er Euch trösten und stärken möge mit seinem heiligen Geist. Ich werde all mein Bestes thun, den Herrn für Euch zu bitten; und das Gleiche thun auch unsere Kinderchen, die E. L. sehr grüßen lassen und so sehr verlangen, Euch zu sehen, wie — das weiß der Herr! — ich selbst. Geschrieben den 1. April Nachts zwischen 12 und 1. — Und schreibt doch nun nicht mehr „unwürdiger Mann“; da dies doch vergeben.

Euer Liebden getreue Gattin Maria Ruebbens.“

Ich bitte nicht um Entschuldigung wegen der Einschlebung dieser langen Stücke aus einem häuslichen Briefe in die Geschichte der Antwerpen'schen Malerschule. Sie gehören mit Recht in dieselbe, denn sie lassen uns einen tiefen Blick in Maria Pijpelinckx' Charakter thun. Den Unterricht in Künsten und Wissenschaften hat Rubens bei Anderen empfangen, was aber Seelenadel ist, lernte er von der Mutter; sie stimmte sein jugendliches Herz höher und empfänglich für das volle Verstehen und Empfinden des Seelenschönen. Für uns ist es eine erfreulich merkwürdige Thatfache, daß der größte Künstler die edelste der Frauen zur Mutter hatte, und von dieser Thatfache wollten wir die Beweise nicht zurückhalten.

Jan Rubens blieb eingekerkert bis zum Anfang des Jahres 1573, in welcher Zeit ihm auf die wiederholten Bitten seiner edelmüthigen Gemahlin die Gnade gewährt wurde, sich mit ihr in Siegen aufhalten zu dürfen. Dort wohnten im Jahre 1577, dem Geburtsjahr unseres Malers, seine Eltern noch. Wir wissen mit Sicherheit, daß den 26. April dieses Jahres Maria Pijpelinckx in Siegen war, wir wissen auch, daß sie sich den 14. Juni daselbst befand.

Nach der Ueberlieferung wurde Rubens Ende Juni geboren, und wenn die Ueberlieferung auf einer Thatfache beruhte, würde es unzweifelhaft sein,* dafs er zu Siegen das Licht der Welt erblickte. Nach seiner Grabschrift müßte er jedoch vor dem 30. Mai dieses Jahres geboren sein, und wir haben keinen Grund, eine unbeglaubigte Ueberlieferung über das öffentliche Zeugniß eines wohl unterrichteten Freundes zu stellen. Dafs Rubens nicht lange vor Ende Mai zur Welt kam, ist einer in seiner Familie forterhaltenen Ueberlieferung** und aus einem Briefe des Künstlers zu entnehmen, in welchem er sagt, dafs er bis zu seinem zehnten Jahre in Cöln lebte.*** Da er nun mit seiner Mutter diese Stadt am 27. Juni 1587 verließ, mag man daraus ableiten, dafs er vor dem 27. Juni 1577 geboren war.

Die ganze Angelegenheit bezüglich des Geburtsortes dreht sich daher um die Frage: wo verblieb Rubens' Mutter zwischen dem 26. April und dem 14. Juni 1577? Jene, welche glauben dafs er zu Siegen geboren sei, heben hervor, wie unwahrscheinlich es sei, dafs eine Frau in den letzten Tagen ihrer Schwangerschaft eine Reise unternehmen sollte, und wie schwer anzunehmen sei, dafs Maria Pijpelinckx' Abreise von Siegen, die Geburt ihres Sohnes und ihre Rückkehr nach Siegen innerhalb eines Zeitraums von sieben Wochen stattgefunden habe. Wir gestehen, selbst lang geschwankt zu haben, ehe wir über diese Schwierigkeit hinaus kamen; aber in neuester Zeit sind einige Thatfachen an's Licht gekommen, welche die Behauptung, dafs Rubens in Antwerpen zur Welt gekommen, nicht allein annehmbar, sondern selbst höchst wahrscheinlich machen.

Wir wollen in Kürze die Beweise für diese Wahrscheinlichkeit liefern: Am 26. April 1577 gab Jan Rubens seiner Frau, ihrem Vater, ihrer Mutter, ihrem Oheim und seinem eigenen Halbbruder die nöthige Vollmacht, um in den Niederlanden seine Geldangelegenheiten in Ordnung zu bringen.† Am 14. Juni desselben Jahres schrieb Maria Pijpelinckx von Siegen aus an Graf Johann von Nassau einen Brief, worin sie sagt, dafs sie die unverhoffte Gelegenheit gefunden habe, den Prinzen von Oranien um Gnade zu bitten.†† Du Mortier läßt zuerst ersehen, dafs in diesen Belegen, welche von den Vertretern Siegens als Geburtsort Rubens veröffentlicht worden sind, die stärksten Stützen der gegentheiligen Ansicht zu finden seien.†††

In der That, wenn Maria Pijpelinckx Ende April eine Sendung nach den Niederlanden auf sich nimmt, wenn sie sieben Wochen später erklärt, den Prinzen von Oranien, der sich mittlerweile in Dordrecht und Geertruidenberg aufhielt, gesprochen zu haben, dann ist es klar, dafs sie im Lauf des Monats Mai nach den Niederlanden gekommen ist. Diese Folgerung wird auch völlig gerechtfertigt durch ein sehr belangreiches Belegstück, das Herr Génard in diesen Tagen veröffentlichte, wonach Marnix van Sint-Aldegonde den Jan Rubens wissen läßt, das von seinem Halbbruder Philipp Landmesser beabsichtigte Vorhaben, dem Prinzen von Oranien eine Bittschrift einzuhändigen, sollte zu einer besseren Gelegenheit aufgeschoben werden.††††

* Wenn auch nicht unzweifelhaft, so doch in Rücksicht auf die Mutter ebenso wahrscheinlich als wenn er kurz vor Ende Mai geboren wäre. D. Ueberf.

** Mittheilung des Herrn Ritter Gustav van Havre.

*** GACHET, Lettres inédits de P. P. Rubens: Bruxelles 1840 p. 277.

† ENNEN, Ueber den Geburtsort des P. P. Rubens, Köln. 1861. S. 74; und GÉNARD, P. P. Rubens. p. 178.

†† BAKHUIZEN VAN DER BRINCK, Les Rubens à Siegen. La Haye. 1861 p. 40.

††† B. DU MORTIER, Recherches sur le lieu de la naissance de n. P. Rubens et Nouvelles recherches etc. Bruxelles 1861. 1862.

†††† P. P. GÉNARD, Nouveaux Documents sur la famille Rubens (Journal des Beaux-Arts 13. Mai 1878).

Der Halbbruder von Jan Rubens war, wie wir sehen, einer der Mitbevollmächtigten von Maria Pijpelinckx und begleitete sie sehr wahrscheinlich auf ihrer Reise von Siegen nach Antwerpen. Der Brief von Marnix ist aus Geertruidenberg, einem Städtchen an der Maas zwischen Breda und Dordrecht, datirt und wurde den 18. Mai geschrieben, drei Wochen nach der Unterzeichnung der Vollmacht, vier Wochen bevor Maria Pijpelinckx aus Siegen an Jan von Nassau schrieb. Rubens' Mutter kann um den 12. Mai oder früher aus Siegen abgereist sein, sich den 18. in Geertruidenberg und den 20. Mai zu Antwerpen befunden haben; hier kann Rubens zwischen dem 20. und dem 25. Mai zur Welt gekommen sein. Seine Mutter kann dann den 9. Juni nach Siegen zurückgekehrt sein und den Tag nach ihrer Ankunft ihre Bittschrift abgegeben haben.

Alle diese Beweisstücke unterstützen einander und führen zu der Schlussfolgerung, daß Rubens' Mutter im Augenblicke der Geburt ihres berühmten Sohnes nicht in Siegen, sondern in den Niederlanden war. Daß ferner gute Gründe bestehen, welche auf Antwerpen als die Stadt deuten, wo sie sich in der denkwürdigen Stunde befand, erhellt aus folgenden Thatfachen.

Um in die St. Lucasgilde aufgenommen zu werden, mußte man ein geborner Antwerpener sein oder das Bürgerrecht erlangt haben. In den Bürgerbüchern finden wir keine Meldung davon, daß er das letztere jemals empfing, er befahs es demnach schon durch seine Geburt.* Der Erzherzog Albert nennt anläßlich seines Anfuchens an den Herzog von Mantua, Rubens nach den Niederlanden zu entlassen, diesen einen Eingebornen der niederländischen Provinzen;** der König von England bezeichnet ihn bei der Erhebung desselben in den Ritterstand als einen Antwerpener***; und Rubens selbst nennt sich bei Gelegenheit einer Zeugenschaftsleistung in einem Prozeß einen Bürger dieser Stadt.† Dieß alles sind Thatfachen, die der bereits erlangten Wahrscheinlichkeit weiteres Gewicht verleihen.

Endlich dürfen wir die uns durch einen glaubwürdigen Mann, den Herrn Kessels von Antwerpen geleistete Zeugenschaft beifügen. Dieser erklärte, im Jahre 1856 in Cuba bei Don Augustin de Velasco, einem Nachkommen der alten gleichnamigen Adelsfamilie, in welcher Rubens Freunde und Gönner befahs, einen Brief gelesen zu haben, in welchem der große Meister neben verschiedenen anderen Lebensumständen auch mittheilte, daß er in Antwerpen geboren sei.

Der endgültige und unleugbare Beweis dieser Behauptung wurde nun freilich noch nicht geliefert, aber ihre Wahrscheinlichkeit ist so überzeugend, daß sie fast einer völligen Sicherheit gleichkömmt.†† Wie es sich indess mit dem Austrag dieser Frage verhalten möge, etwas steht doch fest, daß Rubens, wo er auch das Licht der Welt erblickt haben mag, in jedem Falle ein Vollblut-Künstler Antwerpens ist. Ueber diesen Punkt, der für uns der wesentlichste, sind und bleiben Alle einstimmig.

Jan Rubens war von 1571 bis 1573 zu Dillenburg eingekerkert. Im letzteren Jahre erhielt er die Erlaubniß sich in Siegen niederzulassen und hier unter dem wachsamem Auge der nassauischen Beamten die eng begränzte

* V. VAN GRIMBERGEN. Historische Levensbeschryving van P. P. Rubens. Antw. 1840. p. 377.

** ARMAND BASCHET, Pierre Paul Rubens etc. Gaz. des Beaux-Arts 1. Avril 1868 p. 331.

*** GOPY DE QUABEEK, Facsimile van het diploma etc. Mechelen. 1878.

† I. VAN DEN BRANDEN, Gemeente-Bulletijn van Antwerpen 1877. 2. halfjaar.

†† Für den Uebersetzer reichen die angeführten Gründe freilich nur hin, um dafür daß Rubens nicht in Siegen sondern in den Niederlanden geboren sei, die Möglichkeit nicht aber um dessen Wahrscheinlichkeit anzuerkennen.

Freiheit einer Internirung zu genießen, mußte aber, bevor er aus dem Gefängniß entlassen ward, eine Caution von 8000 Thalern stellen. Maria Pijpelinckx, edelmüthig und liebevoll wie immer, gab den besten Theil ihres Vermögens hin, um die Summe aufzubringen, und zwar in der ausdrücklichen Form einer Schenkung an ihren Gemahl, welche sie einen Tag, nachdem dieser den bezüglichen Schuldschein unterzeichnet hatte, ausfertigte. In Siegen mußten die Gatten von den Zinsen jener Caution leben: die Rente wurde ihnen unregelmäßig, manchmal gar nicht bezahlt, und mehr als einmal hatte die Familie des Antwerpenschen Altschöffen Entbehrungen zu erdulden.

Graf Johann von Nassau, mit seinen Brüdern in den Aufstand gegen Spanien verwickelt, hatte wie diese Gut und Blut der Erlangung der Unabhängigkeit der Niederlande gewidmet und es war daher vielmehr aus Geldverlegenheit wie aus schlechtem Willen, daß er der unglücklichen Familie das Nöthige vorenthielt. Von dieser Geldverlegenheit machten die Ehegenossen Gebrauch, um ihre Freiheit erst theilweise, dann ganz zu erkaufen. Im Jahre 1578 schrieben sie dreitausend Thaler von der Caution ab, während Jan Rubens ohne Vorwissen seiner Frau dem Grafen Johann noch eine Schuldverschreibung von 1400 Thalern behändigte. Gegen diese Geldleistungen erlangte er die Erlaubniß, sich in Cöln niederzulassen. Er verließ jedoch Siegen nicht, ohne einen Revers zu unterzeichnen, worin er sich verpflichtete, sich neuerdings und auf den ersten Anruf bei Graf Johann stellen, Jahr für Jahr seinen Wohnort bekannt geben und den Hof des Prinzen Wilhelm wie überhaupt dessen Erblande meiden zu wollen.

Im September 1582 wurde die halbe Ruhe, welche die Familie nun genoß, plötzlich abermals gestört und Rubens angewiesen, sich nach Siegen zurück in das Gefängniß zu begeben. Die Verzweiflung, die den Unglücklichen bei dieser entsetzlichen Kunde ergriff, war herzerreißend. Seine Tochter war verlobt, seine Verhältniße schienen wieder auf besseren Fuß gekommen, da sollte alles Hoffnungsvolle seines Zustandes durch den Befehl des Grafen abermals vereitelt werden. Jan Rubens stand mit einem Fusse im Grabe: Folge leisten war so viel, als den Tod im Herzen gehen. Nochmals trat Maria Pijpelinckx auf, um ihren Mann und ihre Familie zu retten; rührender und herzerweichender als je klangen die Bitten und Klagen, welche Angst und Schmerz ihr in die Feder legten.

Es war jedoch dem Fürsten weniger um Rubens denn darum zu thun, sein Geld zu erlangen. Die Bedrängung mit neuer Kerkerstrafe war nur eine Preßion, angewandt um eine Verzichterklärung auf den Cautionsrest herauszulocken. Die 2000 Thaler — so viel betrug nemlich dieser noch — wurden dadurch auf 800 gebracht, und so erlangte Jan Rubens für Geld seine Freiheit am 10. Januar 1583. Zwölf Jahre lang hatte seine Buße gedauert, er hatte sein, seiner Frau und seiner Kinder Vermögen, sein und ihr Lebensglück, seine Gesundheit und seine Ehre verloren. Vier Jahre später beschloß er sein Leben. So heldenmüthig und edel seine Frau sich darstellte, so charakterlos und unedel betrug er sich in dem Theile seines Lebens, welcher der Geschichte angehört.

Mit dem Tode Jan Rubens' endigt das Leiden der schwergeprüften Familie. Der Verlauf ihrer langen Folter ist beklemmend und mitleiderweckend, ja Schuld und Sühne, wie der Edelmuth der unglücklichen heroischen Frau lassen das Ganze wahrhaft tragisch erscheinen. Die mit brechendem Herzen und thränen schweren Augen geschriebenen Briefe, die Verzichtklärungen, durch welche immer wieder ein Stück von dem Brod der Kinder dem unermüdlichen Verfolger überlassen wurde, die knappen Notizen aus den Registern, in welchen

Leben und Ringen der Dulder von Tag zu Tag verzeichnet steht, geben uns einen Einblick in die Reihe der Demüthigungen und langen Henkersqualen, durch welche der Schuldige wie die Unschuldige von der Rachegöttin stufenweise zum Verderben geführt wurden.

Wir können nicht bezweifeln, daß dies Drama auf die geistige Entwicklung unseres großen Malers von Einfluß gewesen. Seine Mutter im Kampf des Lebens zu einer Heldin erstarkt, mochte höheren Herzens nachdrücklichere Worte zu ihren Kindern sprechen als sie sonst gesprochen werden, Worte, durch welche frühzeitig in ihrem Sohne ein erhabener Sinn geweckt und gereift wurde. Das tragische Loos seiner Eltern bildet in seiner Geschichte einen düstern aber großartigen Hintergrund, der wohl übereinstimmt mit seiner riesigen Künstlergestalt und mit seinem mächtigen dramatischen Geiste.

Jan Rubens war am 1. März 1587 gestorben; am 7. Juni desselben Jahres erlangte seine Wittve die Erlaubniß mit den vier Kindern, die ihr geblieben waren, nach Antwerpen zurückzukehren. Der braven Frau wurde das Zeugniß ausgestellt, daß sie sich als ehrbare Bürgerin ohne List und Betrug verhalten habe. Der kölnische Magistrat wußte nicht, wie viel höhere Lobsprüche die heldenhafte Gattin verdiente als jene allüblichen Banalitäten.

Wie die von Reiffenberg herausgegebene und wahrscheinlich von dem Neffen des großen Meisters geschriebene Geschichte seines Lebens berichtet, empfing Rubens seinen ersten Unterricht zu Köln mit so gutem Erfolg, daß er die Kinder gleichen Alters weit übertraf; und als er in Antwerpen angekommen dort seine Studien fortsetzte, konnte Balthasar Moretus, der ihn schon als Schulgenosse kennen gelernt, bezeugen, daß er Rubens als einen ganz hervorragenden und höchst liebenswürdigen Jungen geliebt habe.*

Maria Pijpelinckx sagt in ihrem Testament, daß von der Zeit der Verheiratung ihrer Tochter Blandina an, welche am 25. August 1590 stattfand, ihre zwei Söhne Philipp und Peter Paul außer Hause waren und ihr Brod verdienten.** Nach Rubens' Lebensbeschreibung hatte seine Mutter den letzteren in das Haus der Frau von Ligne, Wittve des Grafen Philipp von Lalaing gebracht, wo er einige Zeit als Page diente. Welche Gräfin von Lalaing dies war, ist schwierig zu ermitteln, ebensosehr wen wir in ihrem Mann zu erkennen haben. Sicher ist, daß eine Gräfin von Lalaing sich 1570 in Köln befand,*** welche wahrscheinlich die Wittve von Anton von Lalaing, vormaligen Stadthalters von Antwerpen, war. Die Familie Rubens wird sie demnach wohl schon in der Verbannung kennen gelernt haben.

Rubens war aber des Lebens in dem adeligen Hause baldest müde, durch inneren Drang zum Studium der Malerkunst getrieben, verlangte und erlangte er zu Adam van Noort in die Lehre gegeben zu werden. So erzählt uns sein Neffe; eine Unterschrift unter dem Porträt des Landschaftsmalers Tobias Verhaecht dagegen deutet auf diesen als seinen ersten Lehrmeister. In van Noorts Werkstatt legte Rubens nicht bloß großes Talent an den Tag, sondern er machte auch diesem entsprechende Fortschritte. Er blieb vier Jahre (1592—1596) in derselben, dann ging er in Otto Vaenius' Atelier über, wo er gleichfalls vier Jahre zubrachte. Fast man die beregten Worte aus Maria Pijpelinckx' Testament wörtlich, so würde Rubens bei seinen Lehrmeistern auch gewohnt und für seine Arbeit eine gewisse Vergütung erhalten haben. 1598 wurde er als Meister in der St. Lucasgilde aufgenommen.

* Balthasar Moretus, Brief an Philipp Rubens 3. Nov. 1600. »Fratrem tuum jam a puero cognovi in schola et amavi lectissimi ac suavissimi ingenii juvenem.« Arch. Plantin-Moretus.

** R. GÉNARD, P. P. Rubens p. 374.

*** ENNEN, a. a. O. S. 61.

Im Jahre 1600 drängte es ihn Italien zu sehen, um sich dort durch das Studium der Meisterwerke alter und neuer Künstler vollends auszubilden. Am 8. Mai 1600 wurde sein Paß in Antwerpen ausgefertigt, am folgenden Tage verließ er die Stadt. Otto Vaenius muß ihm viel von dem schönen Lande jenseits der Alpen, von den herrlichen Ueberresten der Alten, von den unerreichten Schöpfungen der neuen Kunst erzählt haben. Sein Lehrling trat daher wohl voll Begierde die Reise an, von all dem Schönen träumend, das er sich anschickte zu sehen und dann selbst hervorbringen. So kühn aber die Jünglingsträume auch waren, so schwebte ihm doch sicherlich nicht der hohe Rang vor Augen, den er neben und über den größten Meistern der älteren wie der neueren Welt einzunehmen im Begriffe war. Rubens hatte indess vor seiner Reise bereits Proben seines Talents gegeben. In dem 1607 gemachten Testamente bezeugt seine Mutter, daß sie verschiedene von ihrem Sohne gefertigte Originalgemälde besaß, und es ist nicht zu bezweifeln, daß Rubens diese Stücke vor seiner Abreise nach Italien gemalt hatte. Was daraus geworden, wissen wir unglücklicherweise nicht, wie wir überhaupt wenig oder gar keine sichere Kunde bezüglich der Arbeiten besitzen, die der künftige große Meister in seinen Lehrjahren geschaffen hat.

Wir finden Rubens seit seiner Abreise von Antwerpen zuerst in Venedig wieder: * wohin, als in die Vaterstadt der Coloristen, der größte Colorist, den die Welt jemals zu bewundern hatte, seine Schritte wohl vorerst richten mußte. Hier machte er die Bekanntschaft eines mantuanischen Edelmannes vom Hofe des Herzogs Vincentius von Gonzaga, welchem er einige von seinen Zeichnungen zeigte. Dieser fand daran Gefallen und machte seinen Fürsten auf das junge von ihm entdeckte Talent aufmerksam. Rubens wurde nach Mantua berufen und hier mit einem Gehaltsbezug von 400 Dukaten zum Hofmaler ernannt. Dort regierte damals Vincentius von Gonzaga der dritte, einer Fürstenfamilie angehörend, in welcher Liebe für die Kunst und Freigebigkeit gegen die Künstler erbliche Eigenschaften waren, und welcher ein Jahrhundert früher ein Mantegna, dann ein Giulio Romano und viele andere Maler gedient hatten. Gab es doch kaum einen Künstler von Namen, der nicht Mantua besucht und die Schöpfungen der genannten Meister wie die dort zusammengebrachten Meisterwerke der größten italienischen Maler bewundert hätte. In der That war in ganz Europa kein Museum zu finden, das so reich gewesen wäre, wie die mantuanischen Paläste im Laufe des 16. Jahrhunderts an Gemälden und Sculpturen wie an Kostbarkeiten jeder Art geworden waren.

Die Kunstliebe des Fürsten, der Rubens nach Mantua gerufen hatte, war noch unerfättlicher als die seiner Vorfahren. Seine Vorliebe für das Bauen von Palästen, für das Sammeln von Gemälden wie von Marmorwerken war gleich groß; er besaß eine Schauspielertruppe, die durch ganz Europa berühmt war, hielt große Stücke auf Literatur, noch mehr auf Musik und selbst auf die Wissenschaften. Nichts war ihm zu theuer, wenn es galt, sich in den Besitz eines Kunstkleinodes zu setzen, und von ihm wird überliefert, daß er ein adeliges Lehen und eine Markgraffchaft für ein Gemälde von Raphael, die »Madonna de la perla« hingab.

Aber die italienische Schule und insbesondere der mantuanische Zweig war in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts arg in Verfall gerathen. Ein feiner Kunstkenner wie Vincentius Gonzaga war, mußte bemerken, daß

* ARMAND BASCHET, P.P. Rubens, son séjour en Italie et son premier voyage en Espagne. Gaz. d. b. n. 1. Mai 1866; 1. Avril 1877 1. Mai 1868. — G. BAGLIONE: Le vite de' Pittori p. 362.

die nächste Zukunft den Niederländern gehörte, und schon vor 1600 hatte er von feinen manigfachen Reifen im nördlichen Europa vlämische und deutsche Künstler mitgebracht. 1599 hatte er die Niederlande und Antwerpen besucht, und dort Franz Pourbus den jüngeren angeworben, der bis 1610 sein Hofmaler blieb. Rubens konnte demnach keinen besseren Gebieter treffen als diesen Fürsten, welchen er auch noch im Laufe desselben Jahres, in welchem er seine Heimat verließ, kennen lernte.

Baglione bezeugt, daß unser junger Meister seine Thätigkeit für den Herzog von Mantua damit begann außer verschiedenen andern Bildern einige sehr schöne Porträts zu malen. Da aber dieser nicht bloß große Passion für Originalwerke hegte, sondern sich auch gerne Copien von berühmten Meisterstücken zulegte, beauftragte er 1601 Rubens nach Rom zu gehen um dort einige Hauptwerke zu copiren, wozu der Künstler bis zum Anfang des folgenden Jahres in der ewigen Stadt verweilte. Wie bekannt aber sein Name schon vor seiner italienischen Reise gewesen sein muß, beweist die Bestellung, die er vom Erzherzog Albert schon während seines ersten Aufenthalts in Rom empfing, bestehend in drei Bildern für die Kirche S. Croce in Jerusalem, von welcher Albert, als er noch Cardinal war, den Titel getragen hatte.

Für den Hauptaltar der Kapelle der St. Helena malte er die »Kreuzauffindung«, d. h. die Kaiserin, welche von gaukelnden Engeln umgeben, in tiefer Andacht das Kreuz umfängt, für den Altar rechts die in sehr dunklem Tone gehaltene »Dornenkrönung«, für den Altar links die »Kreuzigung« in der Scene der Kreuzaufrichtung mit Maria, welche von den heiligen Frauen umringt in Ohnmacht liegt. Am 20. April 1602 mußten sie bereits fertig gewesen sein, denn an diesem Tage war Rubens nach Mantua zurückgekehrt. 1811 wurden die drei sehr gerühmten Stücke nach England gebracht, 1812 verkauft und seitdem waren sie spurlos verschwunden, bis sie neuestens Herr Alfred Michiels zu Grasse in Südfrankreich am Fuß der Alpen wieder fand, wenn dem kurzen Bericht zu trauen ist, den er davon in öffentlichen Blättern gegeben hat.

Zu Mantua in der reichen Sammlung des Herzogs konnte Rubens nach Herzenslust die großen Meister studiren, indem er sie zu eigener Belehrung wie für seinen Gönner kopirte. Da hingen zahlreichen Stücke von Mantegna, Bellini, Lionardo da Vinci, Correggio, Michel Angelo, Raphael, Palma vecchio, Giulio Romano, Andrea del Sarto, Tizian, Veronese, Tintoretto, Pordenone: von all den Meistern, die Rubens verehrte. Von seinen nach diesen gefertigten Studien (denn sie dürfen weniger Copien genannt werden als freie Uebersetzungen der Originalwerke in die Rubensische Sprache), bewahrt die National-Gallerie von London ein wahres Meisterstück. Es ist eines von den neun Cartongemälden des »Triumphes Cäsars« von Mantegna,* das Rubens bewegter und farbiger wiedergab, als das Original ist. Beide Werke, das des italienischen und das des vlämischen Malers befinden sich in England und die Vergleichung ist daher leicht. Rubens wählte den Theil des Festzuges mit den dem Triumphwagen voraufgehenden Elephanten und anderen Thieren, aber anstatt ihnen den ruhigen Schritt zu belassen, welchen sie im Originale wandeln, gab er ihnen etwas Dramatisches in ihrer Bewegung. Mantegna hatte neben dem Elephanten einen Widder gemalt: Rubens ersetzte dieses harmlose Thier durch ein das ungeschlachte Riesenthier anflutschendes Löwenpaar, welches seinerseits den Elephanten reizt, seinen Rüssel zu erheben, um die Ruhestörer mit

* Außer diesem werden noch zwei andere Theile von Mantegna's Triumphzug, von Rubens copirt, im Cataloge seines Nachlasses unter Nr. 315 aufgeführt.

einem Schlag zum Schweigen zu bringen. Anstatt der zahmen Rinder, die bei Mantegna an Stricken geführt werden, brachte Rubens einen ungefügigen Stier an, der von seinem Führer mit Gewalt bei den Hörnern gefasst und in Ruhe gehalten wird. Folgte aber Rubens dem Mantegna im Allgemeinen in der Composition, so ging er coloristisch wie in der Formgebung seinen eigenen Weg. Sind Mantegna's Werke etwas eckig in der Form und etwas grau im Ton, so verräth die Rubens'sche Nachbildung unverkennbar die Breite der Zeichnung und die Wärme des Lichtes, wie sie dem vlämischen Meister eigen ist.

Ein Jahr nachdem Rubens aus Rom nach Mantua zurückgekehrt war, wollte der Herzog dem Könige von Spanien, dessen erstem Minister Herzog von Lerma, und einigen anderen ansehnlichen Personen Geschenke übermitteln. Er suchte hiezu einen Vertrauensmann, der ihn würdig vertreten konnte, und da er bei dieser Gelegenheit die Porträts einiger Persönlichkeiten jenes Hofes für seine Sammlung anfertigen zu lassen wünschte, so fiel seine Wahl von selbst auf Rubens. Unser Maler reiste daher bald nach dem 5. März 1603 zu diesem Debüt als fürstlicher Abgesandter aus Mantua nach Spanien ab, unter Umständen, welche diese Reise merklich verschieden von jener machte, welche er später in derselben Eigenschaft unternehmen sollte.

Am 13. Mai befand er sich in Valladolid, wo der Herzog von Lerma seinen gewöhnlichen Aufenthalt hatte. Von da meldete er an seinen Gönner, daß er eine Reise von zwanzig Tagen unter unaufhörlichen Regengüssen und stürmartigen Winden zurückzulegen gehabt, und daß zwar die übrigen Geschenke wohlbehalten angelangt seien, nicht aber die Bilder, welche durch die Feuchtigkeit aufs ärgste gelitten hätten. Diese Widerwärtigkeit brachte Rubens und den ständigen mantuanischen Gefandten in keine geringe Verlegenheit. Der letztere dachte einen Augenblick, Rubens zu beauftragen, mit Hülfe einiger spanischer Maler in den wenigen Tagen, worüber sie noch verfügen konnten, in aller Eile als Ersatz für die verdorbenen Tafeln neue Stücke zu malen; aber dagegen empörte sich das Selbstgefühl des Künstlers. „Ich habe allzeit es als Grundfatz erachtet, schreibt er an den Sekretär des Herzogs, Annibale Chieppio, der ihm besonders zugethan war, „mich mit Niemand anders, wie bedeutend er auch sein mochte, vermengen zu lassen; und mit solchen Mitarbeitern würde mein Name, der hier nicht unbekannt ist, zum erstenmal an ein Werk geknüpft werden, das meiner nicht würdig wäre.“

Der Plan, neue Bilder anstatt der verdorbenen zu malen, kam nicht zu Stande. Der Hof blieb glücklicherweise noch beinahe zwei Monate weg, und Rubens fand Zeit genug, um den Schaden an den mitgebrachten Gemälden auszubessern und zwei Stücke von seiner Hand herzustellen, die zu den übrigen gefügt wurden und »Demokrit« und »Heraclit«, den lachenden und den weinenden Philosophen zum Gegenstande hatten. Beide Stücke blieben uns (im Museum von Madrid Nr. 1601 und 1602) erhalten. Sie zeigen je eine Figur, die eine lachend, die andere grollend dargestellt; in beiden Fällen grob gemalt und die Haft verrathend, mit welcher sie gepinfelt sind, und überhaupt von der Art, daß sie nur spärlich etwas von den Gaben dessen ahnen lassen, der sie gefertigt hat.

Als am 17. Juli 1603 die Gemälde überreicht waren, hatte Rubens den Zweck seiner Reise erledigt. Doch weilte er noch bis in den Monat November in Spanien, und malte inzwischen für den Herzog von Lerma dessen Reiterbild und einige andere Werke, wie einen »Christus mit den zwölf Aposteln.« Diese letzteren Werke oder vielmehr die zwölf Apostel allein besitzt das Museum in Madrid noch (Nr. 1567—1578). Es sind besser ausgeführte und auch besser gelungene Werke als »Heraclit« und »Demokrit«, indess haben sie noch wenig

von des Meisters kraftvoller Zeichnung und noch weniger von seinem glänzenden Colorit.* Rubens war auch mit einigen Malaufrägen von dem Herzog von Mantua bedacht worden. Dieser hatte nemlich eine Galerie von Bildnissen der schönsten Frauen angelegt, und hätte es gerne gesehen das der Künstler auf seiner Rückreise aus Spanien über Frankreich gegangen wäre, um die Schönheiten des Königlichen Hofes zu porträtiren. Rubens dankte für das Ansuchen und bat „mit Werken, die mehr mit der Art seines Talentes übereinstimmen,“ beschäftigt zu werden, ging auch nicht nach Frankreich, sondern war zu Anfang 1604 wieder in Mantua zurück. Die Reise hatte ein ganzes Jahr in Anspruch genommen und Rubens ein gutes Stück Welt gezeigt, wenn gleich die Mission, mit welcher er betraut war, eher die eines Spediteurs, als eines Künstlers oder Gefandten war.

Von 1604 bis Februar 1606 blieb Rubens am Hof des Herzogs und malte hier drei große Stücke für die Jesuitenkirche. Das Mittelbild stellte die »hl. Dreifaltigkeit«, unter deren Namen die Kirche geweiht ist, dar; zur Linken befand sich die »Taufe Christi«, zur Rechten die »Transfiguration.« Diese Gemälde hatten ein unglückliches Loos: 1797 wurde Mantua durch die Franzosen eingenommen, und die Jesuitenkirche in ein Heumagazin verwandelt. Das Mittelstück, die »hl. Dreifaltigkeit«, wurde in zwei Stücke geschnitten um nach Frankreich gebracht zu werden und kehrte später in die Bibliothek jener Stadt zurück, aus welcher es entführt worden war. Die zwei Theile hängen an den beiden Endwänden des länglichen Bücherfaales von Mantua einander gegenüber. Der untere Theil stellt die Herzoge von Mantua Vincentius von Gonzaga und seinen Vater Wilhelm nebst Beider Frauen Eleonora von Oesterreich und Leonora von Medici, die erstere die ältere, die zweite die jüngere der beiden Herzoginnen dar. Alle vier sind auf Betschemeln in andächtiger Erhebung dargestellt. Zeichnung und Malerei sind breit, das Ganze ist ein Meisterwerk. Die einst obere Hälfte, die Dreifaltigkeit in einer Glorie mit drei großen darüber schwebenden Engeln darstellend, ist viel geringer als die Bildnishalfte, deren breite Technik sie keineswegs besitzt. Gemeinam ist beiden Hälften nur ein brauner matter Frescotön, der an Giulio Romano's Wandmalereien erinnert. — Die »Transfiguration« ging spurlos verloren. Die »Taufe Christi« aber fiel in die Hände mailändischer Speculanten, kam später nach unbekanntem Zwischenfällen in die reiche Sammlung der Herren Schamp van Aveschoot, wo sie sich bis 1840, dem Jahre des Verkaufs jener Gallerie befand; einige Jahre nachher fand sie sich im Besitz des weiland Herrn Joseph de Bom in Antwerpen, der sie letztwillig dem Museum seiner Vaterstadt schenkte. Das Bild wird durch einen mächtigen Baum in zwei Theile gegliedert, links sehen wir Christus unbekleidet bis auf ein Lententuch im Jordan stehen, während Johannes Baptista das Taufwasser über ihn ausgießt: über Christi Haupt schwebt der hl. Geist, neben und über ihm sieht man zwei große und drei kleine Engel. In dem Theil zur Rechten sehen wir sechs Männer, die sich entkleidend der Taufe harren. Das Stück ist eine freie Nachbildung der raphaelischen Behandlung desselben Gegenstandes in der dreizehnten Arkade der Loggien des Vatican. Es trägt auch einen stark ausgesprochenen italienischen Charakter; das Fleisch ist bräunlich, das Licht eher hart als zart. Die Figuren sind elegant, Johannes breit gezeichnet und demüthigen Ausdrucks, Christus schön aber etwas beschränkten Wesens. Das Bild hat indess durch Uebermalung sehr gelitten.

* Eine Wiederholung der dreizehn Bilder, welche Rubens nach seiner Rückkehr in die Heimat von seinen Schülern ausführen ließ aber eigenhändig vollendete, von ihm am 28. April 1618 dem Sir Dudley Carleton für 50 Gulden das Stück zum Kauf angeboten, befindet sich gegenwärtig in Palazzo Rospigliosi in Rom.

Die Gemälde für die Jesuitenkirche von Mantua wurden nach der Ueberlieferung von dem Herzog Vincentius mit 1300 Doppeldukaten bezahlt. Im Auftrage deselben Fürsten malte Rubens in jener Zeit noch zwei Copien nach Correggio für Kaiser Rudolph II.

Gegen Ende 1605 verließ Rubens Mantua nochmals, um sich andert-halb Jahre in Rom aufzuhalten, welche Zeit er mit dem Studium der großen Meister und mit Ausführung von verschiedenen Originalgemälden verbrachte. Das Porträt der Marquise Brigitta Spinola, der Braut des Dogen Doria von Genua, in der Sammlung des Herrn Banks ist mit dem Jahre 1606 datirt*. In demselben Jahre malte er ein großes Bild für Santa Maria in Vallicella, der sogenannten Chiesa nuova der Redemptoristen. Ehe dies Werk vollendet war erhielt Rubens vom Herzog von Mantua die Ordre Rom zu verlassen, um mit ihm eine Reise nach Flandern zu machen. Rubens stand jedoch von seinem begonnenen Werke erst ab, als er durch Vermittlung des Cardinals Scipio Borghese das Versprechen empfangen hatte, in die päpstliche Stadt zurückkehren zu dürfen, sobald die Reise nach Flandern gemacht sei.

Auf dem Wege nach Mantua empfing er die Nachricht, daß der Herzog seinen Plan geändert habe und statt nach den Niederlanden nach Genua gehen würde. Rubens begleitete ihn nach dieser Stadt, wo sein Gönner am 4. oder 5. Juli 1607 ankam. Wahrscheinlich aber waren beide vor dem 13. September wieder in Mantua zurück, da der Herzog unter diesem Datum aus seiner Hauptstadt eine ablehnende Antwort an den Erzherzog Albert schrieb, welcher an ihn das Ansuchen gestellt hatte, „dem in seinen Staaten gebornen“ (natural de estos Estados) Peter Paul Rubens zu erlauben nach Hause zurückzukehren. Als Grund für die Ablehnung gab der Fürst an, daß Rubens' Wunsch mit dem feinen übereinstimme, der Einladung des niederländischen Fürsten nicht Folge zu geben.

Während seines Aufenthaltes zu Genua bereitete Rubens ein Kupferwerk vor, das er 1622 durch N. Rijckemans stechen ließ, und unter dem Titel „Paläste Genuas“ herausgab.** Er knüpfte dort auch Beziehungen mit einigen hervorragenden Persönlichkeiten an, für welche er in späterer Zeit verschiedene Gemälde ausführte.

Bei seiner Rückkehr nach Mantua hatte der Herzog den Weg über Mailand genommen, wo Rubens von Lionardo da Vinci's Abendmahl die Zeichnung machte, welche sich gegenwärtig im Museum zu Dijon befindet und durch Soutman's Kupferstich vervielfältigt wurde. Schon auf seiner Reise nach Spanien hatte er die jetzt im Louvre befindliche Nachbildung eines Stückes aus der Anghiarischlacht deselben Meisters gezeichnet, welche später durch Edelinck gestochen ward, so daß er merkwürdigerweise zwei Werke des großen Meisters bewahren half, die für das spätere Geschlecht so viel wie verloren sind, indem das erste durch die Feuchtigkeit der Wand, auf welcher es gemalt ist, halb verzehrt ist, während das zweite uns nur durch jenen Stich und durch eine stückweise Copie bekannt ist.

Zu Anfang 1608 war Rubens nach Rom zurückgekehrt. Hier vollendete er das Altarbild für S. Maria in Vallicella, aber als es aufgestellt wurde, ward die Beleuchtung, in welcher es stehen mußte so ungünstig befunden, daß der Maler genöthigt war, ein anderes Bild zu malen, welches das Licht weniger reflectirte. Das erste Gemälde bot er seinem Gönner zum Kaufe an, dieser aber war augenblicklich in zu große Ausgaben verwickelt, um darauf

* Vielleicht ist die Bezeichnung später auf das Bild gekommen und 1607 anstatt 1606 zu lesen.

** (Petro Paulo Rubens) Palazzi di Genova. (Anversa. 1622.)

eingehen zu können. Nach Antwerpen zurückgekehrt hing daher Rubens dieses »S. Gregorius und andere Heilige« darstellende Bild in die St. Michaelskirche über die Grabstätte seiner Mutter, von wo es in der Zeit der französischen Invasion entführt und an das Museum zu Grenoble geschenkt wurde, in welchem es sich noch befindet. Rubens hatte zuerst nur ein Bild gemalt, jetzt da er dieses durch ein anderes ersetzen mußte, malte er dafür deren drei, die noch in Rom und an ihrem ursprünglichen Bestimmungsort, dem Chor der genannten Kirche verblieben sind. Das mittlere ist ein Leinwandbild und schmückt den Altar, die beiden anderen sind auf Schiefer gemalt und befinden sich in einigem Abstand zur Seite.

Das Bild zu Grenoble ist eines von Rubens' hervorragendsten Werken, weshalb wir auch geneigt sind anzunehmen, daß er es erst nach seiner Rückkehr nach Antwerpen vollendet habe. Im oberen Theile sieht man Maria mit dem Kinde in einem goldfarbigen Rahmen von vier Engeln getragen. Der untere Theil des Gemäldes stellt eine Porticus dar, in deren Durchsicht der hl. Gregorius steht, welcher die Augen entzückt zum Himmel erhebt und auf den über seinem Haupte schwebenden hl. Geist lauscht. Zu seiner Linken stehen der hl. Maurus in römischer Rüstung und der hl. Papias mit nacktem Oberkörper, rechts die hl. Domitilla und die Martyrer Nereus und Achilleus. Gregorius trägt eine weite weiße Cafula, die mit großen Blumen durchwirkt und in Gold und Farben bordirt ist. Das Visionäre, was aus seinem schönen Kopfe spricht und der Reichthum seines kühn und breit drapirten und im Ton so glänzenden Ornates machen aus dieser Gestalt eine der edelsten und erhabensten, die jemals gemalt wurden. Domitilla, wie der Kirchenvater in vollem Lichte stehend und nicht minder reich gekleidet als dieser, wie auch der hl. Maurus mit seiner ritterlichen Haltung, reihen sich der Mittelfigur als würdige Begleiter an. Was die Ausführung betrifft, so ist der Ton sehr kraftvoll bei schweren Schatten, das Licht warm, die Malerei sehr dicht, der durch die offene Porticus sichtbare Himmel aber, wie der architektonische Hintergrund, ganz italienisch. Italienisch ist das Werk auch durch seine selbstbewußten Gestalten, ein wirkliches Cultbild endlich durch den erhabenen Ausdruck des hl. Gregorius.

Die drei Gemälde in der Chiesa nuova in Rom sind viel geringer. Das Mittelbild stellt Maria mit dem Kinde dar, umrahmt von einem wirklichen Goldrahmen, der auf das Bild geheftet ist und von vierzehn kleinen Engeln getragen wird. Eine dichte Schaar von Engelchen, im Halbrund angeordnet, füllt den unteren Theil, eine Reihe von größeren Engeln den oberen. Mit Mühe erkennt man Rubens' Zeichnung in der kindisch einfältigen Composition und seine Farbe in dem trüben bräunlichen Ton dieses Bildes. Die zwei Seitenstücke sind etwas besser. Links sieht man die hh. Gregorius, Maurus und Papias, edle Figuren, die sich in warmem Ton von dem düsteren Hintergrund abheben, aber ohne compositionelle Einheit sind; rechts die hl. Domitilla mit Nereus und Achilleus, würdige Gestalten immerhin, aber ohne Originalität in der Anordnung. Der warme Ton der venetianischen Schule ist in der Farbe unverkennbar, während die Zeichnung einigermaßen Rubens' Breite zeigt.

Dieses war das letzte Werk, das Rubens in Italien schuf. Am 28. September 1608 schrieb er an seinen, damals auf der Reise nach Flandern befindlichen Gönner, daß er vor zwei Tagen die schlimmsten Nachrichten bezüglich des Gesundheitszustandes seiner Mutter erhalten habe und daher nach Antwerpen abreise ohne Mantua zu berühren. Er rechnete darauf, nach zeitweiliger Abwesenheit wieder in die letztere Stadt zurückzukehren und sich fernerhin dem Fürsten zu Diensten zu stellen. Er sollte jedoch Italien nicht wiedersehen. Als er Rom verließ, war Maria Pijpelinckx bereits todt und es blieb ihm

nichts übrig als in Antwerpen an dem Grabe der trefflichen zärtlichgeliebten Mutter zu weinen. An die Gonzaga's bewahrte er ein liebevolles Andenken. Als er im August 1630 vernahm, daß ihre Stadt in die Hände der Kaiserlichen gefallen sei, schrieb er an seinen Freund Peireso: „Wir haben hier sehr schlechte Neuigkeiten von Italien empfangen, den 27. Juli ist Mantua durch die Kaiserlichen eingenommen worden, und man hat den größten Theil der Einwohner niedergemacht; etwas was mich aufs tiefste schmerzt, da ich viele Jahre dem Hause der Gonzaga gedient und in meiner Jugend den Aufenthalt in diesem lieblichen Lande genossen habe. So entschied das Geschick!“

Bei dem Berichte von Rubens' Abreise aus Italien, ist wohl die Erörterung am Platze, welche Meister er dort studirte und welchen Einfluß diese Studien auf seine Entwicklung ausgeübt haben. Bemerken wir vorerst, daß Rubens sich nicht darauf beschränkte einen einzelnen oder etliche seiner Vorgänger auf ihre Art zu erforschen; denn man dürfte kaum einen Maler von großer Berühmtheit unter den Italienern nennen können, mit welchem er sich nicht vertraut gemacht hätte. Zunächst zogen ihn die großen Coloristen Venedigs und vorab Tizian an, von welchem letzteren er zahlreiche Werke kopirte und dessen warme Fleischtöne er höchlich bewunderte. Die elf ersten Nummern des Gemäldekatalogs aus seiner Verlassenschaft waren auch Tizians, 21 andere werden als Copien nach ihm bezeichnet, auch das von Rubens gemalte Bild »Venus und Adonis« im Museum des Haag ist eine Nachbildung nach demselben Meister. Nach Michel Angelo zeichnete er die Propheten der Decke der sixtinischen Kapelle, welche Zeichnungen sich erhalten haben; von Lionardo da Vinci zeichnete er, wie wir bereits gesehen haben, die zwei hervorragendsten Werke; Raffael folgte er in seiner »Taufe Christi«, in den »Werken der Apostel«, von welchen er sechs Bilder kopirte, und in anderen Stücken; nach Correggio kopirte er 1605 zwei Gemälde für Kaiser Rudolph II; Dominichino's Communion des hl. Hieronymus lieferte ihm das Vorbild für seine »Communion des hl. Franciscus«; die herrliche »Kreuzabnahme« von Daniel da Volterra gab ihm vielleicht die erste Anregung zu seinem eigenen denselben Gegenstand behandelnden Meisterstück, so wie ihm der Kalvarienberg Tintoretto's in der Scuola di S. Rocco zu Venedig vorschwebte, als er seine Kreuzaufrichtung malte. Dem Mantegna folgte er in seinem »Triumph des Julius Cäsar«; nach Caravaggio malte er eine »Grablegung«. Der letztere beeinflusste den Rubens überhaupt in Hinsicht auf Licht und Farbe und in der Anwendung des Helldunkels, wenigstens tragen die kurz vor wie kurz nach seiner Rückkehr nach Antwerpen geschaffenen Werke, worunter besonders, »Hercules und Deianira« wie die »Kreuzaufrichtung«, die deutlichsten Spuren des Anlehns an Caravaggio's Art. Kein Meister jedoch übte einen so tiefgehenden Einfluß auf ihn aus als Giulio Romano, der Maler der herzoglichen Paläste von Mantua. Von ihm lernte Rubens die ungestüme hochdramatische Bewegung, die dessen hervorragendste Eigenthümlichkeit bildet, von ihm auch den grobsinnlichen Zug, die mindest edle Seite seiner Werke. Dies Alles aber war, wie wir bereits sagten, Studium zu selbständigem Gebrauche und zu originaler Umbildung, nicht zu slavischem Nachtreten. Rubens verwirklichte den Traum der Schule der Carracci, welche jedem Meister das Beste was er befafs entnehmen wollte, aber er fügte etwas bei, was nur ein genialer Geist bieten kann: er verschmolz all die Studien wie ebenso viel Metalle, die der Gießser braucht um eine Glocke hervorzubringen, welche ihren eigenen harmonischen Klang gibt.

Rubens' Selbständigkeit offenbarte sich nicht sofort: in den Werken wenigstens, welche er während seines italienischen Aufenthaltes schuf, glänzte er nicht durch Originalität. Er studirte da mehr als er schuf, und unter

diesen Studien-Werken sind wenige, sehr wenige, welche etwas zu seinem Ruhme beitragen. Was er dagegen in den drei darauffolgenden Jahren schuf, gehört zu dem Schönsten, was er überhaupt malte, zu dem Vollkommensten, was die Kunst jemals hervorgebracht. Sobald er den vaterländischen Boden wieder betreten und die niederländische Luft wieder eingeathmet hatte, wurde seine Hand fest, sein Geist licht, sein Denken riesig, und im Bewußtsein seiner Kraft unternahm und vollführte er Werke, an welche er in Italien nicht hätte denken dürfen.

Wir sehen in der Geschichte der Antwerpen'schen Meister, die Rubens vorausgingen, wie sich ihre italienische Richtung allmählig von dem slavischen Anschluß der ersten Kunstwallfahrer nach Rom losmachte. Bei den einen wird die Farbe nach der alten flämischen Art glänzender, bei den anderen ergießt sich ein wärmeres Licht auf die Tafeln, bei den meisten erlangt die Bewegung mehr Ungebundenheit, die Linienführung mehr Breite, der Vortrag mehr Weichheit: bei Allen kömmt mehr und mehr Originalität in die Nachfolge. Rubens setzt die Umbildung fort und gibt ihr überlegenen Geistes einen genialen Abschluß. Aus seiner niederländischen Art, aus seinen italienischen Studien und aus seinen eigensten Gaben combiniren sich die Eigenthümlichkeiten, welche seinen Werken den Stempel der Unsterblichkeit aufdrücken: die reichen Farbenverbindungen, die unvergleichliche Sonnigkeit, die kühnen und doch immer leichten Bewegungen seiner Figuren, die Tiefe seines Gefühls, die innige Wahrheit seines Lebens und die nie veragende Schaffenskraft, womit er Alles erfafst und Alles gleichsam spielend auf die Leinwand zaubert.

In den ersten nach seiner Rückkehr ausgeführten Arbeiten finden wir deutlich die Spuren des italienischen Einflusses wieder, welchem er sich auch nicht mehr ganz zu entziehen sucht. Aber in denselben herrlichen Werken gewahren wir sofort, wie die Originalität des Meisters die Oberhand über die Bewunderung des Schülers gewinnt, und noch ehe zwei Jahre ins Land gegangen sind, sehen wir Rubens jenen eigenartigen Zug annehmen, der ihn auf den ersten Blick unter allen übrigen Künstlern erkennen läßt.

Ehe wir hievon den Beweis liefern, müssen wir einen Augenblick bei den häuslichen Begebnissen verweilen, welche ihn in den ersten Jahren nach seiner Rückkehr betrafen.

In Antwerpen angelangt, fand Rubens von dem häuslichen Kreise, in dem er auferzogen worden war, Niemand mehr als seinen Bruder Philipp, der um diese Zeit die Stelle eines Secretarius von Antwerpen bekommen hatte und die Tochter seines Collegen de Moy heiratete. Philipp Rubens war, wie so viele andere Sekretäre unserer Stadt, ein tüchtiger Gelehrter, ein Freund von Wissenschaften und Literatur. Er hing zärtlich an Peter Paul, mit welchem er eine Zeitlang in Rom zusammengewohnt hatte und welchem er einige von den Versen und Briefen gewidmet hatte, die in seinen gesammelten Werken gedruckt sind.* Auch ihn sollte der Tod frühzeitig hinwegraffen; er verschied bereits am 26. August 1611 im 38 Jahre seines Alters.

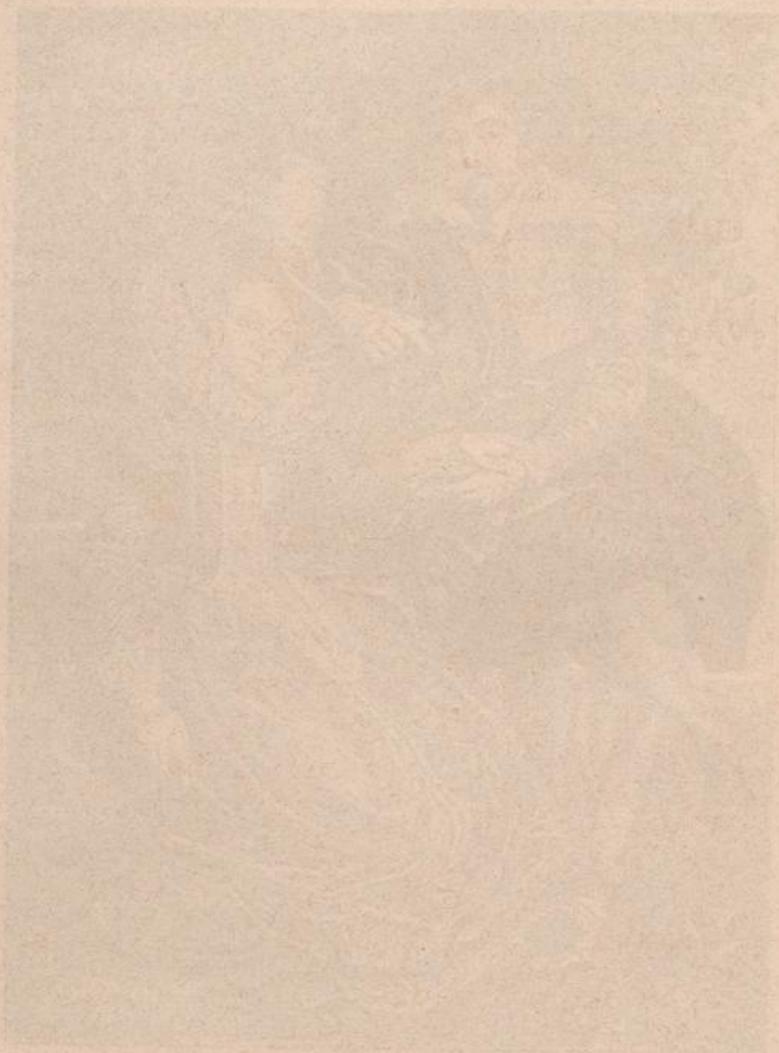
Eine Schwester von Philipps Frau, mit Jan Brant, dem Stadtschreiber von Antwerpen vermählt, hatte eine Tochter Isabella, deren Bekanntschaft Rubens wohl im Hause seines Bruders, ihres Onkels, machte. Seitdem war keine Rede mehr von der Wiederkehr nach Italien. Ehe nach seiner Rückkunft ein Jahr abgelaufen, war Rubens der glückliche Gemahl von Isabella Brant. Die Trauung wurde am 13. October 1609 in der zur St. Andreas-pfarrei gehörigen St. Michaelskirche vollzogen.**

* PHILIPPUS RUBENIUS, Electorum libri II. Antv. ex off. Plant. 1608.

** P. VISSCHERS, Geschichte der St. Andrieskerk. Antw. 1853. I. 99.



Rubens und seine erste Frau. In der Pinakothek zu München.



Wir nannten ihn nicht ohne Grund einen glücklichen Gemahl. Die Pinakothek zu München (Nr. 256) bewahrt ein Gemälde, auf welchem er sich mit seiner jungen Frau selbst dargestellt. An einer Gaisblattlaube sitzen beide in kostbarer und eleganter Kleidung, er die eine Hand an seinen Degengriff, die andere auf seine Knie legend, sie die eine ihrer Hände vertraulich in die seine fugend, in der gesenkten anderen einen Fächer haltend. Alle seine Züge athmen Glück und Vertrauen in die Zukunft. So bekommen wir zum erstenmal dieses Bildniß zu sehen, dem wir dreißig Jahre lang in jedem Werk des Meisters gleichsam als seinem Handzeichen wieder begegnen.

Beide sind glücklich: er so jung, so gesund und schon so berühmt; sein lichtblonder Knebel- und leichter Backenbart steht flockig und elegant auf seinem feinen und blanken Gesicht; sein Haar ist etwas dunkler und großgelockt. Sie ist die verkörperte Herzensgüte und Einfalt, ihre Züge sind regelmäßig ohne eigentlich schön zu sein. Aber durch den Schatten, den der breite Rand ihres Hutes auf ihr Gesicht wirft, leuchten ihre Augen voll Zufriedenheit und zarter Träumerei, und lassen ihr Glück und ihren Stolz auf ihren Lebensgefährten deutlich herauslesen. Seine Liebe zu ihr war nicht die maßlose etwas sinnliche Leidenschaft, welche ihm später Helena Fourment einflößen sollte, sondern die Liebe zu einer treuen Lebensgefährtin, deren frühzeitigen Tod er mit den Worten betrauerte: „In der That, ich habe eine ausgezeichnete Gattin verloren, man durfte, ja was sage ich, man mußte sie mit Grund lieb haben; denn sie hatte keines der Gebrechen ihres Geschlechtes, nichts als Güte und Zartgefühl. Ihre Tugenden machten, daß sie Jedermann während ihres Lebens liebte, Jedermann nach ihrem Tode beweinte.*

Noch ein anderes Band als die Liebe hielt Rubens ab, wieder nach Italien zurückzukehren. Das Erzherzogenpaar Albert und Isabella hatten, wie bereits früher bemerkt worden ist, seine außerordentlichen Gaben schon seit Jahren kennen gelernt, und ergriffen die Gelegenheit seiner Rückkehr, um ihn in ihren Dienst und an die Heimat zu fesseln. Sie bestellten bei ihm ihre Bildnisse** und ernannten ihn am 23. September 1609 zu ihrem Hofmaler, mit einem Jahresgehalt von 500 Pfund (Gulden) vlämisch, überdies mit allen Freiheiten und Vorrechten, die mit diesem Titel verbunden waren.*** Das Jahresgehalt wurde ihm auch bis an den 1633 erfolgten Tod der Erzherzogin Isabella regelmäßig ausbezahlt.

Die Künstlerlaufbahn, welche nun Rubens verfolgte, war eine wahrhaft königliche. Durch eine lebenswürdige Frau war er der Schwiegersohn eines der angesehensten Bürger von Antwerpen, die Fürsten des Landes schenkten ihm ihre besondere Gunst, und der allgemeine Beifall der feinen ersten Werke zu Theil wurde, drückte das Siegel der öffentlichen Meinung auf die so wohlverdiente Auszeichnung.

Vom ersten Augenblicke an wurden durch Private wie durch Vereine namhafte Arbeiten bei ihm bestellt und drängten sich die Schüler an der Thüre seiner Werkstatt: Am 11. Mai 1611 schrieb er bereits an den Kupferstecher de Bie, daß er keine Schüler mehr annehmen könne, da er von allen Seiten darum angegangen würde, so daß einige noch etliche Jahre bei anderen Meistern hätten in die Lehre treten müssen, und er gezwungen gewesen sei, bereits über Hundert, worunter Bekannte von ihm selbst wie von seiner Frau, abzuweisen.†

* GACHET, *Lettres inédites de P. P. Rubens* p. 51. Brief an Peiresc vom 15. Juli 1626.

** Rubensbiographie seines Neffen.

*** GACHARD, *Particularités et documents inédits sur Rubens*. Trésor National, I. 157.

† PINCHART, *Documents sur Rubens*. Archives des arts et lettres Tome II. P. 164.

Die Werke, welche er kurz nach seiner Rückkunft malte, gehören zu den Besten, die er überhaupt geschaffen.

Unter den ersten Bestellern umfanglicher Werke begegnet uns der Magistrat von Antwerpen. Man war damals eben daran, den Rathsaal des Stadthauses, wo bald die Vertreter der bedeutendsten Mächte Europa's verhandeln sollten, künstlerisch auszufschmücken.* Rubens wurde beauftragt hiezu ein großes Gemälde herzustellen, und malte eine »Anbetung der hl. drei Könige«, welche bereits 1610 vollendet und aufgestellt ward. Am 29. April dieses Jahres werden ihm dafür 1000, und der Rest von 800 Gulden im August ausbezahlt. Antwerpen behielt dies Meisterstück nicht lange. Am 1. September 1612 wurde es Rodrigo Calderon, Grafen von Oliva, vom Magistrat als Geschenk angeboten, um den einflussreichen Mann, einen gebornen Antwerpener, für die Stadt günstig zu stimmen. Er nahm das Bild mit sich nach Spanien, wo es später, als er in Ungnade fiel und 1621 auf dem Blutgerüste endigte, beim Verkauf seines Nachlasses König Philipp IV. erwarb.

Der Magistrat war einsichtvoll genug gewesen, um von dem größten Meister, den Antwerpen hervorgebracht, kurz nach seiner Niederlassung in den heimatlichen Mauern ein ansehnliches Werk zu verlangen, aber nicht verständlich genug, um es zu bewahren oder durch ein anderes Stück von gleichem Werthe zu ersetzen. Wir glauben nicht, daß Rubens noch etwas anderes für seine städtische Regierung malte, als die Triumphbogen für den Einzug Ferdinands; und leider wurden auch diese Stücke weggeschenkt oder um Spottpreise verkauft. Was die Stadt von Werken des Rubens besitzt erhielt sie durch Confiscation aus den Kirchen oder durch Geschenke von Privaten; und das erste Werk, wofür sie Geld ausgab, wurde erst vor einigen Monaten gekauft. Hunderte von Gemälden des großen Meisters verließen dessen Heimat schon während seines Lebens, und daß man auch nach seinem Tode in derselben keinen zu großen Werth auf deren Erwerbung legte, beweist der Umstand, daß Jahre vergingen, ehe die Gemälde, Zeichnungen und Stiche aus Rubens' Nachlass an den Mann gebracht waren. Auch dann noch währte die Ausfuhr von prächtigen Stücken seiner Hand nach der Fremde drei Jahrhunderte lang, und erst 1878 fand die Stadt in ihrer Verehrung für den großen Meister den Impuls um ein Stück von ihm, leider untergeordneten Ranges, zu kaufen. Leider ist das bereits von den Vorältern herrührende Verfümmnis nicht bloß unverzeihlich, sondern auch nicht mehr gut zu machen.

Kehren wir jedoch zur »Anbetung der Könige« zurück. Das Gemälde hängt gegenwärtig im Museum zu Madrid (Nr. 1559). Es ist von gewaltigem Umfange mit Figuren von mehr als Lebensgröße. Zur Linken steht Maria, das Jesuskind in den Armen, und der hl. Joseph, in der Mitte befinden sich die drei Könige, rechts die Leute des Gefolges. Die Scene ist in die Nacht versetzt, und wird durch ein halb Dutzend Fackeln erleuchtet; am Himmel sieht man die Sterne glänzen. Deshalb erscheint an dem Gemälde der Hintergrund düsterer und die Perspective dunkler als dies bei Rubens' Werken gewöhnlich ist. Nichts destoweniger glaubt man kein Nachtstück vor sich zu haben, das auf den Effekt von Fackellicht berechnet wäre, und hier so wenig als sonst, wenn Rubens bei einer Anbetung Fackeln anbringt, läßt das Gemälde an eine Nacht-Scene denken. Im Gegentheile prangt der Vordergrund in hellstem Lichtschimmer eines bunten Farbensmelzes, den Rubens jemals herverzauberte, im Glanz der Seide, der Edelsteine und der Waffenrüstungen.

* P. GÉNARD, P. P. Rubens. Bl. 394.

Einer der Könige ist in ein purpurnes Gewand gekleidet und in einen pompösen mit goldenen Blumen durchwebten Scharlachmantel gehüllt; sein Page trägt ein weißes und blaues Atlas-Kleid. Ein gepanzerter Ritter beugt sich über das Jesuskind, wie um sein Gebahren zu belauschen. Der Mohrenkönig trägt einen weißen Turban mit weißem Federbusch und einen glänzend blauen Mantel; sein reiches Kleid ist mit Edelsteinen besetzt. Der dritte König mit grauem Haar und Bart trägt einen scharlachrothen Mantel. In dieser Gruppe drängen sich tausend Tinten zusammen, tausend glänzende und funkelnde Reflexe, die gegeneinander abstechen und wieder ineinander verarbeitet sind, sich nochmals abheben und aufs neue verschmelzen, um die reichste Harmonie der verstreuten Farben zuwege zu bringen. Die scharlachrothe Draperie des alten Königs hält allein ihren Ton größtentheils fest, doch auch sie zeigt eine reiche Faltenmodellirung und besitzt ein Spiel der Töne, welches bei Rubens ungewöhnlich ist. Es ist wie ein Feuerwerk von Tönen, die durcheinanderprasseln und knallen und über das Bild einen Regen von funkelnden Farben sprühen lassen, wie er auf keinem seiner hellfarbigen Gemälde von später wiederkehrt.

Zur Rechten stehen die Diener der Könige, zwei kräftiggebaute Lastträger und sechs Männer, welche die Pferde und Kameele beaufsichtigen und reiten. Vier jener Männer des Gefolges sind nackt; die zwei anderen sind ein Reiter, worin man leicht Rubens selbst erkennt, und ein Page. Die Lastträger mit ihrem kräftigen und leuchtenden aber bräunlichen Fleisch lassen an Michel Angelo denken, so wie das ganze Bild mit seinen kernigen Tönen, seinen tiefen Schattens, seinen minder üppigen Körpern an die Malereien des Südens gemahnt. Zwischen der Gruppe des Königs und jener des Gefolges ist wenig Zusammenhang; die ersten sind entschieden und bunt von Farbe, die zweiten sind Studien nach dem Nackten; aber alles zusammengenommen bleibt das Werk ein Meisterstück, glänzender im Colorit als es Rubens, der größte Colorist, jemals hervorgebracht. Es ist voll von Erinnerungen aus Italien; aber zum erstenmale sehen wir, daß der Meister mit dem, was er im Süden gelernt, wucherte, daß ihm, weit entfernt noch ein unselbständiger Nachfolger zu sein, das Bewußtsein seiner eigenen Kraft voll aufgegangen war.

Zu seinen ersten und schönsten Werken gehört ferner sein »hl. Ildefonsus.« Von diesem war der Landesfürst Erzherzog Albert der Besteller, welcher schon als Cardinal und Erzbischof von Toledo die Bruderschaft zum hl. Ildefonsus gegründet, und später, zum Regenten der Niederlande ernannt, zu Brüssel in St. Jacob op Koudenberg der Pfarrkirche seines Hofes eine Filiale jener Genossenschaft gestiftet hatte. Rubens wurde der Ueberlieferung nach veranlaßt daran Theil zu nehmen, und ließ sich nicht blos die Auszeichnung der vornehmen Genossenschaft wohl gefallen, sondern malte auch für den Altar der Bruderschaft das prächtige Bild, welches 1610 entstanden sein soll. Wir können uns in der That leicht vorstellen, wie der Erzherzog, der bereits früher auf Rubens große Stücke hielt, nun da der Künstler in seinem Dienst war sich beeilte, ihm ein Werk von Belang anzuvertrauen. Und hiezu schien die Gelegenheit bei dem persönlichen Antheil von Besteller und Künstler an der Stiftung besonders geeignet. Das Werk blieb in der Brüsseler Kirche bis zum Jahr 1770, in welchem es Maria Theresia von den Kirchenpflegern für 80,000 Fcs. erwarb, und so bewahrt es gegenwärtig neben so manchem Juwel der Antwerpen'schen Schule das Belvedere zu Wien. Es hat sich frischer erhalten, als die Rubens'schen Meisterstücke von Unser-Lieben-Frauenkirche in Antwerpen. Während diese letzteren, relativ gesprochen, etwas Trockenes in der Farbe und etwas Hartes in den Schatten zeigen, hat das Meisterstück in

Wien ohne Spur von Welk- oder Taubwerden die Zartheit und durchsichtige Klarheit seiner ursprünglichen Tinten bewahrt.

Es besteht aus drei Tafeln: einem Mittelbild, »das Wunder des hl. Ildefonsus« und zwei Flügelbildern, links den »Erzherzog Albrecht« und rechts die »Erzherzogin Isabella« (Clara Eugenia Isabella) darstellend. Die Legende erzählt das hier vorgestellte Wunder in folgender Weise. Der hl. Ildefonsus, im 7. Jahrhundert Erzbischof von Toledo, hatte die unbefleckte Empfängnis der hl. Jungfrau gegen einige dieses Geheimnisses leugnende Ketzler vertheidigt. Unser Liebe Frau war darüber so befriedigt, daß sie ihm die besondere Gunst erwies, in seine Kathedrale niederzusteigen um ihm ein schönes Messgewand von himmlischem Stoffe zu verleihen. Die Casula wird noch in der Kirche bewahrt und der Stein, auf welchen sich Maria niederließ, wurde in die Wand eingelassen mit der Inschrift: „Als die Königin des Himmels mit ihren Füßen die Erde berührte, setzte sie dieselben auf diesen Stein.“

So das Ereignis, welches Rubens im Mittelbilde vorstellen sollte. Der Hintergrund ist durch einen Thron eingenommen, auf welchem Maria sitzt, auf dem Schooß und in den Händen die wunderthätige Casula haltend. Ueber diesem ergießt sich von links nach rechts ein mächtiger Strahlenbündel, in welchem drei Engel Hand in Hand schweben; zwei von ihnen schwingen Rosenkrone und Rosenzweig. Auf der unteren mit einem Kissen belegten Thronstufe kniet der hl. Ildefonsus, der das Messgewand empfängt und es mit inniger Dankbarkeit und Ehrfurcht küßt. Rechts stehen zwei Jungfrauen mit Palmen in der Hand, links zwei andere: alle vier sehen mit Bewunderung auf das Wunder.

So die ganze Composition, deren geschmackvolle Einfachheit zeigt, daß Rubens hier seine Phantasie zu zügeln weiß, um das allein zu sagen, was zu sagen nöthig ist. Er liebt lediglich die Hauptpersonen und die Hauptfache zu Wort kommen. Maria und der hl. Ildefonsus bilden die Mittelgruppe, an welcher er alles Licht und alle Kraft entfaltet, die zwei Frauen beiderseits und die drei Engel in der Luft sind nur Umrahmungen, aus Personen gebildet, die mit Theilnahme aber passiv der Handlung beiwohnen.

Hatte sich aber Rubens auf diese einfache Wiedergabe des wunderbaren Ereignisses beschränkt, und war seine Darstellung in der That ebenso weise in der Auffassung als geschmackvoll in der Anordnung, so gebricht es derselben doch an dem Stempel höherer Schöpfungskraft, wie ihn der geniale Meister seinen Hauptwerken aufzudrücken vermochte, und es möchte den Anschein haben, als habe sein Gegenstand ihn nicht genug angeregt, wie er auch uns kühl läßt. Aber er hatte uns etwas anderes zu sagen und zu zeigen als eine einfache Handlung. Das Ereignis, welches er vorstellte, war wunderthätig: das Eintreten einer himmlischen Kraft in irdische Angelegenheiten, ein Werk der Liebe, durch die Königin der Himmels und der Engel an einem Auserwählten geübt. Seine Schilderung ward unter dieser begeisternden Auffassung einer übernatürlichen Vision ein Blick in den Himmel, in jene Regionen, wo ein anderes als das irdische Licht strahlt, wo schönere Wesen haufen als bei uns, wo die Triebfedern aus reineren und zarteren Gefühlen als die gewöhnlichen menschlichen sind, entspringen.*

* Unseres Ermessens liegt dem Bilde einfach die Erinnerung an jene Heiligenversammlungen um die thronende Maria zu Grunde, welche in der italienischen Kunst so beliebt waren, und unter dem Gattungsnamen »Santa conversazione« bekannt sind. Dieselben sind übrigens auch in der altniederländischen Kunst nicht selten, und es zeigt namentlich die häufige Darstellung der sog. Vermählung der hl. Katharina eine ganz verwandte Auffassung. D. Ü.

Von der Betrachtung der handelnden Figuren gleitet das Auge unwillkürlich empor nach der linken oberen Bildecke, wo der Himmel geöffnet scheint um einen in zartem Gold glühenden Lichtstrom durchbrechen zu lassen, welcher erwärmt ohne zu blenden. In diesem Strom von Klarheit schwimmen die Engelchen, baden die übrigen Personen, in ihn ist das ganze Bild getaucht; er beherrscht in seiner schrägen Richtung das ganze Werk. Es ist nicht der schneidige Sonnenstrahl mit seinem weissen Licht und seinem schwarzen Schatten, der ebenso viel Dunkel als Helligkeit schafft; auch nicht jene sengende Hitze, welche glühen und brennen macht, sondern ein stiller wohlthuender Glanz ohne Schatten, der sich zwar abschwächt an den Aussenseiten, der aber auch abnehmend alles noch liebevoll umstrahlt; ein übernatürliches Licht mit einem Worte, ein Ambraduft, der vergoldet, verfeinert, verhimmelt, was er erreicht.

Rubens, der Meister des goldenen Lichts, sprach hier sein höchstes Wort; und doch war seine Palette zu reich, um das Licht allein die verhimmelnde Rolle spielen zu lassen. Neben der übernatürlichen Atmosphäre, in welche er seine Personen hüllte, setzte er noch eine andere Macht, die der Farbe. Maria ist davon die höchste Repräsentantin, der Brennpunkt. In unsagbarem Reize sitzt sie auf ihrem goldenen Thron mit dem Rosenschimmer auf den Wangen, dem zart goldbraunen Haar, den hellbraunen Augen, ein Ideal von Gesundheit und Lieblichkeit. Sie trägt ein rothes Unterkleid und einen blauen Mantel, wie gewöhnlich in Rubens' Werken, und behält ihre volle Kraft und Frische des Tones in jenem wahren Himmelslicht, vor welchem die vier Frauengestalten und sogar die ernstere Gestalt des hl. Ildefonsus einigermaßen verbleichen und verschwinden. Wie im Herzen der Rose die Farbe am intensivsten und tiefsten ist und die Tinten gleichsam in zarten Kreiswellen von Blatt zu Blatt sich abschwächen, so das das tiefe Roth vom Mittelpunkte aus in die blässere Rosenfarbe des äussersten Blätterkreises ausläuft, so verhalten sich auch die umgebenden Personen zu dieser Mittelfigur, den Farbenglanz, der von Maria ausströmt, theilend, fortsetzend und sanft verduftend. Wie aber in der Rose die milden Tinten noch in zarter Frische prangen, so glänzt Maria's Umgebung auch hier noch mehr denn gewöhnlich in Reichthum von Farben und Zartheit der Töne. Das weisse Atlaskleid mit goldenem Befatz und der Hermelin der Frau neben ihr; der Gaze-Schleier und das braunrothe Atlaskleid der anderen Frau bilden in dem durchfunkelnden Licht eine Gruppe, worin Alles an Farbenpracht zusammenwirkt.

Das dritte Meisterstück, das Rubens schuf, war seine berühmte »Kreuzaufrichtung«, die bei ihm durch den Pfarrer und Kirchenpfleger der St. Walburgiskirche für die Summe von 2600 Gulden bestellt wurde, und die er 1610 ausführte.

Das Gemälde befand sich ursprünglich auf dem Hochaltar dieser Kirche, einem Altar, welcher aus doppeltem Grunde ein „Hoch“-Altar zu nennen war, indem unter ihm ein offener gewölbter Durchgang durchlief. In der ursprünglichen Skizze, die wir noch in Holford-House zu London sehen, befindet sich der grosse Jagdhund, der jetzt auf der Mitteltafel steht, zur Linken; zwischen dem Kreuz und den Figuren von Maria und Johannes sitzen drei Männer in den Bäumen um die Kreuzigung näher zu sehen, und unten sind viel mehr Figuren angebracht als in dem ausgeführten Bild. Auch in dem Kupferstiche, den Witdoeck 1638 von diesem Werke herstellte, und zwar wahrscheinlich nach einer anderen Skizze, steht der Hund auf der linken Seite. Die Ueberlieferung will, das Rubens verschiedene Jahre nach der Vollendung des Werkes an dem Hund die Verfetzung vornahm; und in der That erfahren wir aus den Kirchenrechnungen, das er 1627 sein Werk überarbeitete. Zu dem Gemälde

gehörte früher eine Darstellung von Gott Vater, welche so über das Mittel des Ganzen gesetzt war, daß Christus seine Augen nach ihm richtete. Dieser Theil und drei kleine unter dem Hauptgemälde angebrachte Staffelnbilder, ein »Christus am Kreuz«, »der Tod der hl. Walpurgis« und ihre »Himmelfahrt«, wurden 1737 anlässlich des Umbaus des Altars durch die Kirchenvorstände* verkauft, eine Plünderung, die namentlich deshalb zu beklagen ist, weil jener Gott Vater einen integrierenden Bestandtheil jenes Hauptwerkes bildete. Mit so vielen anderen Gemälden wurde auch die Kreuzaufrichtung während der französischen Invasion von 1794 nach Paris gebracht, von wo es erst 1816 nach unserer Stadt zurückkam. Da aber inzwischen die Kirche, in welcher es früher stand abgebrochen worden war, ward es durch die damalige Stadtbehörde in die Frauenkirche gebracht.

Wollen wir nun das gewaltige Werk näher betrachten. Der Maler hatte an die Worte des Evangeliums gedacht: „Und von der sechsten bis zur neunten Stunde deckte Finsterniß die ganze Erde.“ Die Sonnenscheibe hat eine rothe feurige Farbe angenommen und der Mond zeichnet sich dunkelgrau gegen sie ab. Unheimlich ist das fahle Licht und greifbar sind die Schatten, die in Folge davon auf die Scene fallen. Den ganzen Hintergrund nimmt die steile Wand des Golgatha ein, zur Seite mit etwas rauher Vegetation behangen. Nur zur Rechten ist ein schmaler Streifen des Himmels zu sehen, blau nach unten, aber nach oben mit Wolken bedeckt, die dichter und dichter werden und von wolffarbenem Weiß in tiefes Schwarzgrau übergehen.

In diesem düsteren Licht, in dieser unfreundlichen Natur sind neun derbe Männer mit der Verrichtung ihres Henkerwerkes beschäftigt; zwei arbeiten am Fuß des Kreuzes, um es aufrecht zu stellen, drei ziehen an der Mitte und zwei an den Armen, während ein letzter sich anstrengt es mit einem um die Kreuzung von Hauptpfahl und Querholz geschlungenen Tau empor zu ziehen. Vom ersten bis zum letzten zeigen alle diese Henker eine gewaltige Muskelbildung, einer wahren Riesenschaar gleichend. Sie arbeiten nicht mit Eifer, sondern mit Wuth; wie Raubthiere halten sie ihre Beute fest; ihre Züge sind verzerrt, ihre Augen schwellen aus ihren Höhlen, ihre Arme und Beine sind gespannt wie Stahl, wir wähen den aus ihren Kehlen gurgelnden Athem zu hören.

Man kann sich keinen drastischeren und vollständigeren Ausdruck von roher Kraft und wüster Gewalt vorstellen als diese ziehenden und stützenden und hebenden Gestalten, keck hingefetzt auf den Grund, auf einen Vorsprung des Bodens, gegen die Bergwand, überall, wo ein Standpunkt zu finden war. So grimmig und gewaltsam mußten die mythischen Riesen ausgesehen haben, als sie den Ossa auf den Pelion thürmten. Und schrecklich ist diese ganze wüthende Rotte nicht allein durch ihre Kraft, sondern auch durch die Unbarmherzigkeit und Gefühllosigkeit, mit welcher sie ihr Henkerwerk verrichten. Der Riese mit seinem häßlich kahlen Kopf und den widerwärtig knorrigten Muskeln, der in der Mitte des Bildes an der Aufrichtung arbeitet, verräth deutlich den Abscheu des Malers vor diesen Männern und ihrem Werk. Christus und sein Kreuz sind ihnen ein Gewicht; weder um seine Gottheit noch um seine Menschheit, weder um seine Leiden noch um seine Ergebung bekümmern sie sich. Ein einziger unter ihnen, der geharnischte Ritter, Rubens' Bildniß, erhebt seine Augen einigermaßen theilnehmend zu dem Dulder.

Um so ergreifender tritt die Gestalt des Gekreuzigten zwischen seinen Peinigern heraus. Auch sein Körper ist kräftig gebaut; weder durch Leiden

* DESCAMPS, La vie des peintres. Marseille 1842. I. 188.

noch durch Schmerz hat er seine Schönheit verloren, und läßt insofern am wenigsten an einen Martyrer denken; aber in seiner Haltung, seinem Ausdruck, seinem Blick hat der Dichter alle Poesie seines Dramas zusammengefaßt. Während alle Henker in unangenehm verschränkter ermüdender Haltung verkrümmt stehen und bloß stückweise gesehen werden, liegt Christus in seiner vollen Länge gerade ausgestreckt, jene beherrschend durch Schönheit und Klarheit seiner Gestalt. Wie in einer mächtigen krampfhaften Geberde der äußersten Hoffnungslosigkeit strecken sich seine beiden festgenagelten Arme zum Himmel und scheinen um Erbarmen zu flehen; das Angesicht folgt derselben Richtung, und aus seiner grauen Bläse, aus den starr nach oben gerichteten Augäpfeln spricht eine wehmüthige aber herzerreißende Klage. Keine Verzweiflung, keine Verzerrung der Muskeln ist an dem noch immer göttlich schönen Antlitz zu sehen; aber das innige Vertrauen und die Unterwerfung, womit die Augen ihre stumme Klage ausdrücken, geben ein sprechendes Zeugniß von der Unschuld des Dulders, von dem Unverdienten seiner Qual. Wir kennen in Rubens' ganzem Gemäldefchatz, ja in dem irgend eines anderen Künstlers, nichts was über diesem Christuskopf steht.

Bestimmt ausgesprochene Farbe ist wenig an dem Gemälde. Ein rothes Stück Tuch in der Mitte, ein blaues unten rechts, ein weiß- und brauner Hund links: dies sind die einzigen Punkte, die Abwechslung geben und das leuchtende Fleisch noch kräftiger aus dem braunen Grundton heraustreten lassen. Um eine gewaltige Wirkung mit seinem Gegenstand zu erzielen, hielt er bunte Farben für zu schwach. Mit dem Dichter empfindend: „dies heischt der Pinsel der Natur: keine Farbe, aber Sonnenstrahlen;“ war er sich bewußt, nur aus der warmen aus dem tiefen Dunkel hervorbrechenden Glut Macht genug gewinnen zu können, um mit der entfesselten Kraft seiner Bewegung Schritt zu halten. Die Lichtmasse, die aus den gewaltigen Muskeln und angespannten Schultern wie aus glühenden Metallklumpen strahlt, ist übermächtig, alleinherrschend, durchschneidet als ein gewaltiger Streifen das ganze Bild von unten nach oben, und bringt durch ihre erschütternde Kühnheit eine ängstigende Wirkung hervor. Sogar in ihrer Richtung zeigt sie eine geniale Erfindungskraft, indem die schräge Linie, die sich kühn durch das ganze Bild zieht, und deren Hauptbestandtheil der Körper Christi ausmacht, den Moment der Action schlagend zur Geltung bringt. Christus hängt, ohne unbeweglich zu sein; das Kreuz liegt nicht und steht nicht, sondern ist in der Aufstellung begriffen; man sieht den Effekt von der Anstrengung der Henker, nemlich die dadurch hervorgebrachte Hebung. Das ist eine glückliche Erfindung, ein kühner Griff ins Wahre, von einer Wirkung, die keinen Beschauer bewußt oder unbewußt unberührt oder die sich jemals wieder vergessen läßt.

So stellt sich das dritte große Werk, das Rubens nach seiner Rückkunft aus Italien schuf, dar als ein Werk von sprudelnder, entfesselter Kraft in Ton, Handlung und Körperformen. All das Jünglingsfeuer glüht darin, all die ungestüme Schaffenslust durchwühlt es, und all die Sicherheit einer gereiften Kunst, die in ihrer größten Kühnheit doch von Hand und Geist Meister bleibt, strahlt daraus hervor. Noch einen Schritt weiter und das Rauhe wird zur Ungeflachtheit und die derben Riefen werden zu Ungeheuern thierischer Muskelkraft; allein der sichere hohe Geschmack des großen Künstlers wußte die Grenze zu finden, und die Kühnheit wird keine Wüthheit, der mächtige Hauch der Inspiration keine die Grenzpfähle des menschlichen Kunstschönen entführende Windsbraut, und das Bild blieb hinreißend an Macht, an Ton, an Einheit und Ganzheit in Auffassung wie Ausführung.

Rubens' viertes Meisterstück war die »Kreuzabnahme«. Er malte es

für die Schützengilde, von welcher damals Nicolaus Rockox, sein Busenfreund, Hauptmann war. Es wurden dafür dem Maler 2400 Gulden bezahlt, wozu ihm die Gilde noch ein Stück ihres Hofes abtrat. Dafs es 1611 und 1612 ausgeführt wurde, erhellt aus folgenden Aufzeichnungen der Schützengilde: „Am 7. September 1611 ist das Bild von der Vorstandschaft bei Peter Paul Rubbens in Gegenwart des Hauptmannes Nicolaus Rockox bestellt worden.“ „Bei drei Besichtigungen des Bildes im Hause des genannten Rubbens anno 1611 ist an Trinkgeld für die Schüler und für geschenkten Wein verausgabt worden fl. 9.10.“ „Im Jahre 1612 ist das Gemälde aus dem Hause des genannten Rubbens abgeholt worden.“ Im Jahre 1615 ward das Uebereinkommen bezüglich der Grundüberlassung vollzogen, und die Summe von 8 Gulden 10 Stüber für ein Paar Handschuhe bezahlt, die Rubens als Geschenk für seine Frau bedungen hatte. Diese Summe erscheint nicht zu groß, wenn man erwägt, dafs die Handschuhe damals aufs kostbarste besetzt waren und Geschenke bildeten, die man den höchsten weiblichen Persönlichkeiten verehrte. Das Gemälde wurde 1794 von dem Altar der Schützengilde durch die Franzosen nach Paris mitgenommen und kam 1816 nach Antwerpen zurück, wo es als würdiger Zwillingbruder der Kreuzaufrichtung im Querschiff der Frauenkirche angebracht wurde und als Gegenstand der Bewunderung der ganzen Welt noch hängt.

Rauher Felsen soll den Hintergrund des Gemäldes bilden, aber diesen kann man nur muthmaßen; denn in dem tiefen pechschwarzen Grunde unterscheidet man von Luft und Natur nichts anderes als links gegen den Boden ein Stück des feurig roth gestreiften Himmels. Der Hintergrund ist augenscheinlich keine Nachbildung nach der Natur: er dient Rubens lediglich, um sein farbenreiches Gemälde noch farbiger sich abheben zu lassen.

Noch ehe man das Gemälde genauer untersucht und beschreibt, drängen sich schon die Worte „farbenreich“ und „farbig“ unwillkürlich in Mund und Feder. Bei dem ersten Blick, der erstmaligen Besichtigung packt schon noch ehe man sich über den Gegenstand der Darstellung gefragt hat das Sonnige, das Reiche, das Frische, das es ausstrahlt; und wenn man es zum hundertstenmal wieder sieht kommt uns noch etwas daraus zugefröhmt, was uns plötzlich und lebhaft ergreift wie ein durch die Wolken brechender Lichtstrahl; Auge und Herz öffnen sich freudig, es ist für beides ein Fest: ein Fest des Lichtes, ein Jubeltag der Sonne.

Das rohe Kreuz steht noch aufrecht, doch sieht man davon nur den obersten Theil; drei Leitern lehnen daran, von welchen zwei lediglich die höchsten Sprossen braun auf schwarz durchscheinen lassen. Christus ist losgemacht und hängt in der Mitte der Tafel in einem Leichentuch von warmem weißgelben Ton. Ueber die Kreuzarme beugen sich zwei Arbeiter: der jüngere mit nacktem Oberleib hält in der einen Hand einen Zipfel des Leichentuchs fest und folgt mit der anderen in einer sehr natürlichen Geberde von Beforgtheit dem Leichnam, den er so eben losgelassen hat. Der zweite Arbeiter, ein alter Mann mit nackten Armen und graulichem Oberkleid, hält Christus noch bei einem Arm fest und läßt ihn sanft niedergleiten. Zwischen den Zähnen hält er in nicht minder ausdrucksvoller Geberde das Leichentuch eingeklemmt.

In der Mitte in gleicher Höhe mit dem Leichnam Christi befinden sich zwei ehrwürdige bärtige Gestalten, die sich dicht an den Leichnam schließen, aber ohne mitzuarbeiten nur bereit sind helfend einzugreifen. In einem Halbkreise um Christi Leiche geschaart sieht man noch vier Personen. Rechts steht Johannes mit dem einen Fuß auf der Leiter, mit dem anderen auf dem Boden. Der geliebte Apostel ist Hauptperson bei dem Werk: wem konnte

auch das Liebeswerk besser anvertraut werden als dem Jünger, der beim letzten Abendmahl an Christi Herzen ruhte? Auf seiner Brust empfängt er die Leiche, sein Oberleib ist nach rückwärts gebeugt, sein linker Ellenbogen stützt sich gegen seine Hüfte um ihm mehr Widerstandskraft zu geben, seine ausgebreiteten Arme stützen Leib und Beine des Gekreuzigten.

Links unten kniet Maria Magdalena, nicht die büßende Sünderin, sondern die Freundin Maria's und auch die Freundin von Rubens. Sie ist sein Liebling; ihre goldblonden Locken, ihr sammtenes, milchiges, durch das reine jugendliche Blut rosig gefärbtes Fleisch, ihre jungfräulichen ungeübten Züge, man findet sie hier wie auf hundert anderen Gemälden: allzeit dieselbe liebliche, zartfinnige, gefühlvolle, junge Frau, seine zweite Frau, wie jene sagen, die nicht wissen, daß Rubens bereits diese Magdalena's malte, als Helena Fourment noch nicht geboren war. Sie war daher sicher nicht seine zweite Gattin, übrigens auch nicht seine erste, sondern vielmehr ein Kind seiner Künstlerseele, worin er zeigte wie er sich die vlämische Frau in ihrer Schönheit dachte: sammtweich an Leib und Gliedern, mit goldblonden Locken, zarten Herzens, eine Mischung von kindlicher Einfalt und jungfräulicher Liebe. Ihr ist der erste Platz auf dem Gemälde, in der Mitte, im Vordergrund, Christus zunächst eingeräumt, ihre Hand ruht auf seinem Fuß, sein Fuß berührt ihre Schulter. Ihr werden hier wie sonst die schönsten Kleider zu Theil: gewöhnlich das goldgelbe Seidengewand, hier ein bronzegrünes Kleid, das in stillen goldenen Reflexen auf den normalen Falten glänzt. Hinter ihr, etwas kindlicher in Form und Ausdruck, kniet Maria Cleophas und steht Christi Mutter; blassen Angesichts durch die langdauernde Angst und den herzerreißenden Schmerz, den sie bis zu dieser letzten Liebespflicht gelitten. Rührende Theilnahme und mütterliche Beforgtheit sprechen aus der Geberde, mit welcher sie die Hände ausstreckt um zu verhindern, daß der Leichnam unanft herabkomme; ehrfurchtsvolles Mitleiden liegt in dem Blick, den sie auf ihr Kind richtet.

Der Leichnam Christi selbst endlich zeigt einen trotz der Lebenslosigkeit bildschönen Körper. Rubens weiß einen Mittelweg zu finden zwischen der völligen Steifheit des bereits kalten Todten und dem unfehbaren Zusammenfallen des eben Gestorbenen. Er läßt seinen Christus fest und auseinanderhalten, so daß der Leichnam in die Form gebracht werden kann, wie sie der Maler, wir sagten fast der Bildhauer, für vorthellhaft erachtete. In breiter naturgemäßer Lage hängt er in der Mitte des Gemäldes, mit dem linken Arm, an welchem er festgehalten wird in der Höhe, den rechten Arm, dessen eingezogene Hand auf dem Beine ruht, im Winkel gebogen von dem Körper abgehend — nach Eugène Fromentin's zutreffender Vergleichung: „schön wie eine abgechnittene Blume.“*

Das in Wahrheit leb- und kraftlose Haupt Christi wird durch dessen Schulter gestützt, auf welche es herabgesunken ist. Die frischen noch wohl gerundeten Formen, der seine edle Gliederbau, das auf die Brust fallende gelblich warme Licht halten jeden Gedanken von Abscheu und Schauer fern. Wären nicht die blaugrauen Tinten, die unter der warm gefärbten Haut die Todtenfarbe durchfühlen lassen; wären nicht die abgespannten, erweichten Muskeln, die hie und da eingefunken sind, so würde man wähen, einen bildschönen Mann zu sehen, der durch Uebermüdung und Leiden erschöpft, in festen Schlaf gesunken ist.

* EUG. FROMENTIN, Nos maîtres d' autrefois. Paris 1876.

Allen Personen ist hier als vorherrschendes Kennzeichen eigen, ansprechend und farbig zu fein. Jede von ihnen besitzt die Schönheit, die seiner Stellung, seinem Alter und der Rolle die er spielt zukömmt. Die Arbeitsleute oben zeigen energisches Muskelwerk und kühn verkürzte Körper, bedeutfamer und gemessener sind die ehrwürdigen Männer in der Mitte, männlich schön, ruhig und doch kräftig wirkend, ist Johannes, während die Frauen durch sanftere Formen, zartere und tiefere Gefühle sich auszeichnen. Aber unter allen schönen Gestalten ist immer noch der todte Christus die schönste, er nimmt ebenso für unser Auge den Hauptplatz durch seine Form ein, wie er in unsern Gedanken vorherrscht.

Der Farbenglanz ist eher berechnet und bescheiden, als kühn und überflüssig angebracht. Johannes Gewand bildet einen kräftigen rothen Fleck, der keck vorne hingefetzt ist und in der Mitte des Bildes durch die rothe Mütze das Gegengewicht erhält. Alle übrigen Töne erscheinen nur gleichsam dämmernd und dazu da um die mächtigen Schatten nicht in das tiefe Dunkel fallen zu lassen; alle wirken nur zusammen, um die schönen leuchtenden Fleischtöne des herrlichen Christus, die warm braune Haut der Arbeiter oben und das milchweiße Fleisch der Magdalena unten noch mehr hervortreten zu lassen. Der Leichnam mit seiner matten gelblichen Färbung, der um so wirkungsvoller scheint, als er von dem helleren weissen Leichentuche und von dem Hochroth des Gewandes des Johannes abgeht, beherrscht das Ganze ebenso in der Farbe, wie dessen Form Alles an Schönheit übertrifft. In dem unwidersprechlichen Uebergewicht, welches der todte Christus über die ihn umringenden Personen hat, ist die ganze Einheit der stofflichen Bemeisterung, in dem Zoll von Liebe und Ehrfurcht, welchen diese ihm darbringen, ist die moralische Einheit, die tiefgedachte, befeelende Auffassung ausgesprochen. Die ganze würdige Menschengruppe, welche so anziehend und leuchtend von den Armen des Kreuzes nach unten hängt, wird aufs innigste verbunden durch die gemeinfame Beforgtheit für den Heiland. Von der ersten bis zur letzten Figur sind alle mit ihm beschäftigt, aller Augen sind auf ihn gerichtet, aller Hände nach ihm ausgestreckt, um ihn zu halten, zu stützen, zu empfangen, hängend oder stehend oder kniend; oben, unten, zur Seite arbeiten die Körper aller für ihn und schliessen sich alle in einen dichten Kreis um ihn als ein sprechendes Sinnbild der zarten ehrfurchtsvollen Liebe, welche sie ihm geweiht hatten.

Die schöne, wohl berechnete, glücklich erfundene, gewählt zu Stande gebrachte Einheit von Gefühl, Handlung und Licht; die zutreffende Uebereinstimmung jeder Person mit der anderen und mit seiner eigenen Aufgabe gibt diesem Meisterstück seine eigentliche hohe Bedeutsamkeit: es ist ein wahrhaft harmonisches Werk. Eine jener glücklichen Melodien, in dem Reich des vollendet Schönen geboren, um menschliche Worte zu begleiten und ihnen den schönsten Klang zu verleihen, raucht durch dies Werk, das Geist und Auge befriedigt und eine lichte Weihe in unser Gemüth bringt.

Wenn wir die »Kreuzabnahme« mit der »Kreuzaufrichtung« vergleichen — und wie sollten wir die Vergleichung nicht machen, da sie Jahrhunderte vor uns gemacht haben, und die Stätte ihrer nunmehrigen Aufstellung sie uns von selbst aufdrängt — dann finden wir viel Uebereinstimmung aber unendlich mehr Verschiedenheit zwischen beiden. Hier wie dort arbeitet Alles rings um und für Christus, hier wie dort zieht eine schräge Linie durch das Bild, hier wie dort ist Christus umrahmt von den übrigen Personen und ragt über sie empor. Dort aber wird Henkerswerk verrichtet, hier Freundesforge geübt; dort sprechen wüste Kräfte und rohe Thaten aus jeder Linie und Muskel, hier ist Behutsamkeit in jeder Bewegung zu lesen; dort war man unbarmherzig,

höchstens gleichgültig, hier beklagt und verehrt man den Heifsgeliebten; jäh zuckt dort die Linie durch das Bild, hier quillt sie anziehend, kaum fühlbar, lediglich um die Vorstellung von Stillstand zu beseitigen. Auch die Menschen sind anders: anstatt der riesigen Wüthriche von dort sind es hier gefunde Arbeiter, kräftig von Gliederbau, aber noch reicher an Schönheit denn an Kraft. Anstatt der breiten ungefümen Pinselführung und Zeichnung, der sprudelnden überströmenden Körperformen und der stürmischen Bewegungen, haben wir hier ein Werk noch immer reich an Inspiration aber ruhiger bedacht und abgewogen, überlegter, sorgfältiger und feiner entwickelt, ausgeführt und vollendet. Die Gefühle, welche seine Personen erfüllen, scheinen auch Rubens befeelt zu haben; gewaltig schilderte er eine That der Gewalt, liebevoll und sorgfältig einen Act der Liebe und Sorge.

Man frage nun nicht, welches Stück das schönere sei? So wie sie in ihrer Art auseinandergehen, so wird auch deren Beurtheilung auseinandergehen, je nach der Art der Beurtheiler. Wer mehr für Kraft und Kühnheit eingenommen, der wird die »Kreuzaufrichtung« wählen, wer mehr Sinn für Schönheit hat, wird der »Kreuzabnahme« den Vorzug geben.

Vier Meisterwerke hat also Rubens in den vier ersten seiner Meisterjahre zu Stande gebracht: das erste, worin er all seine Farbe und allen Glanz entfaltetete, das zweite, worin er alle Zauberkräfte seines Lichtes strahlen liefs, das dritte, worin er allem Ungefüm seiner Phantasie, aller dramatischen Erfindung seines Künstlergemüthes die Zügel schiefen liefs, und das vierte, worin er die Schönheit der Gruppe, der Linie und Bewegung, das Gleichgewicht unter allen Theilen der Composition, die reiche Harmonie seines Geistes und seines Pinsels bewundern liefs.

Der Abstand, welcher zwischen diesen Werken und jenen liegt, die er in Italien malte, ist unermesslich. Wir dürfen es sagen, daß niemals ein Künstler eine so plötzliche Umwandlung erfuhr, wie die war, welche bei Rubens nach seiner Rückkehr Platz griff. Nicht als ob Rubens in den vier besprochenen Meisterwerken alle italienischen Erinnerungen abgeschüttelt hätte; weit entfernt davon. In den »drei Königen« sahen wir den südlichen Einfluß vorherrschen; auch der »hl. Ildefons« läßt in der einfachen Handlung, energischen Farbe und gelbbraunen Belichtung noch stark an die Italiener denken; seine »Kreuzaufrichtung« erinnert in ihrer kraftvollen Muskelentfaltung an Michel Angelo in ihrem mächtigen Helldunkel ebenso wie die braunen Seitenfiguren in den »drei Königen« an Caravaggio; seine Kreuzabnahme mit ihrem Gleichgewicht in Linie und Farbe, mit ihren schönen majestätischen Formen, setzt sich neben und über das Vollendetste, was an jener Seite der Alpen hervorgebracht wurde. Aber allmählig löste der Riese die Bande, welche seine freien Bewegungen hinderten, und in den drei letzten Stücken folgte er nicht mehr ängstlich und bescheiden seinen großen Vorgängern, sondern streitet mit ihnen um den ersten Rang. Jeden von ihnen greift er in dem Gebiete an, wo er seine glänzendsten Triumphe erlangte, Tizian und Correggio in ihrem herrlichen Licht, Tintoretto und Michel Angelo in ihrer mächtigen Entfaltung von Menschenmassen, Raphael in der Harmonie seiner Schöpfungen, und neben alle setzte er sich vom ersten Augenblicke an als ebenbürtig, indem er zu ihren Eigenarten seine Besonderheit fügte und seinen Stempel auf alle seine Werke drückte.

Rubens' »Kreuzaufrichtung« ist das letzte Werk seiner ersten, seine »Kreuzabnahme« das erste Werk seiner zweiten Epoche. Wir sahen bereits, daß in seiner italienischen Zeit die dunkelbraunen Schatten und die warmbraunen Fleischtöne eine große Rolle spielten, daß die Farbe von minderem

Belang und die Neigung zum Riesenmäfsigen stark ausgesprochen war. In feiner folgenden Art erlangt die Farbe allmählig die Oberhand über das Hell-dunkel, die Bilder werden sonniger und durchgeführter, die Umrisse sind deutlich gezeichnet. Diese Art dauerte bis um das Jahr 1625 und umfaßt unter Anderem die Gemälde von Mecheln, die „vier Welttheile“, den „hl. Franciscus Xaverius“, den „hl. Ignatius“ und die „Himmelfahrt“ im Belvedere zu Wien, den „Kalvarienberg“ und den „hl. Thomas“ im Museum zu Antwerpen, die „Amazonenschlacht“ und das große „jüngste Gericht“ in der Pinakothek zu München, den Deciuscyclus und die „Kinder des Rubens“ in der Lichtenstein-Gallerie zu Wien, die Medicisgallerie im Louvre, die „Himmelfahrt“ in der Frauenkirche zu Antwerpen, die Porträts von Charles de Cordes und seiner Frau im Museum zu Brüssel und hundert andere. In feiner dritten Periode wird Rubens' Malweise immer breiter und breiter, die Umrisse verlieren ihre Schärfe und Bestimmtheit, die Farbe liegt nicht mehr entschieden und in größeren Flächen auf der Leinwand, sondern spielt und verschmilzt in zahllosen Reflexen und Uebergängen in einander, die Schatten verschwinden mehr und mehr, bis gegen das Ende seines Lebens Rubens nur mehr Licht gegen Licht wirken läßt. Dieses Licht, in feiner ersten Periode braun, in feiner zweiten intensiv, wird immer blonder und gewinnt in feinen Abstufungen gegen das Dunkel hin den goldenen Schimmer von reifem Korn. Zu dieser letzten Art gehören die „Anbetung der Könige“ im Museum zu Antwerpen, die „Kreuztragung“ im Museum zu Brüssel, der „bethlehemitische Kindermord“ in München, das „Venusfest“ und das „Rubensporträt“ im Belvedere zu Wien, die zahlreichen „Porträts der Helene Fourment“, die „Bauernkirchens“ im Louvre, die Malereien für den Einzug des Prinzen Ferdinand und der größte Theil von den Landschaften. Hält man diese datirenden Kennzeichen fest, deren Zuverlässigkeit hundert Gemälde beweisen, so fällt es in der Regel nicht schwer, die Entstehungszeit eines Rubens'schen Gemäldes auf ein Lustrum zu bestimmen.

Die Bestellung feiner ersten Meisterstücke zeigt, wie rasch Rubens' Name berühmt geworden war; ihre Vollendung ließ ihm die Arbeit förmlich zufließen. Damals fing er seine weitverzweigte und übermenschlich fruchtbare Thätigkeit erst recht an; große Altartafeln und Kabinetsstücke zu hunderten, ganze Serien von Gemälden für Kirchen und Paläste verliefen ununterbrochen seine Werkstatt.

Wir finden durch sein eigenes Zeugniß bestätigt, daß er den Pinsel seiner begabteren Schüler in seinen alles umfassenden Arbeiten zu benutzen wußte. In einer Liste von Gemälden, die er am 3. November 1618 an Lord Dudley Carleton den englischen Gesandten im Haag, sandte, gedenkt er des verschiedenen Antheils an der Ausführung seiner Werke in der unzweideutigsten Weise. * Einen Prometheus an den Kaukasus gefesselt mit einem Adler, der ihm die Leber aushackt; der Prometheus von mir, der Adler von Snijders, Preis 500 Gulden. Leoparden, nach dem Leben gemalt, mit Satyren und Nymphen; ganz von mir gemalt mit Ausnahme der sehr schönen Landschaft, die von der Hand eines in diesem Fache sehr tüchtigen Meisters stammt. Eine Sufanna, gemalt von einem meiner Schüler, und von mir übergangen.“ Von den zwölf Gemälden, die er anbietet, sind fünf ganz von ihm, fünf hatten seine Schüler nach seinen Entwürfen untermalt und er vollendet, in zwei waren Thiere und landschaftliche Hintergründe durch seine Gehülfen angebracht.

Wie man aus dieser Aufzählung und aus mehreren anderen glaubwürdigen Zeugnissen sieht, malte Rubens nur einen Theil seiner Werke allein, der andere

* NOEL SAINSBURG, Op. cit. p. 45.

Theil wurde durch ihn skizzirt, dann durch seine Schüler auf Leinwand oder Holz übertragen und endlich durch des Meisters Hand übergangen. Rubens und die Liebhaber schätzten seine Malereien um so höher, je mehr er selbst daran Hand angelegt, und es ist nicht zu verwundern, daß das Verhältniß zwischen dem Antheil des Meisters und jenem der Schüler von Werk zu Werk verschieden sein konnte. Von vielen unter Rubens' Stücken wurden Wiederholungen gefertigt, und es ist unnöthig zu sagen, daß in der Regel die zweite Ausgabe durch die Schüler befohrt und durch den Meister nur corrigirt wurde. Als Beispiel möge die große Löwenjagd dienen, die er 1617 für den Herzog von Bayern malte und von welcher er 1620 dem Lord Dudley Carleton eine Wiederholung anbot.*

Auch unter den Arbeiten der Schüler wurde durch die Besteller ein Unterschied gemacht, und van Dijck von vorne herein für den besten gehalten. Als die Jesuiten 1620 die Deckenbilder ihrer Kirche bei Rubens bestellten, bedangen sie, daß er die Zeichnung machen solle, und die Gemälde „durch van Dijck, wie durch einige andere seiner Schüler“ ausgeführt werden sollten. Daß seine Schüler würdig zu nennen waren, ihm ihre Hand zu leihen, werden wir später sehen, wenn wir von ihnen besonders zu sprechen haben. Hier nennen wir nur als die bekanntesten von jenen, die sein Atelier besuchten, van Dijck, Cornelis Schut, Erasmus Quellin, van Tulden, Frans Wouters und Abraham van Diepenbeck.

Ein paar Briefe von Balthasar Moretus Hand gewähren uns einen belehrenden Einblick in das Verhalten des Rubens seinen Käufern gegenüber, so wie es sich in verschiedenen Perioden seines Lebens entwickelte. 1615 schrieb dieser Freund unseres Meisters an einen seiner Kunden. „Wir wollen es dabei machen, wie ein vornehmer Maler von der Art unseres Rubens in Antwerpen, der einen der Schätzung unkundigen Kunstliebhaber an einen gemeineren und daher für geringeren Preis arbeitenden Maler verweist, da es ihm für seine bedeutenderen und darum auch theureren Gemälde nicht an Abnehmern fehle.“** Am 31. August 1630 dagegen schreibt derselbe an einen anderen Correspondenten: „Ich habe mit Herrn Rubens gesprochen, und ihm unumwunden von hundert Thalern gesagt, die Ihr Euch kosten lassen wolltet, worauf er antwortete, daß er von den drei Gegenständen keinen unter zweihundert machen könnte, da zu viel Arbeit daraufgehe. In so ferne Ihr aber Diana mit zwei Nymphen oder irgend einen anderen Gegenstand mit zwei oder drei Personen gemalt haben wolltet, würde er Ihnen gerne für die dafür gebotenen 100 Thaler zu Diensten stehen. Erwarte darauf Eure Antwort.“ — Am 22. October desselben Jahres schrieb Moretus noch einmal an denselben... „Was Herrn Rubens betrifft, so ist er gerne gefällig, wenn es ohne seinen Schaden geschehen kann, falls Euch mit einem Bilde von drei oder vier Figuren gedient und die Größe, welche Ihr für 100 Thaler begehrt habt, genehm ist.“***

Unverkennbar spricht aus diesen Sätzen in dem Briefe von 1615 der Künstler, in jenen von 1630 mehr der Fabrikant. Es ist diese Aenderung auch ganz begreiflich, Angesichts der unglaublich großen Zahl von Stücken, die aus

* NOEL SAINSBURG, Op. cit. p. 16 und 53.

** Balth. Moretus Philippo Peralto S. I. Toletto 9. April 1615. Atque ea in re elegantiore aliquem pictorem imitamur, qualem Antverpiae Rubenium habemus, qui imperitum artis aestimatorem ad rudem et proinde minoris pretii artificem a se ablegat: neque enim ipsi desint elegantissimae suae picturae etsi alias cariores emptores. (Archiv des Museum Plantin-Moretus.)

*** Balth. Moretus an Jan van Vucht in Madrid (Archiv des Museum Plantin-Moretus).

seinem Atelier hervorgingen. Denn man darf immerhin die Zahl der Gemälde und Zeichnungen, die unter Rubens' Namen gehen, auf 2500 schätzen; und wenn man auch annimmt, daß darunter 500 unechte mitgezählt sind, so steht doch außer Zweifel, daß Rubens in den 40 oder richtiger 32 Jahren seiner Thätigkeit, wenn auch sein Pinsel noch so fruchtbar war, diese colossale Menge von Bildern unmöglich allein ausführen konnte, und mindestens die Hälfte unter Mitwirkung seiner Schüler entstanden sein muß. Sorgfältiges und vergleichendes Studium läßt uns auch bald die Hand des Meisters und die des Schülers an einem und demselben Bilde unterscheiden, und es wäre nur zu wünschen, daß kundige Museumvorstände so viel wie möglich anstreben würden, was bereits an einigen Sammlungen Deutschlands mit Erfolg versucht worden ist, nemlich die Werke Rubens zu classificiren in solche, welche ganz, und in jene, welche nur theilweise von ihm herrühren.

Neben den Malern, die unter seinen Augen arbeiteten, dürfen wir nicht unterlassen der Kupferstecher zu erwähnen, die seine Gemälde unter seiner Leitung, einige sogar in seinem Hause stachen. Hatte Rubens nicht wenig der Vervielfältigung seiner Werke zu danken, so die Kupferstecherkunst noch mehr ihm.

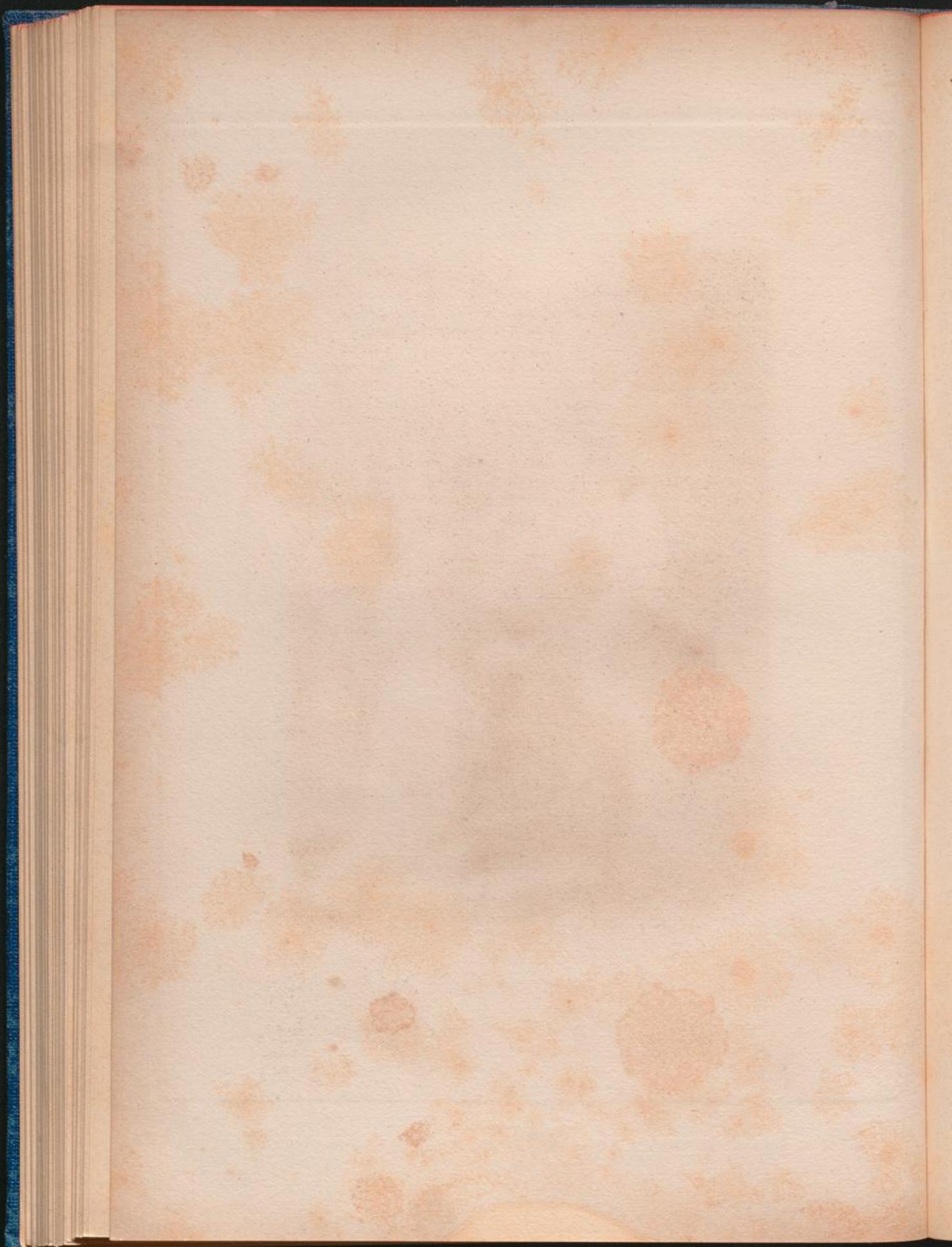
Als er in die Heimat zurückkehrte, war der Kupferstich bereits in voller Blüthe; besonders in Holland lebten tüchtige Stecher: Hendrik Goltzius, Crispijn van den Passe, Heemskerk und Matham hatten Kunst und Ruhm von Lucas van Leyden geerbt.

Auch in Brabant war dieses Kunstfach blühend: die SADELERS, die DE JODE'S und WIERICXEN waren Familien, welche die Antwerpen'sche Stechersehule bereits berühmt gemacht hatten. Was ihre Kunst auszeichnete war die Feinheit, die Zartheit, die Klarheit ihres Stichels, aber ihre Werke behielten eine gewisse Magerkeit und Beschränktheit, die am wenigsten zu Rubens Art paßte.

Wahrscheinlich war er selbst betroffen über diesen Mangel an Uebereinstimmung zwischen seinen Gemälden und den ersten Platten, die nach ihm von SUYDERHOEF, MATHAM und MULLER gestochen wurden, denn wir sehen rasch eine Aenderung in der Nachbildung. In Soutmans Stichen entdecken wir bereits das Bestreben, Farbe und Kraft, die zwei hohen Kennzeichen des Meisters, wiederzugeben; aber meistens bleibt der Versuch ohne vollständigen Erfolg, die Kraft wird zur Rohheit, die Farbigekeit schrill. Darauf stellt sich eine zweite Reihe von Künstlern dar, welche die kräftigeren und die zarteren Theile ihrer Arbeiten in bessere Verbindung zu bringen und Rubens Colorit durch ihre reichen und doch weichen Töne wiederzugeben wissen. Die Häupter dieser Reihe, LUCAS VORSTERMANN, BOËTIUS und SCHELTE A BOLSWERT, die ebenso wie Suyderhoef und Soutman aus Holland kamen, wurden mit ihren Nachfolgern PONTIUS, DE JODE, WITDOEK, EDELINCK, DE BAILLJU, LAUWERS, CLOUET, GALLE und noch vielen andern der Ruhm der Antwerpen'schen Stechersehule, die unerreichten Coloristen mit Zeichenstift und Grabstichel. Man muß die dicken Stöße ihrer Stiche durchblättern, die fließenden Linien, die weichen Töne, die kühne und doch zierliche Zeichnung, die kräftige und doch harmonische Gegenüberstellung von Licht und Schatten sehen und sie dann vergleichen mit der mageren Trockenheit der Werke ihrer Vorgänger oder Zeitgenossen, um zu begreifen, welchen Umschwung auch hier Rubens zuwege gebracht. Es ist darnach unzweifelhaft, daß sie des Meisters Unterweisungen und Correcturen ihren eigenartigen Styl, der so sehr mit dem seinen übereinstimmt, zu danken haben. Man bewahrt noch mehrere Probeblätter von Stichen, auf welchen Rubens eigenhändig Veränderungen angebracht,



P. P. RUBENS,
DER H. ILDEFONS DIE CASULA AUS DEN HÄNDEN MARIENS EMPFANGEND.
Belvedere in Wien.



namentlich Verbesserungen in der Vertheilung von Licht und Schatten. Rubens selbst bezeugt in einem Briefe an seinen Freund Peiresc, selbst zu corrigiren.* Aus einem anderen Briefe vom 19. Juni 1622** erfahren und aus der Datirung der Stiche wissen wir, daß LUCAS VORSTERMANN von 1619 bis 1623 für ihn stach. Nachdem Rubens sechs Kupferstiche aufgezählt die vollendet waren, fährt er in dem an Herrn Peter van Veen Pensionär im Haag gerichteten Schreiben fort: „Ich habe noch eine Amazonenschlacht in sechs Blättern; es fehlt daran nur noch die Arbeit einiger Tage, aber ich kann sie nicht aus den Händen dieses Mannes (des Stechers) loskriegen, obschon ich ihn seit drei Jahren bezahlt habe.“ Auf Vorstermann folgte PONTIUS als Rubens' Stecher und arbeitete vornehmlich von 1624 bis 1632 für ihn. Darauf verwendete er die Gebrüder BOLSWERT, gegen sein Lebensende aber vorzugsweise den HANS WITDOECK zur Vervielfältigung seiner Werke. Außerdem waren daran noch verschiedene andere Künstler theilhaftig, wie CORNELIS GALLE der Aeltere und der Jüngere, RIJCKMANS, PIETER DE JODE der Jüngere, MARINUS ROBIN und JAC. NEEFS. Für CHRISTOPH JEGHER oder JEGHERENDORFF zeichnete Rubens einige seiner Compositionen auf Holz, die jener Künstler dann breit und farbig schnitt wie seine Berufsgenossen es in Kupfer thaten. Rubens selbst ätzte wohl die eine oder andere Platte; aber außer seiner »hl. Catharina« scheinen mir die Werke der Art, die unter seinem Namen gehen, stark verdächtig.

Gewöhnlich wurden die Platten nicht nach dem Gemälde, sondern nach der Skizze des Meisters oder nach einer Schülerkopie gestochen und daher kommt es, daß häufig ein so merklicher Unterschied zwischen dem Gemälde und dem gleichzeitigen Stich besteht. Die Stiche nach seinen Gemälden ließ Rubens gewöhnlich selbst ausführen; er bezahlte sie wie wir sahen und vertrieb sie selbst. In seiner Zeit war zu Antwerpen der namhafteste Markt von Kupferstichen und Holzschnitten, die durch ganz Europa verandt wurden und Rubens' Namen zugleich mit Antwerpens Ruhm weit und breit verbreiten halfen.

Für die zahlreichen Schüler, die Rubens beschäftigte, für seine Stecher, für die unzähligen und manigfaltigen Bilder die er Jahr aus Jahr ein unter Händen hatte, mußte er wohl eine geräumige Wohnung besitzen. Vor 1611 hatte er bereits den Plan zu einem Hausbau gefaßt, und zwar am Wapper, einer StraÙe, die damals besser ausgesehen haben mochte als heutzutage, da an der Stelle des größten Theiles des Häuserstocks, der nun zwischen der Rubens- und der Wapperstraße liegt, eine Verlängerung der Herentalsche Vaart lief, die Wappersvaart hieß.*** Am 14. Januar 1611 hatte er den Grund für sein Haus gekauft, und blieb mittlerweile bei seinem Schwiegervater in Wohnung. Außer der Summe von 2400 Gulden, welche Rubens für die Kreuzabnahme von den Schützen in klingender Münze bezahlt ward, mußte ihm die Gilde wie wir bereits gesehen haben noch ein Stück von ihrem Hofe abtreten. Im Jahre 1616 wurde die Grenzbestimmung zwischen seinem Grundstück und jenem der Schützengilde berichtet. Im Jahre 1618 schrieb Rubens an Dudley Carleton, daß er dieses Jahr einige tausend Gulden an seinem Bau verausgabte habe. Sieben Jahre bis zu diesem Zeitpunkt hatte er also gebraucht, um sich ein Ob-

* NOEL SAINSBURY, Op. cit. p. 189. Uebearbeitete Stiche in den Cabineten von Paris, Amsterdam und Gent. H. HYMANS, Histoire de la gravure dans l'école de Rubens. Bruxelles 1879.

** 1877 durch das Antwerpen'sche Archiv angekauft.

*** Siehe A. THYS, Rues et places d'Anvers und die alten Stadtpläne.

MAX ROOSES, Geschichte der Antwerpen'schen Malerschule.

dach nach seinem Sinn herzustellen; und da wir wissen, wie kunstliebend und hochstrebend dieser Sinn war, so können wir uns nicht verwundern, daß jenes Haus, an welches er so viel Zeit und Geld wandte, den Namen eines Palaßtes verdiente.

Dieses Gebäude, welches jetzt noch eine Perle unserer Stadt bilden würde, wenn man es nicht erbärmlich verbaut hätte, ist abgezeichnet worden, als es noch in seinem ursprünglichen Bestande war. Aus dem nach jener Zeichnung gefertigten Stiche ersehen wir, daß es an der Straßenseite aus drei verschiedenen Theilen gebildet war: zwei niedrigeren an beiden Seiten, welche schon vorhanden gewesen sein mochten als Rubens das Haus kaufte, und einem höheren in der Mitte, welchen er wahrscheinlich selbst bauen ließ. Jeder dieser Theile hatte nur ein Stockwerk über dem Erdgeschoß. An der Straße sehr einfach aussehend, entfaltete es sich an der Gartenseite prächtig: die Hinterseite des Mittelgebäudes war zwischen den Fenstern mit Säulen, Reliefs und Karyatiden verziert. Um von dem Haupteingang in den Hof zu gelangen, ging man über einen kleinen Vorraum und durch eine zierliche Colonnade im Barockstyl, mit Brust- und Standbildern und mancherlei Steinplastik verziert; der Garten war in italienischer Art angelegt mit regelmässig geformten Beeten, worin Tulpen, Orangenbäumchen und Levkojen gezogen wurden, wie wir dies auf dem Gemälde sehen, worin Rubens die Anlage verewigte (München, Pinakothek Nr. 287). Am Ende des Mittelweges befand sich ein offener Pavillon, wiederum mit Säulen und Bildhauerarbeit verziert. Der Pavillon und die Colonnade zwischen dem Vorraum und dem Garten sind das Einzige, was sich erhalten hat. Zwischen dem Hause und dem Garten ließ Rubens einen ebenfalls reich ausgestatteten Rundbau herstellen, der durch große Bogenfenster erleuchtet und mit einer Kuppel gedeckt war, um seine von ihm sehr hochgeschätzten Alterthümer unterzubringen, wovon er wenigstens vor dem später zu berichtenden Verkauf an den Herzog von Buckingham eine reiche Sammlung besaß.

Rubens hatte eine Behauptung wie ein Fürst und in seiner ganzen Person lag etwas fürstliches. „Ich bin kein Prinz, sondern Jemand, der von seiner Hände Arbeit lebt“, schrieb er an den englischen Gesandten in Haag; und der ebenso geistvolle als artige Staatsmann antwortete ihm: „Das Urtheil über Euch selbst kann ich nicht unterzeichnen; Ihr seid der Prinz unter den Malern und unter den vornehmen Leuten.“* Und so mochte Rubens wohl gelten. Man denke nur an seine vornehme Gestalt, an das schöne Haupt mit den leichtgewellten Locken, an jenen Blick, aus welchem sein klarer Verstand und sein Seelenadel strahlen, an den Beifall, den er vom ersten Augenblick bis zu seinem letzten Lebenstage erntete, an die Hunderte von Werken, in welchen er das reiche milde Leben als einen Widerschein seines eigenen sonnigen Daseins wiederzugeben wußte: und man hat das Bild eines Fürsten vor Augen. Auf der noch erhaltenen Porticus seines Hauses lesen wir die Verse des römischen Dichters Juvenal: Wir wollen flehen, daß in unserem gefunden Körper der Geist gesund bleibe; daß er kräftig genug sei um den Tod nicht zu fürchten und durch keinen Zorn und keine Begierde sich verzehren lasse.“ Diese Worte zeigen uns Rubens, wie er war, als einen Mann, der sich hoch halten will über den kleinlichen Tagesbedrängnissen, in ruhigem und unverkümmerten Genuß des Lebens, der Gesundheit und der Kunst.

Sommer und Winter pflegte er schon in die erste Messe zu gehen, sagt sein Biograph, ausgenommen wenn ihn die Gicht peinigte, hernach setzte er sich an die Arbeit, mit einem Vorleser neben sich, der ihm aus Plutarch oder

* NOEL SAINSBURY, A. a. O. p. 33 und 37.

Seneca vorlas, so dafs er sich zugleich mit Malen und mit Literatur beschäftigt hielt. Gegen Abend dann pflegte er einen Ritt um die Stadtmauern zu machen. Seinem viel umfassenden Geist blieb nichts fremd: durchblättert man seine Briefe, so findet man, dafs er von den verschiedenartigsten Arbeiten, die auf wissenschaftlichem und literarischem Gebiete erschienen, Kenntnifs nahm, dafs er der Politik des eigenen und der auswärtigen Länder ein lebhaftes Interesse widmete, und dafs er ein einsichtiger Kenner und ein leidenschaftlicher Liebhaber von Alterthümern war. Er war somit nicht allein ein reichbegabter Geist, sondern zu gleicher Zeit ein unermüdlicher Arbeiter und Forscher, und verband seine unerreichte Schaffenskraft mit überraschender Gelehrsamkeit.

In dieser Welt von Kunst, Literatur und Wissenschaft, von häuslichem Glück und ununterbrochener geliebter Arbeit lebte er die schönsten, ruhigsten und fruchtbarsten Jahre seines Lebens, nemlich jene seiner Ehe mit Isabella Brant. Sie hatte ihm 1611 eine Tochter geschenkt, die am 21. März unter dem Namen Clara in der St. Andreaskirche getauft ward; 1614 gebar sie ihm einen ersten Sohn, Albert, dessen Pathe der Erzherzog war, und am 23. März 1618 einen zweiten, Nicolaus, der durch einen Stellvertreter des genuesischen Marchese Pallavicini über die Taufe gehalten ward.

Man kennt die lieben Jungen: wahre Rubenskinder, wie man sie auch nennen möchte, ohne deren Namen zu wissen. Der Maler bewahrte ihr Andenken in zwei herrlichen Stücken, das eine in der Dresdener, das andere in der Lichtenstein-Gallerie zu Wien befindlich. Verfasser hat sie Beide unmittelbar nach einander gesehen, kann aber schlechterdings nicht sagen, welches als das vollendetere bezeichnet werden dürfte. Albert Rubens mag zwölf Jahre alt sein, er ist in schwarz gekleidet, und trägt einen auf der Seite aufgekrempten Filzhut, einen weissen Halskragen, ein schwarzseidenes Wams, das an Brust und Armen geschlitzt das weisse Leinen durchblicken läfst. Er lehnt, die Beine übereinander geschlagen, gegen eine Säule. In der einen auf die Hüfte gestützten Hand hält er ein Buch mit Pergamenteinband, ein Symbol seiner Lernbegierde, die andere, einen ausgezogenen Handschuh haltend, schlingt sich über die Schulter seines jüngeren Bruders. Dieser, etwa acht Jahre alt, ist mit einem Finken beschäftigt; er ist barhäuptig und trägt buntes Gewand, ein blaues Wams mit gelben Schlitz und Schnüren, graue Strümpfe und weisse Beinkleider mit gelben Schnüren. Beide haben langes bräunliches Haar und sind die herzigsten Kinder, die man sich nur vorstellen kann. Freilich ist wahr, dafs ihr Vater es war, der sie in den wärmsten zartesten Farben, über die er gebieten konnte, malte, der den Glanz von Gesundheit und Jugend über ihr Antlitz verbreitete, der dafür sorgte, dafs die Mutter ihnen die farbig entsprechendsten Sonntagskleider anzog, und der in ihr Bildnifs all die Liebe legte, die er in seinem Herzen für sie empfand.

Aufserhalb seines häuslichen Kreises stand Rubens mit einer Anzahl von Kunst- und Literaturfreunden in Verkehr. Zu seinen intimen Freunden gehörten in Antwerpen der Bürgermeister Rockox, der Staatssekretär Gevaerts und der königliche Drucker Balthasar Moretus; im Ausland die französischen Gelehrten und alterthumskundigen Gebrüder Peiresc und Dupuy. Ganze Bündel von gedruckten wie nichtveröffentlichten Briefen, die zwischen ihm und den beiden letztgenannten gewechselt wurden, legen noch Zeugnifs ab von ihrer dauernden Freundschaft. Noch deutlicher wird durch Briefe die innige Anhänglichkeit gezeigt, welche ihn mit seinen Antwerpen'schen Freunden verband.

An Gevaerts schrieb er 1628 gelegentlich einer Reise: „Ich bitte Euch meinen Albert wie mein eigenes Bild nicht in Euer Heiligthum oder zu Euern

Hausgöttern, fndern in Euer Studirzimmer zu stellen. Ich liebe den Jungen und empfehle ihn angelegentlich Euch, dem besten meiner Freunde und dem ersten Freunde der Mufen, damit Ihr mit meinem Schwiegervater und Schwager bei meinem Leben wie nach meinem Tode Sorge für ihn traget.“ Gevaerts war es, der zu den von Rubens 1635 für den Einzug des Prinzen Ferdinand gemalten Festpforten die Aufschriften und die Beschreibung machte und die Grabchrift des Künstlers beforgte.

Rockox war Hauptmann der Büchenschützen-Genossenschaft, als bei Rubens die Herstellung der »Kreuzabnahme« bestellt ward, und liefs ihn für die Minoritenkirche den großen »Kalvarienberg« und den »Ungläubigen Thomas« malen, beide Bilder gegenwärtig im Museum zu Antwerpen. Wie Rubens über ihn dachte, erhellt aus einem Brief Rubens' an Dupuy vom 3. Juli 1625, worin es von ihm heifst: „Er ist ein trefflicher Mann, ein Kenner des Alterthums, reich und kinderlos, wohl beschlagen in Regierungsangelegenheiten und überhaupt von gutem und fleckenlosen Rufe.“*

Aus dem Briefwechsel des Balthasar Moretus ersehen wir deutlich, wie viel dieser ausgezeichnete und gelehrte Mann von Rubens hielt. Er bestellte bei ihm Arbeiten in Menge; nicht weniger als 26 Gemälde bezahlte er an denselben laut erhaltener Rechnungen; davon waren zehn Bildnisse von Mitgliedern der Familie Moretus oder von befreundeten Gelehrten. Für etliche dreifsig feiner Ausgaben liefs er ihn Titelblätter oder andere Tafeln zeichnen. Niemals sprach Balthasar Moretus anders von seinem großen Freunde als mit der größten Hochachtung und „Apelles unserer Zeit“ war der Name, den er ihm gewöhnlich gab.**

Bei dem durchschlagenden Erfolge des Künstlers schon von seinem ersten Auftreten an war es nicht zu verwundern, dafs die Zahl der Bestellungen rasch wuchs, und Werke der verschiedensten Art, Bestellungen kirchlicher Malereien gröfseren und kleineren Umfangs, Scenen aus der Geschichte und aus der Mythe, Jagden, Landschaften und Porträts schon während des ersten Abschnittes seines Lebens in unglaublicher Menge unter seiner Hand entstanden. Wenn wir nun jedes dieser Fächer durchlaufen, so versteht sich von selbst, dafs wir nur einige der hervorragendsten Werke, die er in jedem derselben geschaffen, in Betrachtung ziehen können. Denn aufzuzählen oder alles zu besprechen, was besprechenswerth wäre, würde uns zu weit über das uns gesteckte Ziel hinausführen.

Aus der heiligen Geschichte, dem Alten und Neuen Testament, behandelte Rubens fast jede Seite. Kurz nach Vollendung seiner »Kreuzaufrichtung« und »Kreuzabnahme« legte er ein Werk an, welches ihn durch seine Gröfsartigkeit allerdings anziehen mußte, nemlich das »Jüngste Gericht«, das er Anfangs 1618 bereits an den Pfalzgrafen von Neuburg für 3500 Gulden verkauft hatte.*** Das Bild hängt gegenwärtig in der Pinakothek zu München (Nr. 258) und trägt den Namen des »grofsen Jüngsten Gerichts«.

Es ist ein Werk, klar und ansprechend, voll Einheit und Gleichgewicht. Die hl. Dreifaltigkeit in der Lichtglorie sitzend, die herrliche Gruppe der emporsteigenden Himmlischen, die peinvoll bewegte Gruppe der niederstürzenden Verdammten, die dunkle Glut der Hölle an der einen, die lichten Leiber an der anderen Seite, das himmlische Licht in der Höhe, das alles bringt Abwechselung in die verständnisvoll angeordnete Composition.

* In der Sammlung des Hrn. Veydt. Herausgegeben von C. RUELENS, Pierre Paul Rubens, documents et lettres. Bruxelles, Muquardt 1877.

** Archiv des Museums Plantin-Moretus.

*** NOEL SAINSBURY, p. 30.

Und doch, wie gut auch der Künstler seinen Plan auffasste und ausführte, das Werk läßt uns eher kalt, als daß es uns ergreift, es ist zu abgemessen, zu regelrecht, zu berechnet, um uns eine genügend eindrucksvolle Vorstellung der sinnbethörendsten Scenen zu geben, welche die menschliche Einbildungskraft träumen kann. Die Körper der Verurtheilten sind zu dünn gefaßt, zu persönlich aufgefaßt, zu selbständig dargestellt um in uns den Gedanken an die Schaaren zu erwecken, welche gleich den durch den Sturmwind weggefegten fallenden Blättern des Herbstes, in der letzten Stunde erscheinen und verschwinden sollen. Der große ungefüme Maler blieb diesmal zu still für seine eigene Natur wie für seinen Gegenstand.

Rubens mußte den Stoff wieder aufnehmen, und er that es noch dreimal. Auch diese drei Darstellungen werden in derselben Sammlung bewahrt. Das eine heißt der »Sturz der Verdammten« (Nr. 250). Hier schlug er zum entgegengesetzten Extrem über. In allerlei ungeheuerlichen Gestalten klammern sich die Teufel an ihre Opfer, die hier in dichten Massen niederstürzen, dort langgestreckte Verchlingungen mit verwirrten Knoten bilden und aus dem Lichte in die Finsternis purzeln und taumeln. Es ist ein phantastischer Traum, zu unruhig und verplittert, um uns beim ersten Anblick zu packen, zu derb von Malerei und zu unedel von Form, um uns bei näherer Unterfuchung zu befriedigen.

Ferner besitzt man da die Himmelfahrt der Seligen (Nr. 908) und das kleine Jüngste Gericht (Nr. 889), von welchen das erstere ziemlich unbedeutend, das letztere ein Meisterstück ist. Nach langem Herumtasten fand Rubens in diesem Werke eine befriedigende Form für diesen Gegenstand, der seiner Art so entsprechend fein mußte und den er so lange in seinem Geiste herumgetragen, ehe Auffassung und Ausführung übereinstimmten.

In dem kleinen Jüngsten Gericht (Nr. 889) kam unter bloßer Andeutung der Erhebung der Seligen nur ein Theil des Gegenstandes zur Darstellung, nemlich der Fall der Verdammten, der jedoch die wirkungsvollste und für Rubens' Pinsel geeignetere Hälfte des Ganzen war. Oben sitzt der richtende Christus, neben ihm Maria, zu beiden Seiten sind einige Heilige; unter ihnen wird eine Schaar von Seligen in den Himmel geführt; noch tiefer, fast in der Hälfte des Bildes, schweben die Engel, welche die Verdammten zur Hölle stürzen, unter den Engeln taumelt ein beträchtlicher Schwarm von Verurtheilten nieder. Sie werden fortgestoßen und fortgezerrt, an einander hangend suchen sie sich fest zu halten und zu erwehren, mit dem Ausdruck der Angst auf den Gesichtern heulend und jammernd. Gegen das untere Ende des Gemäldes sieht man Männer und Frauen, durch die Teufel bei den Haaren und Armen nach dem Höllenschlund fortgeschleppt, der unterhalb seine rothe Glut zeigt. Links herrscht zarter Lichtglanz auf dem Bilde, der sich nach oben zu steigert, bis er bei dem göttlichen Richter seinen Höhepunkt erreicht: da steigen die Seligen zum Himmel; rechts herrscht schwere Dürsterkeit, die gegen den unteren Rand zunimmt und in die Höllengluth ausläuft. Zwischen diesem dramatischen Lichtspiel entrollt sich das gewaltige Drama. Der ungewohnte und doch so deutlich sprechende Uebergang vom Licht zur Finsternis, die heftig bewegten breit und abwechselnd hingeworfenen Gruppen packen Aug' und Geist und geben die Vorstellung von etwas Schrecklichem ohne in Verwirrtheit zu verfallen. Die Gestalten sind voll Kraft ohne Schwerfälligkeit; voll Kühnheit der Stellung ohne Uebertreibung. Ein Mann in der Mitte z. B. wird durch einen Engel niedergestossen und hält sich an dessen Flügel fest, während ihn ein Teufel am Bein fortzerrt; eine Frau wird rücklings bei den Haaren gezogen; ein Verdammter klammert sich mit Händen und Füßen fest an die ober ihm Befind-

lichen, und so ist überall Verschiedenheit in die eine Bewegung des Niederstürzens, in das eine Gefühl von Verzweiflung gebracht. Das Werk ist nicht viel mehr als eine ausgeführte Skizze, hätte es aber Rubens in größerem Maßstabe wiedergegeben, so wäre es ohne Zweifel die riesigste Schöpfung seines riesenmäßigen Genies geworden.

Unter allen Gegenständen, die Rubens behandelte, war keiner, der ihn mehr anzog als Christi Leben. Die Gemälde, welche er diesem widmete, bilden gleichsam ein umfassendes Epos, das mit der Geburt des Gottmenschen beginnt und mit seiner Himmelfahrt endigt. Er malte davon alle Haupt- und Nebenscenen, war sein ganzes Leben damit beschäftigt und verdankte diesem Stoffgebiete seine befeeltesten Schöpfungen.

In erster Linie steht die »Anbetung der Könige,« eine Seite des Evangeliums, welche Rubens mit wahrer Vorliebe behandelte. Und wer den Mann kennt, versteht diese Vorliebe; die drei aus fernen Landen gekommenen Fürsten geben ihm Gelegenheit um prächtige Stoffe, fremde Trachten und eine ganz eigenartige farbige Umgebung zu malen. Neben diesem äußerlichen malerischen Moment hatte aber die Begebenheit noch eine mehr das Gemüth anregende Seite. Die Könige in einem Stall, die Mächtigen der Erde auf den Knien vor einem Kinde, die Einfalt und Zartheit der Gestalt der Mutter neben dem Pomp und Glanz der orientalischen Fürsten gaben Rubens eine naheliegende Gegenüberstellung an die Hand, wie innere Größe über äußere Macht triumphirt, und eine so packende Manifestation verfaumte er niemals.

Wir fahen bereits, das sein erstes Werk nach seiner Rückkehr aus Italien eine »Anbetung der drei Könige« war, später malte er dieselbe noch wiederholt.

Die »Anbetung der Könige,« welche er für die St. Johanneskirche in Mecheln schuf, ward bei ihm am 27. Dezember 1616 bestellt, und mit 1800 Gulden bezahlt. Dieses ist das sorgfältigst ausgeführte wie das best zusammengestimmte Exemplar unter den Wiederholungen. Maria's sittige und würdige Haltung, der ehrerbietige Ausdruck der Könige, die Schönheit der übrigen Figuren, sowie das unerreicht feine Spiel von Tinten in Farbe und Licht, welche das Bild gleichsam in den tausend Reflexen von mattem Atlas schimmern läßt, geben der Darstellung eine Sammlung und Harmonie, die uns durch ihre Zartheit doppelt fesselt. Rubens hatte das Werk mit Liebe behandelt, und mit Liebe, wie die Ueberlieferung sagt, sprach er immer davon.

Ganz anders sehen die »drei Könige« aus, die er für die St. Michaelskirche zu Antwerpen malte (jetzt im Museum dieser Stadt). Nach der Tradition hat er dies Bild in 16 Tagen hergestellt und wir sind auch geneigt, dieser Sage Glauben zu schenken. Mit ungestümem Drange scheint er das Werk auf einen Wurf ausgeführt zu haben. Es fehlt nicht an nicht zu billigen Uebertreibungen, nicht an einer Breite, die stellenweise Nachlässigkeit heißen möchte: so in dem albernen und geistlosen Gesicht des knieenden Königs, dem melodramatischen des rechtsstehenden und in dem uehrerbietigen Ausdruck des Mohren mit seinem lüfternen auf Maria gerichteten Blick. Gebriecht es aber diesem Bilde wie noch anderen an Innigkeit und Gefühl, und spricht es demnach weniger zum Geiste, so ist dafür das Colorit unübertroffen und ein wahres Fest für das Auge. Der oberste Rand bildet einen dunklen Rahmen, der Grund ist hellgrau, und dazwischen hinein spielen die weißen, rothen, grünen, blauen Töne ein glänzendes Farbenconcert, voll Abwechslung und überraschenden Contrasten.

In Brüssel, Paris und Blenheim finden wir noch verschiedene Darstellungen

deselben Gegenstandes, die immer eine reiche Farbenscala und gefällige Zusammenfassung neben dem Schauspiel königlicher Pracht und mütterlicher Zärtlichkeit bekunden.

Aus Christi Thaten zogen besonders die bewegten, wunderthätigen und tragischen Rubens an. So der »wunderbare Fischfang«, für die Frauenkirche zu Mecheln 1618 als eine Scene rauhen Fischerlebens in ungemilderter Derbheit gemalt; die »Erweckung des Lazarus«, jetzt im Museum zu Berlin (Nr. 783), zu den Werken seiner ersten Periode gehörig und ein Meisterstück von Composition, Farbe und Ausdruck; der »Tod des Täufers Johannes«, das »ehebercherische Weib« und mehrere andere, alle Gelegenheit zu reich bewegten Gemälden gebend.

Das Leiden Christi behandelte er in jeder Einzelheit. Heben wir nur die hervorragendsten Stücke aus dem rührenden Drama hervor, so sind zu nennen: das »letzte Abendmahl«, das er für die St. Romboutskirche in Mecheln malte (jetzt in Mailand), die »Geißelung«, die er 1617 für die Dominikanerkirche zu Antwerpen schuf, wo man dieses, durch die herrliche Darstellung des Nackten ausgezeichnete Stück noch bewundert; die lebendig bewegte und glänzende »Kreuztragung« 1634 für das Kloster von Afflighem gemalt (jetzt im Museum zu Brüssel); die »Kreuzaufrichtung« und »Kreuzabnahme«, die wir bereits besprochen, und eine große Zahl von Crucifixen, auf welchen man entweder Christus allein, oder den Heiland mit zwei Schächern oder mit einer Umgebung von Henkern und Freunden sieht, und von welchen das hervorragendste der »Kalvarienberg« des Antwerpen'schen Museums (Nr. 297) ist, den Rubens 1620 für seinen Freund Rockox gemalt und durch diesen in die Minoritenkirche geliefert hat.

Rubens war nicht bloß ein tragischer Dichter; in dem Leben Christi und Mariä findet er auch Scenen, in welchen sich die zarteste und sonnigste, die lieblichste und gemüthvollste Poesie ausdrückt. Man denke nur an »Maria mit dem Papagei« im Antwerpen'schen Museum (Nr. 312), an diese so gesunde, so glückliche, auf ihr Kind so stolze Mutter, an den nackten, einem wahren Götterkinde gleichenden Jungen, um zu verstehen, welche Gefühle von Rubens Geist bei dem Gedanken an die Kindheit seines großen Gegenstandes auftauchte. Und dieses Bild wird noch durch so viele andere »hl. Familien« übertroffen, Stücke, in denen Mutterliebe, kindliche Unschuld, zufriedenes häusliches Leben, die blühende Mutter und das gesunde Kind aus voller Brust befruchtungen werden.

Im Museum zu Köln (Nr. 618) hängt eines der ausgezeichnetsten Werke dieser Gattung. Maria, mit blau und rothem Gewand, weißem Brusttuch und weißer Kopfbedeckung, mit warmem und hellstrahlendem Antlitz trägt das in völliger Nacktheit blendendhelle, kluge Jesuskind, dessen lange Haare auf Hals und Stirne niederfallen, auf ihrem Schooß. Der hl. Johannes hält einen Vogelständer, und der kleine Jesus die Schnur, an welcher ein Vogel festgemacht ist, der hinter ihn fliegt. Die hl. Anna und der hl. Joseph sehen dem Kinderpiel zu und ergötzen sich mit der Mutter an der Genügsamkeit des Kindes. So lachend und fesselnd wie die liebliche häusliche Scene, ebenso klar, zart und warm sind Licht und Farbe.

England ist besonders reich an »hl. Familien.« Wir nennen nur: das kleine, fast miniaturartige Bild in Apfley-House im Besitz Lord Wellington's so wunderbar fein in der Ausführung; die lebensgroße Darstellung in Devonshire-House, herrlich in jedem Betracht; die »hl. Familie mit Franciscus« in Windsor Castle, noch farbiger sonniger und anmuthiger als das im Antwerpen's-

fchen Mufeum; die »Maria mit Kind, Jofeph und Anna« in der Sammlung des Herzogs von Marlborough: alles Meifterftücke von lieblichem Ausdruck und ftrahlender Färbung.

Manchmal fafte Rubens Maria etwas materiell auf und machte fie zu einer wohlgenährten Frau ohne etwas Gehobenes in ihrem Wefen und ohne viel Jungfräulichkeit in ihrer Geftalt. Anderfeits malte er fie als Kind, wie in der filberigen Tafel des Antwerpenfchen Mufeums (Nr. 306) die »Erziehung Maria's durch die hl. Anna« darftellend; dagegen fafte er fie dichterifch auf, wenn er fie als gefühlvolle Mutter in dem Drama von Chrifti Leiden auftreten liefs, endlich wenn er fie, von der Erde gelöst, durch Engel zum Himmel emporgetragen darftellte. Diefer letzte Gegenftand, »Mariä Himmelfahrt« war noch eine von Rubens' Lieblingsdarftellungen, die er öfters und immer auf packende Weife behandelte: Die »Himmelfahrt« im Brüffel'schen Mufeum (Nr. 290) für die Kirche der unbefchuhten Karmeliter gemalt, dürfte nach der feften und mafsvollen Malweife aus der Zeit um 1615 ftammen. Das Exemplar im Belvedere zu Wien wurde wahrſcheinlich kurz vor 1620 für eine Seitenkapelle der Jefuitenkirche zu Antwerpen gemalt, um diefelbe Zeit die von Pontius 1624 geftochene Himmelfahrt in der Akademie zu Düffeldorf, wie aus dem freien, kräftigen Farbenauftrag des Bildes zu entnehmen ift. Das Exemplar der Frauenkirche zu Antwerpen, am 11. Mai 1626 am Hochaltar dafelbft aufgerichtet,* war zwar ſchon 1619 von Jan Delrio, Dekan des Kapitels dieſer Kirche, beſtellt worden, wurde aber ſicher erſt kurz vor der Aufſtellung gemalt oder vollendet, da von dem bedungenen Preis zu 1500 Gulden zwei Drittel erſt am 30. September 1626 und der Reſt am 10. März 1627 bezahlt wurden.** Auch die Katharinenkirche zu Brüffel und die Lichtenſtein-Gallerie zu Wien beſitzen noch Wiederholungen deſſelben Gegenſtandes in groſsem Maſſſtabe, in kleinem der Buckingham-Palaſt, die Sammlung des Herzogs von Pembrock, die Pinakothek zu München und Dr. O. Berggruen zu Wien.

Ueberall folgt er dabei in der Hauptſache derſelben Conception. Oben ſchwebt Maria, dem Kummer der Erde entrückt, und mit Leib und Seele emporſtrebend und ſchmachtend nach einer beſſeren Heimat. Von Engeln getragen ſchwebt ſie in die Luft, während unten die Frauen, die ſie liebten, und Chrifti Apoſtel theils in das leere Grab ſchauen, theils ihr mit Bewunderung folgen. Ueberall bilden die luftigen, graziöſen und zart gefärbten Geſtalten der Höhe einen erwünſchten Contraſt gegen die ſchwereren, in kräftiger Farbe gehaltenen Geſtalten von unten. An Farbenglanz wetteifern die »Himmelfahrten Mariä« miteinander; die einen, wie die Antwerpen'sche und die Lichtenſtein'sche, ſind etwas breiter und wärmer; die anderen, wie die im Brüffeler Mufeum und im Belvedere, ſind etwas ſchärfer und heller gemalt, alle aber voll Kraft und Harmonie.

Auch das Leben der Heiligen liefert Rubens Stoff zu einigen feiner Meifterftücken. Wir ſprachen bereits von ſeinem »hl. Idefonſus,« und werden ſpäter von ſeinem »hl. Franciſcus Xaverius« und »Ignatius von Loyola« zu ſprechen haben. Es ſei daher hier nur einiger der merkwürdigeren Stücke aus dieſem Stoffgebiete näher gedacht, wie des »hl. Rochus« in der St. Martinskirche von Aalſt, um 1624 gemalt; dann des »hl. Bavo« für die St. Bavos-

* Item den 11. Maii 1626: aen vier mans, die het panneel van Rubens gedragen hebben tot in de kercke ende helpen ſtellen, beneffens de werklieden van de kercke die medegeholpen hebben voor drinckgelt gegeven. 5 g. 12 ft. (Abſchrift aus dem Kirchenarchiv, beſorgt von L. de Burbure.)

** Die bezüglichen Quittungen befinden ſich bei Baron de St. Génois in Gent.

kirche von Gent um dieselbe Zeit hergestellt, und endlich der »Communion des hl. Franz von Assisi«, 1619 für Herrn Caspar Charles ausgeführt, der das Bild in die Minoritenkirche zu Antwerpen schenkte, aus welcher es in das Museum daselbst (Nr. 305) überging.

Der »hl. Rochus« besteht aus zwei übereinander stehenden Theilen. Im oberen sieht man den Heiligen für die Pestkranken zu Christus flehend, im unteren erblickt man die Siechen, die den hl. Rochus anrufen. Als Kunstwerk steht die Gruppe der Leidenden über jener der Helfenden: die kühne Gruppierung der Glieder der vier Pestkranken, von welchen drei in derselben Richtung ausgestreckt sind, so daß sich die nackten Arme und Beine kreuzen ohne verwirrt zu erscheinen, weil sie durch Licht und Farbe auseinander gehalten werden, ist wahrhaft meisterlich. Die Ausführung des leuchtenden Fleisches, in dichten Massen keck und scheinbar kunstlos hingeworfen, ist hier kräftiger als in irgend einem anderen Rubens'schen Gemälde; die Glut, die aus den warmbraunen Fleischtheilen, aus den weißen Brüsten und Rücken strahlt, ist hier geradezu blendend. Und dann Ausdruck und Geberde! Der schmuckgestaltete Christus oben, halb schwebend und halb stehend, wie der hl. Rochus, der sich mit einer einnehmenden Geberde von Demuth umwendet, den einen Fuß aufrichtend, als wollte er hingehen um die Leidenden zu trösten, sind beide voll Leben und Bewegungsfähigkeit. Der alte Mann im unteren Theil, der mit einer Geberde der äußersten Verzweiflung die Hände emporstreckt, die todtblasse Frau, nicht mehr im Stande zu rufen oder sich aufzurichten, aber mit irrem Auge nach rückwärts gewandt, nicht minder die beiden anderen Kranken, die flehenden und vertrauensvollen Blickes empor schauen, alle sind an Körper und Seele voll Wahrheit und Gefühl und machen das Stück zu einem der glänzenden Brennpunkte, in welchem sich Rubens' Kunstvermögen in ungeförttem Gleichgewicht bethätigt.

Der »hl. Bavo«, ein minder gekanntes und berühmtes Werk, dürfte jenem Meisterstück zunächst genannt werden; es hat dieselbe Vertheilung, dieselbe Anordnung und die gleichen Verdienste, ist jedoch minder gut erhalten.

»Die Communion des hl. Franciscus«, gleichfalls zu Rubens' besten Stücken gehörig, zeigt ihn uns wieder unter einem neuen und originalen Gesichtspunkt. Es ist ein ausdrucks- und empfindungsvolles Werk, in welchem alle Personen seelisch belebt sind, während gewöhnlich in den Werken unseres Meisters der Körper und seine Geberden wie Bewegungen vorherrschen. Die Farbe wird hier Nebensache, Alles ist in düster braune Töne getaucht, und kein anderes Licht als das der Augen, des Spiegels der Seele, will hier strahlen. Die Scene stellt den hl. Franciscus dar, wie er umringt von Mönchen im Begriff ist die ihm von einem Priester dargereichte hl. Hostie zu empfangen. Sein Haupt ist bereits bleifarbig erblichen, die Haut spannt sich über ein Skelett, aber auf dem ausgemergelten Antlitz flammt eine Lebhaftigkeit des Ausdrucks, eine Glut von Verlangen, eine Seligkeit und Erwartung, die jede noch übriggebliebene Faser erzittern, die das bereits brechende Auge funkeln und die fahlen Lippen zu einem inbrünstigen Seufzer sich öffnen lassen. Der ganze Körper folgt der Bewegung des Hauptes, die Beine scheinen sich zu beugen, die Arme fallen entkräftet herab, aber die Brust neigt sich vornüber und die Mönche, die ihn stützen, beugen sich mit und folgen ganz der Gebahrung der Hauptperson. Der Heilige lebt nur noch um die Communion zu empfangen, man sieht, daß er unmittelbar darauf mit Freuden sterben will. Das Gefühl der übrigen Personen ist getheilt. Voran steht ein Greis mit abgemagertem Haupt in Andacht versunken; ein derberes Haupt daneben verräth minder tiefes Gefühl und mehr Neugierde, zur Linken dem Heiligen gegenüber steht eine

einfaltvolle Seele, in deren Antlitz Trauer und Anbetung gepaart erscheinen. Schmerz über den nahenden Tod und ehrfurchtsvoller Antheil an der vor sich gehenden heiligen Handlung sind abwechselnd auf jedem Gesicht zu lesen; aber vom ersten bis zum letzten zeugen alle von innigem Gefühl und von Versunkenheit in ihre Gedanken; überdies lauter Porträtbilder mit ihren eigenen Zügen und in ihrem eigenen Wesen, keine Kinder von des Künstlers Phantasie, sondern wahre und darum sehr mannigfaltige Menschen.

Wir dürften vor diesem Bilde wohl an die Frage herantreten, die man wiederholt gestellt hat, ob Rubens ein religiöser Maler war oder nicht. Sehr schwierig scheint uns die Beantwortung nicht. Rubens war ein strenger Befolger der Vorschriften der Kirche, welcher er angehörte; dies wird von ihm bezeugt, und nichts läßt uns an der Wirklichkeit dieses Sachverhaltes zweifeln. Dennoch glauben wir nicht, daß er als Mensch und Künstler tief von dem Geiste der Lehre durchdrungen war, welcher er so pünktlich nachlebte. In keinem seiner zahlreichen Briefe finden wir eine Spur von religiösem Eifer und seine Werke bezeugen, daß er in der hl. Geschichte eher schöne menschliche Gestalten, herzergreifende Zustände und erhabene Gefühle suchte als den Geist, der aus den Glaubensartikeln und aus der kirchlichen Lehre spricht. Sein Christus ist ein Kind voll Schönheit oder ein vollkräftiger Mann Zug für Zug dem heidnischen Jupiter gleichend; seine Maria ist Tochter oder Mutter im menschlichen Sinne des Wortes; seine Heiligen und ihre Thaten sind hervorragende Menschen und Werke großer Männer. Es ist keine Spur von der demüthigen Sammlung und Anbetung der alten vämischen und italienischen Maler in deren Behandlung gleichartiger Gegenstände bei ihm zu finden. Kein Schatten von der Abgestorbenheit gegen die Welt und der Abschwörung derselben, von der Verzückung ins Ueberirdische und Unmaterielle, welche der Katholicismus so gerne als seine Grundlagen zur Geltung bringt.

Fanatistische Schriftsteller mögen ihm sein Heidenthum zum Vorwurf machen oder es zu leugnen suchen: für uns ist sie in Rubens' Thätigkeit eine Consequenz. Er war als Künstler heidnisch; er schwärmte für griechische Kunst, und ohne seine Ueberzeugung zu verleugnen konnte er seine christlichen Gegenstände schwerlich anders als heidnisch auffassen. Ja selbst wenn er Stoffe zu behandeln hatte, die ganz von dem vertrocknenden Klostergeist durchdrungen waren, wie in seinem »hl. Franciscus der die Wundmale empfängt« im Museum zu Gent (Nr. 9), weist er über diese ascetische Darstellung so viel Licht und Glanz auszubreiten, daß die Erscheinung mit dem Inhalt in Widerspruch kömmt. Damit soll keineswegs gesagt sein, daß Rubens das religiöse Gefühl nicht begriff: Seine »Communion des hl. Franciscus« belehrt uns überzeugend, daß er diese Aeufserung des menschlichen Geistes ebenso kräftig auffaßte und wiedergab, wie jede andere. Dies Meisterstück verräth unverkennbar die Erinnerung an die Behandlung desselben Gegenstandes durch Domenichino und Ag. Caracci; aber er hatte soviel von seiner eigenen Seele hineingelegt, daß man hier an keine materielle Nachfolge, sondern nur an eine innig gefühlte Wiedererschaffung denken kann.

Wenn wir die Werke in Betracht ziehen, die Rubens aus dem griechischen Mythengebiet schöpfte, so treffen wir zwei verschiedene Gattungen. Zunächst jene, in welcher die heidnischen Gottheiten in all ihrer blühenden Schönheit, als Männer voll Kraft und als Frauen voll Anmuth abgebildet sind; hieher gehören »das Urtheil des Paris« und die »drei Grazien« im Museum zu Madrid (Nr. 1590, 1591), die »Vier Welttheile« im Belvedere zu Wien, »Diana's Rückkehr von der Jagd« in Dresden (Nr. 825); der »Raub der Töchter des Leucippus« und die »Amazonenschlacht« in München (Nr. 291, 917),

»Venus und Adonis« zu Blenheim. Die zweite Gruppe besteht aus Satyrstücken und Bacchanalien, worin Rubens die grobsinnliche Seite des Heidenthums und die Personification von Schwelgerei und Ausgelassenheit in den Jüngern des Bacchus und der Venus zeigt. Zu Dutzenden kann man seine trunkenen Silene, Bacchusse und Herkuleffe, seine üppigen Bacchanten, seine tollen Satyren zählen, alle ohne große Abwechslung aufgefaßt, aber immer mit Vorliebe behandelt.

Rubens war tief durchdrungen von Hochachtung für die Alten. „Ich bekenne offen, daß ich ihnen mit der höchsten Verehrung nachfolge und vielmehr die von ihrer Bahn auf der Erde zurückgelassenen Spuren an bete, als daß ich den Gedanken hegte, sie jemals erreichen zu können.“ So beantwortete er 1637 die schankungsweise Zufendung eines Exemplars der „Malerkunst der Alten“ durch den Verfasser Franz Junius. Und daß dies keine leeren Worte waren, davon legen seine mythologischen Werke und in erster Reihe die herrlichen Bilder, an die wir erinnerten, Zeugnis ab.

Verweilen wir einen Augenblick bei einigen der bestgelungenen mythologischen Stücke. »Diana's Rückkehr« in Dresden stellt uns die Göttin der Jagd dar, wie sie mit Speeren bewehrt von fünf Nymphen begleitet und gefolgt von etwa dreißig Windhunden von der Jagd zurückkehrt; auf ihrem Schoß hält sie eine Menge buntfärbigen Geflügels, eine Nymphe hinter ihr trägt einen Hasen. Sie begegnen einer Schaar Satyren, welche allerlei Früchte schleppen. Zwischen der körperlichen und innerlichen Züchtigkeit der Frauen und der ungebundenen Lebenslust der Satyren liegt ein scharfer Gegensatz; aber beiden Gruppen gemeinsam ist die blühende Schönheit in allen ihren Theilen. Farbe und Fleisch sind ruhig gehalten, die Zeichnung ist ungewöhnlich sorgfältig und jede Linie, jede Bewegung, jeder Ausdruck so glücklich erfunden, so geschmackvoll angebracht, so tadellos schön, daß man eher eine antike Gruppe eines mächtigen Cameo zu sehen glaubt als ein Gemälde des 17. Jahrhunderts.

Nicht minder schön ist der in der Gallerie zu München befindliche »Raub der Töchter des Leucippus« mit seinen nackten jungen Frauen, die in kühner Bewegung durch junge Reiter auf die Pferde gehoben werden, in anmuthvollster Geberde, in lebendigster Farbe und dem glänzendsten Lichte dargestellt.

Seine Bacchanalien dagegen sehen anders aus. Sie zeigen uns die entfesselte Leidenschaft, wie an der Nymphe, die mit erhobenem Tambourin ganz nackt vorwärts eilt (Sammlung zu Blenheim); maßlose Trunkenheit, wie in den taumelnden Silenen und in den bewusstlos hinsinkenden Satyrweibern auf so vielen von Rubens Bildern, vorab dem schönen Bilde zu München (Nr. 265); oder auch gemüthliche Ueberfättigung, wie an dem »Trunkenen durch Satyren geleiteten Herkules« im Museum zu Dresden (Nr. 827). In diesem letzteren Stück hat sich der Halbgott im Trunk vergessen; seine Riesenbeine knicken unter der Last, die er aufgeladen hat, und es ist nur gut, daß seine Arme an dem Feldgott und an dienstfertigen Bacchanten eine Stütze finden, sonst verlöre er sicher das Gleichgewicht. Liebevoll helfen ihm diese: er ist auch so gutartig und wohlgelaunt, so zufrieden an Leib und Seele, daß es eine Sünde wäre, ihn nicht auf den Beinen zu erhalten. Ein kleiner olympischer Schalk hat sich seiner Keule bemächtigt, und gebraucht sie als Reitpferd. Vom Hintergrunde guckt ein Satyr theilnehmend auf den schwerwandelnden Herkules; vor ihm stampfen Bacchanten, leuchtend vor Freude und Luftbarkeit. Das Gemälde, obwohl wahrscheinlich weil aus der Sammlung zu Mantua gekommen aus Rubens' Jugend stammend, ist noch etwas flockiger in den Fleischtönen, aber doch bereits voll hellem Licht und voll Wärme, es ist meisterhaft gruppiert und

erinnert wie das vorher besprochene Bild ebenfalls schlagend an einen antiken gefchnittenen Stein.

Ein mythologisches Stück, in welchem sich Rubens vom Alterthümlichen losmacht, um ganz sich selbst zu geben in aller Kühnheit seiner Kraft, ist die »Amazonenschlacht,« wie so viele andere seiner Meisterstücke in der Pinakothek zu München befindlich (Nr. 917). Es ist eine Tafel von nur ungefähr $1\frac{1}{2}$ Meter Länge und 1 Meter Höhe; aber in dem kleinen Raum enthält es eine der hervorragendsten Schöpfungen, welche die Malerei jemals hervorgebracht hat. In diesem Cabinetstück ist Stoff für einen hundertmal größeren Flächenraum enthalten, und in den kleinen Figuren Breite, Kühnheit und Grofsartigkeit genug, um sie, wie sie hier durcheinander wirbeln, Linie für Linie und ohne irgend eine Aenderung aufser der Vergrößerung des Mafsstabes auf eine Wand des grössten Saales zu bringen.

Die heldenhaften Reiterinnen, von ihrer Königin Talestris angeführt, setzen über den Strom Thermodon und werden gerade auf der Brücke durch die unter Theseus Führung stehenden Griechen angegriffen. Die beiden Heere prallen nicht aneinander, da nur den vordersten Reihen die Möglichkeit zum Kampf geboten wird; und da der Angriff an den hintersten Gliedern stattfindet, so können sich beide Heerschaaren vorwärts bewegen. Und welche Bewegung! Alle, Angreifer wie Angegriffene sind zu Pferd; in der Mitte auf dem Brückebogen ist ein Gefecht zwischen einem Griechen und einer Amazone entstanden, das Pferd der letzteren beißt das des Reiters in die Schnauze, und beide Thiere bäumen sich wüthend, während ihre Reiter ebenso ungestüm handgemein werden. Ueber den Rücken des Reiters streckt ein Grieche die Hand aus, um eine Amazone bei dem Schleier zu fassen und rücklings von ihrem Pferd zu reissen. Diese mit Leib und Seele ineinander verschlungenen vier Figuren bilden die Mittelgruppe. Links sprengen die Amazonen und Griechen gemengt auf die Brücke; ein Theil findet keinen Raum mehr auf dem schmalen Weg und setzt in den Strom hinab, einander in wildem Laufe angreifend. Leichen liegen bereits am Ufer; Männer, Frauen und Pferde tauchen in das Wasser. Zur Rechten setzt sich der Brückenkampf fort und nimmt einen neuen und nicht minder heftigen Charakter an. In ihrer übereilten Flucht stürzen da drei Amazonen mit ihren schweren Rossen in den Strom, und wild wogt die blaugrüne Fluth unter ihrem Fall. Einen herrlichen und zugleich ergreifenden Bestandtheil des Gemäldes bilden die Pferde, die wiehern vorwärts schnellen, die einen rücklings, andere auf den Hufen, wieder andere kopfüber wirbelnd und durcheinander gemengt mit verfolgten, rasenden und verwundet herabfinkenden Reitern, von welchen ein Theil nackt, ein anderer mit glänzenden Tüchern und federbuschgeschmückten Helmen bedeckt ist. Diefs alles wird noch erhöht durch die ungestüme Bewegung des Wassers und durch die rothe Glut eines Brandes, die man unter der Brücke durch in der Ferne wahrnimmt, und die in der Luft ihren Widerschein findet.

Rubens schuf diefs Stück in ungebundener Herzenslust und in ungedämpfter Kraft von Licht und Farbe. Er war hier in seinem Elemente und athmete frei und voll auf in dieser erregtesten aller Darstellungen, bei welcher jeder andere betäubt worden wäre. Das Rennen und Stürzen der Pferde, der Kampf zwischen Mensch und Mensch, zwischen Pferd und Pferd, deren wiehernde Leidenschaft und deren ungestüme Bewegungen, der Gegensatz von Himmelslicht und Brandglut, von Erde und Wasser, das war der Inhalt des Heldengedichts, das er hier mit einem Pinsel voll Kühnheit und Sicherheit niederschrieb.

Das Stück mufs um 1619 gemalt sein, denn 1622 berichtete Rubens an den Rathspensionär van Veen, dafs Lucas Vorsterman den Stich bereits

drei Jahre unter Händen habe. Die erste Idee entlehnte er Tizian's Cadore-schlacht. Diese stellte auch einen Kampf auf einem Brückenbogen vor, mit Pferden und Reitern, die in den Strom niederstürzten, nur dafs dieser die feindlichen Parteien als ob sie sich gegenseitig ein Schauspiel gäben, rennen liefs. Rubens machte von Tizian's Werk eine Federkizze, die uns erhalten geblieben ist. (Sammlung de Coster in Brüssel.)

Es gibt ein Werk unter Rubens' Schöpfungen, das durch seinen Namen zu den mythologischen Gegenständen zu gehören scheint, aber in Wirklichkeit eine Scene aus des Künstlers Zeit vorstellt und unter seinen Schöpfungen einen besonderen und ausgezeichneten Platz einnimmt. Es ist die Darstellung, welche die Stecher »Venus' Luftgarten« nannten, die aber von Rubens selbst mit ein paar vielgebrauchten Bastardworten seiner Zeit: »Conversatie à la mode« getauft wurde. Wir finden sie in Dresden und in Wien als kleine Cabinetsstücke, und zu Madrid in gröfserem Mafsstabe. Aufser diesen drei Werken, von welchen das erste von Lempereur, das dritte mit einigen Abweichungen im Beiwerk von Clouwet gestochen wurde, kennen wir noch eine Behandlung desselben Gegenstandes, von Rubens gezeichnet und von Jegher in Holz geschnitten.

Das Stück im Museum zu Madrid (Nr. 1611) hat Figuren von halber natürlicher Gröfse, und ist demnach viel gröfser als jenes zu Dresden, steht aber an Verdiensten nicht unter dem letzteren, von welchem es übrigens weniger in der Composition wie in der Ausführung abweicht. Das Dresdener Bild hat vierzehn Figuren, die Liebesgötter ungerechnet, das Madrider hat drei weniger; auch im Beiwerk ist es verschieden, ohne dafs jedoch die Abweichungen der Darstellung eine nennenswerthe Veränderung verursachen.

Eine Felsengrotte nimmt in dem Dresdener Juwel die ganze rechte Seite des Gemäldes ein. Links hat man die Aussicht auf den blauen Himmel mit grauen Wölkchen und ein paar Bäumen; vor der Grotte befinden sich ein paar Rosensträucher worin Engelchen flattern, und eine Fontäne mit einer weiblichen Statue, der Wasserstrahlen aus den Brüsten und aus einem über ihr Haupt gehaltenen Delphin entquellen, oberhalb schwebt ein kleiner Cupido; auf dem Rande des Brunnenbassins sieht man einen Pfau und ein paar Amoretten. Die Figuren stimmen mit dem reizenden Schauplatz überein: links hält sich ein Paar anscheinend tanzbereit umfassen, ein anderes sitzt an den Treppen der Grotte, sie ihre Wange auf ihre Hand und ihren Ellenbogen auf sein Knie gestützt und von seinem Liebesgeplauder in zarte Träume gewiegt, er voll Inbrunst und süfser Ueberredungskraft nach ihr geneigt, mit den Augen sie belauernd und in sich aufnehmend: eine Gruppe, die man nie mehr vergessen wird. Gegen die Wand der Grotte hin befinden sich fünf Frauen, umgaukelt von Amoretten und einen Kreis von mannigfachen Reizen darbietend; vor diesen sitzt ein anmuthiger Elegant auf dem Boden, hinter ihm spielt einer auf der Laute; mehr nach rechts kommen zwei Damen und ein Herr gewandelt. Alle tragen die zierliche Tracht der Höflinge des XVII. Jahrhunderts.

Worte sind wahrlich unzureichend um den feenhaften Glanz dieses Bildes zu beschreiben. Alle Figuren sind voll Schönheit und Jugend, mit Lilien auf den Wangen und Feuer in den Augen; mit langen warmen blonden und braunen Locken, mit glänzend farbigen Gewändern. Sie baden sich im wärmsten und süfseften Licht, das jemals von den zarten Schultern der Frauen widerstrahlte und in ihre Locken oder in die Biegungen ihres Halses quoll. Die Ausführung ist unglaublich fein und läfst eher an die delicatesten holländischen Meister als an Rubens' gewöhnliche Pinselführung denken. Die Figuren sind studirt ohne Künstelei, anziehend ohne Schmeichelei, sie genießen das schöne Leben, aber sind durch und durch gesund und voll angeborner und natürlicher Verführungskraft.

Die Ausführung des Madrider Exemplars ist davon verschieden. Im Gegensatz gegen die glänzenden Farben, die wir in Dresden bewundern, stehen wir hier entzückt vor Tinten, die in einen wolligen Duft getaucht erscheinen. Die zierlichen Linien, die bunten Farben, das warme Licht, alles ist mit einem durchsichtigen Dunste überzogen, welcher der Darstellung eine ungemene Süfsigkeit und Weichheit, etwas Schmachtendes und Wollüstiges gibt.

Es ist als ob aus dem Werke eine Melodie rauschte, die durch den Abstand abgeschwächt ein Lied von Verführung in träumerischen und hinreisenden Klängen durch die magisch schöne Natur ertönen läßt. Shakespeare befang in *Romeo und Julia* die innige und unmaterielle Liebe; Rubens verherrlichte in diesem Gemälde die Liebe in ihrer Schönheit und ihrem Glück als das reinste menschliche Gefühl, das Mann und Frau erhebt und veredelt, aber beiden zugleich eine Seligkeit kosten läßt, neben welcher jeder andere Genuß schal und grob erscheint. Rubens' »Conversatie à la mode« ist ein Minnelied, das uns von schönen Männern erzählt, die noch schönere Frauen verehren und von ihnen verehrt werden, von den herrlichsten Stunden aus dem Leben der anziehendsten Menschen.

In zwei Fächern aber trat Rubens als Bahnbrecher einer neuen Behandlungsweise mit noch mehr Nachdruck auf als in den übrigen Gebieten feines umfassenden Schaffenskreises: nemlich im Porträt und in der Landschaft.

Vor ihm war in den Niederlanden in diesen beiden Fächern noch immer etwas, was an Steifheit und mühseliges Machwerk denken liefs; Mensch und Natur wurden durch die Brille einer conventionellen Manier gesehen. Der Art war Rubens' Auffassung nicht: er gab uns den Menschen, den ganzen Menschen wieder, wie er lebt und lebt, mit Seele und Körper, das lebende und sich regende, das denkende und fühlende Wesen. Sein Fleisch ist weich, die Haut ist elastisch und durchscheinend, die Augen funkeln und sprechen; und zugleich ist etwas so breites in der Pinselführung, daß wir die Personen aus dem Grund heraustreten sehen; die Linien sind so leicht, daß wir die Empfindung haben, als seien diese Figuren wirklich in der Lage, sich nach Herzenslust zu drehen und zu wenden. Rubens gab ihnen von dem Seinigen nur einen höheren, kräftigeren und freieren Stempel, als er gewöhnlichen Sterblichen aufgeprägt ist.

Hat man seine Porträts gesehen, wie die von »Albert und Isabella« auf den Flügeln vom hl. Ildefonsus in Wien, wie »Carel de Cordes« und »Jakelijne van Caestre« im Museum zu Brüssel, seine »Rockox« und »Gevartius« in Antwerpen, seine »Frau mit dem spanischen Hut« zu London, sein »Selbstbildnis« und das der »Helena Fourment« zu Windsor, seine »Maria von Medici« zu Madrid, seinen »Doctor Thulden« zu München und überhaupt die lange Reihe seiner Bildnisse in Dresden, Wien und anderwärts, so sieht man, daß Rubens als Porträtmaler vielleicht gelegentlich erreicht, aber niemals übertrifft ward.

Wie sprechend ist der Kopf von »Rockox!« Man glaubt, die Lippen müßten sich öffnen um Worte voll Weisheit und Scharfzinn aus diesem feingefchnittenen Munde kommen zu lassen, denn welcher Verstand spricht aus diesen leuchtenden Augen und aus dieser hohen Stirn! Welche Charakterfestigkeit liegt in diesen Mundwinkeln, die leicht nach rückwärts gezogen sind während die Lippen sich mit sicherer Festigkeit schliessen, in diesen gewölbten Brauen die gegen die Nase zu etwas eckig abbiegen, und überhaupt in dem ganzen fein aber festgebildeten Kopf voll edler Milde, voll durchdringender Einsicht.

»Carel de Cordes« ist eine runde, gesunde Natur, in welcher, wie es wohl scheint, der Stoff den Geist überwiegt, ein Mann der keinen Kummer kennt und Alles von der Lichtseite sieht, übrigens tapfer in Kriegs- und Friedens-

zeit und bereit, jedem mit Becher oder Degen Bescheid zu thun. Diese leichtherzige Lebenslust hat der Maler wie in einem Spiegel auf dem Gesichte wiedergegeben, aus welchem man sofort den Charakter und die körperliche Disposition des Modells herausliest.

Ganz anders erscheint seine Frau, »Jakelijne van Caestre«. Hat er etwas von dem Grundbesitzer und dem Edelmann, der auf dem Lande lebt und mit Bauer und Soldat umgeht, so ist sie eine städtische Dame, halb verwelkt im Innern des Hauses. Aber wie fesselt uns auch die zarte Treibhauspflanze, wie durchdringt uns der traurig schwärmerische Blick, als wollte er uns fragen, was für einen Grund wir denn haben können um vor ihr zu sitzen und sie zu fixiren? Allerdings ist es, wie wir antworten könnten, weniger der uns unbekanntes Edelfrau als des Meisters wegen, der sie so wie wir sie schauen betrachtet und in sich aufgenommen hat, wenn wir uns in die großen träumerischen Augen versenken. Sie aber scheint die Unterlippe halb wehmüthig halb missvergnügt zu senken, letzteres über die Bewunderung, die wir an die Kunst, an die Farbe, an das Leben knüpfen, was doch für sie aller Anziehungskraft entbehrt. So viel Trotz indess in ihrem Wesen liegt, so ist es doch noch mehr des Krankhaften. Deshalb wohl hauptsächlich war die Welt für sie ohne Freude, die Sonne ohne Licht, ihr ganzes Sein ohne ein Lächeln. Sie starb jung: bereits 1618, ein Jahr nach ihrer Verheirathung, wenige Monate, nachdem sie Rubens geheiratet hatte. Aber ganz ist sie nicht gestorben: so lange dieses Bild mit seinen delicates Tinten, feinem zarten leidenden Ausdruck, mit seiner wehmüthigen Vornehmheit uns aus dem Rahmen entgegenblickt, wird die jung verstorbene Frau durch Rubens Hand verewigt für uns leben.

Das berühmte »Stroh-Hütchen«, wie es missverständlich genannt wird, da das Modell einen schwarzen Filz-Hut (chapeau de poil und nicht chapeau de paille, Spaansch und nicht spanen Hoedje) trägt, hat auf mich nicht den Eindruck gemacht, den ich nach den Berichten anderer davon erwartete. Der Kopf ist lebendig und scheint still zu lächeln, elegant ist der breitrandige Hut aufgesetzt und aufgekrempelt, man kann sich keine klarere Farbe denken als die der rothen Aermel; aber die Behandlung des Gesichtes ist eher mager als fein, das Fleisch eher bleich als durchscheinend, der Schatten auf der Stirne eher grau als warm. Die ganze Figur ist ja gut, sie ist Natur und schöne Natur, aber sie hat nicht das Licht und die Wärme, die Rubens beste Werke kennzeichnen; es wirken blos die Augen, während der Kopf, verglichen mit der breiten Brust unverhältnißmäßig mager erscheint.

Schöner als das »Spanische Hütchen«, welches in der National-Gallerie zu London (Nr. 852) bewahrt wird, finden wir das Porträt von Maria Medici (Museum von Madrid Nr. 1606). Es ist auf Leinwand gemalt, die spärlich mit einer Lage grauer Grundfarbe und einigen Flecken Braun bedeckt ist. Das Kleid ist nicht viel mehr als ein formloser schwarzer Fleck, wovon sich Halskragen und Manchetten in feinem weißen Nesseltuch leuchtend abheben. Kopf und Hände sind durchgeführt, bescheiden aber auch mit unvergleichlicher Zartheit und Geschicklichkeit gemalt. Das blendende Fleisch mit lichtem Roth auf den Knöcheln gefärbt sticht warm ab gegen das grauliche Weiß des Linnens und das tiefe Schwarz des Kleides. Der milde Blick, der geschlossene Mund, die an der Hüfte und auf dem Schofs ruhenden Hände geben dieser herrlichen Frauengestalt ein Ansehen von ruhiger Majestät, so daß man sie eine Königin nennen würde, selbst wenn man sie aus ihrem Porträt nicht erkennen würde.

Sein »Doctor van Thulden« zeichnet sich vor allen übrigen Bildnissen durch die hinreisende Wahrheit aus, mit welcher das Leben wiedergegeben ist.

Der Mann, gekleidet in ein schwarzes Gewand mit grauen Reflexen von welchem sich ein weißer Kragen hell abhebt, braun von Haar mit blondem Schnur- und Kinnbart, erscheint in der Blüthe der Jahre, voll geistiger Tüchtigkeit, die aus feinen energischen Augen und voll Lebensluft, die aus feinen warm gefärbten Zügen spricht, ein Bild der Gefundheit selbst. Die Malweise ist auch so frisch im Ton und so weich im Vortrag, daß man durch die helle Haut das warme Blut durchschimmern zu sehen glaubt, und dazu so leicht und sicher, daß man sich keinen Augenblick bedenkt zu glauben, der Mann erscheine hier wie er lebt' und lebte. Das Bildniß stammt aus der Mitte von Rubens' Künstlerlaufbahn und muß, weil blonder und saftiger als das Porträt »de Cordes« auch etwas später als das letztere und um 1625 gemalt sein.

Ebenso voll Breite und Naturwahrheit wie im Bildniß war Rubens auch in der Landschaft. Ueberhaupt dem Grofsartigen in der Welt zugewandt, konnte er auch in der Natur nicht gegen daselbe gleichgültig sein: der gewaltige Sturm, der Wasserfall, der kühn gekrümmte Baum, der undurchdringliche Wald, oder die geheimnißvolle Ritterburg-Ruine zogen feinen dramatischen Geist vorzugsweise an. Auch das ländlich Schöne, wie es der große römische Dichter verherrlicht, der Landmann, der bei sinkendem Abend seinen Rinderkarren nach Hause treibt, wenn, wie Vergilius singt, „in der Ferne der Rauch über den Schlot der Hütte emporsteigt und die Schatten der Berge auf den Aeckern sich dehnen“, der Schafhirt, der im Schatten einer dichten Buche mit seinem Nachbar einen Wettstreit auf der Schalmel beginnt, ließen den classisch gebildeten Künstler nicht kalt. Aber selbst die Natur, wie sie sich überall in Flandern darstellt, die heimischen, nur durch die leichten Hebungen des Bodens modellirten Weideländer mit ihrem zarten Grün, ihren harmlosen Bewohnern und ihren einfachen Wohnstätten, befaßen für ihn Schönheit und Poesie. Ein Feld, über welches ein Sonnenstrahl gleitet, der die Aufeinanderfolge der Pläne heraustreten läßt, etwas Wasser und ein paar Bäume, einige Bauern oder Hirten mit Karren oder Heerden, dieß war genug, um ihm Stoff zu einem Meisterwerk zu liefern. Rubens schuf mindestens fünfzig Landschaften, fast alle von ausgezeichnetem Verdienste; wir können indess nur einige als Proben herausheben.

In Windsor Castle befinden sich zwei Stücke, die Rubens 1625 an den Herzog von Buckingham verkaufte,* und welche aus der ersten Hälfte seines Künstlerlebens stammen: das eine gewöhnlich der »Auszug auf den Markt« genannt, aber vielmehr ein Bild des »Sommers«, das andere eine Darstellung des »Winters«.

Im ersteren haben wir die Ansicht einer offenen Landschaft mit leichtgewelltem Grund, Bauerhöfem und Dörfern, zwischen welchen sich ein Weg und ein Fluß hinziehen. Sie ist von vielen Figuren belebt; im Vordergrund führt ein Mann einen beladenen Karren, eine Frau sitzt auf einem Pferd, und ein zweiter Mann auf einem Esel. Links befindet sich eine Gruppe von großen Bäumen. Das Licht, das auf dieß Alles fällt und den Hintergrund mit feinen warmen Strahlen übergießt, dießen den dunkleren Bäumen gegenüber vom Vordergrund abhebend, lockt das Auge ferner und ferner, von Fernsicht zu Fernsicht, und läßt es in lauter Klarheit und Wärme baden.

Der »Winter« stellt sich ganz anders dar. Eine Gruppe Bettler sitzen um sich zu wärmen an einem Feuer, das unter einem Schutzdach angezündet ist; ein Mann steht an einer Seite neben Pferden, zwei Frauen sitzen an der anderen neben Kühen. Durch die offene Hütte sieht man den Schnee in dichten

* NOEL SAINSBURY, op. cit. p. 65.



A. LAVIEILLE S.

V. BEAUCE .D.

Landſchaft mit Schloß von Rubens. Im Belvedere zu Wien.

Flocken auf Hof und Feld fallen. Der Gegensatz des dunkelbraunen Holzes im Stall zu dem hellen Licht des Schnees und der rothen Gluth des Feuers ist aufs kräftigste durchgeführt; der düstere Vorgrund und das frostige Weiß, welches die Ansicht abgrenzt, läßt uns die Kälte des Winters fühlen als ob sie rund um uns herrschte.

Rubens hielt viel auf Landschaften mit Regenbogen: der Kampf zwischen Licht und Dunkel, seinem Freund und seinem Feind, hatte für ihn eine besondere Anziehungskraft. England besitzt verschiedene Stücke der Art, auch München bewahrt eines (Pinakothek Nr. 284). Im letzteren ist der Himmel zur Linken bereits aufgeklärt, zur Rechten noch bewölkt, dazwischen vollzieht sich der Uebergang. An der dunklen Seite stehen einige jüngere Bäume, in der Mitte bemerkt man einen Teich, etliche Bauerndirnen und Bauern mit Kühen und einem Wagen. Der Lichteffect ist überaus schön, der warme Sonnenschein läßt seine goldenen Strahlen über das Land streifen und färbt mit bläulichen magischen Tinten die nasse Luft und die kleinen Bäumchen in der Ferne, während er die gröfseren Bäume und die Heufchober des Vorgrundes kräftigere Schatten werfen läßt; unter dem Gehölz durch streift das Licht über den Grund und läßt die niedlichen Figürchen farbig heraustreten.

Eine solche Darstellung war für Rubens ein Spiel. Mit drei Pinselstrichen breit hingeworfen läßt er ein Weiblein entstehen, ein brauner Strich für den Stamm und einige Fleckchen grün blau und gelb für die Krone und fein Baum ist fertig. Besonders breit malt er fein Licht: in fettem Auftrag und kühner Verstärkung läßt er braune und gelbe Streifen quer durch das Bild laufen und da wo der Schatten anfängt ein Gemenge von Braun und Roth, von Grün und Weiß beginnen, das anscheinend planlos durcheinandergerieben in der That mit so treffender Sicherheit angewendet ist, dafs man bei entsprechendem Abstand auf seinen Gemälden die Sonne selbst ihr buntes Spiel glaubt spielen zu sehen.

Niemals aber gab er den Kampf zwischen Licht und Finsterniß meisterlicher wieder als in der grofsen Landschaft, die »Jagd des Meleager und der Atalante« genannt (Museum zu Madrid Nr. 1583). Der durch den Namen angedeutete Gegenstand ist nicht viel mehr als ein Vorwand um einen dichten Wald zu schildern, der durch die untergehende Sonne durchschienen wird. Einige wenig hervortretende Figürchen laufen am Rande eines Jahrhunderts alten Waldes, welcher links dünner bestanden, rechts dicht belaubt ist. Zwischen den spärlicheren Stämmen der einen Seite läßt die Sonne schräge Strahlen über den Grund streifen; hier dringt der Blick durch die Tiefe des Waldes und gewahrt in der Ferne die Wolken mit ihren herrlichen Purpurtinten. Zur Rechten wird dem Auge ein Ziel gesetzt durch die dichte Blättermasse, die nur an ihren Rändern beleuchtet wird und in welcher die Abendglut nur hie und da durch kleine feurige Punkte den Hintergrund andeutet. Der Kampf zwischen dem einfallenden nächtlichen Düfter und dem glühenden Sonnenlicht ist das Zauberhafteste was man sehen kann. Das Sammetartige und warm Getonte der Schatten, die langen Lichtstreifen und die keck hingeworfenen Lichtpunkte geben der Darstellung eine erstaunliche Tiefe und Weichheit. All diese Eigenthümlichkeiten verleihen ihr eine Kraft und Grofsartigkeit, die sie weit über ein gewöhnliches landschaftliches Schauspiel erheben und sie zu einem heroischen Gemälde machen, zu einem würdigen Jagdrevier für Götter und Helden.

Die Gallerie Pitti zu Florenz besitzt zwei der schönsten Landschaften des Meisters: »Ulyffes auf der Phäakeninsel« (Nr. 9) und die »Rückkehr vom Felde« (Nr. 14). Die erstere stellt das felsige Meeresufer dar, an welchem Ulyffes nach seinem Schiffbruch ans Land gekommen war. Der Sturm ist im Begriff

sich zu legen, ein Theil des Himmels hat sich aufgeklärt, ein anderer ist noch in düftere Wolken gehüllt. Der Gegensatz von Licht und Dunkel ist meisterlich durchgeführt und verleiht der Scene eine Kraft, die mit dem wüsten Strand und den dräuenden Klippen des Ufers in vollem Einklang steht. Das Werk muß aus der ersten Hälfte der Thätigkeit des Meisters stammen.

Das andere Bild stellt einen ländlichen Sommerabend vor, an welchem Hirten und Bauern vom Felde heimkehren. Im Vorgrunde sieht man zur Rechten fünf Bäuerinnen mit großen Getreidegarben auf dem Kopf oder mit Gabel und Rechen in der Hand zurückkehren, links einen Bauer, der sein Zweigespänn führt, in der Mitte einen Hirten, der seine Schafe zur Hürde treibt. Im zweiten Plan sieht man rechts eine Gruppe schwerer Bäume, in der Mitte niedrigeres Gehölz, in der Ferne die Stadt Mecheln. Durch die ungleichen Wolkenflecken, welche die Luft durchziehen, ergießt sich warm blondes Licht über das Feld, das den Figuren eine sammetartige Färbung mit durchsichtigen Schatten verleiht. Die landschaftliche Scenerie ist reich, aber ganz der brabantischen Natur entlehnt. Je mehr sie aber der Wirklichkeit entsprungen ist und von Jedem von uns das was Rubens sagen wollte, gefühlt und gesehen werden kann, desto eindringlicher wird auch deren Poesie.*

War übrigens auch Rubens im Gebiete der Landschafts- und Porträtmalerei ein neuer Bahnbrecher, ein urwüchsiges Genie, so wurde er doch in beidem von seinen Nachfolgern erreicht. Worin er dagegen einzig war und auch verblieb, das waren seine Jägen. Er hatte eine Vorliebe für das stolze edle Pferd, besonders das kräftig gebaute, feurige Schlachtross; nicht minder für die wilden Wüstenbewohner, den schlanken gelenkigen Tiger, den Löwen mit seinem imposanten Kopf, dem majestätischen Bewußtsein seiner Kraft und seines Muthes. Diese Thiere gegeneinander und gegen den Menschen im Kampfgewühl zu zeigen, die Furchtbarkeit der Pranken und Zähne des angegriffenen Wildes, das Feuer des stampfenden und sich bäumenden Rosses, die Wuth des einen, die Angst des anderen, dazu den Menschen im Gemenge mit Feind und Freund aus dem Thierreiche zur Darstellung zu bringen und aus dem allen kühn gewagte und doch richtig gefehene und packend componirte Gruppen zu formen, das mußte wohl einer der nächstliegenden Wünsche Rubens' sein. Der erste Gedanke an eine derartige Jagddarstellung entsprang bei Rubens wahrscheinlich aus dem Anblick der zahlreichen Atalante- und Meleager-Jägen auf antiken Marmorarkophagen. Auch in den Medaillons des Giulio Romano im Zodiacus-Saal des Palazzo del Te zu Mantua fand Rubens Vorbilder, die er in seinen kühn bewegten Jagdstücken benutzte.

Bereits 1616 malte er eine Löwenjagd, vielleicht seine beste, für den Herzog von Bayern. (Pinakothek zu München Nr. 245). Sieben Männer, wovon vier zu Pferd, haben einen Löwen und eine Löwin angegriffen. Der Kampf ist in das Stadium der höchsten Wuth getreten. Der Löwe hat sich auf einen der Reiter geworfen, ihm die Tatze in die Brust und die Zähne in die Lenden gedrückt und ihn so kopfüber von seinem Pferde gerissen. Der Reiter hängt noch mit einem Bein an seinem sich bäumenden Pferd, während er mit dem Kopfe bereits dem Boden nahe, und seine Fäuste umklammern noch den Speer, womit er seinen Feind angegriffen. Der Anblick dieses Mannes,

* In den Kupferstichcabinetten heißt der prächtige Stich Schelte a Bolswert's nach diesem Bilde La Campagne de Malines oder la Campagne de Laeken. Schneevooft, Nagler und Andere geben als Original dieses Mäches fälschlich die Sommerlandschaft im Schloß zu Windsor an, welche nicht von Bolswert, sondern von Theod. van Kessel (Schneevooft 55) und von John Browne (Going to market) gestochen wurde.



Die Löwenjagd von Rubens in der Pinakothek zu München.

der in schräger Linie das Unterste nach Oben gekehrt über das Bild hingestreckt ist, in seinem aschgrauen Gesichte scharf contrastirend gegen das weiße Gewand und das Weiß seines Pferdes, ist wahrhaft erschütternd. Drei Reiter springen ihrem verunglückten Genossen bei, der eine stößt dem Löwen einen Speer in den Nacken, der zweite ist im Begriffe ihm mit seinem Schwerte den Schädel zu spalten, der dritte hat ihn bereits mit feiner Lanze durchbohrt, doch der Leu, dessen Zähne sich so in das Fleisch seines Opfers verfenkt haben, daß seine Schnauze sich in dichte Falten preßt, läßt nicht mehr los. Die vier Pferde scheuen voll Schrecken, das eine, welches der Löwe sammt dem Reiter angefallen, schlägt die Vorderhufe empor, wirft den Kopf zurück und sucht mit verzweifelter Anstrengung seinen Feind abzuschütteln; der braune Klepper des gepanzerten Jägers kann nur mit Mühe gezwungen werden, auf dem Platze zu bleiben, Ohren und Mähnen sind gestäubt, die Augen aufgesperrt, die Nüstern weit offen; das graue Pferd links schlägt fliehend die Hinterhufe empor, während das dunkelbraune rechts in gleicher Weise ausschlagend eben mit ängstlicher Spannung den Löwen erblickt. Dies ist die Hauptgruppe; nebensächlich nur erscheint eine Löwin, die rechts am Boden mit einem Manne ringt, dem sie bereits die Tatze in die Brust geschlagen und welchem ein Genosse zu Hülfe kömmt; links liegt einer der Jäger todt auf der Erde ausgestreckt.

Das Drama ist in furchtbarer Wahrheit wiedergegeben. Man sieht die Heftigkeit des Kampfes in den aufgeschreckten, gespornten, sich bäumenden und kreischenden Pferden; die kühnen wechselfollen Linien der dicht ineinander verschlungenen Gruppe lassen das Gewühl des Gefechtes fühlen, ehe man noch die Kämpfer unterscheidet. Alle die kräftigsten Erregungen, Muth wie Schreck, Verzweiflung wie Wuth befeelen im höchsten Maasse Thier und Mensch, Angreifer wie Angegriffene.

Und jede seiner Jagden zeigt uns dieselbe Entfaltung seiner reichen Gaben, die größte Kühnheit, um die reichst bewegten Gruppen zu erzielen, die aufs Höchste gespannten Kampfsituationen, um zu den kräftigsten Bewegungen die Gelegenheit zu finden.

Das Münchener Bild ist ganz von Rubens Hand gemalt. Später begnügte er sich seine Jagden nur mehr zu skizziren und ließ die Thiere zur Beschleunigung der Arbeit von Snijders malen; aber in dem Gesamtwerk erkennt man noch immer die Schöpfung des Rubens, der den Entwurf des Drama's gab, welchen sein Kunstfreund ausführen half. Wenn wir auf Snijders zu sprechen kommen, soll von jenen Stücken, in welchen dieser die Thiere malte, gehandelt werden.

Nachdem wir Rubens' hervorragendste Einzelwerke betrachtet, erübrigt noch von den großen Cyklen zu sprechen, die er in der ersten und längsten Periode seiner Wirkksamkeit schuf.

Am 26. Mai 1618 schrieb er an Lord Dudley Carleton: „Ich werde Euch die Maasse meiner Cartons zu der Geschichte des Decius Mus, des römischen Consuls, der sich für sein Volk opferte, schicken; aber ich muß erst nach Brüssel schreiben um sie genau zu erhalten, da die Cartons dort alle bei dem Fabrikanten sind.“ Eine Woche vorher hatte er dem Lord geschrieben: „Ich habe für genuesische Edelleute einige prächtige Cartons gemacht, welche man eben im Begriffe ist zu weben.“

Rubens mochte sie wohl prächtig nennen. Die Geschichte, welche er darzustellen sich vorgesetzt hatte, war diese: Rom war im Krieg mit den Latinern und die Consuln Manlius und Decius Mus wurden mit einem Heere gegen sie ausgesandt. Die zwei römischen Heerführer hatten nun in ihren Lagern den gleichen Traum: sie sahen nemlich einen Mann von ungewöhnlicher Gestalt,

der ihnen sagte, daß ein Anführer von der einen, und ein Heer von der anderen Partei den Göttern der Unterwelt und der Erde, der gemeinfamen Mutter, geopfert werden müsse. Die Consuln kamen überein, daß jener von beiden, dessen Heeresabtheilung weichen würde, sich opfern solle. Die Schlacht begann und der Flügel wo Decius kämpfte, wurde durch den Feind zurückgedrängt. Da rief der König mit lauter Stimme dem Oberpriester und frug ihn nach den Worten, welche man sprechen müsse, wenn man sich für das römische Volk dem Tode weihte. Marcus Valerius sagte sie ihm vor; dann fandte der Consul seine Lictoren hin, um dem Amtsgenossen über sein Vorhaben zu berichten und warf sich mitten unter die feindlichen Schaaren, worauf Schrecken und Furcht mit ihm in das Herr der Latiner übergingen. Diese wurden sofort geschlagen, als Decius tödtlich verwundet fiel. Erst den folgenden Tag fand man seine Leiche und begrub sie mit den verdienten Ehrenbezeugungen.*

Rubens hatte die Begebenheit in ihrer ganzen dramatischen Dürfterkeit aufgefaßt. Der Held ist durch göttlichen Fingerzeig als Sühnopfer bezeichnet; er beugt sich gelassen unter sein Schickfal und stirbt ohne Murren oder Klagen, aber auch ohne Erregtheit oder inneren Antrieb, als ein Opfer geistverdüstern- den und sinnverwirrenden Aberglaubens. Auf dem ersten Bilde theilt er seinen Soldaten seinen Traum mit, auf dem zweiten untersucht man den Leib des Opferthieres, im dritten wird der Consul dem Tod geweiht, im vierten entfen- det er seine Lictoren, im fünften opfert er sich und im sechsten begeht man seine Bestattung.

In jedem dieser Gemälde, die sich gegenwärtig in der fürstlich Lichtenstein'schen Sammlung zu Wien befinden, sehen wir die ernste männliche Gestalt des Consuln, die stattlichen Figuren der römischen Soldaten und Priester, so voll kräftiger und mannhafter Schönheit, wie sie Rubens in antiken Sculpturen gesehen hatte und wie er sie in seinen Gemälden so gerne und so gut wieder aufleben liefs.

In den vier ersten Stücken finden wir die Gruppen in schöner Ruhe; in der Darstellung des Kampfes herrscht ein mächtiges Gewühl; im letzten sieht man eine sehr bewegte und reich ausgestattete Scene mit all der Grofsartigkeit und dem eindrucksvollen Ernst, wie sie die römischen Kriegsfeierlichkeiten auszeichnen.

Hier ist Alles voll Einheit, voll ergreifender Wirkung, und man weifs wahrlich nicht, welches unter den Stücken man wählen sollte, um durch ein Beispiel eine klarere Vorstellung einer Abtheilung zu geben. Doch ist die Todesweihe des Decius das einfachste in der Form wie das tiefst gedachte unter den sechs Tafeln. Am Rand eines Waldes und im Schatten eines mächtigen Baumes steht eine eindruckerverweckende Gruppe. Decius hat Helm, Schild und Schwert abgelegt und Haupt und Oberleib mit seinem Mantel verhüllt; er steht in der Mitte, rechts befindet sich der Oberpriester mit grauem Bart und glänzendem Manteltuch, das ihm um Haupt und Leib geschlagen ist, hinter diesem ein zweiter Priester, ganz in sein schweres Gewand gehüllt, hinter dem Consul stehen zwei seiner Lictoren, sein Waffenträger und sein treues Streitross, das die düstere Feierlichkeit zu begreifen scheint und den Kopf traurig zu Boden senkt. Diese geheimnißvoll verhüllten Gestalten, dieser Mann, der den Kopf schweigend unter der Hand des Priesters beugt, die ehrfurchterweckende Gestalt des letzteren, seine begeisterte Geberde und Miene flößen dem Beobachter Schauer ein. Hier geht mehr als gewöhnliches

* Livius. VIII. 6, 9.

Menschenwerk vor sich, man glaubt die feierliche Beschwörung in ihrer von Alters her geheiligten Form durch Decius aussprechen zu hören.

Fügen wir noch bei, daß dies Bild wie die ganze Reihe mit mehr als gewöhnlicher Sorgfalt ausgeführt ist, so daß man, wenn man nicht die gemalten Säulen an den Rändern sähe, niemals glauben würde, daß man Vorlagen zu Gobelins vor sich habe. In klarem kräftigen Ton und in hellem Licht stehen diese Bilder voll Heldenhaftigkeit und majestätischer Harmonie da. Rubens hat keine zweite Suite hervorgebracht, welche so untadelig großartig und schön ist wie diese. Die Medici-Gallerie ist ausgedehnter, glänzender, vielseitiger, aber sie besitzt nicht entfernt die Einheit, Tiefe und harmonische Kraft der »Geschichte des Decius«; und keine der anderen Serien kann mit ihr auch nur verglichen werden.

Den 20. März 1620 unterzeichnete Rubens in Brüssel eine Uebereinkunft mit Pater Jacobus Tirinus, dem Oberen der Gesellschaft Jesu zu Antwerpen, wonach der Meister sich verpflichtete, noch vor Ende dieses Jahres die Skizzen von 39 Gemälden zu liefern, mit welchen die Decken der unteren und oberen Gallerie der Antwerpener Jesuitenkirche geschmückt werden sollten. Die Gemälde sollten durch van Dijck nebst einigen anderen von Rubens Schülern ausgeführt werden; mit eigener Hand sollte der Meister sie vollenden. Dazu sollte er noch ein Gemälde für einen der vier Seiten-Altäre machen, oder die Skizzen der Deckenbilder abtreten, im Ganzen aber 7000 Gulden erhalten.* Rubens zog es vor ein weiteres Altargemälde zu liefern, die »Rückkehr aus Aegypten« darstellend, jetzt zu Blenheim. Kurz vor jener Uebereinkunft hatte Rubens außerdem für die Jesuitenkirche zwei sehr große und herrliche Gemälde geschaffen, die ihm mit 3000 Gulden bezahlt wurden. Die »Himmelfahrt Mariä«, welche sich auf einem der Seitenaltäre befand, bewahrt jetzt das Belvedere zu Wien.

Die Deckenmalereien der Jesuitenkirche wurden mit der Kirche selbst den 18. Juli 1718 ein Raub der Flammen und sind uns nur noch durch die Stiche bekannt, die Jacob de Wit und Jan Punt nach den Zeichnungen, welche der erstere dieser Künstler 1711 und 1712 davon machte, fertigten. Diese Stiche vergegenwärtigen uns nur die 36 Stücke, welche die Decke der Seitenschiffe und der oberen Gallerie schmückten, die drei übrigen befanden sich beim Eingang der Kirche und stellten die »hl. Clara und ihre Genossinnen«, den »hl. Joseph mit einem Engel« und die »hl. Elisabeth mit einem Bettler dar.« Von den zwei letzteren Werken sind uns nur die Namen bewahrt geblieben,** von dem ersteren der Preisler'sche Stich.***

Mit ihnen allen verloren wir wahrscheinlich keine von Rubens' Meisterstücken, soweit wir nach den erwähnten Stichen wie nach den Skizzen einiger derselben, die in der Sammlung Lacaze im Louvre und anderwärts bewahrt werden, urtheilen können. Allerdings kann man sich schwerlich eine vollkommene Vorstellung von Rubens' Werken machen, wenn man sie nicht in ihrer Farbe und in ihrem Licht gesehen hat; aber bei feiner Art und Weise mußte Deckenmalerei ein von Allem am wenigsten für ihn passendes Werk sein. Seine gewohnte Kühnheit mußte nemlich die Schwierigkeiten der Sache eher vergrößern als verkleinern und so bekommen wir denn auch die Personen in einer Froschperspective zu sehen, die fast bis zur Sohlenansicht getrieben

* Historische Lebensbeschreibung von P. P. Rubens. Antwerpen, 1848. (Mit umfassenden Anmerkungen von Victor van Grimbergen) p. 403.

** De Kunstwerken in de oude Antwerpse Kerken. Handschrift in der Bibliothek des Hrn. Ant. van Bellingen.

*** Die Zeichnungen von J. de Wit befinden sich gegenwärtig im Museum Plantin-Moretus.

höchstens dadurch gemildert wird, daß der Künstler das untere Kleiderende hinter Wolken verbirgt, oder den Personen den Kopf etwas vornüber neigt, um von den Gesichtern etwas mehr als die Unterseite ihres Kinnes sehen zu lassen. Was soll man aber abgesehen von anderen Waghalsigkeiten z. B. zu einer Treppe fagen, die man von unten sieht, während Personen hinaufgehen, wie in seinem »Abraham und Melchisedech«; oder zu einem Engel, von welchem man nichts als die Füße, die Beine und ein Stück ausgestreckten Armes sehen kann!

Von ganz anderem Werthe sind die zwei Gemälde, welche Rubens für den Hochaltar derselben Kirche schuf: der »hl. Ignatius einen Befessenen heilend« und der »hl. Franziscus Xaverius, einen Todten erweckend«, beide gegenwärtig im Belvedere zu Wien und zu seinen vollkommensten Werken zählend. Es sind zwei mächtige Compositionen: die ruhige Haltung des Heiligen steht in beiden Stücken in scharfem Gegensatz gegen die furchtsamen Bewegungen der übrigen Personen, und ebenso seine ruhige Farbe mit deren glänzenden Tinten. Die zwei Gemälde prangen noch in ihrer vollen Frische, als ob sie erst gestern gemalt worden wären und bilden die erstaunlichsten Zeugnisse von Rubens' Geschick, die riesigsten Gruppen und die glänzendsten Lichter und Farben zur Harmonie zu bringen.

Die Jesuitenkirche mit ihren marmornen Wänden, ihren vergoldeten Gewölben, ihren Malereien von Rubens unten und oben, rechts und links, mochte in jener Zeit wohl einen prächtigen Anblick dargeboten haben, soweit wir dies nach Abbildungen beurtheilen können, von welchen zwei das Belvedere in Wien, zwei das Museum in Madrid und die Pinakothek in München bewahren. Eine ist von Sebastian Vranck und drei sind von Anton Gheringh, sämmtlich das Innere dieses Tempels, als er noch in seinem vollen Glanze prangte, wiedergebend. Das Ignatiusbild befindet sich über dem Hochaltar, in der unteren wie oberen Gallerie sieht man die Deckenbilder von Rubens; das Gewölbe des Mittelschiffes ist vergoldet, Marmorsäulen jonischer und dorischer Ordnung stützen die Gallerien und die Schiffe, oberhalb der Holzvertäfelung sind die Wände mit grauem Marmor und mit Landschaftstücken verkleidet: kurz all der Luxus und all die weltliche Pracht, welche die Jesuiten in ihren Kirchen und Gebäuden so gerne ausbreiten, finden sich hier vereinigt.

Unmittelbar nachdem Rubens den Auftrag empfangen hatte, die Jesuitenkirche auszuzieren, kam ein anderes Werk ähnlicher Art aber von größerem Belang zur Sprache. Maria von Medici, Königin von Frankreich und Witwe Heinrich IV., war Ende 1620 nach Paris zurückgekehrt, nachdem sie sich mit ihrem Sohne König Ludwig XIII. veröhnt hatte. Im Begriffe das neugebaute Palais du Luxembourg zu beziehen, wünschte sie einen der großen Säle mit einer Reihe von Gemälden verzieren zu lassen, worin ihr Lebenslauf abgebildet sein sollte. Auf den Rath des Baron de Vicq, Gesandten des Erzherzogs Albert, und durch Vermittlung des Abbé Claude Magis de S. Ambroise* wurde Rubens nach Paris berufen und empfing dort den Auftrag, Skizzen zu dem großen Werke herzustellen.** Am 11. Februar 1622 in Paris, um die Bestellung dafür zu empfangen,** konnte er sich schon Anfangs Juni 1623 abermals dahin begeben, um sich über den Effect ein Urtheil zu bilden, den seine Malereien in

* Bulletin du bibliophile. Janvier 1875: Les amateurs d'autrefois, par CLÉMENT DE RIS. — Catalogue du Musée du Louvre.

** Die Skizzen befinden sich in der Pinakothek zu München.

*** Mio segretario Rubens sta in Francia, altramento io haura schritto al mio Sig. et Pron. La Regina Mader del re ha fabricato un Palatco e desideroso dornaro de quadri de Rubens. J. Brueghel 11. Feb. 1622. — CRIVELLI Op. cit. 283

dem Saal, für welchen sie bestimmt waren, machen sollten. Fehlte es schon damals nicht an begeisterter Anerkennung* so steigerte sich diese noch, als er Anfang Februar 1625 kam, um sie aufzustellen und während der nächsten vier Monate an Ort und Stelle noch einmal zu übergehen. Jetzt existirt die Gallerie, für welche Rubens sein »Leben der Maria von Medici« malte, nicht mehr; die Gemälde befinden sich gegenwärtig im Museum des Louvre.

Nachdem dieser erste Saal vollendet war, kam die Königin auf den Gedanken einen zweiten gleichen zur Verherrlichung ihres verstorbenen Gemahles ausmalen zu lassen. Rubens ward wieder darum angegangen und hatte bereits sechs große Stücke dafür entworfen,** als im Jahre 1630 aufs neue Zerwürfnisse zwischen Maria von Medici und ihrem Sohne entstanden und die Verbannung der Königin dies Werk für immer unterbrach.

Ich weiß nicht, ob man Rubens' Medici-Gallerie nicht zu gering geschätzt hat. Es ist sicher das umfanglichste und das durchgeführteste Werk, das der Meister hervorgebracht hat. Alle seine anderen Serien, die von Decius Mus ausgenommen, stehen weit unter demselben und lassen den Geist der regelrechten epischen Entwicklung und reichen Abwechslung der Pariser Stücke vermessen. Für diese letztere Schöpfung war Rubens Alles zu Theil geworden, was er wünschen konnte: eine günstige Gelegenheit um sich in seinem Glanze zu zeigen, Zeit und Geld genug, um seinen Schöpfungen genügende Sorgfalt weihen zu können. Er selbst war in der vollen Kraft seines Genies, freute sich seiner Aufgabe und führte sie ohne Hinderniß zu Ende. Unter solchen Umständen mußte das Ganze ein Hauptwerk des Meisters werden, aus welchem wir die volle Bethätigung seines Kunstvermögens mit dessen starken und schwachen Seiten, mit seinen eigenartigen Auffassungen und Qualitäten kennen lernen können.

Man bleibt zumeist allzu bequem und zu ausschließend bei den Schwachheiten des Werkes stehen, die allerdings in die Augen springen und die wir nicht verbergen wollen. Hiezu ist in erster Stelle die wahrlich unglückliche Vermengung von mythologischen, symbolischen und geschichtlichen Elementen, zu rechnen: eine Vermengung, die um so unglücklicher genannt werden muß als das Symbolische das Wirkliche an Bedeutsamkeit weit überwiegt, und, wenn beides neben einander auftritt, die Wahrheit durch die Fabel ganz in den Schatten gestellt wird. Rubens machte in der That in dem Medici-Cyclus keinen bescheidenen und gemäßigten Gebrauch von mythologischen und symbolischen Zugaben; wiederholt verfällt er in Uebertreibung, Geschmacklosigkeit und Dunkelheit. Welchen anderen Namen verdient nemlich z. B. die Darstellung der »Hochzeit Maria's von Medici mit Heinrich IV.«, welche durch eine Gruppe verfinnbildlicht wird, in welcher der König als Jupiter ver- oder entkleidet und die neue Königin mit den Attributen der Juno, beide majestätisch im Himmel sitzend gegeben werden, während die Stadt Lyon, in welcher das Fest stattfand, durch eine weibliche Figur auf einem von zwei Löwen (lions) bespannten Wagen angedeutet wird? Oder was soll man zu der »Veröhnung der Königin mit ihrem Sohne« sagen, die durch zwei Gruppen dargestellt wird, von welchen die kleinere aus Maria von Medici und Ludwig XIII. besteht, die hervorragendere aber aus einer symbolischen Vorstellung des Muthes, der in Gestalt eines hl. Michael das Ungeheuer der Zwietracht zu Boden blitzt? Sollte ein Rubens aus dem an sich so rührenden und dramatischen Act der Veröhnung zwischen Mutter und Sohn nichts Anderes zu machen

* A. BASCHET: Gazette de Beaux-Arts. 1863 p. 493.

** Catalog von Rubens' künstlerischem Nachlass. Nr. 314.

gewußt haben? Was ist dann von der Darstellung der Regierung der Königin zu sagen, wo ihr Bild fast nicht zu finden ist, während der ganze Olymp in blendender Pracht auftritt? In der That eine sonderbare Art Jemand zu verhimmeln: ihn selbst thatlos in den Himmel zu setzen und seine schönen Thaten durch die ganze Göttersippchaft verrichten zu lassen.

Aber welche glänzende Qualitäten findet man neben und selbst an diesen Symbolen! Zunächst strömen die mythologischen Theile über von malerischen Schönheiten: nennen wir nur die drei nackten Schicksalsgöttinnen, welche durch die graziöse von ihren Händen gebildete Verkettung den Lebensfaden der Königin gleiten lassen; dann die Seegöttinnen, welche in kühner wellenartiger Gliederverfchlingung das Element, in welchem sie leben, so sprechend verfinnbildlichen; oder die kraftvolle mannhaftige Personification der Gesundheit, wie sie bei der Geburt Ludwig XIII. anwesend erscheint, oder den glänzenden Apollo, der als eine fleischgewordene, lebende und sich bewegende Statue die feindlichen Mächte eher durch seine hellstrahlende Schönheit als durch seine Pfeile in die Flucht zu schlagen scheint; ferner das herrliche Bild des Ueberflusses, das aus einem Sonnenstrahl geschaffen und mit flüssigem Gold umkleidet erscheint; und endlich die kühne und doch so gefällige Gruppe des greifen Gottes der Zeit, der die junge nackte Wahrheit empor hebt.

Alle diese Gestalten und noch so viele andere zeigen, wie sehr Rubens die Allegorie liebte, weil sie ihm freieres Spiel liefs, um seine Träume von Frauenschönheit, seine Ideale von Manneskraft in eine freigewählte Form zu giefsen. Die Wirklichkeit ist ihm zu kalt, zu verhüllt, zu unbeständig von Gestalt; er strebt höher, nach der reinen Form, dem ewig Schönen. Was verschlägt es ihm, wenn die Wahrscheinlichkeit dabei verloren geht, und er seinen Helden Grund zu Klage über Zurücksetzung gibt? Ihm ist es um die Kunst, und nicht um die Königin zu thun. Triumphirt das Malerische seines Werkes, packt seine Erscheinung, was kümmert es ihn, auf wessen Kosten der Triumph errungen ward! Und doch war diese Richtung keine glückliche. Seine schönsten allegorischen Bilder stehen weit unter den Werken, in welchen er der Geschichte und der wirklichen Menschheit treu geblieben. Hier wirkte nemlich nicht blos sein Geist und seine Phantasie, sondern auch sein Gemüth und seine Beobachtungsgabe. Gebunden an Thatfachen und Personen die er darzustellen hatte, packt er uns mehr durch seine Gabe des Anordnens und Malens, als da, wo er Formen und Linien lediglich aus seiner persönlichen Eingebung schöpfte.

Die Gruppe, in welcher Heinrich IV. voll Liebe und Bewunderung zum erstenmal das Porträt seiner Braut erblickt, oder jene, in welcher Maria von Medici nach überstandenen Geburtschmerzen mit Mutterliebe und Mutterstolz ihr Kindchen betrachtet, oder eine dritte, worin der König seiner Gemahlin in Gegenwart ihres allerliebsten Söhnchens die Regierung Frankreichs überträgt, sind voll von richtiger Beobachtung und zartem Gefühl. Die »Krönung Maria's von Medici«, ihre »Trauung durch Procuration«, ihre »Uebernahme der Regentschaft« sind unübertroffen in Farbe und Anordnung.

Die ganze Bilderreihe, besonders aber die erste Hälfte, an welcher der Maler mit frischerem Geist und reicherer Phantasie gearbeitet zu haben scheint, prangt in einem Glanze von Farbe und Licht, wie ihn Rubens selbst niemals überboten hat. Hier mächtig und kraftvoll, wie im »Auszug des Königs in den Krieg«, und der »Flucht der Königin aus Pont de Cé«; dann wieder prangend in der wärmsten, vollsten Gluth, wie in der »Regentschaft der Königin«, in welcher Alles von goldenem Lichte strahlt, oder in stiller Glorie glänzend, wie in der »Ueberfahrt der Maria von Medici«, wo das Ganze in Silber ge-

badet scheint; meistens aber in kraftvollen Gegensätzen der leuchtenden und düfteren Theile die einander wechselweise heben wirkend, immer sehen wir den Künstler in glänzenden Farben und leuchtendem Fleisch alle Zauberkräfte seines Pinsels entfalten.

Meines Bedünkens gibt es kein Werk, das Rubens' eigenthümliche und ausgezeichnete Gaben so vollkommen wiedergibt, als dieses. Der große Meister war kein Träumer, und selten fühlte er die tiefwühlenden Erschütterungen, die das Blut in den Adern kalt werden und den Athem in der Kehle stocken lassen, die den Künstler überwältigen und verzücken, und ihn der Begeisterung gegenüber zum willenlosen Sklaven machen. Rubens beherrschte immer seinen Gegenstand, mit unerschöpflicher Schaffenskraft kleidete er Alles, was sich seinem Geiste darbot, in reiche Formen und glänzende Farben; er sah mit einem einzigen Blick und sah Alles von der bildsamsten Seite. Wie der erste Mensch auf die Erde kommend jedem Geschöpf seinen passenden Namen gab, so ging er durch die vor seinen Schritten sich aufthuenden Welten, allen ihre Formen austeilend, sie durch sein Streben nach hoher Schönheit befehlend und erhebend, sie bereichernd mit seiner angeborenen Liebe für Pracht und Schimmer, und ihnen jenen Lichtquell zuführend, der in seinen Augen quoll.

Nirgends glaubte er diese erhebende Gabe so nöthig zu haben als hier. Maria de Medici's Geschichte ist wahrlich keine besonders theilnehmerweckende. Sie ward geboren, vermählte sich, gebar, verlor ihren Gemahl, entzweite sich mit ihrem Sohn und verführte sich wieder mit demselben. Später, nachdem Rubens ihr Leben geschildert, kam in ihr Schicksal mehr Wechsel, als sie aus ihrem Lande floh und in der Fremde herumirrend gegen Richelieu conspirirte und auf die Gelegenheit lauerte, um den großen Staatsmann zu stürzen. Aber so wie sie 1625 war, gab sie dem Maler wenig Stoff: das Wenige aber wußte dieser mit glänzenden Erfindungen seiner Einbildungskraft zu bekränzen, indem er die dürftigen Vorfälle als die Hacken benutzte, an welche er seine reichen, farbigen Schöpfungen wie Prunkstücke hängte.

Hätte doch der Maler die Geschichte Heinrich IV., die man bei ihm bestellt hatte, zur Durchführung bringen dürfen, welches ein Epos für seinen dramatischen Geist wäre dies geworden! Was er aus dem reicheren Stoff gemacht haben würde, können wir einigermaßen aus den zwei Darstellungen beurtheilen, welche davon in der Gallerie zu Florenz (Nr. 140 und 147) bewahrt werden, und welche die »Schlacht von Ivry« und den »Triumphzug Heinrich IV.« darstellen. Beide Werke sind in der Größe angelegt, die sie in ihrer Ausführung behalten sollten, sind jedoch nur untermalt. Obwohl nicht ganz frei von mythologischen Zuthaten, tauchen sie doch beträchtlich tiefer in die Wirklichkeit, wie die Darstellungen aus dem Leben der Maria von Medici. In der »Schlacht von Ivry« sieht man in der Mitte des Bildes Heinrich IV. im Anprall auf den Anführer des feindlichen Herres, welcher im entscheidenden Augenblick von einem Offizier der königlichen Truppen durchbohrt wird. Die Pferde der beiden Gegner beißen wüthend einander in den Hals, und rechts und links, zu Fuß und zu Pferd tobt das Getümmel der Kämpfer rings um die prächtige das Ganze beherrschende Hauptgruppe. Nicht minder energisch ist der Kampf zwischen Licht und Dunkelheit. Die Sonnenstrahlen vermögen mit Noth die zerrissenen Wolken und den dicken Pulverdampf zu durchbrechen, bahnen sich jedoch einen Weg und fallen kraftvoll auf den König und die zwei hervorragendsten Kämpfer. Das Ganze ist eine riesenmäßige Schöpfung, voll Adel und gewaltiger Bewegung, voll leidenschaftlicher Erregung und doch voll Einheit.

Ganz anderer Art ist der »Triumph Heinrich IV.« Der König ist eben

im Begriffe durch den Triumphbogen zu reiten, um seinen Einzug in Paris zu halten. Die Freudenfeuer und die Räucherpfannen füllen den Hintergrund mit ihren festlich qualmenden Wolken. Alles was jauchzen und prangen kann ist herbeigekommen und drängt sich um den Helden. In der Luft schweben Genien mit Palmen und Kronen, rings um den Wagen schreiten Spielleute in antiker Tracht mit altrömischen Tuben, kräftig gebaute Männer tragen Standarten und Trophäen, Männer, Frauen und Kinder jeden Alters bilden die Zuschauer und hinter der Siegerschaar folgt der Aufzug der Befiegten. Das Ganze ist eine Reminiscenz aus der Zeit der classischen Triumphe der Römer mit all der eindrucksvollen Entfaltung von Pracht und Glorie, womit die ewige Stadt ihre triumphirenden Söhne empfing, aber getaucht in das sprühende Leben, mit welchem Rubens Scenen aus dem Alterthum wiederzuschaffen wußte. Alles jauchzt, Alles drängt vorwärts, man glaubt das Volk jubeln, die Tuben schmettern, die Feuer knistern zu hören und fühlt sich mitgerissen von dem allgemeinen Siegesgeschrei und begeisterten Gedränge. Der Triumphator allein bleibt ruhig in all diesem Gewühl, doch ist auf seinen blaffen Zügen das Ergriffen sein von dem feierlichen Augenblick zu lesen; sein Blick, der bewegungs- und anscheinend empfindungslos vor sich hin starrt, sein mechanisch ausgestreckter Arm, der die Palme hält, seine ganze Haltung zeigt, daß ihn die Empfindung überwältigt und der eisige Schauer großer Schicksalswendungen starr gemacht aber auch erhoben hat über das, was im gewöhnlichen Leben groß und gnußreich erscheint.

Die zwei Gemälde sind zwei Gefänge aus einem Epos. Es ist nicht genug zu beklagen, daß das ganze Heldengedicht nicht vollendet ward, und daß es bei diesen genialen Entwürfen blieb. So wie diese selbst sind, stehen sie an Kraft und an Reichthum der Erfindung über den größten Meisterwerken der florentinischen Gallerie; wären sie aber vollendet, so ständen sie sicher über den kühnsten und hervorragendsten der sonst von Rubens vollendeten Werke.

Die Ausführung der Medici-Gallerie fällt in die letzten der Jahre, welche die erste Periode von Rubens' Künstlerlaufbahn ausmachen, und welche er an der Seite von Isabella Brant verlebte. Rubens verlor 1626 seine erste Frau; am S. Michaelstage (29. September) dieses Jahres errichtete er ihr und seiner Mutter ein Gedenkzeichen in der S. Michaelskirche. Sie hatte ihn sechzehn Jahre unbewölkteten Glückes genießen lassen, und er klagte, wie wir oben sahen, innig über den Verlust der braven treuen Gattin.

Schon während der letzten Jahre von Isabella Brant's Leben hatte Rubens begonnen, sich auch mit Politik zu beschäftigen.* Denn ohne Zweifel war es dafür, daß ihm am 30. September 1623 die Infantin-Isabella in Anbetracht „seines Talentes und der Dienste, welche er dem Könige erwies“, einen monatlichen Gehalt auf das Schloß von Antwerpen anwies, welcher, von König Philipp später erhöht, sich 1630 auf 40 Kronen belief. Doch wissen wir über die Gelegenheit, bei welcher sich Rubens zum erstenmale auf den schlüpfrigen Pfad der Politik wagte, nichts Näheres, als daß er sich am 23. September 1623 mit Jan Brant, seinem Neffen, der in Holland anständig war, in Unterhandlung befand, um die nördlichen Niederlande zur Erneuerung des zwölfjährigen Waffenstillstandes zu bestimmen.

Als Rubens sich im Februar 1625 zu Paris aufhielt, war er gleichfalls in derselben Richtung thätig. Aus dem langen Brief, den er am 15. März

* Ueber Rubens' diplomatische Laufbahn siehe: NOEL SAINSBURY's bereits öfter angezogenes Werk; K. L. KLOSE, Rubens im Wirkungskreis des Staatsmannes (Raumer's Taschenbuch 1856). P. HENRARD, Marie de Médicis dans les Pays Bas, Paris 1876, und besonders M. GACHARD, Histoire politique et diplomatique de P. P. Rubens, Office de publicité 1877.

des folgenden Jahres an seine Fürstin schrieb und worin er seine Dienste zu ferneren Unterhandlungen anbot, ersieht man auch, wie ihn der Ehrgeiz kitzelt, sich noch mehr in diplomatische Geschäfte zu vertiefen. An Gelegenheit hiezu fehlte es nicht. Mit dem 16. Jahrhundert war auch das Leben jener zwei großen Fürsten zu Ende gegangen, die in England und Spanien herrschten und durch politischen wie religiösen Haß von einander geschieden alle Veröhnung zwischen den beiden Reichen unmöglich gemacht hatten. Kurz nach dem Tode Philipps und Elisabeths aber war ein Friede zwischen ihren Nachfolgern zu Stande gekommen, der am 28. August 1604 zu Madrid unterzeichnet worden war. Im Jahre 1617 war der englische König Jacob fogar darauf bedacht, eine nähere Verbindung mit seinen vormaligen Feinden anzuknüpfen, um durch Spaniens Intervention für seinen Schwiegerohn Friedrich von der Pfalz das Land zurückzugewinnen, das ihm der Kaiser entrissen hatte. Gerne hätte er deshalb die Hand der Tochter Philipp III. für seinen Thronfolger gewonnen, und lange Jahre hindurch gab er sich viele Mühe, um dies Ziel zu erreichen. Spanien trug zwar Bedenken, ein Kind des hochkatholischen Königs an einen ketzerischen Prinzen zu verheirathen, aber endlich würden doch die Unterhandlungen zu einem gedeihlichen Abschlusse gelangt sein, hätte nicht der nichtswürdige Günstling des englischen Königs, der Herzog von Buckingham, der auf den Kronprinzen den größten Einfluß hatte, sie abbrechen lassen, um sich für eine Zurückweisung, die sein eigener Stolz in Madrid erfahren hatte, zu rächen. Er wufste die Schuld dieses Bruches auf Spanien zu wälzen und die Kriegserklärung zu bewirken, ebenso wie wenige Jahre später sein gekränkter Eigendünkel einen Krieg mit Frankreich veranlafste. England hatte 1624 die Feindseligkeiten mit der Abfendung von 6000 Mann Hilfstruppen an Moritz von Nassau begonnen, die diesen im Kampfe gegen Spanien und die spanischen Niederlande unterstützen sollten. Auf diese Weise wurde Flandern in den Krieg verwickelt, und es war nicht zu verwundern, daß jene, welche die Wohlfahrt dieser Provinzen vorab vom Frieden erwarteten, den Krieg mit Bedauern beginnen sahen.

Rubens machte 1625 in Paris die Bekanntschaft des Herzogs von Buckingham und malte daselbst sein gegenwärtig in der Gallerie Pitti zu Florenz (Nr. 324) befindliches Reiterbildniß, wofür er ein Stück Silbergeräth im Werthe von 2000 Kronen empfing. Der Herzog, welcher wie sein Fürst ein großer Kunstliebhaber war, bekam Lust, die schöne Sammlung antiker Sculpturen, geschnittener Steine, Gemälde und dergleichen welche Rubens befaß zu kaufen, und liefs sich, nicht gewöhnt sich etwas von seinen Gelüsten zu versagen, zu einem Kaufpreis von 100,000 Gulden bestimmen, wozu sich Rubens von den schönsten Sculpturen auf Kosten des Käufers noch Abgüffe machen lassen konnte. Unter den gekauften Kunstwerken war eine große Zahl von Gemälden des Rubens selbst, welche im September 1627 insgesammt oder zum Theil nach England gefandt wurden.

Im Gefolge des Herzogs von Buckingham traf Rubens einen Maler, Namens Balthasar Gerbier aus Middelburg in Seeland gebürtig, der den Beruf eines Künstlers und eines diplomatischen Agenten zu gleicher Zeit ausübte: ein würdiger Handlanger seines Gebieters Buckingham, ein Mann von weitestem Gewissen und von durchdringender Schlaueit, bereit Alles in die Hand zu nehmen und mit allen Mitteln durchzuführen, vorausgesetzt, daß es etwas dabei zu verdienen gab. Er hatte Rubens' Vertrauen gewonnen, so wie er sich in den Besitz jenes des Königs Jacob und seines Nachfolgers, des Buckingham und der hervorragendsten belgischen Edelleute, die mit Spanien unzufrieden waren, zu setzen gewußt hatte. Aus den in Paris gepflogenen Gesprächen

erwuchs als die zwei Maler-Diplomaten in ihr Land zurückgekehrt waren ein Briefwechsel, und zu Anfang des Jahres 1627 kam Gerbier nach Brüssel mit einem Brief von Buckingham an Rubens, worin vorgeschlagen war, einen Waffenstillstand zwischen England und Spanien anzubahnen, und mittlerweile den Frieden vorzubereiten. Rubens übermittelte das Ansinnen an den Infanten und dieser an den König, welcher die Botschaft den 17. April 1627 empfing, nachdem er jedoch schon einen Monat früher mit Frankreich einen geheimen Vertrag unterzeichnet hatte, worin er mit diesem Lande ein Bündniß zum Zweck der Eroberung Englands schloß. Mit der Ehrlichkeit, welche der Diplomatie eigen, zögerte er jedoch nicht, Isabella die nöthige Vollmacht zu ertheilen um die Unterhandlungen mit England fortzusetzen, wobei er jedoch sein Mißfallen darüber ausdrückte, daß bei solch ernstlichen Angelegenheiten wie eine Unterhandlung mit England ein Maler betheilt war, da es der Ehre seines Reiches Abbruch thue, wenn ein Mann von so geringem Ansehen durch Gefandte befucht werde.

Dies war die erste und nicht die einzige demüthigende Begegnung, die Rubens seinen diplomatischen Diensten zu danken hatte. Die Infantin, die unferen Künstler besser kannte und ihn sehr hoch schätzte, entschuldigte sich mit der Erklärung, daß England ja auch einen Maler als Vertreter benutze, und daß es später noch immer Zeit sein würde, Rubens durch Personen von höherem Range zu ersetzen. So fuhr Rubens fort, die Unterhandlungen zu vermitteln und seiner Passion, für einen gewandten Diplomaten gelten zu wollen, zu fröhnen. Eine leicht verzeihliche Schwachheit, wenn man bedenkt, daß er in der That in seiner Eigenschaft als Agent ein merkwürdiges Talent an den Tag legte, und daß das von ihm damals beförderte Unternehmen ein Werk des Friedens und eine Wohlthat für die Menschheit war.

Gerbier befand sich im Haag, als Rubens am 29. Mai 1627 die Erlaubniß erholte, ihn in Holland aufzufuchen, um weiter über den Frieden zu verhandeln. Ein Paß wurde an Rubens gefendet und unter dem Vorwande über Gemälde und Kunstgegenstände zu sprechen, kamen im Juli die zwei halbofficiellen Diplomaten zusammen. Der Zweck von Rubens' Reife wurde so gut geheim gehalten, daß alle Zeitgenossen darüber getäuscht wurden, daß Sandrart,* ein deutscher Maler und Kunstgeschichtschreiber, der damals als Schüler des Honthorst zu Utrecht war und Rubens während dieser Excursion zumeist Gesellschaft leistete, nichts davon merkte, und daß der englische Geschichtschreiber Noël Sainsbury, der uns die wahren Gründe dieser holländischen Reife angibt, so fest in dem alten Glauben befangen ist, um Rubens zwei Jahre später nochmals nach Holland gehen zu lassen, einmal um die Maler, das andere Mal um Gerbier zu besuchen, während es doch vollkommen sicher ist, daß unser Künstler nur einmal und zwar 1627 dahin gegangen ist.

Bis zu diesem Augenblick hatte sich Alles auf Unterredungen ohne amtlichen Charakter beschränkt; als aber Rubens aus Holland nach Antwerpen zurückgekehrt war, verlangte Gerbier von ihm eine schriftliche offizielle Darlegung von Spanien's Absichten. Rubens antwortete, daß ein derartiges Aktenstück vorerst nicht könne gegeben werden, da der spanische Gefandte, der von Paris nach Brüssel gekommen sei, der Infantin mitgetheilt habe, Spanien und Frankreich wären zu gemeinfamen Schritten behufs Vertheidigung ihrer Reiche übereingekommen. Wir wissen, daß die angebliche Vertheidigung in der Eroberung und Vertheilung Englands bestehen sollte. Trotz der sonach ungünstigen Umstände für Friedensunterhandlungen verlor unser Künstler den

* SANDRART, Teutsche Academie. Nürnberg 1675. II. 291.



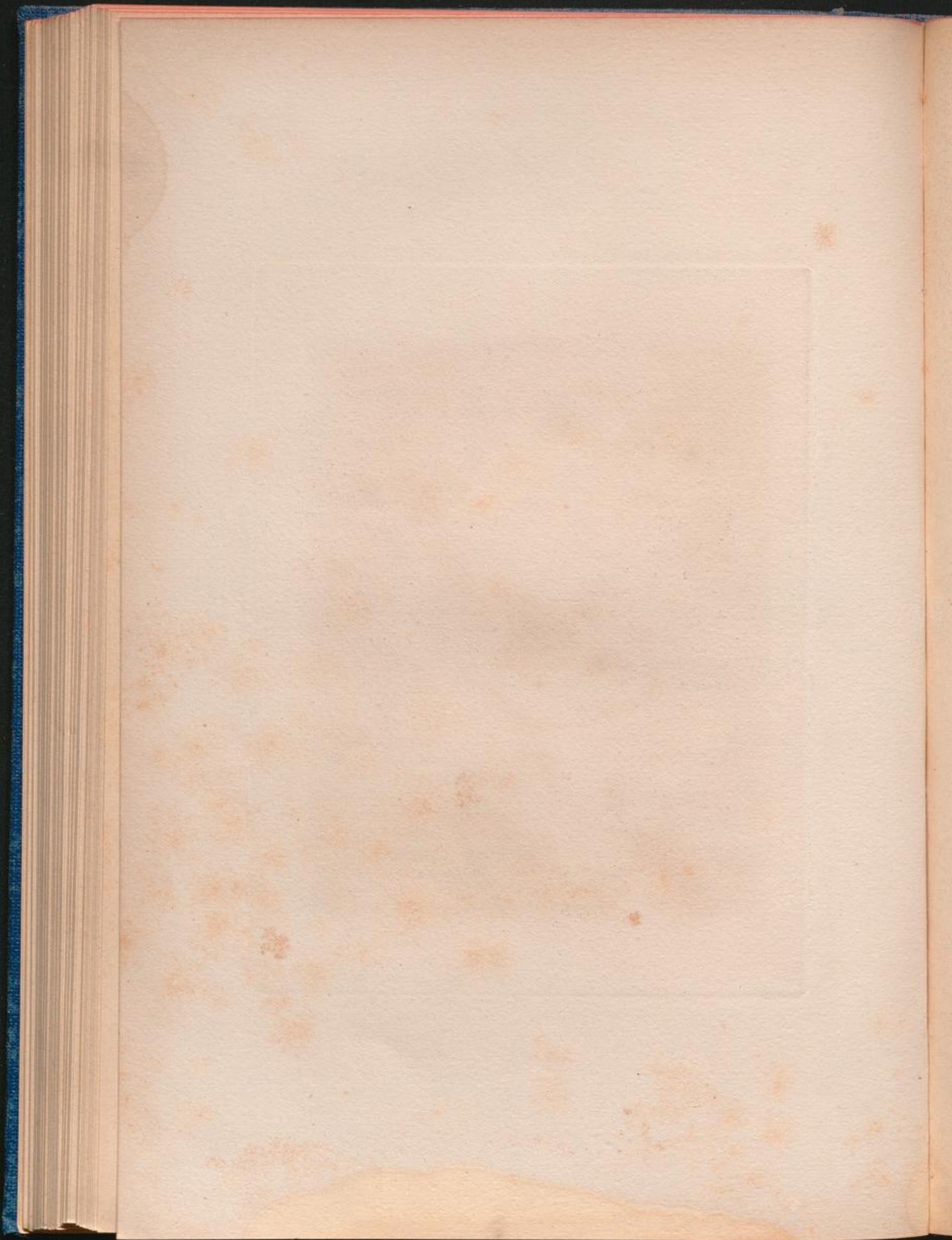
JACOB JORDAENS, DAS DREIMÄGDLEHEN

Rembrandt in Wien



JACOB JORDAENS, DAS DREIKÖNIGSFEST.

Bevölkerung zu Wien.



Muth nicht. In der That hatte auch König Philipp IV. wenig Vertrauen auf die Freundschaft seines Bundesgenossen; die Erzherzogin aber wünschte sehnlichst Frieden und liefs Rubens wissen, dafs er fortfahren solle mit dafür zu wirken; auch England strebte stärker als je nach einem Ausgleich.

Spinola, der spanische General in den belgischen Provinzen, war Anfangs Januar 1628 nach Madrid zurückgekehrt und theilte dem Könige mit, wie es mit den angeknüpften Unterhandlungen stand; darauf drückte Philipp den Wunsch aus von den Papieren Kenntnifs zu nehmen, die Rubens in Händen hatte. Dieser antwortete auf das Ansinnen des Königs, dafs er allein im Stande sei die Documente zu verstehen, und dafs er, wenn man Jemand nach Brüssel senden oder ihn selbst nach Madrid entbieten wolle, die verlangten Aufklärungen geben würde. Rubens' Wunsch, an den königlichen Hof berufen zu werden, wurde am 6. Juli 1628 erfüllt. Er reiste am 21. August ab und kam ungefähr am 10. September in Madrid an. Der königliche Rath hörte ihn und beschlofs, dafs die Unterhandlungen mit England fortgesetzt werden sollten.

Buckingham war in dieser Zeit ermordet worden, und die darauffolgende Regierung noch friedliebender als vorher. Die seit Ausbruch des Krieges vorgefallenen Ereignisse gaben auch England weiteren Grund nach Frieden zu verlangen. Denn Armee und Flotte Englands waren von Frankreich und Spanien geschlagen worden, die Schwierigkeiten zwischen Karl I. und seinem Parlament, die diesem Fürsten das Leben kosten sollten, bereits ausgebrochen und das Haus der Gemeinen verweigerte die zur Ausrüstung der Armee dringend nöthigen Steuern. Der englische König mußte daher mit Freude die Gelegenheit begrüfsen, um einem Kriege ein Ende zu machen, welchen zu führen er nicht in der Lage war. Frankreich hatte unter Leitung Richelieus' seine Reformen begonnen und war beschäftigt im Innern die Edlen, nach Aufsen den deutschen Kaiser zu bekämpfen. Daran wollte es alle seine Kräfte wenden, und der Bedeutung dieser Unternehmungen gegenüber verblassten die Vortheile stark, die es durch einen weiteren Sieg über England gewinnen konnte. Spanien anderseits war nicht mehr die grofse in Europa den Ton angegebende Macht, sondern kämpfte bereits gegen seinen schnell nahenden Verfall, und mußte aus diesem Grunde allein schon nach dem Frieden begierig sein. Dazu kam noch, dafs die Erzherzogin Isabella Hülfe und Geld nöthig hatte, um sich gegen Holland zu vertheidigen, und diesen Feind zu bestehen lag der spanischen Krone weit näher, als einen end- und fruchtlosen Krieg gegen England zu führen.

Rubens' Reife nach England wurde nun so schleunig in Scene gesetzt, dafs ihm nicht die Zeit gelassen wurde, um über Italien, das er gerne wieder gesehen hätte, zurückzukehren. Er verlies Madrid den 29. April 1629 und kam am 5. Juni in London an. Während der achtehalb Monate seines Aufenthaltes am Hofe Philipps hatte er unter anderen Werken fünf Porträts des Königs und mehre Bildnisse der königlichen Familie für die Infantin gemalt, wie auch eine grofse Zahl der im Besitz des Königs befindlichen Tizians copirt. Der König, der ihn im letzten Jahre besser hatte kennen lernen, ernannte ihn vor seiner Abreise zum Sekretär des geheimen Rathes der Niederlande und verehrte ihn einen kostbaren Diamantring. Schon am 5. Juni 1624 hatte er ihn in den Adelftand erhoben. Der spanische Maler und Schriftsteller Pacheco erzählt, dafs der spanische Minister Olivarez dem Schwiegersohn Pacheco's Velazquez den Auftrag gegeben, Rubens in Madrid als Führer und Wirth zur Seite zu stehen, wonach die beiden grofsen Meister einen guten Theil von Rubens' Aufenthalt in Spanien zusammen verbracht haben müssen. Der Einflufs Rubens' auf den spanischen Hofmaler wird auch häufig behauptet, ist jedoch in dessen Werken nicht zu ersehen.

Rubens wurde durch den König von England, der ebenso wie Philipp IV. ein großer Liebhaber von Gemälden war, mit größter Auszeichnung empfangen. In seiner diplomatischen Sendung zwar wurde ihm durch die Abgesandten von Holland, Frankreich und Venedig stark entgegengewirkt, aber nichts desto weniger machte er rasche Fortschritte, und ehe ein Monat verflossen war, reifte der Plan, von beiden Seiten Gesandte zur Feststellung der Friedenspräliminarien abzuordnen. Don Carlos de Coloma, der spanische Gesandte, kam den 11. Januar 1630 zu London an, um welche Zeit auch der englische Bevollmächtigte, Francis Cottington in Madrid eintraf. Rubens war noch etwa drei Monate in England festgehalten um Don Coloma Aufschlüsse zu geben, und erst am 6. März konnte er die Rückreise antreten. Obwohl jedoch am 6. April in Antwerpen angelangt, verzögerte sich der Wiederbeginn seiner Arbeiten daselbst doch noch bis Ende Juni, da er nach Brüssel berufen worden war, um dort über den Verlauf seiner Unterhandlungen Rechenschaft abzulegen.*

Am 3. März hatte ihn Karl I. zum Ritter geschlagen und sein adeliges Wappen um ein Stück, aus dem königlichen Wappenschild entlehnt, bereichert. Er schenkte ihm dabei das Schwert, das er bei der Ceremonie gebraucht hatte, und den Diamantring, den er am Finger trug, wie auch ein mit Diamanten verziertes Hutband und eine kostbare goldene Kette. Im October des vorausgegangenen Jahres hatte ihn die Universität Cambridge zum „Magister in artibus“ oder wie wir fagen würden zum Doctor der Philosophie und Literatur ernannt. Er mochte wohl, nachdem er mitten durch zahllose Schwierigkeiten und Hindernisse den Weg zu einem ehrenvollen Frieden gebahnt, mit Stolz auf die Wohlthat zurückblicken, die er dadurch seinem Vaterlande und Europa erwiesen hatte. Ueberall, in Spanien wie in England, von den Räten beider Kronen wie von den Gesandten der fremden Mächte wurde die Einsicht und Geschäftssicherheit des Liebhaber-Diplomaten gerühmt.

Am 15. November 1630 wurde der Friede auf Grundlage jenes von 1604 unterzeichnet. Coloma kehrte sofort nach den Niederlanden zurück und so mußte bis zur Ernennung eines Nachfolgers auf seinen Gesandtenposten mittlerweile ein Stellvertreter abgeordnet werden. Rubens war unter den drei dafür vorgeschlagenen Candidaten: aber eines der Mitglieder der Staatsregierung, der Graf von Onate, bemerkte, daß es sich nicht ziemt, Jemanden der eine Kunst ausübt und von seiner Arbeit lebte zum Gesandten des Königs zu ernennen, und so wurde er abgelehnt. Wir haben keinen Grund, den Madrider Staatsmännern ihren Stolz allzusehr zu verübeln. Sie verhinderten, daß Rubens noch mehr Zeit mit den diplomatischen Cabalen vergeudet als er ohnedies bereits gethan hatte und noch thun sollte. Als politischer Agent mochte er leicht einen Stellvertreter gefunden haben, niemals aber als Künstler.

Rubens war nun von seinen langwierigen Reisen und vielfältigen Geschäften endlich nach Antwerpen zurückgelangt. Aber er kehrte wieder in ein Haus, das seit dem Tode seiner Gattin verödet und um so einsamer war, je geräumiger er es sich geschaffen hatte. Doch sollte er nicht lange ohne Lebensgefährtin bleiben. Am 6. Dezember 1630 heiratete der dreiundfünfzigjährige Künstler Helena Fourment, ein Mädchen von 16 Jahren, ein Bild von Gesund-

* „Mr. Rubens ist den lesten van Engeland gekomen, doet UL en mynheer Peres de Baron zeer groeten.“ (Balth. Moretus an Jan van Vuecht 6. April 1630.) „Hebbe ontfanghen UL aengenamen van 28 n. voorleden met den ingeslotenen aen Sr. Petro Paulo Rubens den welcke eerst van daghe hebbe kunnen leveren mits de voorleden daghen te Brussel is geweest. Bidt geexcuseert te wesen dat hy met desen ordinaris UL brieven niet beantwoordt, mits hem vindende seer geoccupeerd, nu t'huys komende van syne rijse.“ (Ders. an denselben 25. Juni 1630.) Archiv des Museum Plantin-Moretus.

heit und Schönheit. Hatte ihm seine erste Ehe ein ruhiges Glück geschenkt, so war seine zweite Liebe eine wirkliche Leidenschaft. Kein Wunder daher, daß er seine junge Frau oft und oft und unter allen Formen in seinen Bildern verewigte. Viele von ihren Brustbildern finden wir in den verschiedenen Museen Europa's, in der königlichen Sammlung zu Windsor, im Museum des Haag, im Museum van der Hoop zu Amsterdam, in München, in Blenheim, in Paris, in Dresden, in Berlin, in St. Petersburg und an anderen Plätzen. Das schönste ist zu Windsor, eines der schönsten im Haag. In all ihren Bildnissen erkennt man Helena Fourment an ihren großen weitgeöffneten Augen von dunkelgrau-blauer Farbe und an den hochgeschwungenen Brauen, welche dem ganzen Gesicht etwas von kindlicher Einfalt und Naivetät geben. Sie mag als ein Musterbild einer schönen Frau gelten, ein Ideal von geistvollem Ausdruck war sie nicht. Die Farbe ihres Gesichtes ist hellglänzend, ihr üppiges krauses Haar ist kastanienbraun mit ambrastäubigem Reflex; ihr zierlicher Mund in der Gestalt von Engelsflügeln wenig geschwungen, ihr Näschen mit stumpfer Spitze, ihr fleischiger Hals und ihre volle Brust bilden ein Ganzes von echt Rubens'scher Schönheit, nicht zu fein, aber flaumweich, zart und gesund. Sie trägt gewöhnlich die reichsten Gewänder: ein schwarzes Sammhütchen mit schweren weissen Federn, ein schwarzes oder gelbes Kleid von Seide oder Sammt, ein Perlencollier, und dies Alles läßt der jungen üppigen Frau recht schön. Sie zu malen wurde Rubens nie müde, und wir würden beinahe sagen, daß er die Neigung hiezu zu weit trieb, wenn wir derselben nicht so manches herrliche Stück zu danken hätten. Einmal malte er sie fast ganz nackt (Belvedere in Wien). Nur um ihre Mitte und ihre linke Schulter hält sie die Zipfel eines schwarzsamtenen pelzgefütterten Mantels fest. Ihre blanken Arme, ihre jungen runden Brüste, ihre fein geformten Beine scheinen von weicher Ueppigkeit überzuquellen. Das vollste Licht trifft ihr regelmäßiges und halb verschämtes Gesicht auf der Stirne, gleitet in zarter Schattenbrechung nach ihrem Halbe und gibt dem Untertheil ihres Kopfes einen sammtartigen Schimmer. Ihre atlassene Haut wird noch glänzender gehoben durch den rothen Teppich, auf dem sie steht und durch den schwarzen Mantel, der sie umhüllt. Es ist wohl ein tüchtiges Porträt, aber zugleich die blühendste Frauengestalt, die man sich träumen kann, die glänzendste Malerei, die Rubens hervorgebracht. Oder er gab sie und sich in antik idyllischer Attitüde, wie in dem hochbedeutenden Bilde der Pinakothek zu München Nr. 286. Dann bildete er sie wieder ab mit einem oder zweien ihrer Kinder auf dem Schoofs, so wie wir sie in München (Nr. 279) und in dem schönen unausgeführten Bilde des Louvre (Nr. 460) sehen, dann wieder an seiner Seite, entweder in dem Hof seines Hauses am Wapper wandelnd und die Tulpen, Orangenbäume und Blumenbeete, die Pfauen und Truthühner besichtigend (Pinakothek zu München Nr. 287) oder auch an Rubens Arm ein Kind am Gängelbände haltend, (Blenheim); nicht zu sprechen von all den Fällen, in welchen er sie und gelegentlich sich selbst mit ihr unter den Figuren seiner Gemälde anbrachte.

Nach seiner Vermählung mit Helena Fourment beginnt die zweite Periode von Rubens Thätigkeit, die leider viel kürzer als die erste war. Ganz ungestört konnte er sich noch nicht an seine Staffelei setzen: denn in dem auf seine Verheiratung folgenden Jahre wurde durch den Landesfürsten noch einmal seine Vermittlung in politischen Angelegenheiten angerufen. Die Veranlassung hiezu war folgende: Die Veröhnung welche 1620 zwischen Maria von Medici und ihrem Sohne Ludwig XIII. stattgefunden, war nicht von Bestand. Die stolze Königin sah mit Mißfallen, daß der Kardinal Richelieu die Leitung der Staatsangelegenheiten, die sie selbst gerne in die Hand genommen hätte,

ganz an sich rifs. Sie hatte sich bitter über den ersten Minister beklagt, aber der Einfluß dieses behielt die Oberhand, und der Königin Mutter wurde im Februar 1631 Compiègne als Aufenthaltsort angewiesen. Hier wohnte sie einige Zeit, aber es gelang ihr im Monat Juli die belgische Grenze zu erreichen, worauf sie zunächst in Avesnes verblieb und dann nach Bergen in Henegau übersiedelte.* Aber auch ihr zweiter Sohn, der Herzog von Orleans, hatte sich gegen Richelieu und gegen den König erhoben und sich gleichfalls nach den Niederlanden begeben um Truppen gegen seinen Bruder zu werben. Rubens wurde nun veranlaßt in Unterhandlung mit den Vertretern der zwei königlichen Häupter zu treten, wobei er Ordre hatte, die Sache auf die lange Bank zu schieben, da Spanien einerseits wenig Lust hatte, Frankreich anzugreifen, und Philipp IV. andererseits den Schein vermeiden wollte, seine Schwiegermutter Maria von Medici ganz im Stiche zu lassen. Rubens hielt vielleicht zu viel von der Macht der Anhänger der Königin, und schrieb nach Madrid um Unterstützung derselben. Aber man achtete dort wenig auf das wie Olivarez sich ausdrückte „italienische Geschwätz“ des Künstlers, der in Folge seiner alten Freundschaft mit der Königin die Interessen seines Königs allzusehr aus dem Auge verloren habe, und überließ Maria von Medici ihrem Schicksale. Sie hielt sich noch einige Tage in den hervorragendsten Städten der Niederlande auf, wurde überall mit fürstlichen Ehrenbezeugungen aufgenommen, besuchte Rubens Behausung in Antwerpen, ging dann nach Holland, weiterhin nach London und ließ sich endlich in Cöln nieder, wo sie 1642 in dem Hause starb, das Rubens als Kind einige Jahre hindurch bewohnt hatte.

Ungefähr um dieselbe Zeit wurde unser Künstler bei gleicher Gelegenheit in ernstere politische Verwicklungen gezogen. Seit dem Tode des Erzherzogs Albert (1621) war bei den belgischen Edelleuten großes Mißvergnügen darüber entstanden, daß ihnen der König den Einfluß nicht beliefs, den sie unter dem Erzherzog befaßen hatten, sondern die hervorragendsten Aemter an Spanier verlieh. Hendrik van Bergh, der an der Spitze der spanischen Kriegsmacht gestanden, war durch Don Alvarez de Bazan verdrängt worden und der Graf von Warfusée, der früher die Finanzen verwaltete, hatte sein Amt wegen betrügerischer Händel niederlegen müssen. Beide verkauften sich an die vereinigten Staaten der Niederlande und versprachen ihnen Geldern und die Städte an der Maas in die Hände zu spielen. Richelieu, der fortgesetzt mit Spanien unterhandelte und Bündnisse abschloß, aber unter der Hand noch eifriger Alles begünstigte, was diesem Lande Abbruch thun konnte, bearbeitete seinerseits die Waal'schen Edelleute. Carondelet, der geistliche Dekan von Cambrai, die Prinzen von Epinoy und von Barbanson mit dem Herzog von Bourssonville und dem Grafen von Egmont schmiedeten eine Verschwörung gegen Spanien und versprachen sich für den König von Frankreich erklären zu wollen, sobald eine seiner Armeen in Henegau einfiel. Sie wußten den Herzog von Aarschot zu bewegen sich an ihre Spitze zu stellen.

Sich auf die Hülfe Hendrik van Bergh stützend, der seit dem Abgang Spinola's Erfolg auf Erfolg errang, fiel der Prinz von Oranien Friedrich Heinrich den 25. Mai 1632 in Limburg ein, rief die Bevölkerung zum Aufstande gegen den König von Spanien auf und nahm verschiedene Städte ein. Inzwischen hatte die Erzherzogin Isabella Kunde von dem erhalten, was durch die Edelleute gegen sie veranstaltet worden war, und wußte den Herzog von Aarschot zu bestimmen ihr treu zu bleiben. Hiedurch verloren die Eidgenossen eine mächtige Stütze; dazu kam, daß der König von Frankreich den Prinzen

* PAUL HENRARD, Marie de Médicis dans les Pays-Bas. Bruxelles. 1876.



Rubens mit seiner zweiten Frau und einem Kind am Gängelband
von P. P. Rubens (Galerie des Herzogs von Marlborough zu Blenheim).



von Epinoy wissen liefs, dafs er ihm nicht zu Hülfe kommen könne, endlich wollte auch das Volk von keiner Unterwerfung an Holland oder Frankreich hören. Die verschwornen Edelleute wurden nach Brüssel entboten, und Carondelet mit seinen zwei Brüdern festgenommen.

Die Generalstaaten fuhren inzwischen fort die spanischen Niederlande zum Aufftande zu hetzen und so viel Städte als möglich zu nehmen: Venloo, Roermond und Maastricht waren auch bereits in ihrer Macht. Da schickte die Erzherzogin Gesandte an Friedrich Heinrich, um über den Frieden zu verhandeln. Dieser verlangte die Abberufung der spanischen Truppen aus den südlichen Niederlanden, Abbruch der Burgen, Schutz- und Trutzbündniß zwischen beiden Niederlanden mit dem Vorrecht für die gesammte Staatenverbindung, ein Heer zu halten und zu führen. Die belgischen Bevollmächtigten dagegen, unter welche der Herzog von Aarschot auf eigenen Wunsch ernannt war, hatten blos die Weisung, die Erneuerung des Friedensvertrags von 1609, das heist einen Waffenstillstand vorzuschlagen. Sie kamen am 4. Dezember 1632 im Haag an, ihnen sollte sich Rubens anschliessen, der 1631 und 1632 als Agent Isabella's in Unterhandlungen mit den Niederlanden gestanden hatte, angeblich um die Gesandten zu unterstützen und einige Punkte aufzuklären, die ihm speziell bekannt wären, in Wirklichkeit aber um die Absichten der Infantin jenen der Edelleute gegenüber zu vertheidigen, mithin als der Vertrauensmann seiner Gebieterin neben jenen, die öffentlich den Titel von Gesandten trugen. Am 16. Dezember 1632 schrieb er an den Prinzen von Oranien um freies Geleit. Sein Mandat ärgerte Aarschot, welcher darüber bei der Herzogin Klage stellte. Als Rubens an ihn schrieb um sich zu rechtfertigen, empfing er darauf eine Antwort, die als ein wahres Probestück rohen Adelftolzes erscheint. Nicht minder aber, als von eitler Aufgeblasenheit und unverblümt ausgesprochener Mißachtung aller minderbetitelten Leute ist sie der Ausdruck des mit Mühe verborgenen Mißvergnügens des sein Gewissen nicht rein fühlenden Herzogs, dem man Jemand zugefellt hatte, der seinen Handel und Wandel überwachen und alle heimtückischen Nebenabmachungen verhindern könnte.

Der berühmt gewordene Briefwechsel aber war folgender. Rubens schrieb:

Monseigneur! Es thut mir leid zu vernehmen, dafs Euer Excellenz Sich ungehalten gezeigt haben über meine Bitte um einen Pafs; während ich doch recht in meinen Schuhen wandle und Euch bitte zu glauben, dafs ich allzeit gute Rechenchaft von meinen Thaten geben könne. Auch erkläre ich vor Gott, dafs ich keine anderen Aufträge höchsten Ortes empfangen habe als Euer Excellenz auf alle mögliche Weise in der Behandlung dieser Angelegenheit zu dienen, so wie es für des Königs Dienst und des Landes Wohlfahrt so nothwendig ist, und dafs ich den des Lebens für unwürdig erachten würde, der für seine Sonderinteressen auch nur einigen Verzug veranlassen würde. Ich sehe jedoch nicht ein, welche Schwierigkeit daraus sollte erwachsen sein, so ich meine Briefe in den Haag und zu Handen Euer Excellenz gebracht habe, ohne eine andere Rangauszeichnung, als die Euch unterthänig zu Diensten zu stehen, indem ich nichts so sehr wünsche als die Gelegenheit um zu zeigen, dafs ich in der That von ganzem Herzen bin u. s. w.

Aarschot antwortete auf diesen Brief, in welchem man ganz leicht die Anspielungen auf des Herzogs verdächtige Handlungen durchleuchten sieht, mit folgendem Schreiben:

Mein Herr Rubens! Ich sehe aus Euren Briefe, dafs es Euch leid thut, mich durch Euer Pafsverlangen ungehalten gemacht zu haben, und dafs Ihr recht in Euren Schuhen wandelt und mich zu glauben bittet, Ihr wolltet allzeit gute Rechenchaft von Euren Thaten geben. Ich hätte mich wohl über-

heben können, Euch der Ehre einer Antwort theilhaftig zu machen, der Ihr Euch habt beikommen lassen, statt mich selbst aufzufuchen wie es Euere Schuldigkeit war, mir wie auf gleichem Fufse ein Briefchen zu schreiben, was sich nur zwischen Personen gleichen Ranges ziemt. Ich bin von elf bis halb ein Uhr im Hôtel gewesen und bin Abends um halb sechs zurückgekehrt, so dafs Ihr Zeit genug hattet um mich zu finden. Ueberdies mufs ich Euch sagen, dafs alle bei der Brüsseler Verhandlung Betheiligten es ganz wunderlich gefunden haben, dafs Ihr, auf Anordnung Ihrer Hoheit und des Marquis von Aytona beauftragt, die Briefe zu bestellen, welche Ihr nach Eurem Schreiben bei Euch haben sollt, statt dessen einen Pafs verlangtet. Das kann mich wenig kümmern wie Ihr in Euren Schuhen wandelt und welche Rechenschaft Ihr von Euren Thaten geben könnt. Alles was ich Euch zu sagen habe ist, dafs Ihr in der Folge lernen sollt, wie Leute von Eurem Schlage an Personen von meinem Range schreiben müssen. Und dann mögt Ihr darauf rechnen, dafs ich fein werde Euer u. f. w.

Diese Beleidigung war nicht genügend, um Rubens die Diplomatie zu verleiden. Er setzte seine Rolle im Haag fort, aber die Unterhandlungen verschleppten sich und gelangten zu keinem Resultate. Isabella starb 1633, unter ihrem Nachfolger sehen wir noch Rubens sich bemühen, um zu den Unterhandlungen mit Holland beigezogen zu werden, aber ohne Erfolg. Wir bemerken dabei, dafs man am Niederländischen Hofe in diesen Jahren die sträflichen Beziehungen kannte, welche zwischen Rubens' Vater und Prinz Moritz' Mutter bestanden hatten,* wir glauben daher, dafs dieses Verhältnifs zwischen dem fürstlichen Hause Oranien und dem Abgesandten dessen Wahl zu keiner ganz glücklichen machte. Was den weiteren Verlauf der Angelegenheit betrifft, so war der Herzog von Aarschot nach Spanien gegangen, um weitergehende Vollmachten zum Zwecke der Fortsetzung der Unterhandlungen zu erlangen, aber Gerbier, der Niederländische Maler, der für Englands Rechnung den Sachwalter in unseren Provinzen spielte, verrieth im November 1633 für 20000 Kronen und eine lebenslängliche Pension das Komplott, das in seinem Hause unter den belgischen Edelleuten geschmiedet ward. Aarschot wurde in Madrid gefänglich eingezogen und endigte sein Leben im Kerker; auch der Prinz von Barbanson wurde in Haft genommen, die anderen Häupter der Verschwörung entgingen nur durch Flucht dem Henkerbeil.

Bei Betrachtung von Rubens' Eingreifen in die Politik hat man auch die Frage aufgeworfen, was von Rubens Vaterlandsliebe zu halten sei, wobei wohl der Eine oder Andere einen geheimen Freund der nördlichen Niederlande in ihm hat sehen wollen. Rubens war jedoch der besondere Freund und Günstling der Erzherzoge, unter deren Regierung er den grössten Theil der Jahre, die er in der Heimat verbrachte, verlebte. Brachte auch diese Regierung eher einen Rückgang als Gedeihen in die Provinzen, so bewahrte sie doch wenigstens einen Schein von Unabhängigkeit, indem Albert und Isabella in eigenem Namen mit Spaniens Hülfe regierten, somit mehr Bundesgenossen als Unterthanen der Nachfolger Philipps II. geworden waren. Mit tollen Edelleuten aber, wie mit einem Aarschot oder van Berg gemeinsame Sache zu machen und seine Gönner zu verrathen, daran konnte Rubens keinen Augenblick denken und dachte auch gewifs nicht daran. Gerne freilich würden wir finden, dafs er kräftig an der Wiederaufrichtung der unabhängigen vereinigten Niederlande, wie sie vor 1585 gewesen, mitgewirkt habe; allein aufser der traurigen Verschwörung von 1632 gab es in den südlichen Provinzen keine

* R. TRUIN, *Nederlandsche Spectator*. 13. October 1877.

politische Regung mehr und, daß Rubens sie hätte ins Leben rufen sollen, ist selbst von seinem edlen und mächtigen Geist zu viel verlangt.

Blieb ihm daher nichts anderes übrig als den Frieden und die Rückkehr der Wohlfahrt in sein Vaterland zu wünschen, so finden wir ihn auch von diesem Wunsche wirklich befeelt. Aus Dutzenden seiner Briefe und Gemälde sehen wir, daß er den Krieg verabscheute und auf alle Mittel bedacht war, um Handel und Gewerbefleiß in den Provinzen wieder in Blüthe zu bringen. In einem noch nicht publicirten Brief an seinen Freund Peiresc, läßt er sich folgendermassen über den Zustand seines Vaterlandes aus: „Die öffentlichen Angelegenheiten stehen hier flau und wir befinden uns eher ohne Frieden als im Krieg. Diese Stadt wenigstens sieht aus wie ein schwindfächtiger Körper, der langsam verfällt. Tag für Tag sehen wir die Einwohnerzahl sich vermindern, da unser unglückliches Volk keine Mittel hat, um sich durch die Arbeit seiner Gewerbetreibenden und Kaufleute oben zu halten. Es ist zu hoffen, daß man einige Linderung für diese durch unsere eigene Unvorsichtigkeit verursachten Uebelstände finden wird.“* Das sind Worte, die keine große Liebe für Spanien und selbst wenig Hinneigung zu Holland durchschimmern lassen, sondern nur das Verlangen des Friedens und der Früchte desselben theilhaftig zu werden. Und wenn Rubens als Politiker mitwirkte um das bedrängte Land auf einen festen sicheren Fuß zu bringen, selbst unter dem Opfer kostbarer seiner Kunst entzogener Jahre, so war dies Alles, was er thun konnte. Weitere Conjecturen sind eitles Gerede ohne Grund und Nutzen.

Die letzten zehn Jahre seines Lebens weihte er seiner ersten Liebe, der Malerei. Auch fuhr er fort, wie er seit 1613 gethan, Titelblätter und Bildnisse für die Druckerei seines Freundes Balthasar Moretus und für die der antwerpen'schen Drucker Nutius und Meursius zu zeichnen.

Für den ersten der drei genannten arbeitete er am meisten. Die Rechenbücher des Museum Plantin-Moretus geben uns kostbare Nachweise bezüglich der Zeichnungen, die er für Moretus lieferte, und welche fast ohne Ausnahme von Cornelius Galle Vater und Sohn gestochen wurden. Beide Stecher haben das Verdienst, durch ihre geschickten und farbigen Stiche die breit gezeichneten Entwürfe Rubens' so gut wiedergegeben zu haben, daß sie der Meister zur Vervielfältigung seiner Zeichnungen allen anderen vorzog.** Ihre Zahl beträgt ungefähr fünfzig, zur größeren Hälfte aus Titelblättern, dann aus Brevier- und Misfaletafeln, aus fünf Porträts, sechs Vignetten für ein historisches Werk und einigen anderen Stücken bestehend. Die Zeichnungen wurden Rubens mit 20 Gulden für ein Folioblatt, mit 12 für ein Quartblatt, mit 8 für ein Octav-, mit 5 für ein Sedezblatt bezahlt.

Er zeichnete diese Tafeln Abends oder an Festtagen. Balthasar Moretus schreibt in einem Brief vom 13. September 1630 an Balthasar Corderius, daß Rubens sich an Werktagen mit solcher Arbeit nur befassen würde, wenn man ihm 100 Gulden per Zeichnung bezahlte, wodurch wir die Ueberlieferung beglaubigt finden, daß der Meister seine Malereien mit soviel mal hundert Gulden bezahlen ließ, als er Tage daran gearbeitet hatte.

Das Museum Plantin-Moretus besitzt einige solcher Zeichnungen von Rubens; sie sind mit der Feder auf Papier skizzirt oder grau in grau auf

* Nr. 6 der 10 Briefe in der Stadtbibliothek von Carpentras aus den nachgelassenen Papieren von Peiresc.

** Titulum incidi a Cornelio Gallaeo curabo; cujus scilicet manu Rubenius delineationes suas sculpi in primis desiderat. (Balth. Moretus an Ben. van Haesten 28. Aug. 1634.) Archiv des Museum Plantin-Moretus.

Leinwand gemacht und ragen durch die Leichtigkeit und Sicherheit des Zeichners wie durch den Reichthum und die gelehrte Erfindung der Composition hervor. Einigemal freilich ist das Allegorische so complicirt, daß es für uns dunkel wird. Von Rubens gelehrten Compositionen möge als Probe die Beschreibung eines kleinen Titelblattes dienen, das zwar keineswegs die hervorragendste derartige Arbeit des Meisters, aber die einzige ist, die wir von ihm selbst erklärt finden. Balthasar Moretus, welcher dem Rubens bei der Conception der für die Plantijn'sche Druckerei bestimmten Titelblätter berathend zur Seite stand, schildert nemlich in einem Briefe an seinen Freund Philipps Chifflet dieses Titelbild zu „la Peinture de la Sérénissime princesse Isabelle“ folgendermassen: „Herr Rubens will das Zeichen des Thierkreises unter welchem Ihre Hoheit geboren, über deren Haupt setzen, weshalb ich den Trifan erfucht habe, von Dir oder Deinem so erfahrenen Bruder ihr Horoscop zu erkunden. Ob jener dem Erfuchen nachgekommen weifs ich nicht: übrigens ist die Composition des Bildes höchst sinnreich. Hesperus, welcher über ihrem Haupte schwebt, bedeutet ihr Vaterland Spanien, die Medaillenkette ihren Stammbaum. Kaiferkrone, Lorber, Scepter und Palme zu ihrer Rechten sollen sie als Tochter Philipp II., Enkelin Carl V. und Sprößling so vieler Habsburgischer Kaifer bezeichnen, die Lilien auf der anderen Seite als letzten Sproß der Valois. Die Genien beiderseits sollen durch Donnerkeil und Mercurstab Krieg und Frieden versinnbildlichen, wovon sie ersteren ertragen, letzteren vermittelte. Der Aufbau in der Mitte ist der Altar der Salus mit den Schlangen, wie er auf römischen Münzen erscheint. Die auf dem Steuerruder und dem Reichsapfel sitzende Turteltaube, das Symbol der Wittwenschaft, deutet auf die durch ihre Regierung Belgien erwachene Wohlfahrt.*

Der grösste Theil dieser Zeichnungen von Rubens ist verloren gegangen, aber die Stiche bewahren uns deren treue Nachbildung; verschiedene der Titelblätter aber, die durch die Stichbeschreiber und selbst gelegentlich durch den Stecher auf Rubens' Namen gesetzt sind, gehören ihm nicht zu.**

Unter den Malereien, welche er 1630 bis 1640 schuf, steht in erster Reihe die große Serie von Bildern, die wahrscheinlich während seines Aufenthaltes in Spanien bei ihm bestellt worden war und den Triumph der römischen Kirche oder richtiger des hl. Sacramentes darstellt. Ob sie der Herzog von Olivarez

* Archiv des Museum Plantin-Moretus.

** Die Titelblätter und Bildnisse, welche Rubens für die Plantijn'sche Druckerei verfertigt sind folgende:

Titel und sechs Vignetten zu »Aguilonius de Optica« (1613); Titel, zehn Platten und zwei Randleisten für das »Breviarium Romanum« (1613—1614); Bildnisse Seneca's und des Justus Lipsius wie Seneca im Bade für den »Seneca von J. Lessius« (1615); Titelblatt zu »Bauhusius et Cabelanius, Poemata« (1616); »Bosius, de Cruce« (1617); »Lipsius, de Justitia et Jure« (1617); »Torniellus, Annales« (1620); »Mascardus, Sylvae« (1622); »Haraeus, Annales« (1623); »Coriolanus, Concilia« (1623); »Thomas a Jesu, de Contemplatione« (1623); »Urbanus VIII., Poemata« (1624); »Hugo, Obsidio Bredana« (1626); »Sarbievius, Lyrica« (1627); »Rosweydeus, Vitae Patrum« (1628); »Corderius, Catena in Lucam« (1628); »Blosius, Opera« (1632); »Dionysius Areopagita, Opera« (1634); »Lessius, Opera« (1634); »Bidermannus, Poemata« (1634); »La peinture de son Altesse« (1634); »Petrasancta, Symbola« (1634); »Haftenius, Via Crucis« (1635); »Sarbievius, Poemata« (1638); »Goltzius, Opera« (1644). Ferner das Bildniß Urban VIII. (1627); das von Jan van Havre für seine »Arx Vitrutis« (1624) und das von Lessius für dessen »Opuscula« (1627). — Erasmus Quellinus zeichnete nach Rubens' Entwürfen die Titelblätter für: »Math. de Morgues, Diverses pieces pour la défense de la Reyne Mère« (1637); »Jean Boyvin, Siège de la ville de Dole« (1638); »Luitprandi opera« (1640); »Ph. Chifflet, Concilium Tridentinum« (1640); »Barth. de los Rios, de Hierarchia Mariana« (1641) und das Bildniß von Olivarez vor »Luitprandi opera«. Vgl. des Verfassers Einleitung zu »Titels en portretten gegraveerd naar Rubens voor de Plantijnsche drukkerij« Antwerpen 1877.

oder der König Philipp IV., machen liefs, wissen wir nicht sicher. Gesichert ist nur, dafs ihm durch den König die Summe von 7500 Pfund für gelieferte Gemälde bezahlt wurde, und dafs der Triumph-Cyklus ursprünglich das von Olivarez gestiftete Kloster von Loeches bei Madrid schmückte.*

Diese als Vorlagen für Gobelins gemalte Suite umfafste folgende 10 Darstellungen:

1) »Die Israeliten sammeln das Manna in der Wüste,« 2) »die Begegnung von Abraham und Melchisedech,« 3) »Elias durch die Raben ernährt,« 4) »die vier Evangelisten,« 5) »die Kirchenväter,« 6) »Triumph des Christenthums über das Heidenthum,« 7) »Triumph der Liebe,« 8) »Triumph des hl. Sakraments,« 9) »Triumph der römischen Kirche über die Ketzer,« 10) »Triumph des Glaubens.« Vier dieser Stücke (1, 2, 4, 5) sind im Besitz des Marquis von Westminster in London, zwei (3, 10) in Louvre, eines (7) bei Herrn Joshua Taylor, von den noch übrigen kennen wir nur gemalte oder gestochene Wiederholungen.**

Einige sind übertrieben breit gemalt und derb gezeichnet, wie »der von den Raben genährte Elias,« andere, wie »der Triumph des Glaubens,« »der Triumph über das Heidenthum,« »das Manna,« »Abraham und Melchisedech« entfalten in ihrer unbefchränkten Breite eine Fülle von Kraft, wieder andere, wie »der Triumph des hl. Sakramentes« und »die Kirchenväter« sind nicht ohne vornehme Grofsartigkeit, alle aber mehr als irgend eine andere Rubens'sche Schöpfung von dekorativer Haltung, und erscheinen, wenn man zunächst auf den Gegenstand sieht, vielmehr reich erfunden und leicht wiedergegeben, als empfunden und mafsvoll.

Eine zweite Reihe bildet die »Verherrlichung Jakobs I.« für die Decke des Bankettsaales im königlichen Palaft White-Hall gemalt. Diese Stücke waren beschädigt, noch ehe sie aufgestellt wurden, und sind jetzt fast unsichtbar geworden. Im Jahre 1629 bestellt, wurden sie von Rubens doch erst 1635 geliefert und ihm mit der erstaunlich hohen Summe von 3000 Pfund Sterling bezahlt. Sie gehören zu des Künstlers wenigft gelungenen Werken. Der König mufste jedoch nicht unzufrieden darüber gewesen sein, denn im Jahre 1639, ein Jahr nach der Bezahlung der bedungenen Summe, verlieh er dem Maler noch eine goldene Kette im Gewichte von 82 $\frac{1}{2}$ Unzen.

Dann haben wir noch zwei andere Vorlagen für Gobelins, »die Geschichte des Achilleus« und »die des Constantin,« die erstere aus acht und die zweite aus zwölf Stück bestehend. Es ist unsicher, wann Rubens beide malte. Von der »Geschichte des Constantin« kennt man nur noch die Skizzen, früher in der Sammlung des Herzogs von Orleans, jetzt im Besitz der Herren Brooksbank, Rogers und Vernon; eine nach diesen Gemälden gewebte Tapetensuite bewahrt die Meubelkammer der französischen Republik. Die »Geschichte des Achilleus« kennen wir aus den in der Sammlung des Herrn Barry in England befindlichen Skizzen, wie aus fünf Gobelins, die am 18. Januar 1875 bei Herrn

* GACHARD, Particularités sur Rubens (Trésor National I. 182). VELASCO Leben der Spanischen Maler. Dresden 1781, p. 91.

** Nach einem Schreiben des Königs von Spanien an den Erzherzog Leopold Wilhelm (mitgetheilt von A. Pinchart in dem Messenger des sciences historiques 1868) befanden sich 1648 im Palais zu Brüssel von dieser Serie fünfzehn grofse und mehrere kleine Stücke, die alle in dem genannten Jahre nach Madrid verbracht wurden. Die kleinen Stücke sind wahrscheinlich die acht kleinen Copien, welche das Museum daselbst noch besitzt. Unter den 15 grofsen Stücken müssen noch 5 andere als die oben aufgezählten sein. In der »Collection du duc de Berwick et d'Albe« Auctionscatalog von M. Haro 1877 p. 98 fg. kömmt die Triumph-Serie in 11 Tapeten vor. Sieben davon gehören zu der genannten Reihe, die vier übrigen Nr. 55 »David und die Engel«, Nr. 57 »Die Hoffnung stärkt den Glauben«, Nr. 58 »Die Macht«, Nr. 58 »Die Kirche« sind uns nur durch den Catalog bekannt.

Terbruggen zu Antwerpen verkauft wurden und an das Museum der Hallepoort zu Brüssel gelangten.

Herrlich und umfänglich war endlich das Werk, welches Rubens anläßlich des Einzugs des Prinz-Cardinal Ferdinand zu Antwerpen im Jahre 1635 ausführte. Ueber die Geschichte dieses Einzuges wäre ein Buch zu schreiben. Alles was dem Feste vorausging, dabei vorfiel und demselben folgte, ist uns bis in die geringsten Einzelheiten bekannt; wir ersehen nicht blos, wie die Stadt ihre Arbeiten bestellte, wie die Maler dieselben unter sich vertheilten, welche Mühe es dem Magistrat kostete, um das nöthige Geld beizutreiben, sondern es entfaltet sich ein ganzes Stück Antwerpen'schen Lebens dieser Zeit.*

Die Erzherzogin Isabella war am 1. Dezember 1633 gestorben; erst ein Jahr später kam ihr Nachfolger Ferdinand, der einzige Bruder des Königs von Spanien und Cardinal-Erzbischof von Toledo nach den Niederlanden. Da er im Januar 1635 in Antwerpen seinen feierlichen Einzug halten sollte, erhielten am 13. November 1634 die zwei Bürgermeister, die zwei Pensionäre und der Schöffe Rockox Ordre, sich mit den Landsmannschaften von Portugal, Genua, Mailand, England und Deutschland bezüglich der Errichtung von Ehrenbogen für des Prinzen ersten Besuch zu verständigen. Früher waren die Landsmannschaften niemals abgeneigt gewesen, auf eigene Kosten solche Zierden für unsere Strafsen aufrichten zu lassen, aber die Zeiten hatten sich damals übel geändert, und nur eine von den fremden Nationalitäten, nemlich die Portugiesen, leistete der Vorstellung des Magistrates Folge und baute eine Ehrenpforte, während die reichen Fugger von Augsburg für sich selbst einen Zuschufs von 1000 Gulden zu jener beisteuerten, welche am St. Michaelkloster aufgerichtet ward.

Schon das Zimmerwerk der Bogen erforderte bedeutende Summen. Die Malerei wurde besonders bestellt. Rubens, der nicht unter den Betrauten vorkömmt, aber die Oberleitung des Ganzen gehabt zu haben scheint, empfing 5000 Gulden für die zwei Stücke, die von ihm für das Schaugerüst an der St. Georgskirche geliefert und aufgestellt wurden, für das Uebergehen der Malereien und Porträts an den Bogen, für die Entwürfe, die er für diese gemacht und für die Mühe und Last bei der Leitung und Beaufsichtigung dieser Arbeiten. Cornelis de Vos und Jacob Jordaens verpflichteten sich zu den Gemälden des Bogens in der Huidevetterstrasse gegen den Meerplatz für 4200 Gulden, wozu später noch 754 für nachträgliche Arbeit kamen; Jasper und Joannes van den Hoecke übernahmen den Bogen der Lange Nieuwstraat für 3000 Gulden und erhielten noch 140 Gulden für Nacharbeit, Cornelis Schut empfing 7113 Gulden 10 Stüber für die Malerei des Schaugerüsts an St. Georg und 40 Gulden für Nacharbeit; Jordaens, Jan Coster und Genossen bekamen 2950 Gulden für das Malen der Schaugerüste von St. Georg und am Melkmarkt, Theodoor Rombouts, Coffers, Wolfaert und Weri erhielten 950 Gulden und 14 Stüber für das Schaugerüst am Melkmarkt, dazu später noch 150 Gulden für Nacharbeit; David Rijkaart und Jan van Eyck bekamen 730 Gulden für das Malen des Bogens bei St. Michael; Theodoor van Thulden, Jan de Labaer, Erasmus Quellin und die zwei Söhne des van Balen bekamen 3500 Gulden für die Malereien der Gallerie auf dem Meerplatz und 1500 für das Schaugerüst am „Oever“, Geeraard Zegers 600 Gulden für die große Malerei am Schaugerüst bei St. Jacob; Lange Jan und Borchgrave 470 für die übrige Malerei am letzteren. Jan Wildens malte für 600 Gulden zwei Ansichten der Stadt, und Alexander Adriaensens empfing 35 Gulden für das Malen des Landeswappens.

* Siehe P. GÉNARD, Antwerpsch Archievenblad, VI und VII; Id. P. P. Rubens p. 458, und die im Archiv von Antwerpen befindlichen noch unedirten Stücke, die Folge der bereits erschienenen Theile im Archievenblad bildend.

Die Bildhauer Huybrecht van den Eynde, Forcy Cardon, Paulus van den Mortel, Jenin Veldeneer, Sebastiaan de Neve meißelten in weißem Stein die Bildnisse des Kaisers, die auf dem Meer-Platz prangen sollten, Erasmus Quellinus machte die große Bildsäule und mit Dembri zwanzig Capitale für den Bogen in Huidevetterstraat. Die Kosten des Ganzen auf wurden 36,000 Gulden, die man aus einem Bieraufschlag zu decken gedachte. Nicolaas Rockox steuerte 8000 Gulden bei, und acht andere Angefehene zeichneten 6000 und weniger.

Die durch harten Frost veranlaßte Verschiebung des Einzugs* auf den 17. April erhöhte noch die Kosten. Man fand jetzt Zeit um Veränderungen vorzunehmen, woraus vielleicht Verbesserungen sicher aber Kostenmehrungen entsprangen. Es kam viel Nacharbeit dazu, so wie wir dies bei den Malern bereits gesehen haben, und wie dies auch aus der Rechnung der Zimmerleute hervorgeht.** Auch jede andere Mitwirkung kostete Summen*** und der Schluß der Rechnung war, daß die bewilligte Summe bei weitem unzureichend war, und bei Ablauf der Festlichkeiten ergab sich, daß sie über 78,000 Gulden gekostet hatten und demnach 42,000 Gulden fehlten. Darüber kam es zwischen Magistrat und den Stadtvertretungen zu peinlichen Schwierigkeiten. Die Letzteren verweigerten die Einwilligung in eine neue Accise behufs Ausgleichs des Deficits, und der Magistrat, von Malern und anderen Gläubigern vor Gericht auf Zahlung beklagt, hatte seine Noth, durch Einschränkungen jeder Art die Mittel aufzubringen.

Dafür hat Antwerpen auch ein Fest gefeiert, von welchem man noch nach Jahrhunderten spricht, ein Fest von einem Rubens geleitet, der die Stadtaus schmückung gezeichnet und gemalt hat. Man muß in dem kostbaren durch van Thulden gestochenen Kupferwerk die stolzen und eleganten Triumphbogen, den unerföpflichsten Reichtum von Erfindung in Formen, Ornamenten und Bauweisen sehen, um sich eine Vorstellung zu machen, was damals in den Straßsen Antwerpens zu bewundern war. Es wurde dadurch einem Rubens, einem Decorateur von unvergleichlichem Genie zu Theil, uneingeengt in seinem künstlerischen Willen eine ganze Stadt in das Festgewand zu hüllen. In drei Monaten zauberte er eine Anzahl riesiger Colosse, alle großartig, gefällig, mannigfaltig, geschmackvoll und originell.

Der Prinz wurde bei seinem Eintritt durch die St. Georgs- oder Kaiserpforte, die aufgefrißt und mit gemalten oder vergoldeten Sculpturen geschmückt war, von einem Mädchen mit einer Lorbeerkrone empfangen. An der St. Georgskirche am Mechelsche Plein erhob sich ein Schaugerüst, wo ihn andere Mädchen bewillkomnten. In Lange Gasthuisstraat gegen Aremburgstraat stand der Ehrenbogen der Portugiesen; am Ende von Huidevetterstraat kam man durch den Philippusbogen nach dem Meerplatze, auf welchem zwischen Grammeisstraat und Lange Clarastraat die Gallerie der zwölf in Stein gehauenen und vergoldeten habsburgischen Kaiser stand. Unmittelbar vor Lange

* Briefwechsel von Bath. Moretus, passim. Archiv des Museum Plantin-Moretus.

** Die Gallerie auf dem Meerplatz war für 1800 Gulden vergeben worden und kostete 6600, 1100 Gulden Nacharbeit wurde an dem Bogen von Huidevetterstraat bezahlt und verschiedene Hunderte anderwärts. Die Lieferanten rechneten in Pausch und Bogen, einer von ihnen minderte seine Forderung bis auf die Hälfte ab, da man ihm seinen Betrug vorhielt.

*** Die Schatzmeister und Zahlmeister erhielten 200 Gulden, der Stadtschreiber Gaspar Gevaerts 480, die zwei Baumeister jeder 100, die vier Bezirksvorsteher und die zehn Dekane der drei Hauptgenossenschaften je 40, der Rathspensionär 70, Paulus van Lier Ritter und Aldbürgermeister 60, der Portier des Minoritenklosters 18, die zwei Bürgermeister je 240, der städtische Einnehmer 600 Gulden und das Alles *als Entschädigung für die Mühen, die sie gehabt hätten*.

Clarastraat und dem Eingang von St. Jacobsstraat erhob sich ein Schaugerüst, auf welchem die Verherrlichung von Isabella-Clara-Eugenia dargestellt war, die Lange Nieuwefstraat von Pruinenstraat bis Markgravenstraat war durch den Ferdinandusbogen, der Melkmarkt mit einem den Janustempel vorstellenden Schaustück geschmückt. Auf dem alten Kornmarkt war ein anderes mit der Darstellung, wie der Prinz-Cardinal dem tiefgebeugten Belgien Muth einspricht,* auf dem Oever an der St. Jansbrücke prangte ein weiteres, auf welchem der Verfall des Handels durch den fliehenden Mercur versinnbildlicht wurde; den Eingang von Klosterstraat zierte der Bogen der Münze; und an der großen Pforte des St. Michaelsklosters, wo der Fürst übernachtete, bildete den Schluß der Bogen, auf welchem der Riese Hercules zwischen der Tugend und der Freude und der Sieg des Bellerophon über die Chimera dargestellt waren. Es waren somit im Ganzen fünf Bogen, vier Schaustücke und eine Gallerie.

Es wird der Ereignisse aus dem Leben des Prinzen Ferdinand, eines Fürsten, der viel Kriegstalent besaß, gedacht und besonders der Sieg gefeiert, den er wenige Monate vorher mit Ferdinand, König von Böhmen und Ungarn, bei Nördlingen über die Schweden und damit über die Protestanten gewonnen. Die Verherrlichung der Könige von Spanien, der habsburgischen Kaiser und von Albertus und Isabella bildeten, wie man es aus ihren Namen schließen kann, den Gegenstand der sechs ersten Bogen und Schaustücke; die drei folgenden betrafen die Stadt etwas näher, indem der Friede, der Verfall des Handels und die Münzprägung darauf dargestellt waren, der letzte Bogen war wieder dem Helden des Tages gewidmet.

Wie im Rechnungsabschluss, so zeugte an diesem Fest auch sonst nicht Alles von ungetrübter Glückseligkeit: So gewiß nicht der auf einem der Schaustücke dargestellte mit Geldbörse und Schlangensab dahinfliehende Mercur, als Sinnbild des verfallenden Handels oder die Fesselung der Füße des alten Scaldis, des Flufsgottes der Schelde, oder die zerbrochen am Ufer liegenden Ruder und die auf umgekehrten Kiel eines Bootes schlafenden Matrosen; und eine nachdrucksvolle Erklärung dieses Schaustückes lag in den Worten der neben Mercur gestellten allegorischen Figur der Stadt: „Möge der Gott von Kyllene doch seine schnellen Flügel nicht von hier abkehren und, o Prinz, die ihm geweihte Stadt nicht verlassen; möge der entfliehende Handel an meine Schelde zurückkehren!“

Gevaerts hatte Alles nach der damaligen Gepflogenheit mit lateinischen Aufschriften erklärt und verherrlicht, oder auch verdunkelt. So viele Distichen und geschraubte Verse, so viel bombastische und pedantische Gelehrtheit, womit hier auf allen Ehrenpforten durch Schulmeister-Poesie und langathmige Prosa Rubens' Schöpfungen ausgelegt wurden, sind vielleicht bei keiner ähnlichen Gelegenheit aufgestapelt worden. Der ganze Olymp aber, die ganze Sammlung von griechischen und lateinischen Dichtern und Profai kern, die Münzen und Medaillen des Alterthums und was der gelehrte Secretarius aus älteren und neueren Büchern aufreiben konnte, das wurde zu Haufen gebracht in dem die Beschreibung von Ferdinands Einzug bildenden Werke.

Nach Ablauf der Feierlichkeit blieben die Bogen noch etwa einen Monat stehen; erst ein Jahr nachher aber war man darauf bedacht, dem Prinzen die Malereien und plastischen Arbeiten, die man ihm versprochen hatte, zuzustellen. Man ließ sie restauriren und sandte sie ihm nach Brüssel. Aus der Rechnung, die später hiefür bezahlt wurde, sehen wir, daß Joannes van

* Die dieses Schaustück darstellende Platte wurde später von Schelte a Bolswert besonders gestochen und fehlt in van Thuldens Kupferwerk.

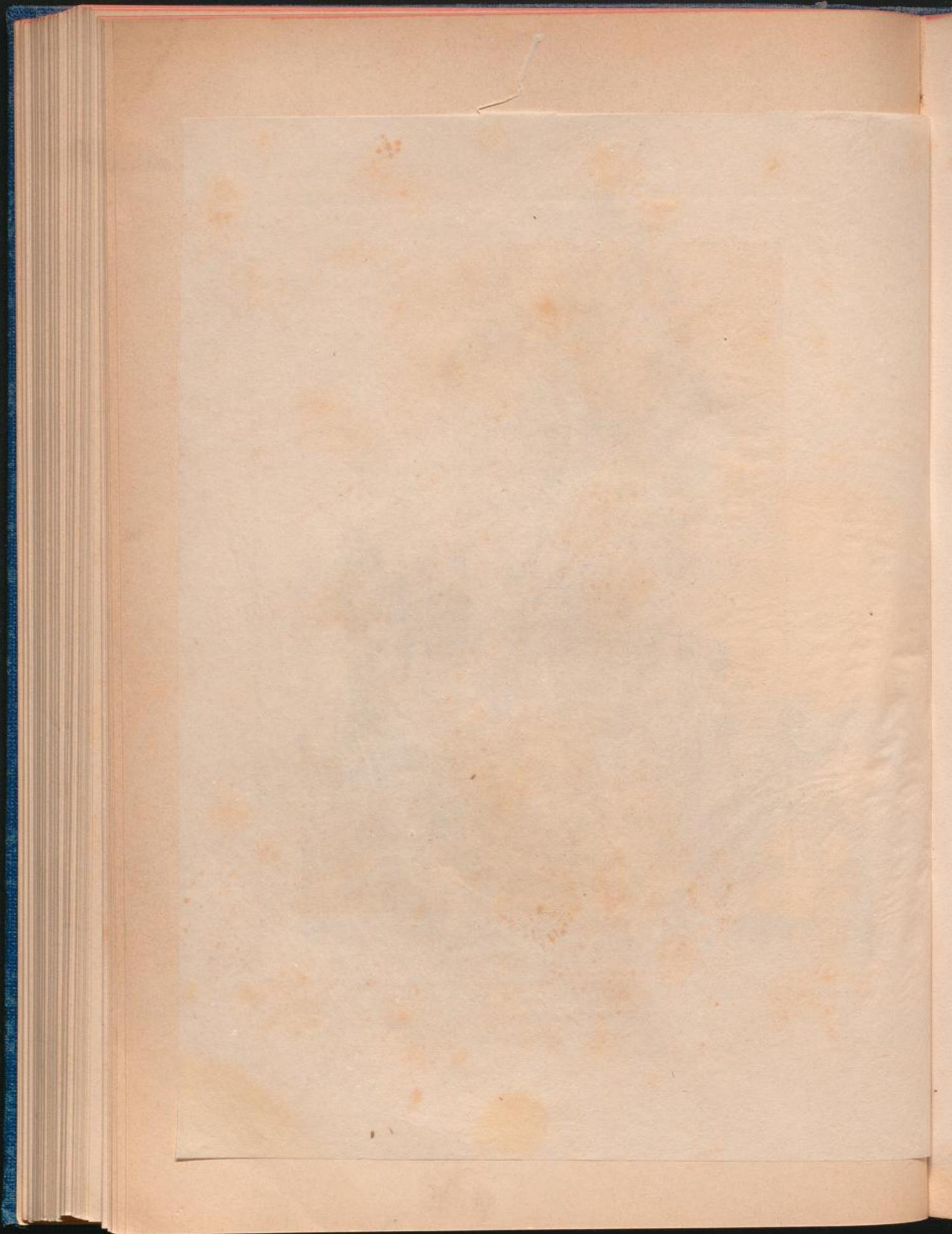


Prunkwagen, gezeichnet von P. P. Rubens 1683. Nach einer im Antwerpener Museum befindlichen Skizze.



P. P. RUBENS, DIE KREUTZABNEMUNG

Das Original befindet sich in der Sammlung des Königl. Museums zu Brüssel.





P. P. RUBENS, DIE KREUZAUFRICHTUNG.

Unser Lieben Frauenkirche zu Antwerpen.

Dijck und David Rijckaert die Malereien des Bogens an der S. Michaelskirche in Ordnung brachten; Rubens übergab noch einmal die zwei Stücke, die er für das Schaustück an S. Georg gemacht, den »Neptun« und die »Begegnung der zwei Ferdinande«; J. Jordaens stellte die zwei Gemälde aus dem Bogen von Huidevetterstraat, das große Bild aus dem Schaustücke an der St. Georgskirche, das Corn. Schut gemalt hatte, und die zwei Gemälde vom Ferdinandsbogen, welche die Gebrüder van den Hoeke zu Urhebern hatten, wieder her; Jan Coffiers frischte eines der Bilder vom Janustempel auf, Artus* Wolfaert das andere; Geeraard Zegers legte die letzte Hand an das große Bild, das Langen Clarastraat gegenüber gestanden hatte, und Theodor van Thulden am Mercur der St. Jansbrücke. Alle diese Stücke wurden gehörig eingerahmt mit den zwölf Kaiserstatuen dem Prinz-Cardinal zum Geschenk angeboten.

Am 18. Juni 1635 versuchte man die Gemälde der Ehrenpforten öffentlich zu versteigern. Man begann mit dem Triumphbogen in Lange Nieuwstraat, da aber die Gemälde welche dessen Verkleidung bildeten, nur 429 Gulden 12 Stüber einbrachten, so beschloß der davon nicht befriedigte Magistrat, den Verkauf einzustellen und die Bilder aufzubewahren um sie bei irgend einer anderen Gelegenheit zur Stadtdecoration zu verwenden. Sie müssen indess später doch verkauft worden sein, da wir nicht bloß die großen dem Prinzen geschenkten Stücke, sondern auch verschiedene andere Theile des Triumphbogenschmuckes in öffentlichen wie Privat-Sammlungen finden. Im Museum zu Dresden bewundern wir den »Neptun«, der während Ferdinands Ueberfahrt die Stürme beruhigt, ein Bild, gewöhnlich »Quos ego« genannt; zu Wien im Belvedere prangt die »Begegnung der Ferdinande«, beide Bilder einst für das Schaustück an der St. Georgskirche bestimmt. Im Museum zu Brüssel finden wir die Originale der Erzherzogenbildnisse, deren Copien Bildnisse der Erzherzoge die auf dem Philippsbogen standen; zu Wien im Belvedere hängen die Bildnisse von Ferdinand König von Ungarn und von Prinz Ferdinand, der zwei Sieger von Nördlingen, die am Ferdinandsbogen neben der jetzt in Windfor bewahrten »Schlacht von Nördlingen« prangten; zu Lille finden sich die allegorischen Darstellungen der »Milde« und »Vorsicht« des Königs, welche die Rückseite desselben Bogens schmückten; das Museum der Ermitage von St. Petersburg besitzt die Skizzen von fünf der Kaiserstatuen die in der Gallerie auf dem Meerplatze standen, wie auch die Skizzen des Schaustückes bei der Georgskirche, der Vorderfaçade des Bogens der Portugiesen und jenes bei S. Michael, der Rückseite des Ferdinandsbogens und der Schaustücke auf dem Melkmarkt und bei der S. Jansbrücke; in der Sammlung du Bus de Ghisignies zu Brüssel befindet sich die Skizze von einem der Kaiserbildnisse, in jener des englischen Marquis van Bute die Skizze vom Janustempel auf dem Melkmarkt, während jene vom »Streit des Bellerophon mit der Chimära« vom Bogen bei der S. Michaelsabtei Herr William Beckford bewahrt. Im Halmale'schen Schloß zu Brochem fanden wir kürzlich neun von den Fürstenbildern, die für den Philippsbogen und eines von jenen die für den Ferdinandsbogen gemalt wurden, nebst vier Decorationsstücken, welche für den Janusbogen gedient hatten, sämmtlich von einem Angehörigen der Bürgermeisterfamilie van Halmale zur Auszierung einiger Säle seines Landfitzes erworben. Von all den kostbaren Gedenkstücken, die Antwerpen meistens für einige Gulden verschleuderte, besitzt das dortige Museum nichts als die Skizze des Münzbogens. Die Malereien sind durchaus Rubens' würdig. Den »Neptun« im Museum zu Dresden halte ich fogar für eines seiner Meisterwerke. Auch die zwei »Porträts von Albert und Isabella«, die

* Die Rechnung sagt »Geeraard« Wolfaert, was wir als einen Schreibfehler betrachten.

das Brüsselsche Museum besitzt, sind höchst bemerkenswerth. In einem Wurf auf die Leinwand gesetzt und nur auf den allgemeinen Effekt berechnet, haben sie etwas Respекterweckendes, wie Thakerey von dem Bilde Ifabellens sagt, etwas, das uns den Hut vom Kopfe zieht, etwas Majestätisches, das in vollem Einklange steht mit feiner architektonischen Umrahmung. Die zwei Stücke haben zwar nicht selbst für den Bogenschmuck gedient, aber wahrscheinlich waren nach diesen Brustbildern jene Porträts in ganzer Figur gemalt, welche zur Decoration beim Einzug verwendet schliesslich in das Schloß Broechem gelangten, und von welchen eine frevelhafte Hand die Köpfe herauschnitt. Minder, aber immerhin hochachtbar sind die »Begegnung der beiden Ferdinande« und die »Schlacht bei Nördlingen«. Von den allegorischen Malereien geben die zwei Figuren im Lille'schen Museum, zwei mächtige vornehm posirte Gestalten, bildschön und gesund, voll Licht und Glanz obwohl sie nicht viel mehr als Grifaillen sind, eine Vorstellung. Die Stücke aus dem Halmale'schen Schloß haben seit langer Zeit in einem verlassenen Gebäude hängend ihren Glanz eingebüßt und erlauben somit kein sicheres Urtheil über ihre einstige Bedeutung.

Was das erwähnte Kupferwerk des Einzuges betrifft, so hatte van Thulden am 25. Mai 1635 den Auftrag erhalten die Platten, 25 große und 15 halbgroße zu stechen und damit zu Kirmess des darauffolgenden Jahres fertig zu sein. Allein Gaspar Gevaerts, der hochgelahrte Secretarius, der den Text dazu liefern sollte, wollte ein klassisches Werk daraus machen, und Jahr um Jahr verging, ehe er mit seinem Text zu Rande kam, natürlich zum großen Nachtheil van Thulden's, der seine rechtzeitig vollendete Arbeit gerne hätte erscheinen lassen so lange die Erinnerung an das Fest noch in Aller Gedächtnis war, was sogar zur Klagestellung vor Gericht von Seite Thulden's führte, der die Stadt auf Bezahlung einer Entschädigung belangte. Und in der That war Rubens, der die Publication zu überwachen hatte, todt, ebenso Prinz Ferdinand als das Werk siebenthalb Jahre nach dem Feste endlich erschien. Dem van Thulden mußte der gegen Ablieferung von 200 Exemplaren an die Stadt bewilligte städtische Zuschuss von 2000 Gulden nach langem Hin und Her auf 4500 Gulden erhöht werden. Gevaerts wurden nicht weniger als 3600 Gulden zugestanden, eine Summe, welche er verdiente wenn man seine Arbeit nach dem Umfange schätzt; er hätte nur 25 bis 30 Blätter Text zu befragen gehabt, lieferte aber 70. Bloss für das Illuminiren der drei für Prinz Ferdinand bestimmten, aber seines vorzeitigen Todes wegen nicht mehr an ihn gelangten Exemplare hatte die Stadt 1168 Gulden bezahlt, und so stellten sich die Gesamtausgaben für Ferdinands Einzug nicht unter 90,000 Gulden (beinahe eine halbe Million Franken unseres Werthes). So hoch aber auch dieser Preis, so war er nicht zu hoch für ein Fest wie dieses, das letzte für Jahrhunderte, das Antwerpen feiern sollte, und das durch die Mitwirkung von Rubens und seinen Kunstgenossen einen unerreichten Glanz gewonnen hat.

Am 12. Mai desselben Jahres in welchem der Einzug stattgefunden, kaufte Rubens die Herrschaft van Steen bei Elewijt, einem Dörfchen zwischen Mecheln und Vilvoorde.* „Das Gut van Steen hat gekostet 93,000 Gulden“ sagt eine auf den Kaufbrief geschriebene Notiz, jetzt im Archiv des dormaligen Besitzers Baron Coppens bewahrt, und „wurden hineingebaut 7000 Gulden — der Pächter gibt 2400 (Gulden) des Jahres.“ In Rubens' Hinterlassenschaft wird auch wirklich das Gut zu 100,000 Gulden berechnet.

Als das Besitzthum am 13. Oktober 1682 zu Brüssel in der Kanzlei

* Archievenblad: Rubens' Nalatenschap. II. 112.

van Ukkel auf dem Stadthause verkauft wurde, beschrieb es der Kaufbrief folgendermaßen: „Die Herrschaft und der Grundbesitz van Steen zu S. Huybrechts Elewyf bei Perck zwischen Eppeghem und Weerde gelegen und den Kindern von weiland Herrn Ritter Petro Paulo Rubbens und seiner Frau Helena de Fourment gehörig. In der ersteren eine Hofstatt mit großem steinernen Haus und anderen schönen Baulichkeiten in Form eines Schloßes mit Hof, Baumgarten, Fruchtbäumen, Aufziehbrücke mit einer großen Erdauffschüttung und einem großen viereckigen Thurm in der Mitte derselben; rings herum zieht sich ein Teich, an welchen sich der Oekonomiehof mit feinen besonderen Pächterwohnungen, Scheunen, verschiedenen Stallungen und allem Dazugehörigen anschließt. Alles zusammen vier Tagwerk und 50 Ruthen innerhalb seines Wassergrabens. Ferner Pflanzungen, verschiedene Alleen und Parke wohl besetzt sowohl mit schönen großen jungen Eichen als anderem . . .“ Folgt eine lange Aufzählung der Ländereien, Weideplätze und Wiesen, unter Elewijt, Eppeghem und Weerde gelegen und ein Wald in Houtem unter Vilvoorde. Zu dem Besitzthum gehörte das Zins- und Lehenrecht von Steen und Attenvoorde.*

Seit Rubens' Tode sind viele Aenderungen an dem Landgut vorgenommen worden: der große Thurm ist abgebrochen, das Wasser des Grabens ausgetrocknet, die Fallbrücke in eine steinerne umgewandelt worden, die Weiher und Alleen und die jungen Eichen wie die Parke sind verschwunden. Das Innere des Hauses wurde auch zumeist umgestaltet; das große Zimmer über dem Thor, wo Rubens wahrscheinlich arbeitete, ist jetzt durch hölzerne Verschlänge in drei geschieden und die Inneneintheilung überhaupt nur mehr schwer zu erkennen. Das Außere des Gebäudes ist jedoch noch erhalten und wir können uns sehr wohl eine Vorstellung von seiner früheren Gestalt bilden. Das zur Zeit von Rubens' Ankauf bereits Jahrhunderte alte Schloßchen war vormals ein befestigtes Ritterschloß mit Zugbrücke, Graben und Schiefscharten. Der Maler ließ Veränderungen anbringen und machte es zu einer bescheidenen, halb ritterlichen, halb bürgerlichen Wohnung, nicht um damit zu prahlen, sondern um in stiller Zurückgezogenheit Erholung für sich selbst und gesunde Luft wie freie Bewegung für seine Kinder zu finden.

Hier brachte er die schöne Jahreszeit von 1635 bis 1640 zu und malte unter anderem verschiedene der kleinen Landschaften, von welchen Schelte a Bolswert eine Sammlung stach. Die größeren der in seinen letzten Lebensjahren gemalten Bilder verrathen indess keine Erschöpfung seiner Schaffenskraft. Hieher gehört in erster Reihe seine »Kreuztragung« (Museum zu Brüssel Nr. 285) die er zwischen 1634 und 1637 und wahrscheinlich näher an dem letzteren als an dem ersten Jahre malte: eine prächtige Schöpfung voll Bewegung, Licht und Farbenglanz, werth unter seine Meisterwerke gerechnet zu werden. In dieselben Jahre gehören auch — freilich fehlt es an Beweismitteln für die Entstehungszeit — drei Stücke, die zu seinen bedeutendsten Werken zählen und die wir bisher unerwähnt ließen: die »Bauernkirmes« im Louvre zu Paris (Nr. 462), das »Venusfest« im Belvedere zu Wien und der »Unschuldigen Kinder-Mord« in der Pinakothek zu München (Nr. 269).

Die »Bauernkirmes« ist eines der wenigen Stücke, in welchen Rubens die geringere Klasse zur Darstellung brachte und einer der Fälle, in welchen er ausschweifende Bewegung und entfesselte Leidenschaft malte. Mit der ungehämerten auf's Außere gespannten Erregtheit der Personen dieses großen Werkes erscheint jeder andere Maler von Volksbelustigungen und Schlemmereien

* Archiv van Baron Coppens auf dem Landgut Steen.

nonnenhaft still. Teniers ist neben diesem Bild ein wahrer Höfling, Jan Steen ein Spafsmacher, der feine Witze gibt, van Ostade's und Brouwer's Helden sind Schuljungen, die bei ihrer ersten Pfeife und bei ihrem ersten Glas unwohl und unanständig geworden sind. Bei Rubens wurde es anders und mußte anders werden. Da er einmal den Plan gefaßt, rohe Naturen auch nach rohem Genuß strebend darzustellen, ist es begreiflich, daß er sie uns gab wie wir sie hier sehen: einen Haufen Männer und Frauen ausgelassen und toll auf alles losstürmend was ihnen die Kirmess bieten kann.

Sie sind etwa zu fünfzig versammelt, nicht in der Wirthsstube oder vor der Thüre des Wirthshauses, sondern im weiten offenen Feld; links in dichtem Haufen, rechts in dünnerer Schaar, so daß alle zusammen ein spitzes Dreieck bilden. An der Spitze des Dreiecks schwärmen zwei oder drei Paare grober Bauern und schwerer Bäuerinnen. Der erste Mann hat in wüstem Tanz den Arm um die Mitte des ersten Weibes geschlungen; der zweite hebt seine Genossin zu seiner Hüfte empor, der dritte ruft die andere herbei. Die Gruppe verbindet sich mit dem Uebrigen durch zwei Männer, welche eine betrunkene Frau zwischen sich fortschleppen, während von ihnen zwei andere Paare auf dem Wege sind, so dargestellt, daß sich der Mann an die Frau klammert, sie pressend an Arm und Hand, an Brust und Mund.

In der Mitte des Bildes stellt sich Paar für Paar daselbe Schauspiel dar. Ein Mann drängelt sich um eine Frau, sie aufhebend, sie niederwerfend, sich auf sie wie auf eine Beute stürzend, alles mit übermenschlicher Wuth und thierischem Triebe. Und sie faßt ebenso wüth, nimmt halb passiven halb activen Theil an den rohen Ausgelassenheiten.

Zur Linken verändert sich das Schauspiel; hier wird nicht der Venus, sondern dem Bacchus geopfert. Zwei alte Männer begegnen einander, der eine bietet dem andern einen vollen Becher an; dieser, überwältigt von so viel Liebenswürdigkeit, drückt seinem Freund gerührt die Hand; eine alte Frau stürzt eine Kanne kurzer Hand in den Mund eines rücklings umgeworfenen Jungen; hier hat einer genug, dort einer zu viel getrunken; der Säugling, der sich noch nicht der Kanne widmen kann, thut sich an dem strotzenden Busen der Mutter gütlich. Am Rande sehen wir den gewöhnlichen Ausgang von Schwelgereien, mit welchem später auch Teniers die Ecken seiner Bilder zu staffiren pflegt; bei Rubens nicht bloß durch Bauern sondern auch durch Bäuerinnen vertreten. Das Werk ist eine ungescheute grobkörnige Darstellung entfesselter Sinnlichkeit, ein Epos von rohen Naturen, deren Gott der Bauch ist, und deren Seele und Körper sich nicht übermüdet und quält, um die niedrigen Triebe ganz zu befriedigen.

Im »Venusfest« behandelt er so ziemlich denselben Gegenstand, nur versetzt er ihn auf mythologisches Gebiet. Die Bauern werden Satyren, die Bäuerinnen Bacchanten, das Wirthshaus wird ein Venustempel, die Dorfweide ein Wäldchen; aber hier wie dort wird der Triumph des Fleisches verherrlicht.

Das Standbild der Venus steht unter einem Baum, am Eingang eines Waldes; vor dem Piedestal zündet eine Priesterin Weihrauch an, drei Frauen bringen ihr Geschenke dar, zahllose Amoretten tanzen rings um sie auf dem Boden oder schweben in Blumen- und Traubenguirlanden über ihr in der Luft. Zwei Bacchanten, geführt von einem Satyr, kommen rechts herbei, hinter ihnen noch ein Frauenpaar, und links nach einer Felsgrotte hin taumeln drei Paare von Satyren und Bacchanten in wilder Umhalsung herum. Es ist ein überaus prächtiges Bild, sehr breit, in heller Gluth ausgeführt, alle Körper voll Gesundheit, fleischig und doch nicht fett, zart und doch nicht flockig, in der Bewegung überkühn und doch nicht übertrieben. Die Engelchen schlingen die lieblichsten

Reigen die man sehen kann; mit ihrem milchigen Fleisch, ihren rundlichen Gliedern, ihrer kindlichen Ausgelassenheit, ihren blonden und braunen Krausköpfchen, eine wahre Augenweide bildend.

Einen scharfen Gegensatz zu dieser lieblichen Seite des Gemäldes bildet die ausgelassene Sinnlichkeit der Satyren, welche ihre Genossinnen angreifen und aufheben, voll Wollust beschauen, und sie mit Händen, Armen und Beinen umschlingen. Und diese, die vollen, üppigen Frauen, zeigen ihre breiten Rücken, ihre blendenden Schultern und verkünden laut, was Rubens unter Venus' Kraft und Venus' Triumph verstand. Liebe war nach diesen und anderen Stücken für ihn weniger der überwältigende und verhängnisvolle Zauber, welcher die Seele erfasst und den Menschen in stillem Schmerz aufreibt, sondern vielmehr die unwiderstehliche Leidenschaft, welche Sinne und Geist unterjocht und den Menschen zu seinem Sklaven umschafft. Es ist nicht überflüssig, sich daran zu erinnern, daß der Maler des »Venusfestes« auch die »Conversation à la mode,« die Verherrlichung der höfischen Liebe schuf, um sich des Gedankens zu erwehren, daß der Meister von dem zartesten menschlichen Gefühl nur die grobe und niedrigere Seite kannte.

Das letzte Stück, von dem ich sprechen wollte, der »Bethlehemitische Kindermord,« ist das ergreifendste unter den von Rubens gemalten Dramen. Der Künstler stellte sich beim Entwurf seines Werkes nicht die Frage: wie werden die Kinder getötet? — sondern vielmehr die: was litten und was thaten die Mütter als man ihre Kinder schlachtete? Er liefs sie nicht jammern und seufzen, er liefs sie gegen die Henker ankämpfen; Alles, auch sich selbst opfern, um ihre Kinder zu retten. Mit herzerschütterndem Schmerzensschrei klagen sie Gott und den Menschen ihr Leid, wie Tigerinen fuchen sie ihre Brut zu retten.

Vor einem stattlichen in der Mitte des Bildes befindlichen Gebäude sehen wir die Soldaten mit dem Henkerwerk beschäftigt. Einige sind bereits am Schlachten, andere tragen die Kinder weg welche sie im Begriffe sind zu ermorden. Die armen Kleinen strecken die Hände aus nach ihrer Mutter, die mit erhobenen Armen ihnen zu Hülfe eilt, aber sie leider nicht wird retten können; dann kommt eine Frau, in den Armen ihr todttes Kind haltend, auf dessen erblichene Wange sie in stummer für alles andere stumper Verzweiflung einen langen Kufs drückt; eine andere hat ihr Kind durchbohren sehen, dessen Leiche auf dem Boden liegt, und mit einer jähen Geberde die Arme emporstreckend, hält sie hoch über ihr Haupt das blutbefleckte Lacken: ein Schauspiel von rührendem Schmerz, von hoffnungsloser Mutterliebe ohne Gleichen. In dieser Gruppe liegt eine ganze Welt von Leiden und Mitgefühl erschlossen; die thränenden Augen dieser Frauen, ihr Kufs auf die Wange des todtten Kindes, ihre wahnsinnige Geberde und ihr Schluchzen sind keine Malereffekte: sie sprechen uns von Mutter Schmerz, dem grenzenlosesten den die Menschen kennen, und pressen uns wider Willen die Thränen aus den Augen.

Zur Rechten der Tafel entfaltet sich eine andere Scene des Drama's: ein Soldat entreißt hier einer Mutter ihr Kind und stößt mit dem blutigen Dolch darnach, sie jedoch faßt den Säugling, der nach ihr schreit und zieht ihn mit sich, während sie rücklings zu Boden fällt. Eine andere jammert mit ausgestreckten Armen um ihr Kind, das man ihr entführt; eine dritte bedeckt ihren Säugling mit ihrem Körper und beißt den Henker, der es durchbohren will, in den Arm, eine vierte hält den Dolch fest, den ein Soldat auf ihren kleinen Sprößling zückt, während eine alte Frau den Wütherich bei den Haaren rückwärts zerrt. Links sind zwei Henker an ihrer Arbeit; vier Kinder haben sie bereits geschlachtet, von welchen zwei wie rosige schlafende Engelchen

am Boden liegen. Die Mutter des einen derselben kniet vor einer kleinen Leiche und drückt ihre Lippen auf ihren Mund; eine andere Mutter stößt den Henker der eben ihr Kind gefasst hat weg, während eine zweite Frau ihm mit den Nägeln ins Gesicht fährt, so daß er mit schmerzlichem Geheul den Kopf zurückwirft; der zweite Henker durchbohrt ein Kind in den Armen der Mutter.

Und dieses ganze Schauspiel von Wuth und namenlosem Weh wird vom hellsten reinsten Sonnenlicht beschienen, das die mit Grün bewachsenen Gebäude in der Ferne wohlthätig erglänzen, und die Trauben des gegen den Palaß hin liegenden Weingartens zart reifen läßt, das Henker wie Schlachtopfer mit gleicher milder Gluth übergießt und ihre Panzer, bunten Kleider und nackten Glieder in reichem Wechselfpiel erglänzen macht, das Schreckliche dieses Meisterwerkes für das Auge einigermaßen verfüßend und mildernd.

Rubens' Kraft hatte mit den Jahren nicht abgenommen; sie hatte vielmehr eine Steigerung erfahren: er war noch kühner in seinem Ausdruck geworden, er zog noch mehr wie früher kräftige Bewegung der ruhigen und zarten Schönheit vor; mehr und mehr verloren seine Umrisse an Schärfe, seine Farbe an Dicke; sein Licht wurde noch heller, seine Pinfelführung noch breiter als früher.

Und nun, da wir am Ende von Rubens' so reicher Laufbahn angekommen, scheint es uns an der Zeit uns eingehender davon Rechenschaft zu geben, was er als Künstler und als Mensch war.

In beiden Qualitäten war er vollkommen eins; die Gaben seines Geistes stimmen ganz mit den Eigenthümlichkeiten seines Charakters überein, die letzteren erklären und bestätigen die ersteren.

Die Urkunde, in welcher ihn der Erzherzog als Hofmaler anstellte, jene mit welcher ihn der König von Spanien adelte und zum Secretarius seines Rathes ernannte, wie jene womit Karl I. ihn zum Ritter erhob, alle die Zeugnisse, welche wir von denen die mit ihm umgingen, niedergelegt finden, stimmen darin überein, daß er nicht allein als Künstler, sondern auch als vielseitig entwickelter und begabter, als ausgezeichnete Mensch und als genialer Geist das ihm zu Theil gewordene Ansehen vollauf verdiente.

Gevartius begann seine Grabschrift mit den Worten: „Peter Paul Rubens, Ritter, Sohn des Jan Rubens, Schöffen dieser Stadt, Besitzer von Steen, der neben den anderen Gaben, durch welche er in der Kenntniß der alten Geschichte und in allen Künften und Kunden hervorleuchtete, der erste Maler seiner und jeder anderen Zeit genannt zu werden verdient.“

Daß dies Alles keine eiteln Worte waren, wissen wir. Rubens, der reichstbegabte niederländische Maler war zugleich der unermülichste in seinen Studien, der gelehrteste in allen Fächern, die den Künstler und den Menschen in ihm entwickeln konnten. Seine Bemühungen und seine Kenntnisse waren vielseitig, sein Durst nach neuer wie nach vermehrter Wissenschaft unerlöschlich; mannigfaltig auch seine Thätigkeit und kühn wagt er sich auf die von einander entlegensten Bahnen.

In seinem »Decius Mus« dichtete er eine Tragödie der Superstition, in seiner »Communion des hl. Franciscus« verherrlicht er die Frömmigkeit, in der »Kreuzaufrichtung« schuf er das rührendste Bild der Erhebung, im »bethlehemitischen Kindermord« zeichnete er den wahnfinnigsten Streit, in der »Conversation à la mode« feiert er die verfeinerte Liebe, im »Venustempel« befangt er die schrankenlose Wollust, in Dutzenden von seinen Bildern setzt er Riesen in Thätigkeit und erschreckende Triebe in Bewegung; in Dutzenden von anderen gibt er uns die ruhigsten Schauftücke zu genießen. In München hängen zwischen der »Löwenjagd« und dem »Kindermord« zwei Stücke, worin Alles ruhiges Glück und warme Anmuth athmet. Es ist zunächst die sonnige

Porträtgruppe von ihm selbst mit seiner jungen ersten Frau, und dann die farbige »Kindergruppe die einen Früchtenkranz« schleppt, sechs liebe Geschöpfchen, die wie ein Kranz von drallen Kinderkörpern rings um den Kranz, welchen sie tragen, gesetzt sind, und zarter erscheinen wie die Pflümchen, saftiger wie die Trauben, und farbiger wie die Blumen, welche sie umgaben. Rubens gab der Porträtmalerei wie der Landschaft ein neues Gepräge, er schuf die Jagdbilder, nichts blieb ihm in seiner herrlichen Thätigkeit fremd. In seinem »Rudolph von Habsburg« im Museum zu Madrid worauf er einen Geistlichen, der niemals einen Fuß in einen Steigbügel gesetzt, zu Pferd reiten läßt, schlug er die launige Seite an, auch hier, wie sonst mit Erfolg. Die sich entgegenstehenden Fächer cultivirte er, und in jedem einzelnen Fache wagte er sich an die weitest von einander liegenden Grenzen und brachte in jedem Gebiet und in jeder Richtung meisterliche Werke hervor.

Er war in der That ein Lieblingskind der Natur. Sein Leben war ihm schön: wie eine Flur voll Sonnenlicht und Blumenpracht entfaltetete es sich ohne wüste Flecken auf dem Boden, ohne Wolken am Himmel: Alles und Jedes feierte seine Schaffenskraft.

Er war einer der schönsten Männer, die man sehen konnte, und was auf seinen vornehmen Zügen von Lebensglück und triumphirender Ueberlegenheit in der Kunst zu lesen war, das war auch seinen Werken aufgeprägt. Diese theilen sich mit ihm in den Schimmer, der ihn umgibt und in den Glanz seiner Laufbahn. Das Breite, das Kräftige, das Farbige, das Leuchtende herrscht in seinen Bildern vor wie seine herrliche Erscheinung von Sonnenglut umstrahlt aus seiner Geschichte vor unseren Augen auftaucht.

Er fühlte sich in der Lage Alles auszuführen, jedes auch noch so kühne Unternehmen zu Stande zu bringen und gab auch seinen Figuren etwas von dieser überwältigenden Kraft, von dieser Riesenstärke in Gliederbau, in Handlung und Leidenschaften. Die Henker der »Kreuzaufrichtung,« die weiblichen und männlichen Kämpen der »Amazonenschlacht,« die Menschen und Thiere aus seinen unerreichten Jagddarstellungen: all die kräftig gebauten Körper, so breit und doch von so vornehmer Geberde, so voll Leben und Bewegung, tragen den Stempel seines kühnen starken Geistes, der niemals unsicher, niemals ermüdet, stets wieder etwas Anderes, Originelles und Ueberraschendes zu schaffen weiß.

Rubens' Kraft war keine düstere, Schrecken einflößende, die durch ihre Grofsartigkeit dem gewöhnlichen Menschen seine Kleinheit fühlen läßt und ihn in ehrfurchtsvollem Abstand hält, wie z. B. die Michel Angelo's, seines Bruders in der Riesenmäfsigkeit. Während dieser letztere seine schwermüthige Lebensauffassung, sein leichterwecktes Mißvergnügen und Mißtrauen gegen die Menschen, sein Grollen wegen erduldeten wie vermeintlichen Unrechts aus seinen erhabenen aber grimmigen Gebilden sprechen läßt, theilt Rubens seinen kräftigen Schöpfungen etwas von dem Lachenden und von der lichten Heiterkeit seines Lebens mit.

Das blendende überreiche Licht umgibt und durchdringt jeden Theil seiner Werke. Nicht blos in jener himmlischen Vision, in welcher der »hl. Ildefonsus« schwelgt, sondern in allen seinen Gemälden finden wir die Vorliebe für das Helle und Glänzende wieder; auf den Menschen, auf ihren Kleidern und ihrer Umgebung, auf den Häusern und auf den Fluren, auf Darstellungen von Freude wie von Leiden, überall strahlt die milde Sonne, Alles mit ihrer Wärme übergießend. Gibt es kein ergreifenderes Drama als seinen »bethlehemitischen Kindermord,« so gibt es auch keine lieblichere Landschaft als den Fleck, auf welchem er sich vollzieht; sein Leichnam Christi ist nicht minder blendend beleuchtet als sein siegreicher Apollo; seine Magdalena am Fuß des

Kreuzes wie feine Andromeda am Felsen, feine drei Grazien wie feine Schicksalsgöttinnen scheinen aus lauter Sonnenstrahlen gebildet zu sein.

Und eben so hell wie fein Licht, ebenso glänzend waren feine Farben und Töne. Wirft man bei einer Ueberschau über die in der Salle carrée des Louvre zusammengestellten Meisterwerke aller Schulen einen Blick auf eine der Malereien des Rubens, nemlich auf das dort hängende Bild »Thomiris und Cyrus,« so erbleichen die farbigsten anderen Werke gegen das feine. Betrachtet man im Isabellasaal zu Madrid ein zwischen den Werken der größten Coloristen: Velasquez, Murillo, Ribera, Tizian, Correggio hängendes Bild: »Perfeus und Andromeda,« so überstrahlt der Glanz feiner nackten Heldin Licht und Farbe von Allen. Und so könnten wir neben diesen zweien hunderte von Werken als ebenso viele glänzende Phänomene nennen.

Rubens erreichte in dem größten Theile seiner Werke die Höhe feiner Töne nicht durch den Gegensatz von dunklen Schatten, durch den Uebergang von zarteren zu kräftigeren Tinten: er streut auf seine Leinwand mit rascher doch sicherer Hand die vollsten Farben, und diese, weit entfernt sich gegenseitig zu schwächen oder gegeneinander zu schreien, wirken zusammen um ein Ganzes von unerreichter Kraft und Pracht zuwege zu bringen. Und die Harmonie, die wir in Rubens Farbenglanz bewundern, können wir auch in der Uebereinstimmung bewundern, welche zwischen Bild und Handlung herrscht. Unter all seine mächtigen Körper, seine hochgefärbten Draperien und leuchtenden nackten Theile, unter die kühnen Geberden und tiefen Seelenstimmungen, sowie unter die üppigen Glieder und die arglose Lebensluft der Kinder weifs er Harmonie zu bringen. Allem und Jedem weifs er die rechte Stelle und die Rolle, die es in seinen Schöpfungen zu spielen hat, anzuweisen; und es gibt nichts, was sich nicht willig seinem Winke fügte. Es gibt kein Beiwerk, das von ihm behandelt nicht seinen Stempel trägt und in glücklichem Zusammenhang mit dem Uebrigen steht, er zeichnet keine Linie, er trägt keinen Ton auf, die nicht zur entsprechenden Note in dem herrlichen Accord würden, der aus seinen Schöpfungen wiederklingt. Rubens' Pinsel war wie ein Dirigentstab, der wo er geschwungen ward die reinste Harmonie in einer Welt von reichbegabten Sängern herrschen, der die reichste Harmonie aus aller Brust entspringen läfst.

Halten wir uns nicht länger dabei auf, Rubens für sich selbst zu betrachten, sondern fragen wir uns, welche Stelle er in der Geschichte der süd-niederländischen Schule einnimmt, so finden wir, dafs diese eine höchst belangreiche ist. Die alte Schule bis Massijs hatte ihren Gott in der Farbe gefunden, die darauffolgende hatte die Farbe verleugnet und nach dem Licht gestrebt; Rubens vereinigte Farbe und Licht in höherer Kraft, als sie die beiden einseitigen Schulen gekannt hatten: feine Farbe ist voll Licht, fein Licht voll Abwechslung, Spiel und Leben. Die alte Schule hatte Wahrheit angestrebt, die spätere Schönheit; Rubens weifs Wahrheit und Schönheit Hand in Hand gehen zu lassen. Die alte Schule hatte vorab den Einzelmenschen als Porträt ins Auge gefafst, die folgende hatte alle ihre Menschen in dieselbe allgemeine und unindividuelle Form gegossen; Rubens weifs seinen Personen ein höheres Leben zu schenken, ohne ihnen ihre eigenartige Persönlichkeit zu nehmen: feine Menschen sind keine gemalten Akademiebildwerke, sie sind auch keine fleischgewordenen Gedanken: es sind Figuren aus der wirklichen Welt, die Schönheit der Bewegung und Kraft besitzend.

So brachte er die vlämische Kunst, die sich selbst untreu geworden war, zu ihrer eigenen Natur zurück, wieder herrschte bei ihm die Farbe vor, wieder war der Maler ein Maler im wahren Sinne des Wortes, kein verunglückter

Bildhauer geworden, und wieder wurden die Menschen und wurde die Natur von Angesicht zu Angesicht geschaut. Er war der höchste Ausdruck der Antwerpenfchen Schule, welche die Eleganz in der Wahrheit, die Wärme des Lichts und die Klarheit der Farbe über Alles fetzt. Und nicht in kalter Ueberlegung, wie wir sie gebrauchen müssen, um sein Streben in Worten klar zu machen, vollzog er diefs Werk. Im Gegentheile, er schuf, das heißt er gab den warmen Odem, das heißse Blut allen feinen Bildwerken; er sprach zu ihnen das hohe gebietende Wort, das die frühere Schule nur gestammelt hatte: „Steh auf und wandle!“ und das Wunder, wodurch die Geschöpfe seines Pinfels Leben und Bewegung bekamen, wurde durch ihn bei uns zum erstenmal ganz verwirklicht.

Er gab sich Rechenschaft von dem, was Griechen, Römer und Italiener in der Kunst gefunden und geschaffen hatten, und pflanzte ihre eigenartigen Züge auf den niederländischen Stamm, nicht um die vlämische Kunst zu verdrängen, sondern um sie zu vollenden; er verjüngte die altniederländische Schule, indem er einen Lebensaft in sie goß der reichlich und kräftig genug war, um sie zwei Geschlechter lang blühen und nach einem Jahrhundert von Scheintod noch einmal aufleben zu lassen.

Rubens blieb bis wenige Tage vor seinem Ableben thätig. Eines der letzten Stücke welche er malte, war die »Kreuzigung des hl. Petrus,« welches Bild 1637 durch den damals in London lebenden Maler Georg Geldorp für einen Cölner bestellt wurde. Das Jahr darauf bezeichnet es Rubens brieflich als „vorgeschritten“, aber bei seinem Tode finden wir es noch in seinem Nachlaß, verzeichnet als gekauft von Joris Deschamps „für einen Mann aus Cöln.“ Dieser Mann war der berühmte cölnische Bankier und Kunstliebhaber Jabach, der das Stück für den Altar der Peterskirche in Cöln bestimmte, wo es sich auch noch befindet, seltsam genug gerade in der Kirche jener Pfarrei, in welcher Rubens während seines Aufenthaltes in Cöln mit seinen Eltern gewohnt hatte.

Auf dem Bilde sieht man den hl. Petrus mit dem Kopfe nach unten am Kreuz hängend; fünf Henker sind beschäftigt, ihn fest zu nageln, ein Engel reicht ihm eine Matyrerkrone und einen Palmzweig dar. Grimmig bis zur Uebertriebenheit, gehäuft und zusammengedrängt sind die Henker an ihrer Arbeit, im Nackten, mit Rubens sonstiger Malerei verglichen, von ziemlich taubem Colorit. Das Schönste ist der Heilige selbst: auf seine Brust fällt ein kräftiges warmes Licht, das nach den Beinen zu sich sanft verliert; das Haupt ist in einen dunklen Ton gehüllt. Das über Verdienst gerühmte Werk trägt sehr deutlich die Spuren der Ermattung: die Adlerfänge öffneten sich wohl noch um zu greifen, aber dem Griff gebrach es bereits an Festigkeit.

Unter den Werken seines Nachlasses, von welchen man mit einigem Recht annehmen darf, daß sie in seinen späteren Jahren entstanden sind, zählen wir verschiedene namhafte Stücke. So z. B. die große Landschaft mit »Meleager und Atalante« im Museum zu Madrid, die wir bereits früher hoch gerühmt haben, ferner der »Tanz italienischer Bauern,« »die drei Grazien,« »S. Georg,« »Andromeda und Perseus,« in demselben Museum, welche alle vom König von Spanien aus Rubens' Rücklaß angekauft wurden. Das letztgenannte dieser Werke war fogar noch unvollendet als Rubens starb und es wurden an Jordaens 240 Gulden bezahlt um diefs Stück, wie auch einen Hercules, der gleichfalls nach Spanien gesendet wurde aber dort verloren ging, fertig zu malen. Wie wir bereits sagten ist seine Andromeda wohl das glänzendste Frauenbild, das er jemals schuf.

Zu einem seiner letzten Werke mögen wir auch die Madonna von verschiedenen Heiligen umgeben zählen, die zufolge letztwilliger Verfügung des

Künstlers auf dem Altar seiner Grabkapelle angebracht wurde. Das Stück stellt die thronende Maria dar, das nackte Jesuskind haltend, das sein Händchen einem alten Cardinal zum Kusse darreicht. Hinter dem letzteren stehen drei junge Frauen, und zur Linken S. Georg im Panzer mit erhobenem Panier; vorne kniet der hl. Hieronymus unbekleidet bis auf ein rothes Tuch, das ihm um die Mitte und über die Schulter geworfen ist. Neben diesem Heiligen steht ein dickes Engelchen, welches das auf dem Knie des Kirchenvaters aufgeschlagene Buch festhalten hilft. In der Luft schweben drei andere himmlische Kinder, die einen Blumenkranz über Jesu Haupt halten.

Als Composition ist das Werk nicht untadelig. Maria mit ihrem Kinde bilden zwar eine allerliebste Gruppe und die zwei Frauenköpfe hinter dem Cardinal sind so anziehend als möglich; auch die Engel sind, wie Rubens sie in seinen besten Werken zu machen weiß, die Weichheit und Lieblichkeit selbst. Die übrigen Figuren aber sind minder entsprechend: der hl. Georg mit seinem kriegerischen Ausdruck als wollte er einem Feinde zu Leib gehen, ist weder mit Seele noch mit Leib bei der Vorstellung gegenwärtig, der er anwohnt; die hl. Frau mit dem offenen Haar und dem von den Schultern gleitenden Unterkleid ist geistlos von Ausdruck und steif von Haltung, der hl. Hieronymus, der seinen rechten Arm in die Höhe hebt und den Kopf jäh nach links wendet, ist unerklärbar und unbehaglich in dieser gewaltfamen Haltung.

Aber zauberhaft schön an diesem Stücke ist die Farbe, das Licht, die malerische Behandlung. Nirgends war Rubens' Pinsel so kühn und sicher, nirgends war er so warm und harmonisch im Ton. Mit breiten Strichen ist das Stück auf die Leinwand mehr gelegt als gepinfelt; ohne bestimmte Linien, ohne breite und abstechende Farbeflächen, ohne strahlende Lichter oder dichte Schatten, in einer an und für sich willkürlich scheinenden Nebeneinanderstellung, Vermengung und Verschmelzung von Tinten und Tuschchen ein Ganzes bildend, das durch Wahrheit und Kraft verstummen macht. Alles badet in einer Wolke von warmem Dunst, welche das Ausstrahlen der Farben dämpft, deren Glut erhöht und sie zu einer reichen Harmonie verbindet. Es ist das letzte Wort der Subjectivität in der Kunst, die äußerste Grenze der Herrschaft über den Pinsel, die ihren Willen und ihr Gefühl zum Gesetz macht und diesem Verehrung und Bewunderung zu erringen weiß.

Man hat oft den Personen dieses Gemäldes die Namen von Rubens' Verwandten gegeben. Uns scheint es nicht mehr als irgend ein anderes Werk die Absicht zu verrathen, das Rubens daraus ein Familienbild habe machen wollen. Der hl. Georg ist sein Porträt, der alte Cardinal gleicht ihm ebenfalls, die vorderste der drei Frauen hinter dem Cardinal hat etwas von Isabella Brant, und die zweite etwas von Helena Fourment; aber es ist fast kein Stück unter Rubens Schöpfungen, worin man nicht dieselben Aehnlichkeiten wiederfinden könnte. Gewiß ist, das Rubens, als er dies bewundernswürdige Werk malte, zwar alt von Jahren gewesen sein mag, aber noch jung an Kräften war, das seine Hand so sicher, sein Herz so zart, seine Kühnheit so ungeschwächt war, wie in den Tagen seiner vollen Manneskraft.

Ein anderes Werk seiner letzten Lebensstage, seiner vollkommen würdig und sogar eines der ergreifendsten unter seinen Schöpfungen, ist sein Selbstbildnis im Belvedere zu Wien. In der »Kreuzigung des hl. Petrus« zu Cöln, in welcher Rubens wie in fast allen seinen Werken als eine Art von unnachahmbarem Handzeichen sein Selbstbildnis anbrachte, ersehen wir, wie er von den Jahren gelitten: sein Bart ist dünner geworden und grau, seine schöne Nase knöchern, sein Auge ist getrübt, sein Gesicht abgemagert, vertrocknet, abgebläst; er erscheint als vorzeitiger Greis. Und so sehen wir ihn

auch wieder auf seinem Porträt im Belvedere: Sein Lockenhaar ist ungepflegt, von der Wange nach dem Kinn laufen tiefe Furchen, seine früher so feurigen Augen haben all ihren Glanz verloren und sind halb von den müden Augenlidern bedeckt. Derselbe Mann, der immer so kräftig von Haltung und Gebärde war, erscheint hier so still und wie ein Kranker, der sich noch einmal angekleidet hat und erschöpften Blickes in die Welt schaut, nichts mehr als Ruhe und stille Einsamkeit verlangend. Aber welches Meisterwerk von Malerei! Wie rührend ist die Müdigkeit von Körper und Geist wiedergegeben; wie bezeichnend verleiht das volle Licht dem abgesspannten Antlitz noch all seine Helligkeit wenn auch nichts mehr von seiner Glut, indem es vielmehr das Krankhafte, das Runzelige, das Abgesspannte an demselben hervortreten läßt. Es ist überwältigend an Wahrheit, an Kunst und an Poesie; es zwingt uns den frühzeitigen Verfall des unlängst noch so blühenden und kraftvollen Mannes zu bejammern, den wir über gewöhnliches Menschenmaafs erhaben zu sehen uns gewöhnt hatten, und den wir hier durch und durch als sterblichen ja fast sterbenden Menschen wiederfinden.

Am 26. September 1639 unterzeichnete Rubens vor dem Notar Cantelbeck ein Codicill zu seinem schon 1631 gemachten Testament, wahrscheinlich unter dem Einflusse der sich steigenden Gicht, woran er bereits länger litt. Anfangs April 1640 war dieses Leiden ernstlicher als gewöhnlich aufgetreten; am 17. desselben Monats entschuldigt er sich bei dem Bildhauer Franz Duquesnoy unter bitteren Klagen darüber, daß die Gicht ihn verhindere zu kommen um die Sculpturen seines Freundes zu bewundern. Am 21. hatte sie ihn bis zur Lähmung ergriffen, und auch die in der ersten Hälfte des folgenden Monats eintretende Linderung, welche ihn wieder an neue Arbeit denken liefs, erwies sich als trügerisch. Noch vor Ende des Monats war alle Hoffnung verloren, und am 27. Mai 1640 machte er sein letztes Testament.

Das Dokument ist nicht erhalten, aber durch Génard aus anderen Urkunden wieder hergestellt.* Rubens drückte „in seiner angeborenen Bescheidenheit“ den Wunsch aus, daß ihm, „wenn er ein solches Gedächtniß verdient haben sollte,“ eine Grabkapelle gebaut werden möchte, wovon der Altar als Zierde ein Gemälde von ihm „Unser Liebe Frau mit dem Jesuskindchen auf ihrem Arm umgeben von verschiedenen Heiligen“ darstellend, und eine Marmorstatue der Madonna, von seinem Schüler Lucas Faydherbe gemeißelt, erhalten sollte. Seine Verwandten sollten am Tage seines Leichenbegängnisses sich zu einer Mahlzeit im Sterbehause versammeln, den Herren vom Magistrat sollte eine solche auf dem Stadthause, den Romanisten eine dritte im „Goudbloem“ und der Lucasgilde und den Violieren eine vierte im „Hert“ ausgerichtet werden.

Sein Sohn Albert erhielt als besondere Zugabe seine Bücher, Nicolaus seine geschnittenen Steine und Medaillen; die Kinder aus zweiter Ehe bekamen die Hälfte der Beszung Steen „im Werthe von 50,000 Gulden“ und Helena Fourment die andere Hälfte. Die Gemälde sollten unter Beirath von Frans Snijders, Jan Wildens und Jaques Moermans verkauft werden, ausgenommen die Porträts von ihm selbst und von seinen beiden Frauen. Helena Fourment empfing ihr eigenes Porträt, das »Pelzchen«, welches wir als in Belvedere zu Wien befindlich bewundert haben. Die Zeichnungen, welche er gesammelt oder gemacht, sollten zum Gebrauche desjenigen seiner Söhne, der sich der Malerei widmen würde oder für diejenige seiner Töchter, die mit einem „hervorragenden“ Maler sich vermählen würde, aufbewahrt werden. Würde keiner seiner Söhne oder Schwiegeröhne Maler, dann sollten sie, sobald das

* P. GÉNARD, P. P. Rubens, p. 29.

jüngste seiner Kinder ein Alter von 18 Jahren erreicht hätte, verkauft, und der Erlös getheilt werden. Helena Fourment empfing die Hälfte des Nachlasses und einen Kindstheil, das Uebrige wurde in gleichen Raten unter die Kinder vertheilt.

Drei Tage, nachdem er dieß Testament gemacht, am 30. Mai um Mittag hatte Rubens aufgehört zu leben. Gegen Abend wurde er vorläufig in der Gruft der Familie Fourment im Chor der St. Jakobskirche beigesetzt. Drei Tage später wurden die Funeralien in großer Pracht abgehalten. Der Chor der Jakobskirche, der Altar und die Bahre waren mit seinem Wappen verziert, die ganze Kirche war mit Trauerdraperien behangen und blieb sechs Wochen in diesem Zustand. Im November 1643 wurde die Leiche des Meisters nach der eigenen Ruhestätte in der Gruftkapelle hinter dem Hochaltar der St. Jakobskirche übergeführt, wo sie noch ruht. Doch erst 1755 kam auf Veranstaltung des Canonicus van Parijs die von Gaspar Gevaerts verfasste Grabschrift auf dem Sarkophag zur Ausführung.*

Es ist nicht zu bezweifeln, daß die Trauerkunde von dem Ableben des ruhmreichsten Sohnes Antwerpens in der Stadt allgemeine Trauer erweckte. Rubens war zu hoch gefeiert und zu wohl bekannt, als daß nicht Groß und Klein an solch einem unerfetzlichen Verluste Antheil genommen hätte. Jedoch, bittere Ironie! Das einzige Zeugniß von Trauer das uns die Geschichte bewahrt, sind die Rechnungen über die Begräbniskosten und über die zahlreichen und opulenten am Tage der Leichenfeierlichkeit veranstalteten Mahlzeiten.** Aber was man von dem Hingang des Unvergesslichen dachte, was man über den Verlust sprach, den die Stadt und die Welt, den die Kunst jener Zeit und aller Jahrhunderte erlitten, wie man um ihn trauerte, und wie man sich seiner rühmte, davon spricht die Geschichte dieser Tage kein Wort. Die Dichter jener Zeit, die niederländischen wie die lateinischen, die sich einander über Alles und Jedes Verschen zuschickten, die bei jeder Hochzeit in ihrer Bekanntschaft lachten, und bei jedem Leichenbegängniß weinten, scheinen bei Rubens' Tod vollständig unberührt gewesen zu sein. Wenn wir Rubens' Namen ein paarmal in den Werken von Heinsius und Bauhusius entdecken, ist es immer weniger der Künstler als der Bruder des literaturkundigen Philips Rubens der hier gefeiert wurde. Wir kennen hier nur ein Leichengedicht auf Rubens: das von Alexander van Fornenbergh in seinem „Antwerpenschen Proteus.“ Es endigt mit dem einzigen erträglichen Vers der in dem Ganzen zu finden ist: Rubens' Lob zu fingen „heißt so viel als wohl die goldene Sonne zeichnen mit der schwarzen Kohl.“ Das einzige entsprechende Wort aber, das wir in den Briefen jener Tage finden, ist das von dem Abbé von St. Germain, der auf den Bericht, welchen ihm Balthasar Moretus von dem schweren Verlust „so die Stadt und besonders ihn“ mit dem Ableben seines alten Freundes betroffen, antwortete, der große Maler sei gegangen im Himmel die lebenden Modelle seiner Malereien zu sehen.***

Rubens hinterließ von seiner ersten Frau zwei Söhne: Albert, ein ge-

* F. VERACHTER, Le tombeau de Rubens. Anvers. 1843.

** 9 Gulden 3 Stüber für die »Herren« welche die Leiche trugen, 69 fl. 3 St. für das Leichenbegängniß; 22 fl. 10 St. für Geläute und Kirchendecoration, 400 fl. für die Leichenbe-forgung, 113 fl. 16 St. für Gillis Anthoon van Fornenbergh, der die Wappen malte; 383 fl. für die Mahlzeit im Sterbehaus; 250 fl. für jene des Magistrats auf dem Stadthause, 126 fl. für die Bruderschaft der Romanisten; 182 fl. für jene der St. Lucasgilde, ohne der Hunderte von Gulden einzeln zu gedenken, die den Klöstern und Kirchen wie den Armen verabreicht wurden. FRED. VERACHTER, Le tombeau de Rubens.

*** Archiv des Museums Plantin-Moretus.

lehrter Philologe, der seinem Vater als Secretarius von S. Majestät geheimem Rathe nachfolgte und 1657 43 Jahre alt starb, und Niklas, der schon 1655 im 37. Jahre seines Alters verschied. Von Helena Fourment waren Rubens fünf Kinder geschenkt worden: Clara Joanna, getauft den 18. Januar 1632, die Philips van Parijs heiratete; Frans, getauft am 12. Juli 1633, der Rathsherr des Hofes von Brabant wurde; Isabella Helena, getauft am 3. Mai 1635 und siebzehnjährig verstorben; Petrus Paulus, getauft den 1. März 1637, der in den geistlichen Stand trat, und Constantia Albertina, die erst acht Monate nach ihres Vaters Tod zur Welt kam, den 3. Februar 1641 getauft wurde und als Nonne starb. Helena Fourment, die bei Rubens' Tode erst 26 Jahre alt war, vermählte sich 1645 mit Joannes Baptista van Broeckhoven, Herrn von Bergh-eeyck, Ritter des St. Jacobordens, Schöff von Antwerpen, Rathsherr am höheren Hofe und beim Staats- und Finanzrath zu Brüssel.* Das dieser Familie hinterlassene Vermögen war sehr ansehnlich und betrug nach Abzug aller Kosten 244,426 Gulden, ungerechnet das Haus am Wapper nebst verschiedenen anderen angrenzenden Gebäuden, das Silberzeug und die zahlreichen Werthfachen, die seiner Frau oder dem einen oder anderen seiner Kinder zugefallen waren. Nehmen wir an, daß der Geldwerth jetzt um das dritthalbfache gegen 1640 gesunken ist, so beläuft sich der sämmtliche Besitz auf mehr denn anderthalb Millionen Franken unseres Geldes.

Die nachgelassenen Kunstfachen des Meisters, worunter bei hundert-fünfzig Gemälde von seiner Hand waren, wurden theils öffentlich versteigert, theils gelegentlich verkauft. Verschiedene Personen erwarben Gemälde vor der Auction; so der König von Spanien 32 Stück, worunter 10 Originalarbeiten von Rubens und 5 Copien von ihm nach Titian waren. Der in französischer und englischer Sprache herausgegebene Auctionskatalog** hatte den Verkauf gegen den Mai 1641 angekündigt, aber er wurde erst am 17. März 1642 begonnen, und im April, Mai und Juni fortgesetzt mit einem Gesamtertrag von 52,804 Gulden 12 $\frac{1}{2}$ Stüber. Die Stücke, welche Rubens und seinen ersten Kindern gemeinschaftlich gehörten, warfen 16,649 Gulden 15 Stüber ab. Einige Werke wurden durch die Hinterbliebenen zurückgekauft und später neuerdings veräußert.

Da sich unter Rubens' Söhnen und Schwiegeröhnen bis zu dem Zeitpunkt, in welchem der jüngste Sprößling achtzehn Jahre alt war, kein Künstler befand, so wurden seine Zeichnungen (wahrscheinlich 1659) auch an den Mann gebracht.

Sie sind gegenwärtig in einer großen Zahl von Sammlungen Europa's verbreitet. Die Albertina zu Wien, das Museum daselbst, die Museen von Weimar, Dresden und im Louvre sind am reichsten hierin. Die Zeichnungen bestehen in Copien nach italienischen Meistern, in Studien nach der Natur, in Entwürfen zu Gemälden, alle mit der Rubens kennzeichnenden Breite und Sicherheit der Hand hergestellt. Werfen jedoch die Zeichnungen anderer großer Meister, eines Rafael, Dürer und Holbein z. B., über das Entstehen und Reifen ihrer Compositionen manches Licht, so ist dies bei Rubens Zeichnungen nicht in dem Maasse der Fall. Wenn nicht der größte Theil derselben verloren gegangen, was man indess nicht annehmen kann, so geht aus ihrer kleinen

* F. VERACHTER, Généalogie de P. P. Rubens. Anvers. 1840.

** Die ersten Ausgaben wurden von Jan van Meurs in Antwerpen gedruckt, die französische ward wieder abgedruckt im Catalogue d'Estampes von del Marmol (Brux. 1794) und in Michel, Histoire de la vie de Rubens (Brux. 1771). Der englische Text wurde wieder abgedruckt in Smith's Catalogue Raisonné, Vol. IX. und für sich in Yarmouth 1838 und 1839.

Zahl und relativen Unbedeutendheit hervor, daß Rubens seine Gemälde mehr auf den ersten Wurf schuf, statt sie mit ängstlicher Sorgfalt und schwankender Mühsamkeit vorzubereiten. Eine ansehnliche Zahl von unter des Meister's Namen eingereichten Blättern aber ist augenscheinlich falsch bestimmt oder von den Stechern nach seinen Gemälden gezeichnet.

Rubens' Stiche wurden am 16. August 1641 verkauft und brachten 2685 Gulden 17 Stüber ein. Die von Rubens nachgelassenen Papiere aber wurden mit so wenig Pietät bewahrt, daß wir zur Zeit noch ganz ohne Nachricht über ihr Schickal sind, und daß von den Briefen, die er schrieb oder empfing, nur durch Zufall hier und da einige Blätter wiedergefunden werden.

