

# Rubens



Delhagen & Alafings Volksbücher Nr. 48

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



10000301098

Wt/2

33.



# Rubens

Von Paul Schubring

Mit 44 Abbildungen  
darunter 5 farbigen



F 23



1923

Bielefeld und Leipzig  
Verlag von Velhagen & Klasing



III - 307526

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA  
KRAKÓW

III. 18861

Umschlagbild: Rubens und seine Gemahlin Isabella Brant  
In der alten Pinakothek zu München

Akc. Nr.

~~1270~~ / 50  
PPH - B - 262 / 2018

## 1.

Es ist ein höchst angenehmes Gefühl, sich Persönlichkeit und Lebenslauf des Rubens zu vergegenwärtigen; man trifft schon an so vielen Stellen auf Glück und Güte, wie kaum bei einem andern von den großen Meistern, und er ist genau genug bekannt, um ein sicheres Urteil zu ermöglichen. Im Bewußtsein seines eigenen, edlen und mächtigen Wesens muß er einer der höchst bevorzugten Sterblichen gewesen sein. Unzulänglich ist alles Irdische, und Prüfungen sind auch über ihn ergangen; allein das große Gesamtergebnis seines Lebens strahlt derart auf alles einzelne zurück, daß die Laufbahn wie eine völlig normale erscheint. Sie hat nicht frühe abgebrochen wie bei Masaccio, Giorgione und Raffael,



Tiberius und Agrippina. In der Fürstlich Liechtensteinischen Bildergalerie zu Wien. Nach einer Originalphotographie von Braun & Cie. in Dornach i. E. (Zu Seite 16)

und andererseits ist ihr das schwache Alter erspart geblieben, und einiges vom Allergrößten gehörte gerade den letzten Jahren an. Wohl haben Fördernisse aller Art diese Laufbahn von frühe an begleitet, allein nicht jeder hätte sie zu benutzen, Menschen und Umstände sich dienlich zu machen gewußt, wie Rubens, wahrscheinlich in aller Ruhe, getan hat.“

Diese Worte sind in den neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts von Jacob Burckhardt als Einleitung zu den „Erinnerungen aus Rubens“ geschrieben worden. Damals hieß der Held der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts Rembrandt, und der Kultus dieses dämonischen Lichtmalers drohte den Respekt vor Rubens zu bedrängen. Es erschienen Bücher, die Angriffe auf den Flamen häuften; die Protestanten, die Brüden, die Innerlichen und Teutonen bildeten eine selten und seltsam geschlossene Phalanx. Da regte es sich in den Kreisen der alten Rubens-Gemeinde. Das Wort „Rembrandt-Pietisten“ wurde geprägt, das berechtigt war in einer Zeit, in der die Vision schlechtlin über die Schaulbarkeit der sichtbaren Welt gestellt wurde. Aus solchen Stimmungen heraus hat der greise Baseler Kunsthistoriker seine „Erinnerungen aus Rubens“ aufgeschrieben und sich damit wieder zu einer Welt bekannt, die in ihrer strahlenden Fülle und Herrlichkeit Jahrhunderten ein kostbares und nie diskutiertes Erbe gewesen war. Seltsam, daß es unserer Zeit vorbehalten blieb, Zweifel an dieser schweren Pracht zu hegen. Wir Deutschen neigen zum Tieffinn; Philosophie und Innerlichkeit hindern uns nur zu leicht, resolut an die Dinge des Sichtbaren mit herzlicher Verehrung heranzutreten. Das ist günstig, wenn es sich um die Deutung versteckter Weltgedanken wie bei Rembrandt handelt; aber es ist gefährlich, wenn die romanische Welt erfaßt werden soll, die sich durchaus ans Auge wendet und in der Erhöhung und Steigerung der sichtbaren Dinge den festlichen Stil findet. Rubens ist durchaus zu den Romanen zu rechnen, wenn er auch in der Abstammung Flame ist. In Italien hat er seinen Stil gefunden, und alle seine Bilder sind nur zu verstehen, wenn man die Italiener vor und zu seiner Zeit kennt. Die spezifisch nordische Linie der Niederländer heißt Bosch, Breughel, Rembrandt; alle drei Künstler stehen im schärfsten Kontrast zu Rubens.

## 2.

Dilthey hat einmal gesagt, seit den Tagen der Antike haben nur die Menschen des 17. Jahrhunderts es wieder gewagt, stolz zu leben. Dies schöne Wort begreift man nicht von der deutschen Geschichte aus. Denn das 17. Jahrhundert hat uns die Selbstzerfleischung des Dreißigjährigen Krieges, viel Elend, Armut und Seufzen gebracht; gebaut wurde erst wieder am Ende des Jahrhunderts, und deutsche Malerei im 17. Jahrhundert ist nicht sehr berühmt. Aber in dem Lande der Päpste blühte damals die Macht, die Fülle und die Kunst. Es ist die mächtigste





Rubens und seine Gemahlin Isabella Brant. In der alten Pinakothek zu München (Zu Seite 24)

Periode papalen Regiments, das nicht nur das Mittelmeer beherrscht. Achselzuckend und vielleicht bedauernd blicken die Römer auf die Religionskämpfe im Norden, an deren Notwendigkeit sie nicht glauben können. Die alten römischen Familien der Barberini, Pamphili, Farnese, Chigi gelangen auf den päpstlichen Thron und bauen ein drittes Rom, stolzer als das der Renaissance, an Umfang auch die antike Roma weit überbietend. Neben Rom werden Neapel, Venedig, Genua, Mantua Fürstenthümer und Mäzenatenplätze; nur Florenz muß seine einstige Vorherrschaft abtreten. Doch Italien ist nur ein Teil der romanischen Welt; das Spanien Philipps IV. und das Frankreich Louis' XIII. und der Maria Medici stehen neben dem Papsttum, nicht gleichbedeutend, aber blühend und vorwärtsbringend da. Was bedeuten dem gegenüber die Debatten an der Ostsee, was Gustav Adolf und Paul Gerhardt? Für uns Deutsche ist diese Zeit eine Prüfung und Läuterung, wir verdanken ihr Zähigkeit, Ausdauer und Klarheit des geistigen Ringens, und dafür ist kein Preis zu hoch. Aber für einen Rubens kommen solche Dinge überhaupt nicht und sicher damals nicht in Betracht. Seine Reisen gehen nach Venedig, Mantua, Genua, Rom, dann nach Madrid, später nach London. Wien und Köln, München und Hamburg bleiben außer Betracht; von dem kurfürstlichen Berlin ist überhaupt noch nicht die Rede.

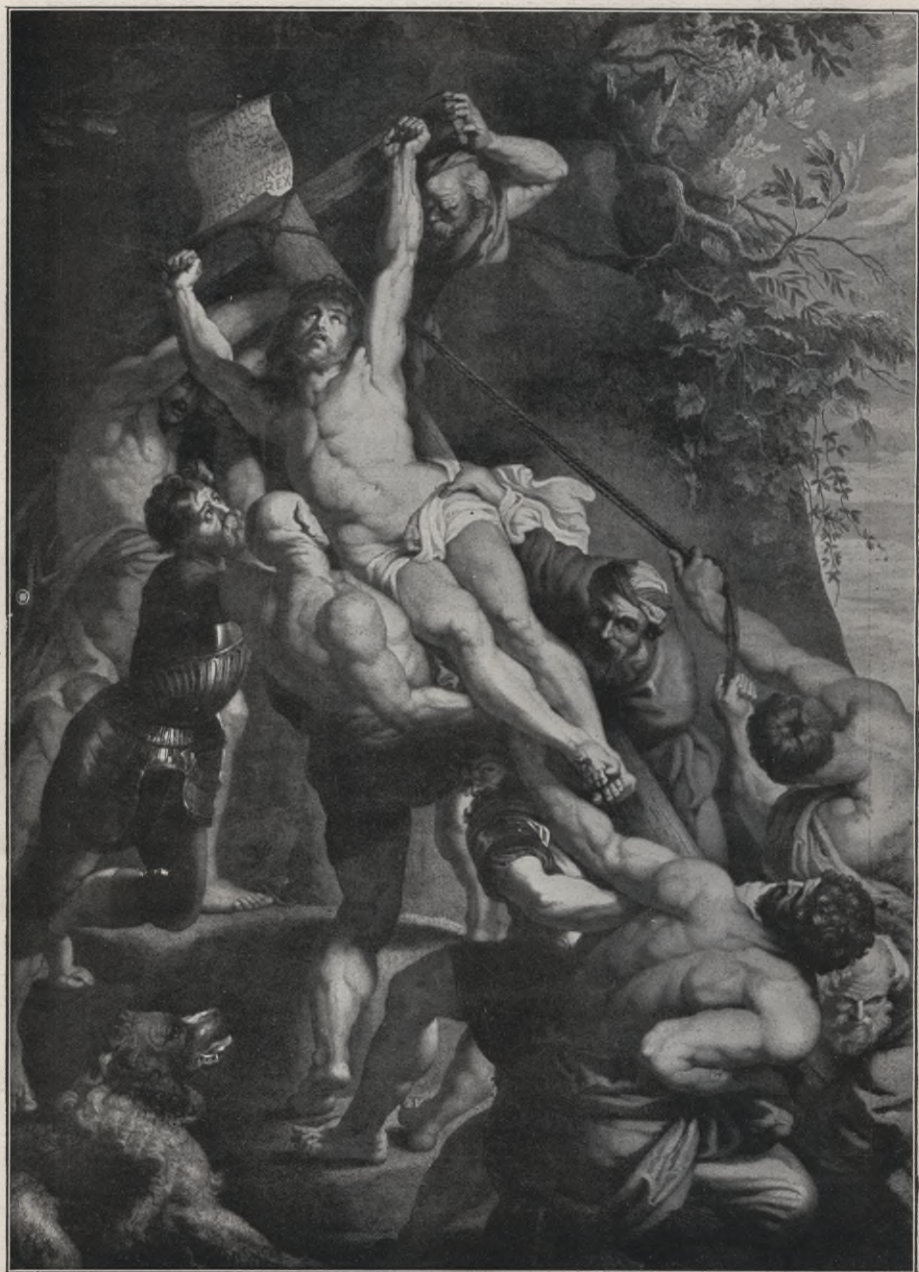
## 3.

Rubens' Eltern waren nicht kleine Leute wie die Rembrandts und Dürers, er ist in einem geistig bewegten Hause aufgewachsen, und wenn die Eltern auch das Vermögen verloren, so hat der Sohn diesen Verlust doch bald wieder ersetzen können. Es liegt also ähnlich wie bei Goethe; auch insofern, als der Vater Jurist war, der in Padua und Rom studiert und zwar nicht, wie man von dem Frankfurter Patrizier hört, Piranesis Romstiche an seine Wände gehängt, aber sicher andere Erinnerungen an die Südfahrt mitgebracht hatte. 1561 heiratet er Maria Pypelinx, jene tapfere Frau, die nicht nur Verbannung und Not, sondern auch die Schande mutig mit dem Gatten theilte. Denn Jan Rubens, der ein angesehenener Rechtsanwalt und Schöffe in Antwerpen geworden war, mußte in den religiösen Kämpfen, die unter Margarete von Parma und Herzog Alba ausbrachen, aus Belgien flüchten; 1568 wanderte er mit den Seinen aus und suchte in Köln eine neue Heimat. Hier übernimmt er u. a. auch den Rechtsstreit, den die Tochter des Kurfürsten Moritz von Sachsen, Anna, die Gemahlin des Prinzen Wilhelm von Oranien, um ihr Heiratsgut zu führen hatte — sie lebte von ihrem Mann getrennt —; aus dem Anwalt wurde bald ein Liebhaber, und 1571 wird Jan Rubens von dem Bruder der Prinzessin ins Gefängnis gesetzt, da damals auf Ehebruch die Todesstrafe stand. Nun ist es Maria Pypelinx, die mutig und selbstlos Jahre hindurch an des schuldigen Gatten Befreiung arbeitet



Neptun und Cybele. In der Ermitage zu St. Petersburg. Nach einer Originalphotographie von Braun & Cie. in Dornach i. G. (Zu Seite 24)

und vor allem dem innerlich gedemüthigten, reuigen Gatten jene ergreifenden  
 Trostbriefe ins Gefängniß schrieb, von denen wir nur einen zitieren:  
 „Wie sollte bei unserer früheren so langen Freundschaft jetzt so großer  
 Haß entstehen, daß ich nicht eine kleine Missethat gegen mich vergeben



Die Kreuzaufrichtung. Mittelbild des Altargemäldes in der Kathedrale zu Antwerpen (Zu Seite 24)



Die Kreuzabnahme. Im Museum zu Antwerpen.  
(Nach einer Originalphotographie von Braun & Cie, in Dornach i. C. (Zu Seite 32.)

könnte, klein im Vergleich mit den mannigfachen großen Missetaten, für die ich alle Tage Vergebung von meinem himmlischen Vater ersuchen muß, und zwar mit der Bedingung, wie auch ich vergebe jenen, die mir Übles thun? Ihr mögt also versichert sein, daß ich Euch vollständig vergeben habe, und möge es dem Himmel gefallen, daß dies der Preis für Eure Befreiung sei, sie würde uns das Glück wiedergeben!" Am Schluß des Briefes steht: „Schreibt nicht mehr ‚Euer unwürdiger Mann‘; denn alles ist vergessen.“

Die tapfere Frau erreichte nach langen Kämpfen die Befreiung des Gatten, freilich unter der Bedingung, daß er seinen Wohnsitz in Siegen nehmen mußte, um jederzeit der Gerichtsbarkeit des Draniers greifbar zu bleiben. Hier schenkte Maria dem wiedergefundenen Gatten zwei Söhne, 1574 Philipp und am 28. Juni 1577 Peter Paul. Erst 1583 durfte die Familie nach Köln zurückwandern, wo der Vater 1587 starb. Nun kehrte die Witwe mit den Kindern nach Antwerpen zurück. Maria Pypeling hat diese Schicksale ihren Kindern nie erzählt, um das Andenken an den Vater und Gatten nicht zu trüben. Rubens hat die Liebesgeschichte seines Vaters nie erfahren; erst in neuerer Zeit haben die Akten den Sachverhalt aufgedeckt und uns darüber aufgeklärt, wie es kam, daß Rubens in Siegen geboren ist. Wenn er auch erst mit zehn Jahren in die Niederlande kam, er ist doch ein echter Flame, und die rheinische Jugend hat ihm viel Kinderglück und Frohsinn beschert, aber die Blutmischung nicht geändert.

## 4.

Der zehnjährige Knabe kommt zuerst in die Lateinschule und lernt die lateinische Sprache so meisterhaft, daß er später sich gut lateinisch unterhalten kann. Ja, mehr als das: die Welt der antiken Sage wird ihm hier erschlossen; denn die Jesuiten verlangten zwar strengen Gehorsam, aber den Dvid und Hygin ließen sie die jungen Burschen doch lesen. Auch Rembrandt hat seine Lateinschule besucht und nachher seinen Ganymed und seine Proserpina gemalt. Aber wie anders macht Rubens von der antiken Sage Gebrauch! Fast die Hälfte der 3000 Bilder, die auf Rubens bezogen werden, ist mythologisch. Nicht nur die bekannten Sagen, auch fernerliegende Stoffe wie die Märchen von Erichthonios und den Töchtern des Kekrops, die blutige Tereusgeschichte, Simon und Pera, sind ihm wohlvertraut. Auf dem lateinischen Unterricht war damals jede höhere Erziehung aufgebaut, und man machte mit dem Begriff „Lateinische Kultur“ Ernst. Heutzutage werden die jungen Maler gewarnt, nur ja nicht zu viel zu lesen, das schade der naiven Sinnenfreudigkeit. Nun, Rubens hat die Lektüre der alten Klassiker nicht geschadet, er hat noch in reifen Jahren sich Tacitus und Virgil beim Malen vorlesen lassen und dadurch die Elastizität gewonnen, das Hochgemute seiner Bilder auch im Stofflichen einzuhalten. Antike Sage, Bibel und Heiligenleben, das sind



Kastor und Pollux rauben die Töchter des Leucippus. In der Pinakothek zu München.  
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München  
(Zu Seite 35)



Venus, Amor, Bacchus und Ceres. In der Gemäldegalerie zu Kassel. (Zu Seite 30)







die unerschöpflichen Fundgruben, aus denen die Kunst des 14.—17. Jahrhunderts und auch Rubens seine Themata holte. Die protestantische Kunst Hollands hat auf die vitae sanctorum verzichten müssen und statt der Heiligen Kühe und Stübchen gemalt. Dabei hat sie viel Feinheit und Delikatesse aufgewandt, aber diese Bilder bleiben kurzatmig und ohne den Schwung einer feierlicheren Stimmung.

## 5.

Nach einer kurzen Pagenzeit bei der Gräfin Lalain kommt der junge Rubens — um 1592 — in die Lehre des Malers Adam von Noort, bei dem er vier Jahre blieb. Dieser brave Mann hat also dem größeren Schüler das solide Handwerk gelehrt; jeder, der es im Leben zu etwas gebracht hat, denkt mit Dankbarkeit und Ehrfurcht an die Zeiten der ersten Rüstung. Der zweite Lehrer, Otto van Veer, war in Rom gewesen als Schüler des Federigo Zuccheri, und er hat natürlich die italienisierende Richtung in dem Schüler gestärkt, wie uns das früheste der erhaltenen Rubensbilder, eine Verkündigung in Wien, beweist. 1598 wird der einundzwanzigjährige Rubens Freimeister in der Lukasgilde, ohne, wie Dürer, verpflichtet zu sein, nun auch gleich zu heiraten. Die Sehnsucht nach Italien wurde so mächtig, daß er im Mai 1600 nach Venedig abreiste. Er kommt in die Lagunenstadt, als Tizian und Tintoretto schon gestorben waren; aber ihre und Paolo Veroneses Bilder in dem damals neuerbauten Dogenpalast, in den Kirchen und Palästen der Stadt werden nun die hohe Schule des jungen Flamen. Man denke an Dürers Briefe aus Venedig, der hundert Jahre vorher in derselben Stadt war, um die Sonne sich auszumalen, die ein Malerherz vor solchen Wunderwerken durchströmen mußte. Was für Dürer Bellini und der junge Giorgione, Carpaccio und Cima gewesen waren, das waren für Rubens die großen Meister des Cinquecento, Tizians Assunta auf dem Hochaltar der Frari-Kirche und Tintorettos 50 Bilder in der Scuola San Rocco! Fast bedauern wir es, daß er bereits in den ersten Monaten von Venedig fortgerissen wurde durch einen Ruf nach Mantua, dessen kunstsinziger Herzog Vincenzo Gonzaga ihn zu sich holte, namentlich um berühmte Bilder zu kopieren, deren Wiederholungen der Herzog dann seinen fürstlichen Freunden zu schenken pflegte. Fast acht Jahre blieb Rubens im Dienste dieses Herzogs, der ihn sehr generös behandelte, ihm beliebig freie Zeit ließ und oft Urlaub zu Reisen gab. Mantua hatte seit dem Anfang des 15. Jahrhunderts in seinen Gonzagas kunstliebende Mäzene besessen, die mit den Este in Ferrara, den Montefeltres in Urbino usw. verschwägert waren. Hier hatte ein Mantegna die Hauptzeit seines Lebens verbracht, und der palazzo ducale weist noch heute nicht nur die Fresken und Plafonds, sondern zahlreichen Wandschmuck der alten Zeit auf. Dazu kam eine stattliche Sammlung von Denkmälern der Antike, die Rubens jetzt erst



Perseus und Andromeda. Im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin. (Zu Seite 30)

in Originalen kennen lernte. Im Palazzo del Tè sah er die Raffael-  
schule, die unter Führung Giulio Romanos alle Zimmer dieser Villa mit  
mythologischen Fresken ausgemalt hatte. Zahlreiche Kopien und Zeich-  
nungen von Rubens' Hand nach der Antike, nach Tizian und Correggio  
beweisen, wie gut Rubens diese Monate benutzt hat.

## 6.

Im Juli 1601, genau ein Jahr nach der Ankunft in Mantua, rief  
ein Auftrag des Statthalters der spanischen Niederlande, Erzherzogs  
Albert von Osterreich, den „pittor Fiammingo“ nach Rom. Als Dreiund-  
zwanzigjähriger durfte er zum erstenmal die ewige Stadt betreten —  
Dürer war 34, Goethe 37 Jahre alt! — aber er war nicht zu jung, er  
war gerüstet. Fast ein Jahr blieb er hier; und wenn auch das große  
Altarbild für Sa Croce in Gerusalemme, das ihm aufgetragen war, viel  
Arbeit verlangte, es blieb Zeit genug, in die Sixtina zu gehen und  
Michelangelos Decke und das jüngste Gericht abzuzeichnen — wir besitzen  
noch die cumenische Sibylle aus Rubens' Hand, — er lernte die Fresken  
der Carracci in der Farnese-Galerie und die ersten Bilder Caravaggios  
kennen. Was sonst durch seine Seele zog, als er die antiken Trümmer, die  
althristlichen Basiliken und Mosaiken, den Neubau der Peterskirche und  
die Patrizierpaläste bei dem Quirinal sah, wenn er in die melancholische Ode  
der römischen Campagna fuhr, wenn er die Villa d'Este in Tivoli be-  
suchte, das meldet kein Brief, aber wir ahnen es. Und das Dreiblatt  
für die Kirche des Heiligen Kreuzes zeigt das Einströmen dieser neuen  
Welt, Einflüsse der Carracci und Caravaggios, aber auch Tintoretto's.  
Die Kreuzaufrichtung dieses Altars hat Rubens dann später für das erste  
Bild, das er wieder in der Heimat malte, benutzt.

## 7.

Raum nach Mantua zurückgekehrt, bot sich Rubens ein neuer Weg,  
seine Anschauung von der Welt und Kunst des Südens zu erweitern.  
Der Mantuaner Herzog wünschte den spanischen Hof günstig zu stimmen  
und sandte dem König Philipp III. und seinem Kanzler, dem Herzog von  
Lerma, eine Fülle von Geschenken: Karossen, Pferde, Kanonen, Kleinodien  
und Bilder. Diese Gaben sollte Rubens überbringen und namentlich die  
Bilder, meist Kopien nach Venezianer Meistern, in seine Obhut nehmen.  
In der That litten die Bilder beim Transport sehr, und als sie in Balla-  
dolid ausgepackt wurden, mußte Rubens manche Leinwand ganz übermalen.  
Er fügte auch noch zwei eigene Tafeln hinzu, den Heraklit und Demokrit  
als weinenden und lachenden Philosophen — die Idee der Konfrontierung  
war ihm wohl in Mailand gekommen, wo Bramante dasselbe Thema als  
Fresco behandelt hatte. Rubens wurde sehr gnädig, ja beinahe dankbar  
aufgenommen; denn die spanische Malerei stand damals noch nicht auf



Das Jüngste Gericht. In der Pinakothek zu München  
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München (Zu Seite 30)

hoher Stufe und verwandte alle ihre Kraft auf kirchliche Bilder. In Rubens erschien nun der Maler der Schloßsäle und Regentenzimmer; er wirkte wie der Nachfolger Tizians. Der Herzog von Lerma bestellte bei ihm sein Reiterbildnis, das leider verloren ist; dagegen hat sich ein Reiterbildnis des Herzogs von Infantado (Wien, Privatbesitz) erhalten und galt lange als Velasquez' Arbeit! Wie Spanien im ganzen auf Rubens gewirkt hat, erfahren wir nicht, wenn wir einige harte Worte über seine dortigen Malerkollegen ausnehmen. Hat er die altniederländischen Gemälde, die Kathedrale von Bourgos, Theotocopus's Bilder in Toledo gesehen? War er in der Alhambra und hat die maurische Welt überhaupt zu ihm gesprochen? Rubens scheint nach Hause gedrängt zu haben; denn er lehnte den Vorschlag des Mantuaner Herzogs, über Paris zurück zu reisen und dort einige Bilder für die „Schönheitsgalerie“ in Mantua zu kopieren, ab und reiste direkt zu Schiff nach Italien zurück. In Mantua bekam er nun den Auftrag zu einem großen Dreifaltigkeitsbild, auf dem unten die Familie der Gonzaga knien sollte — also ein Thema, wie es ähnlich Mantegna in seiner Madonna della Vittoria gemalt hatte, die sich damals noch in Mantua befand (heute in Paris). Rubens' Bild ist 1797 leider zerschnitten worden, als die französischen Kommissare Napoleons Italien bereisten, um alle italienischen Capolavori für den Louvre zu stehlen. Erhalten haben sich nur Teile des Mittelbildes in Mantua und die beiden Seitenbilder mit der Taufe und Verklärung Christi (in Antwerpen und Nancy). In diesen Bildern herrscht Tintoretto's Einfluß vor; einzelne Motive sind aber auch Michelangelo's Karton der badenden Soldaten und Raffaels Stenzen entlehnt. Danach ist es wahrscheinlich, daß Rubens auf der Hin- oder Rückreise von Rom auch in Florenz eine Weile gewesen ist.

## 8.

Schon 1605 finden wir Rubens zum zweitenmal in Rom, diesmal für 1½ Jahre, in Gemeinschaft mit seinem Bruder Philipp. Die Brüder fanden sich im Studium der Antike, und Peter Paul hat für seinen Bruder viel nach der Antike gezeichnet. Nach einem antiken Torso (heute in Berlin), den man damals den „sterbenden Seneca“ nannte, hat er das bekannte Bild der Münchener Pinakothek gemalt. Auch die Dresdener Bilder: „Krönung des Jugendhelden“ und der „trunkene Herkules“ sind wohl antiken Reliefs nachgebildet. Sie variieren das alte Thema: „Ercole al bivio“, „Herkules am Scheidewege“, das aus Xenophons Memorabilien stammt und das Rubens aus Ciceros Schriften (de officiis 1, 32) kannte. In den primitiven italienischen Bildern des 15. Jahrhunderts (vgl. z. B. das Cassone-Bild von Ricc. Soggi im Berliner Schloßmuseum oder den Desco von Benvenuto di Giovanni bei Baron Franchetti in Venedig) wird Herkules inmitten zweier Frauen gezeigt, die ihn zum weichen und harten Leben locken und lenken



⊠ | *Schwertkampf zu München. Nach einer Originalphotographie von Franz von Stuck in München (Zu Seite 90)* | ⊠



☒ Die Brimmonenidacht. Im Jahr 1146. Nach einer Originalphotographie von Frans Karflaengh in Münden. (Zu Seite 30)



wollen. Rubens zerlegt das Thema in zwei Szenen: einmal Herkules im Kausch — denn er darf ja nach Vollendung der zwölf Taten ein Jahr lang zechen! — mit Nymphen und Satyren dahinschwankend; dann der gepanzerte Held, der die Laster Trunkenheit und Wollust besiegt hat und nun von der geflügelten Siegesgöttin gekrönt wird (Wiederholungen in München und Kassel). Das erste Bild gibt den Auftakt zu vielen späteren bacchischen Bil-



Bildnis des kleinen Nikolaus Rubens. Im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München (Zu Seite 34)

dern des Meisters, in denen dann Dionysos selbst an die Stelle des Herkules tritt. — In dieser römischen Zeit scheint auch das bekannte Vierporträt des Palazzo Pitti entstanden zu sein, das Rubens selbst mit seinem Bruder Philipp und Jan Woverius als Schüler des Justus Lipsius vorführt. Hier legte Rubens also Wert darauf, als Humanist, nicht nur als Maler auf die Nachwelt zu kommen. Den römischen und niederländischen Künstlern in Rom scheint Rubens, ebenso wie später van Dyck und Feuerbach, aus dem Wege gegangen zu sein, mit Ausnahme des Frankfurter Juden Adam Elsheimer, gen. Adam Tedesco, der seit 1595 in Rom lebte und hier in zwar kleinformatigen, aber monumental konzipierten mythologischen Landschaftsbildern den großen Stil fand, der den anderen deutschen Malern jener Zeit noch versagt blieb. Elsheimer soll Rubens auch die Technik des Radierens gelehrt haben, die damals ja noch ganz neu war. Durch Elsheimers Schüler Pieter Lastman gelangte diese Technik dann nach Holland zu Rembrandt. Rubens selbst hat sich nicht viel mit Radieren abgegeben; aber seine Kupferstecher

haben die Technik fleißig für Reproduktionen seiner Gemälde benutzt. Auch hier offenbart sich der ganze Gegensatz zwischen Rubens und Rembrandt. Während für Rembrandt diese leicht zu führende Schwarz-Weiß-Kunst ein Hauptausdrucksmittel, namentlich für visionäre Situationen, wird (ich denke an Dr. Faust oder die späte Simeon-Nadierung), lehnt Rubens das farblose Papier ab und läßt den Pinsel triumphieren.

## 9.

1607 zwingt Rubens ein bestimmter Befehl des Herzogs zur Abreise nach Genua, wo er drei Monate mit den Gonzagas verweilte und den Adel der alten Dogenstadt kennen lernte. Namentlich die Architektur der Genueser Paläste und Kirchen scheint ihn gefesselt zu haben. Die Zeit 1540—1600 ist ja die Periode, wo Genua sich mit neuen Palästen schmückte: Montorsoli baute den Palast für Andrea Doria, Giov. Batt. Castello den Palazzo Imperali, Rocco Pennone den Palazzo ducale; dann ist es der Peruginer Galeazzo Alessi (1512—72), der für die Paläste den vornehmen, weiträumigen Typus formte (Palazzi Cambiaso, Lercari, Spinola, Adorno, Serra, Durazzo, Brignone-Sale und die Villa Pallavicini usw.). Rubens hat Grundrisse und Querschnitte dieser Bauten aufgezeichnet und sie später für die Bauten in der Heimat verwandt. Auf der Reise nach oder von Genua scheint Rubens auch in Parma und Reggio gewesen zu sein; dann der Einfluß Correggios tritt jetzt immer stärker hervor und namentlich dessen „Heilige Nacht“ (damals in Reggio, heute in Dresden) scheint ihn stark beeindruckt zu haben. In dem für die Kirche Santa Maria in Ballicella in Rom bestellten Dreiblatt, das erst 1608 vollendet wurde, hat er die Figur des Heiligen Georg aus Correggios Bild (heute in Dresden) übernommen. Dies eben genannte Triptychon zwang Rubens zu einer dritten Romreise; als das fertige Bild aufgestellt wurde, zeigte es so störende Reflexe, daß der Künstler es noch einmal, und zwar auf Schiefer malte — aber trotzdem ist es nicht ein Bild geworden, das die Kunst des Rubens von 1608 auf der Höhe zeigt. Er war nun ein Dreißigjähriger, die Zeit der Vorbereitung ging zu Ende und wie Goethe die Iphigenie in Versen aus Italien mitbrachte oder Feuerbach seine „Poesie“, so suchen wir auch bei Rubens nach einer vollwertigen Leistung der unvergeßlichen römischen Zeit. Eine echt römische Huldigung ist das Bild auf dem Kapitol: Romulus und Remus, am Euter der Wölfin, von Alca Larentia gefunden; die Lupa sichtlich nach dem Leben geformt, also das erste bedeutende Tierbild des Meisters. Der Berliner Sebastian, den man bisweilen noch in die römische Zeit versetzt, ist dagegen erst 1614, also nicht mehr in Italien gemalt worden.

## 10.

Mitten in die römische Arbeit und Lebensfülle bricht die Nachricht, daß Maria Pypeling, die zweiundsiebzigjährige geliebte Mutter, an Asthma



Die Töchter des Kephros und das Kind Erichonion. In der Kaiserlich k. k. Sächsischen Bildergalerie zu Wien. Nach einer Originalphotographie von Braun & Cie. in Dornach i. G. (Zu Seite 10)

auf den Tod erkrankt sei und den Sohn noch einmal zu sehen hoffe. Rubens nimmt eilends Abschied von dem Land, das ihm eine zweite Heimat geworden war und ihn fest zu halten drohte — auch Goethe hat 1788 geschwankt, ob er ganz in Rom bleiben solle — verspricht freilich dem Herzog, baldigst zurückzukehren, und kommt Ende Oktober 1608 nach Antwerpen — zu spät, denn die Mutter war am 19. Oktober entschlafen. Damit tritt der entscheidende Umschwung in Rubens' Leben ein; aus dem Wandernden wird nun ein Seßhafter, der Lernende wird nun Meister und Lehrer, die Heimat braucht den Weitgereisten, der mit seiner neuen Kunst den neuen Stil für das ganze Land begründen soll.

Man hat das Gefühl, daß die Antwerpener wohl begriffen haben, wer da aus Italien heimkehre. Sie taten alles, um den Verwöhnten an die heimatische Scholle zu fesseln. Die Regenten der Niederlande, Erzherzog Albert und Isabella, ernannten ihn 1609 zu ihrem Hofmaler, und Aufträge über Aufträge bestürmten ihn von allen Seiten. Der Einunddreißigjährige führte dann am 13. Oktober Isabella Brant, die Tochter des Antwerpener Stadtschreibers, heim, blieb aber zunächst im Haus des Schwiegervaters wohnen, da er immer noch italienische Reisepläne hegte. Auch hier müssen wir wieder an Dürer denken, der unmittelbar nach seiner — freilich freudlosen — Heimkehr den Wanderstab wieder ergriff und nach Süden fuhr. Rubens ist in Antwerpen geblieben, zunächst vielleicht mehr aus Pflicht als aus Neigung. Dreißig schweresättigte Arbeitsjahre liegen jetzt vor ihm, die zwar durch Reisen, aber nie durch Untätigkeit, nicht einmal durch die Gicht unterbrochen wurden. Es beginnt jene gewaltige Produktion, die uns heute noch fast 3000 Bilder mit Rubens in Beziehung bringen läßt, wenn auch vieles dabei Schülerarbeit ist.

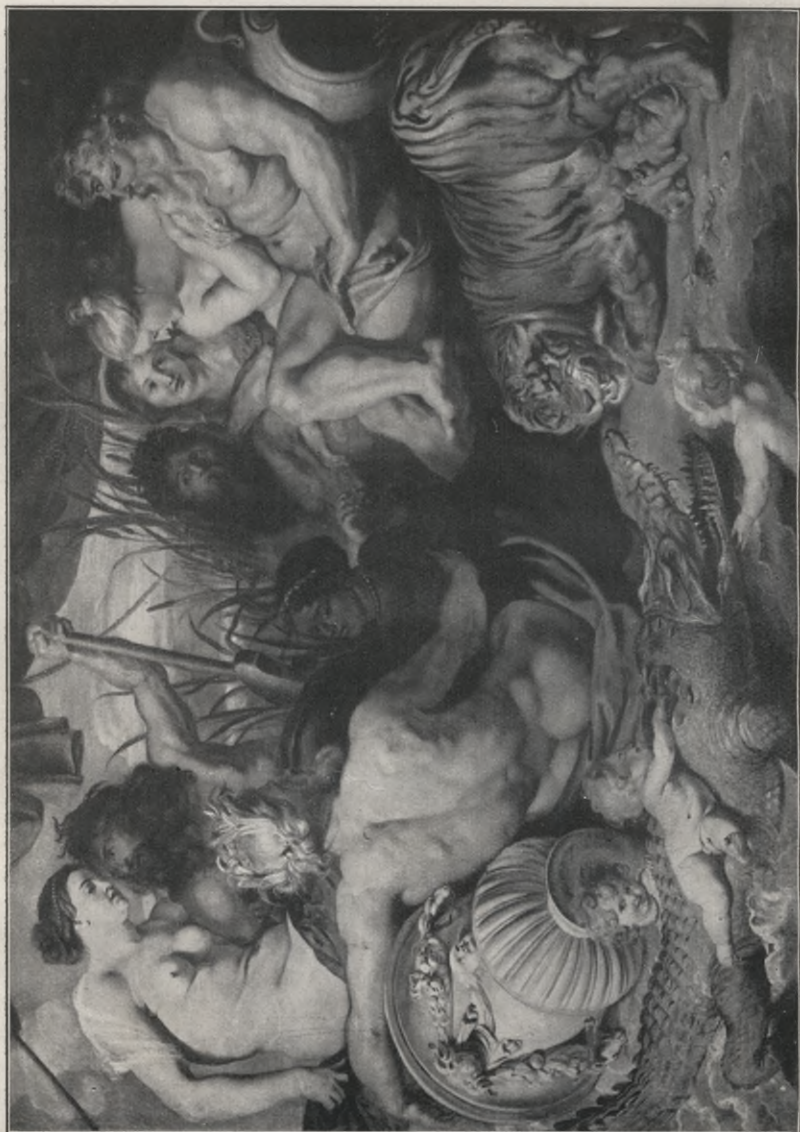
## 11.

Es ist ungemein interessant, die ersten nun in der Heimat entstehenden Gemälde mit denen aus der italienischen Zeit zu vergleichen. Über dies Thema haben sich kürzlich berufenste Rubensforscher wie Oldenburg, Dvorak und Glück ausführlich geäußert und sind dabei zu wesentlich andern Resultaten gekommen als der Altmeister der belgischen Forschung Max Kooses. Auszugehen ist dabei von dem Altar der Kreuzaufrichtung, der heute als Gegenstück zur Kreuzabnahme im Antwerpener Dom hängt, ursprünglich aber und zwei Jahrhunderte lang auf dem Hochaltar der St. Walpurgiskirche allein stand. Wir kennen noch die alte Aufstellung: 19 Stufen führten zu dem hohen Altar, der mit Predelle, Aufsatz und Flügeln noch den Typus des alten gotischen Klappaltars, wenn auch in barocker Umformung, vertrat. In der Höhe Gott-Vater mit Engeln, auf der Predelle biblische und Heiligenzenen, dann im Mittelbild und auf den Flügeln die eine große Szene der Kreuzaufrichtung ausbreitend, in drei Teilen und doch auf einheitlichem Schauplatz; endlich auf den Außen-



Das Christkind mit Johannes und den Engeln. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

flügeln vier Heilige mit ihren Marterwerkzeugen. Das mächtige, so oft verkannte Hauptbild zeigt nun im Gegensatz zu der ruhigen, statutarischen



Die obere Gattelle. Im kunsthistorischen Hofmuseum zu Wien. Nach einer Originalphotographie von S. Löwy in Wien  
(Zu Seite 30)

und verhaltenen Komposition auf dem letzten römischen Altartriptychon eine starke Bewegung, Manifestation leiblicher Kraft und Tätigkeit, und die Vorherrschaft der Diagonale, die bei einem Mittelbild doppelt auffällt.

Nach tritt die Leuchtkraft der Farbe stark zurück, alles ist Zeichnung, Komposition, Gleichgewicht und Kontrast. Man sieht also, Rubens sucht einen neuen, eigenen flämischen Stil. Die Meister der südlichen Farbe,



Eberjagd. In der Gemälbegalerie zu Dresden. Nach einer Originalphotographie von Braun & Cie. in Kornach i. G.  
(Zu Seite 30)

Tizian und Correggio, verblaffen; Tintoretto, Michelangelo und vor allem Caravaggio sind die Paten dieses neuen Bildes. So gedrängt die Komposition ist, sie ist keineswegs überfüllt, da alles der Einheit der Handlung

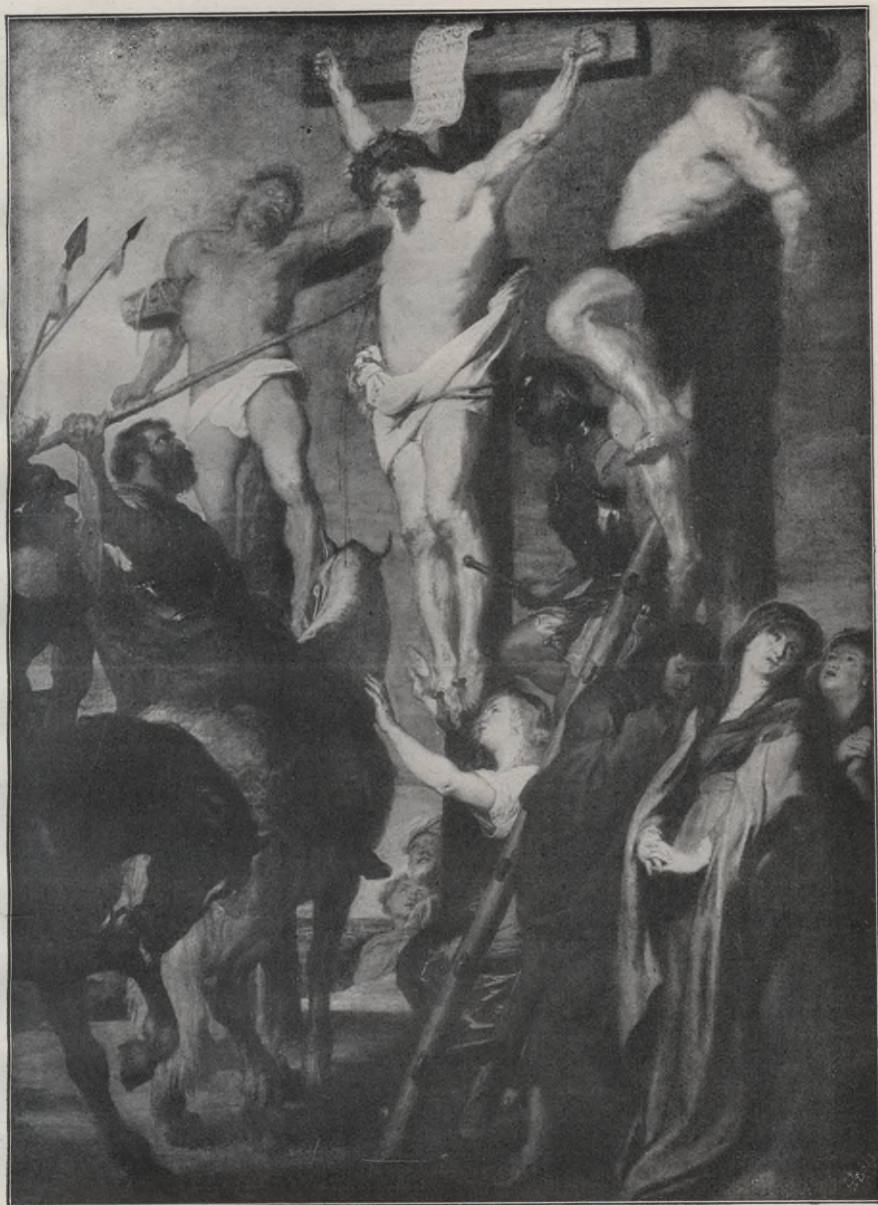
gilt und nichts Zufälliges geduldet wird. In den Seitenteilen finden wir die Eckpfeiler der Szene, links die klagenden Männer und Frauen, rechts die römischen Reiter und die herangetriebenen Schächer. Ein ähnlicher Stil, noch unruhiger und quellender, ist in der Anbetung der Könige von 1609 zu finden, die sich heute im Prado befindet, damals aber vom Magistrat in Antwerpen bestellt wurde zum Schmuck eines Saales im Stadthause. Schon 1612 schenkte der Magistrat es dann dem spanischen Gesandten Graf von Oliva, nach dessen Enthauptung (1621) kam das Bild in den Besitz Philipps IV. Auch das mächtige Bild im Kölner Museum, auf dem Juno die hundert Augen des toten Argus ihrem Pfau einsetzt, gehört in diese erste Antwerpener Zeit; es ist vielleicht das italienischste dieser Gruppe. Von Rubens' jungem Glück zeugen zwei bekannte Bildnisse: Isabella und er selbst in der Geißblattlaube (München) und Isabella allein (Berlin). Namentlich das erstere Bild, verglichen etwa mit dem oben besprochenen Lipsiusbild im Palazzo Pitti, verrät die freiere, lockere Ordnung des Flamen, der im Gegensatz zu der strengeren südlichen Gesellschaftsform sich hier in der vornehmen Nonchalance der häuslichen Gartenstunde porträtiert.

## 12.

Wie gesagt, Aufträge folgen auf Aufträge, die Schüler drängen heran, und der Meister muß bald Hunderte abweisen. Mit Hilfe der Schüler, die in einem großen Oberlichtsaal zusammen arbeiten, entstehen in den Jahren 1609—15 über hundert, meist ganz große Bilder, teils mythologischen, teils biblischen Inhalts. Kirchen und Paläste, Canonici und Patrizier, Fürsten und Äbte begehren seine Kunst; vornehme, durchreisende Gäste wollen porträtiert sein, englische Mäzene erbitten eine Auswahl eigenhändiger Bilder, Passanten berichten von dem interessanten Besuch im Atelier: „Wir besuchten auch den weitberühmten und kunstreichen Maler Rubens, den wir gerade bei der Arbeit trafen, wobei er sich zugleich aus dem Tacitus vorlesen ließ und daneben einen Brief diktirte. Da wir uns nun still verhielten und ihn durch Reden nicht stören wollten, begann er selbst mit uns zu sprechen und fuhr dabei ununterbrochen fort in seiner Arbeit, ließ sich weiter vorlesen, hörte nicht auf, den Brief zu diktieren und antwortete auf unsere Fragen“ (Bericht des Dänen Dr. D. Sperling 1621).

Wie ein Bekenntnis zu vergangenen südlichen Tagen wirkt der schöne Sebastian in Berlin, der um 1614 gemalt ist. Ein Sebastian war bisher in der flämischen Malerei selten gemalt worden und dann meist bekleidet; aber die Italiener haben das graufige Thema, wie ein junger, blühender Ephebenleib aus 100 Wunden blutet, schon im 15. Jahrhundert viel gemalt; der Zusammenhang von Nacktheit und Tod, der auch bei der Lucrezia und Kleopatra eine Rolle spielt, gibt einen dumpf-pathetischen Akkord. Botticelli, Mantegna, die Bellini, Cima, Perugino, sie alle und





Christus am Kreuz (Le Coup de lance). Im Museum zu Antwerpen (Zu Seite 44)

viele andere haben sich an der Aufgabe gefreut. Rubens gibt den leidenden Jüngling ganz einsam; die Schergen und Bogenschützen sind verschwunden, nur noch ihr schlimmer Köcher liegt da. Fünf Pfeile stecken in dem herkulisch gebauten Körper, der mit den Armen auf dem Rücken an den mächtigen Baumstamm gefesselt ist. Ein weiches, weißes Tuch verdeckt die Scham, sonst bietet sich der herrlich kraftvolle Leib hüllenlos dem Licht. Das Auge blickt schmerzverzerrt nach oben, und wir glauben das tiefe Seufzen der Qual zu vernehmen. Rubens hat das Sebastian-Thema später nie wieder aufgenommen — wohl sein Schüler van Dyck — er hat Blühenderes und Schmerzlicheres gemalt; aber dies Bild in Berlin ist von einer Stämmigkeit und Säulenhaftigkeit, die er selten wieder erreicht hat.

## 13.

Aus der Reihe der mythologischen Bilder dieser Jahre heben wir hervor: Venus, Bacchus und Ceres in Kassel, fast im Relief gehalten, sicher mit Verwendung antiker Formen; der gefesselte Prometheus in Oldenburg, mit dem die Leber des Dulders zerfleischenden Adler, den Snyder gemalt hat; Jupiter und Kallisto in Kassel, 1613 datiert und bezeichnet — man vergleiche das entsprechende Bild von Palma vecchio in Frankfurt, das etwa hundert Jahre früher entstand; die sogenannte frierende Venus (in Wirklichkeit Kallisto und Zeus) in Antwerpen, von 1614; Venus und Adonis in Petersburg, Dianas Heimkehr von der Jagd in Dresden, die Amazonenschlacht in München. Die ruhigen Szenen werden jetzt seltener, ein starker Zug zu Fülle und Bewegung ist überall spürbar. Das Kolorit wird immer blühender und heller, ohne daß die Einheit des Bildganzen darunter litte. Neben den mythologischen Bildern sind die biblischen nicht weniger zahlreich; die rein zuständigen und epischen Stoffe werden auch hier von den bewegten, selbst ekstatischen und visionären verdrängt, die Apokalypse spielt eine große Rolle: das apokalyptische Weib, die gefallenen Engel, Michaels Kampf, das Jüngste Gericht. Auch hier wieder bricht die Erinnerung an Michelangelos Fresco in der sixtinischen Kapelle vielfach durch.

Schon oben wurde Rubens' Meisterschaft als Tiermaler gerühmt; wir nannten die Lupa des Romulusbildes auf dem Kapitol. Antwerpen bot nun Gelegenheit, den ganzen exotischen Tierpark zu studieren: Löwen, Tiger, Leoparden, Flußpferde, Krokodile kommen vor neben Wölfen, Bären, Wildschweinen, Hirschen und Füchsen. Jagdbilder fanden unter den fürstlichen Jagdfreunden viele Liebhaber; der deutsche Pfalzgraf Wolfgang Wilhelm von Zweibrücken bemühte sich als erster um eine Löwenjagd, die jetzt in der Münchener Pinakothek hängt. Man denke an Cranachs Hirschjagden oder Uccellos „Caccia“, um den Fortschritt der Auffassung zu spüren! Das ganze Bild scheint durchbraust und durchschäumt von der



Toilette der Venus. In der Fürstlich Liechtensteinischen Galerie in Wien

Leidenschaft des Tieres und der Jäger. In einem einzigen Duktus wird die Gruppe fortgerissen.

Schon 1611 hatten die Antwerpener Bogenschützen und der Bürgermeister Nicolaus Rockox Rubens um einen Altar des Heiligen Christophorus für das Querschiff des Domes gebeten; 1614 wurde der Altar, wieder ein Triptychon, vollendet. Es hängt heute als Gegenstück zum oben besprochenen Altar der Kreuzaufrichtung. Rubens erweiterte das Christophorusthema zu dem Motiv: „Alle, die Christus getragen haben.“ So kommt die Kreuzabnahme in die Mitte, Maria als Schwangere bei Besuch der Elisabeth auf den linken, Simeon, der den Knaben im Tempel hält, auf den rechten Flügel; Christophorus selbst erscheint mit dem die Nacht beleuchtenden Eremit auf den Außenflügeln. Hier ist im Gegensatz zu dem Kreuzaufrichtungsaltar die Szene nicht mehr einheitlich; die Flügel sondern sich schon mit ihrer Architektur von der im Freien spielenden Mittelszene stark ab. Aber bei dieser ist nun freilich das etwas äußerliche Santieren, das auf dem ersten Altar sich vordrängt, durch eine seelischere Gesamtstimmung ersetzt. Es handelt sich nicht mehr um einen Transport, sondern um den wehmütigen Schluß des traurigsten Tages. Frauen, Männer und Knechte bilden um den herabsinkenden Leichnam eine geschlossene Gruppe, und es scheint tiefes Schweigen bei aller Tätigkeit zu herrschen. Dagegen wird auf den Flügeln laut geredet, Elisabeth heißt die junge Freundin redselig willkommen und der greise Simeon bricht in die Glücksworte aus: „Herr, nun lässest du deinen Diener in Frieden fahren!“ Wie anders lautete der Auftrag, wenn die Amsterdamer Schützen bei Rembrandt ein Festbild bestellen! Das soll nicht in die Kirche, sondern ins Kasino, das hat keine Heiligen, da die Amsterdamer Protestanten sind, die ihren Auszug zum festlichen Einzug einer Fürstin porträtiert sehen wollen! Rubens hätte solche Zumutung abgelehnt; ein Bild ist für ihn stets Steigerung der Wirklichkeit, Pathos eines überzeitlichen Vorgangs, wie ihn Bibel, Mythos und Historie geprägt haben. In die hohen Hallen des Antwerpener Doms gehörte in der Tat etwas anderes als in das Kasino einer holländischen Schützengilde!

#### 14.

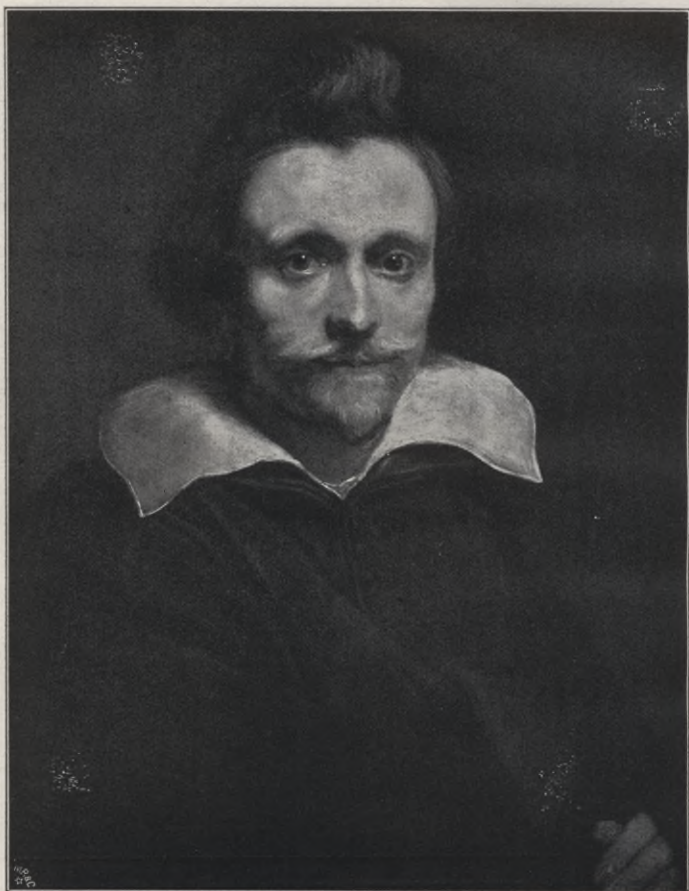
Wie glänzend Rubens' äußere Verhältnisse schon damals geworden waren, sieht man daran, daß er sich ein eigenes Haus bauen konnte, das den besten Patrizierhäusern der Stadt nicht nachstand. Im Garten wurde ein Pavillon errichtet, in dem er seine Bildersammlung aufhing, aber auch die antiken Bildwerke aufstellte, die er aus Italien mitgebracht oder in Belgien gegen eigene Bilder eingetauscht hatte. Den Hauptraum des Hauses bildete das große Atelier, von dem uns der oben erwähnte dänische Arzt berichtet hat: „Er ließ uns durch seinen Diener überall in seinem herrlichen Palast herumführen und seine Antiquitäten und die griechischen und römischen Statuen zeigen, die er in großer Menge besaß. Wir sahen



Landung der Maria von Medici im Hafen von Marseille. In der Medici-Galerie des Louvre zu Paris  
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München (Zu Seite 38)

dort auch einen großen Saal, der keine Fenster hatte, sondern sein Licht durch eine große Öffnung mitten in der Decke erhielt. Da saßen viele junge Maler, die alle an verschiedenen Stücken malten, die mit Kreide von Herrn Rubens vorgezeichnet worden waren und auf denen er hier und da einen Farbsleck angebracht hatte. Diese Bilder mußten sie ganz in Farbe ausführen, bis zuletzt Rubens selbst das Ganze durch Striche und Farben zur Vollendung brachte.“

Es war ein Glück, daß in der Zeit solchen Hochbetriebs ein Schüler in die Werkstatt kam, der mehr besaß als Geschicklichkeit und Gewissenhaftigkeit. Das war der junge Anton van Dyck, der um 1617 bei Rubens eintrat und mindestens bis 1618, vielleicht auch noch später, als er



schon Freimeister in der Lukasgilde in Antwerpen war, in des Meisters Atelier mit arbeitete, spätestens bis 1620, da er dann nach London und Italien ging. Van Dyck hatte die Anfangsgründe der Malerei bei Hendrik van Balen erlernt (er ist 1599 geboren) und war also etwa achtzehnjährig, als er bei Rubens Hilfe und

Bildnis eines Unbekannten. In der Gemäldegalerie zu Dresden. Nach einer Originalphotographie von Braun & Cie. in Vornach t. G.

dann Mit-  
arbeiter  
wurde. Es  
ist geradezu  
tragisch, daß  
die persön-  
liche Freundschaft  
der  
beiden größten  
flämi-  
schen Maler  
dennoch von  
Dyck aus der  
Heimat in  
die Fremde  
trieb; zuerst  
nach Italien,  
vor allem  
Genua,  
dann nach  
London, wo  
er 1632 der  
Hofmaler  
Karls I.  
wurde. Nach  
Rubens'



Tod wäre  
für van Dyck  
kaum ge-

worden in der Heimat; aber er starb ja auch schon im folgenden Jahr. Van Dyck hat von Rubens nicht nur genommen, sondern auch gegeben, namentlich im koloristischen scheint van Dyck die Einheit eines brandstigen glühenden Tones gefördert zu haben. So dürfte das Bild: „Achill unter den Töchtern des Lykomeides“ in Madrid in der Hauptsache von van Dyck stammen; sicher hat er dem Meister bei den Kartons für die Teppiche mit der Decius Mus-Geschichte (heute in Wien) und bei dem großen Auftrag für die Antwerpener Jesuitenkirche (s. u.) geholfen. 1620 ging van Dyck das erstemal nach London, dann 1621—26 nach Italien, von wo er als selbständiger Meister zurückkehrte.

Von dieser Zeit sagt Jacob Burckhardt in den „Erinnerungen aus Rubens“: Es war die Stellung eines Königs, nur ohne Land und Leute, aber von großem gesellschaftlichem Glanz; und nun fehlte auch das Attentat, wenigstens die Absicht nicht: „im Jahr 1622 suchte ein Mensch, der von

Anna von Österreich, Königin von Frankreich. Im Museum des Louvre.  
Nach einer Originalphotographie von Braun & Cie. in Dornach i. G.  
(Zu Seite 38)

einigen für irrsinnig gehalten wurde, den Rubens zu ermorden, so daß die Freunde des Meisters für nötig hielten, sich mit der Bitte um besondere Schutzmaßregeln an die Infantin zu wenden.“ Von späteren Gefahren solcher Art, denen er in Italien schwerlich entgangen wäre, erfährt man nichts mehr.

## 15.

Für die neuerbaute Jesuitenkirche seiner Vaterstadt hat Rubens in dem Jahre 1620 mit Beihilfe van Dycks nicht weniger als 39 Deckengemälde und 2 Altarbilder gemalt, die leider 1718 (außer den Altarbildern) verbrannt sind. Die erhaltenen Skizzen zeigen uns, wie Rubens auch ein rein lehrhaftes und allegorisches Thema in Schaulbarkeit verwandeln konnte. 1619 war Kaverius, 1622 Ignatius von Loyola heilig gesprochen; nun galt es, die junge Legende schaubar zu prägen. Die Maler sind immer besonders gern an jungfräuliche Stoffe gegangen; man denke z. B. an den frischen Strom des Lebens, der die früher Giotto zugeschriebenen Fresken der Oberkirche in Assisi aus dem Leben des Heiligen Franz durchzieht. Die beiden Altarbilder sind erhalten, das eine zeigt die Heilung Beseffener durch den heiligen Ignatius, das andere Franziskus Xaver bei der Mission in Indien. Von 36 Gemälden gibt es Zeichnungen von Jac de Wit im Plantin-Museum in Antwerpen und Kupferstiche. So können wir uns, zumal eine Handzeichnung in der Wiener Albertina die Anordnung zeigt und wir auch Innenbilder der Jesuitenkirche von Sebastian Brandt und Anton Gheringh haben, das Ganze noch einigermaßen vorstellen. Sicher hat Rubens unvergeßliche Stunden in der römischen Jesuitenkirche Bignolas verlebt und den Wunsch gehabt, die neue Jesuitenkirche seiner Heimat ähnlich festlich zu gestalten.

## 16.

Ein zweiter Riesenauftrag lockte Rubens 1622 nach Paris: Maria von Medici, die Witwe Heinrichs IV., hatte sich mit ihrem Sohn Ludwig XIII. wieder versöhnt und war von Blois nach Paris zurückgekehrt. Sie wünschte das Luxembourg-Palais, das sie bewohnte, mit einem Bilderyklus zu schmücken. Der belgische Gesandte in Paris, Baron von Wicq, übernahm die Verhandlungen mit Rubens, der auch 1622 in Paris eintraf, um alles mit der Königin zu besprechen. Wenn auch das Paris jener Zeit bescheidener war, als das heutige, so bot es doch einem Künstler-auge durch die kluge Gesamtanlage der Stadt an der Seine, durch seinen Louvrebau, soweit er schon vollendet war, durch seine Denkmäler und Brücken, durch die Landschlösser wie St. Germain genug Anreiz; damals mag Rubens der tiefe Unterschied zwischen der französischen und italienischen Kunst zum Bewußtsein gekommen sein. Nicht weniger als 21 Bilder umfaßt der in drei Jahren vollendete Zyklus, der heute einen Riesensaal des Louvre ausfüllt. Aus den Titeln der Bilder wird man





Studienkopf. Rötelzeichnung. In der Uffiziengalerie in Florenz. Nach einer Originalphotographie von Braun & Cie. in Dornach i. C.

die aus Sage, Allegorie, Mythos und Poesie gewonnenen Stoffe am besten erkennen: 1. Die Schicksalsgöttinnen bestimmen den Lebenslauf der toskanischen Fürstentochter; 2. Geburt der Maria Medici; 3. ihre Erziehung; 4. Heinrich IV. sieht ihr Porträt und beschließt, um sie zu werben; 5. die Trauung durch Prokuration; 6. die Landung in Frankreich; 7. die Hochzeit; 8. die Geburt Louis XIII.; 9. Heinrich IV. zieht in den Krieg gegen Deutschland; 10. Maria empfängt die Königskrone; 11. die Apotheose des ermordeten Königs; 12. die Regierung der Königin; 13. die kriegerische Reise nach Pont de Cé; 14. der Austausch der zwei Bräute (Anna von Oesterreich und Elisabeth von Frankreich); 15. die Segnungen der Regentschaft Marias; 16. Übergabe der Regierung an ihren Sohn Louis XIII.; 17. ihr Aufenthalt in Blois; 18. der Entschluß, mit dem Sohn sich zu versöhnen; 19. der Friedensschluß; 20. die Versöhnung zwischen Maria und Louis; 21. die Zeit enthüllt die Wahrheit.

Es braucht eine Weile, um sich in diese seltsam zwischen Wirklichkeit und Symbol schwebende Geschichte hineinzuleben. Aber bald gewinnen diese Schicksalsbilder einer hochgestellten Frau ein mehr als biographisches Interesse. Während die römischen dekorativen Wandmalereien durchweg auf mythologischer und biblischer Grundlage ruhen, durch die das Allgemein-Menschliche dann immer wieder ergreifend durchschimmert, prägt hier Rubens für eine neue Art der Biographie einen ganz eigenen Stil. Gegenwart und Vergangenheit, Zeitliches und Gedankliches, Historie und Symbol werden miteinander verwoben, so daß der Zufall dieser Einzelbiographie sub specie aeternitatis geschaut wird und diese Dynastengeschichte ein schicksalvolles Gepräge bekommt. Für die kommenden Jahrzehnte ist damit ein Typus geformt, der bis zum Ende des 18. Jahrhunderts Geltung behält; erst die Napoleonzeit prägt dann einen wirklicheren Stil.

Rubens hat nicht mit freudigem Stolz von Paris Abschied genommen; die Bilder wurden zwar höchlichst bestaunt, aber die Königin zögerte mit der Bezahlung. Die Reisen und der Aufenthalt in Paris waren kostspielig genug gewesen. Im Mai 1625 fand bei Gelegenheit der Vermählung der Prinzessin Henriette mit Karl I. von England die Einweihung der Galerie statt. Rubens' Pariser Zeit war aber noch durch eine diplomatische Mission in Anspruch genommen. Seine Fürstin, die Erzherzogin Jzabella, wünschte den Waffenstillstand, den sie mit den holländischen Generalstaaten 1609 auf 12 Jahre geschlossen hatte, zu verlängern, und in ihrem Auftrag hatte Rubens bereits vorher im Haag mit den Diplomaten verhandelt; leider vergeblich. Vielmehr drohte Philipp IV., die Feindseligkeiten wieder aufzunehmen, und England war bereit, den Generalstaaten Truppen zu senden. Durch Baltasar Gerbier, den Vertrauten des Herzogs von Buckingham, lernte Rubens den Herzog selber kennen und dann auch Karl I. selbst, der sich damals aus Anlaß seiner Vermählung in



Jacelyne van Caestre. Im Königl. Museum zu Brüssel (Zu Seite 47)



Susanna Fourment („Le Chapeau de paille“). In der Nationalgalerie zu London  
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München (Zu Seite 47)

Paris auf-  
hielt, und es  
gelang Ru-  
bens, die  
Streitigkei-  
ten wenig-  
stens für die  
nächsten  
zwei Jahre  
beizulegen.

17.

Wir ha-  
ben noch  
nachzuholen,  
was an Ein-  
zelbildern  
in den zehn  
fruchtbaren  
Jahren  
1615 bis 25  
entstand.  
Wieder be-  
ginnen wir  
mit den My-  
thologien.  
Da ist in  
Berlin das  
köstliche  
feine Bild:  
Perseus be-  
freit Andro-  
meda, mit  
einem rüh-  
rend feinen,

zartschimmernden Mädchenleib und dem schönsten Apfelschimmel; in  
Wien die Auffindung des Erichthonios durch die drei Nekropstöchter  
Pandrosos, Aglaue und Herse. Dazu sagt Burchardt: „Der weibliche  
Akt war sehnlich gewünscht, und es gibt Beweise dafür, daß Rubens  
ihn gern und freiwillig gewährte. Wo stand es bei den alten Mytho-  
graphen geschrieben, oder auf antiken Reliefs oder Vasen ausgesprochen,  
daß die drei Töchter des Nekrops, als sie das schlangensüßige Kind  
Erichthonios in dem geöffneten Korbe vorfanden, nackt gewesen seien?

Rubens aber in dem superben Bild der Galerie Liechtenstein malte sie so: in hellem Licht vor einem feuchtdunklen Quellwinkel, in wunder-samem Kontrast der Anblicke, und gab ihnen noch bei: eine bekleidete Amme, einen eifrig mitbeteiligten Putto und ein Hündchen, ferner in Skulptur eine Nymphe als Brunnenfigur und draußen im sonnigen Walddraum eine gehörnte Panzherme.“ Das Wiener Hofmuseum besitzt ein bukolisch=episches Bild, Jupiter und Merkur bei Philemon und Baucis, wo die Götter nicht dulden, daß die Gans geschlachtet werde. Das Thema war in der Mailänder Schule heimisch (z. B. Bild von Bramantino in Köln) und das passendste Motiv für ein Landhaus. Nun beginnen auch die Bacchanal=Bilder, meist in der Weise, daß der trunkene, von Nymphen und Satyrn gestützte Silen, den auch Panther und Tiger umspringen, beim Taumeln stutzt, weil vor ihm auf der Erde eine Paniske lagert, die ihre Kinder säugt und liebkost. Eine frühe Redaktion mit zwei Panisken befindet sich in Petersburg, das Hauptstück hängt heute in München, während Berlin eine Umformung besitzt, die auf van Dycks Geschmack hinweist. Das Münchener Bild ist fast quadratisch im Format; mit großer Wucht ist der Anprall des vorwärtstaumelnden Gottes gegen das am Boden liegende Muttertier geschildert; das Berliner Bild hat das Format des liegenden Rechtecks, hier ist die fastige Paniske entfernt, nur kleine Kinder spielen mit Blumen und Früchten, und im Gefolge tanzt elegant und ballerinenhaft eine völlig nackte Nymphe. Gewiß nahm der Besteller des zweiten Bildes Anstoß an der derben Paniske, die auf dem Münchener Bild ganz hingeeben an das Geschäft des Säugens am Boden liegt und sich durch keinen Komus stören läßt; in der Tat hing das Bild, weil unverkäuflich, noch bei Rubens Tode in seinem Haus. Ähnlich in der Anordnung, aber zahmer in der Regie ist Dianas Heimkehr von der Jagd. Das Bild: Versöhnung der Römer und Sabiner in München geht wieder auf ein italienisches Vorbild zurück, wie es Rubens vielleicht in Rom im Palazzo Colonna (von dem Ghirlandaioschüler Bartolommeo di Giovanni gemalt) gesehen hatte, wo als Gegenstück der Raub der Sabiner Mädchen im Circus maximus gemalt ist. Wie ein festlicher Fanfarenruf klingt das Bild des Raubes der Leukippiden in München. Kastor und Pollux kommen zu Pferde dahergestürzt und rauben sich die beiden schönen Töchter des Königs Leukippos, Phoibe und Hilaeira, die als Priesterinnen der Artemis Jungfrauen bleiben wollten. Das Bild enthält lauter heroische Momente: Reiter, Pferde, Frauenraub, nackte Mädchenleiber, Keuschheitsgelübde; es ist drohend in der Erscheinung, lieblich in der Gesinnung. Auch hier wird van Dycks Mitarbeit vielfach angenommen, die ich jedoch bezweifle. Eine Erinnerung an Rom ist zweifellos die „Caritas Romana“ in Amsterdam, wenn die Sage von Cimon und Pera auch in den Niederlanden (z. B. Relief an der Katharinenkirche in Gent) bekannt war.



Die drei Grazien. Im Prado-Museum zu Madrid  
Nach einer Originalaufnahme von Franz Hanfstaengl in München (Zu Seite 48)

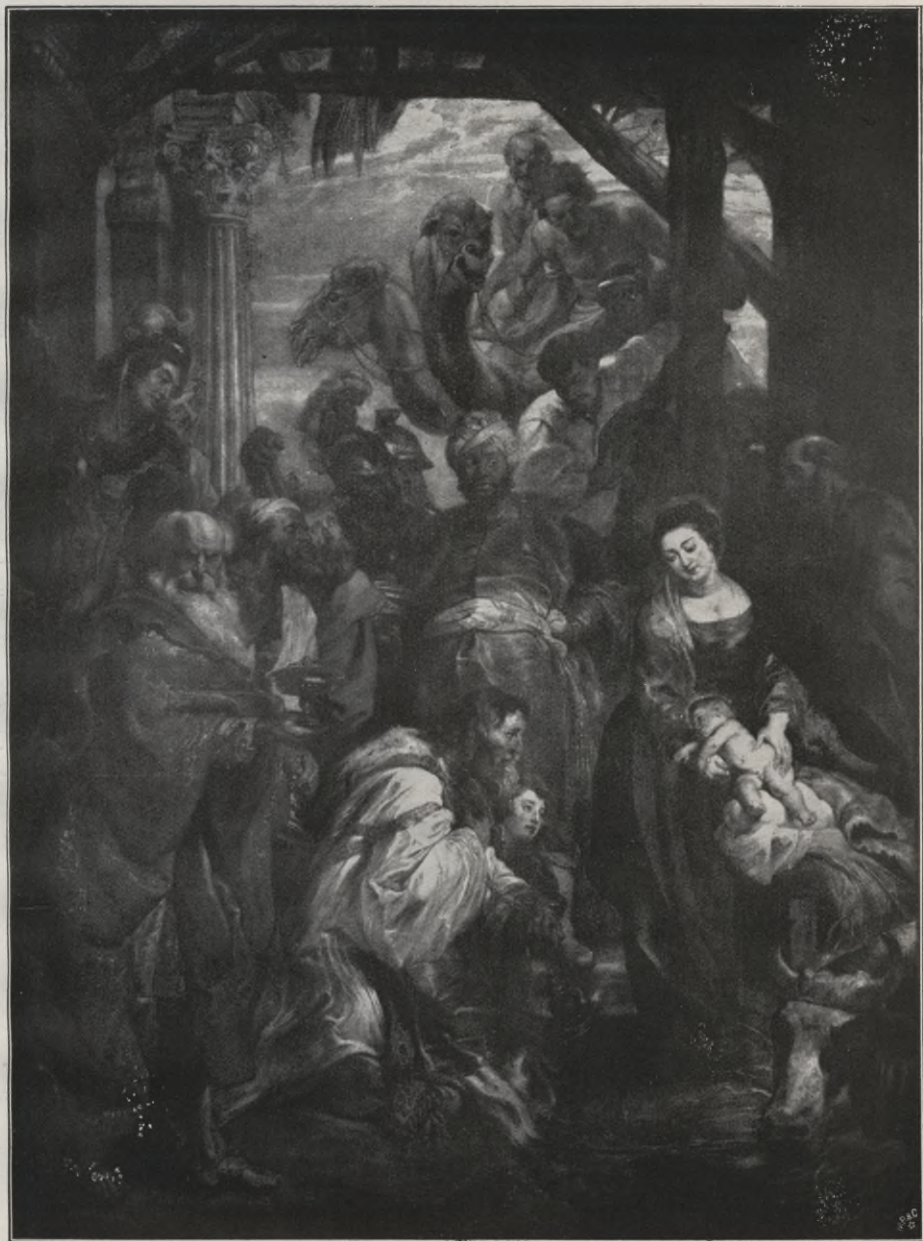


Rubens' Söhne Albert und Nikolaß. In der Fürstlich Stechtensteinschen Bildergalerie zu Wien. Nach einer Originalphotographie von Braun & Cie. in Dornach i. G.

Peras alter Vater soll im Gefängnis Hungers sterben; da kommt die junge Frau, die eben Mutter geworden ist, und bietet dem verdurstenden Alten ihre Brüste. In Wien hängt ein Bild: Simon und Iphigenie, das aber nicht einen römischen Sagenstoff, sondern eine Novelle Boccaccios behandelt, wie Simon, ein bisher verdummter und blöder Landmann, durch den Anblick der nackten Schönheit Iphigenies aus seiner Dumpsheit geweckt und ein lebendiger und tätiger Mensch wird.

Von den biblischen Bildern dieser Zeit gilt die Kreuzigung mit den beiden Schächern, der sogenannte *coup de lance* im Antwerpener Museum, für besonders bedeutend. Das Bild wurde 1620 für den Hochaltar der Reflektenkirche gemalt. Die Komposition ist sehr viel enger, als bei der Kreuzaufrichtung und Kreuzabnahme; die trauernden Frauen sind hier rechts gestellt, links kommt Longinus zu Pferde heran und sticht dem toten Dulder die Lanze ins Herz, während andere Schergen die Beine der Schächer zerschlagen. Zwei Jahre früher malte er für die Grabkapelle des im Antwerpener Dom bestatteten Kaufmanns Jan Michiels den toten Christus im Grabe (*à la paille*), auch darin ein altes italienisches Totenbildschema variierend, wie es namentlich der Venetianer Giovanni Bellini vielfach gemalt hat. Köstlich intim und innerlich ist das Madonnenbild in den Florentiner Uffizien, dessen poetische Zartheit jene Zweifler belehren kann, die bei Rubens immer nur die pathetische Gebärde und die starke Aktivität suchen. Für das Urtheil Salomos, heute in Kopenhagen, wäre als Vorbild oder Erinnerung ein Bild Giorgiones zu nennen, das zu der Zeit, als Rubens in Venedig war, noch dort hing (heute in Kingston Lacy in England). Wundervoll ist hier der Kontrast der beiden Mütter, zwischen denen der Henker eben sein blutiges Werk vollziehen will. Für den Pfalzgraf Wolfgang Wilhelm von Zweibrücken-Neuburg sind 1619 zwei große Kirchenbilder entstanden, die Ausgießung des Heiligen Geistes und die Geburt Christi, beide heute in der Münchener Pinakothek — auch sie reich an italienischen Anklängen und doch in neuer, freier und lebendigster Gruppierung. Ein ganz schweres Barockbild ist im Wiener Hofmuseum: Der heilige Ambrosius verwehrt dem Kaiser Theodosius nach dem Blutbad in Thessalonich den Eintritt in die Basilika St. Ambrogio in Mailand — eine eng gedrängte Gruppe von Kriegerern und Priestern vor dem Portal der Kirche. Eine Probe, wie Rubens mit einer einzelnen Figur leidenschaftlich und ausdrucksvoll reden kann, bietet die reuige Magdalena im Wiener Hofmuseum. Die Büklerin will von ihrem Schmutz nichts mehr wissen, der aus dem umgestürzten Schrein zu ihren Füßen herausrollt, ihre seidenen Gewänder sind ihr zur Dual — sie ringt die schönen nackten Arme; betroffen sieht das die weiter im Hintergrund sitzende Martha. Rubens kannte nicht nur Tizians Bild der reuigen Magdalena im Palazzo Pitti, sondern sicher auch Caravaggios rührend-schönes Bild im Palazzo Doria in Rom.





Die Anbetung der Weisen aus dem Morgenland. Im Museum zu Antwerpen.  
Nach einer Originalphotographie von Braun & Cie. in Dornach i. C.



Philipp IV., König von Spanien. In der Ermitage zu St. Petersburg  
Nach einer Originalphotographie von Braun & Cie. in Dornach i. C. (Zu Seite 48)

Aber neben diesen mythologischen und biblischen Bildern steht die lange Reihe der Porträts. Man hat lange Zeit den Porträtisten Rubens unterschätzt und auf Rembrandts geistige Überlegenheit und Vertiefung hingewiesen. Beide Männer wollten etwas ganz Verschiedenes. Für Rubens ist jedes Porträt festliche Erscheinung, in dem Sinn, wie wir auch heute noch den Sonntagsanzug anziehen, wenn wir uns photographieren lassen. Er nimmt darin die Traditionen der Romanen wie auch der alten Niederländer auf. Eine allzu große Enthüllung des Seelischen und Individuellen wird eher vermieden als gesucht. Denn diese Bilder kommen ja in die Festsäle des Besitzers und seiner Söhne und sollen späteren Generationen das Bild des Ahnherrn in ähnlicher Weise ins Gedächtnis rufen, wie einst die griechischen Stelen am Dipyllon Athens. Auch ließen sich meist nur vornehme und zahlungsfähige Kreise von ihm malen. Daneben freilich malt Rubens auch die Freunde und ihre Frauen, Verwandte und Kollegen. Ein berühmtes Hauptwerk ist das Doppelporträt des englischen Grafen Thomas Arundel und seiner Frau in München (1620 datiert). Der Graf war ein berühmter Kunstmäzen, der die Reihe der glücklichen Sammler eröffnet, die im 17. und 18. Jahrhundert so viele Meisterwerke vom Kontinent nach ihrer Insel geschafft haben, da ihre einheimische Malerei nur Ungenügendes lieferte. Es fehlt auf dem mächtigen, 2½ Meter im Geviert betragenden Bilde auch die Dogge und der Zwerg nicht; ein mächtiges Tabernakel mit gewundenen Säulen bildet den Hintergrund. Weiter nennen wir die Porträts des Jan Vermoden in Wien (1616), Jan Ch. de Cordes und seiner Frau Jacqueline von Caestre (1617) in Brüssel, das Erzherzogspaar Albert und Isabella im Prado, Peter van Hecke und seine Frau Klara Fourment (Paris, Rothschild); die Frau ist eine ältere Schwester von Rubens' zweiter Frau. 1620, 1623 und 1625 hat er immer wieder die eigene Frau Isabella gemalt (Haag, Florenz, Petersburg) und gleichzeitig ihren zweiten Sohn Nicolaus (Berlin). Bald folgt das Bild der Susanne Fourment, einmal 1620, genannt le chapeau de paille, obwohl sie einen Tuchhut trägt (London) und fünf Jahre später das glänzende, seidig schimmernde Bild im Louvre. Susanne war die Gattin des Arnold Lunden und ebenfalls eine Schwester der Helene. Um 1630 hat er sie dann noch einmal gemalt, in ganzer Figur, mit ihrem Töchterchen Katharina (Petersburg). Die Reise nach Paris bringt neue Porträtaufträge, sowohl Maria von Medici (Prado) wie Anna von Osterreich, die Gattin Louis' XIV. (Louvre und Prado), sitzen ihm, ebenso die Toskanerin Johanna von Osterreich und ihr Gatte Francesco Medici. Weiter folgen der Graf Spinola, der Sieger von Breda, den wir auch aus Velasquez' Bild der Einnahme von Breda kennen und eine ganze Reihe unbekannter Männer. Es ist ein Aspekt wie später bei Lenbach; viele der führenden oder doch wenigstens

herrschenden Männer Europas klopfen bei ihm an und begehren das Bild von seiner Hand. Bald sollte er sogar den Wettbewerb mit dem größten Porträtisten seiner Zeit, mit Velasquez, zu bestehen haben.

## 19.

Der Tod seiner Gattin Isabella 1626 traf den Künstler hart. Man hat sich gewöhnt, diese erste Ehe mehr im Spiegel der Konvention zu sehen, weil die zweite so namenlos glücklich war. Aber wie klingt der Brief, den er bald nach dem Tod an einen Pariser Freund schreibt? „Ich habe die beste Gefährtin verloren, die man mit Recht lieben konnte, ja lieben mußte, da sie keinen der ihrem Geschlechte eigentümlichen Fehler hatte: ohne mürrisches Wesen und ohne weibliches Unvermögen, sondern gut und ehrenhaft durch und durch, und wegen ihrer Tugenden im Leben geliebt und nach ihrem Tode allgemein und von allen beklagt . . . Sehr schwer wird es mir, mich von dem Schmerze um die Verlorene los zu machen, von der Erinnerung an eine Person, die ich achten und verehren werde, solange ich am Leben bin.“ Das herrliche Bild der beiden Söhne Albert und Nicolaus in Wien ist wohl damals in der bitteren Zeit der ersten Witwerschaft entstanden. Vielleicht begrüßte es Rubens als willkommene Ablenkung, daß die nächsten Jahre ihn wieder im diplomatischen Dienst auf vielfache Reisen führten.

Wieder handelt es sich um die Differenzen zwischen England und Spanien, bei denen die Erzherzogin Isabella zu intervenieren suchte. Karl I. fürchtete die spanischen Heere, und wieder ist es der Herzog von Buckingham, der auf Rubens als Unterhändler hinweist. Lange sträubte sich Philipp IV., einen bürgerlichen Malerdiplomaten als Unterhändler anzuerkennen. Aber im Juli 1628 finden wir Rubens tatsächlich in Madrid, und nun erwies es sich, daß die politischen Verhandlungen gerade von Rubens glänzend gefördert wurden. Denn wo der Diplomat nicht weiter wußte, sprang der Maler in die Bresche und kam dem prachtliebenden Fürsten durch Übernahme großer dekorativer Aufträge willig entgegen. Auch als Porträtist fand Rubens reiche Beschäftigung; der König, die Königin und andere Mitglieder der königlichen Familie saßen ihm. Das war eine besondere Auszeichnung, da Velasquez eigentlich das Vorrecht hatte, als einziger Maler den Herrscher zu porträtieren.

Die Begegnung mit diesem spanischen Maler ist das eine Geschenk dieser spanischen Reise. Rubens hat im allgemeinen von Kollegen nicht viel angenommen, seine Art war zu klar, vielleicht selbstherrlich, jedenfalls so fest in sich ruhend, daß er andere Richtungen und Malweisen nicht mit tieferem Interesse würdigte. Es wird uns immer schmerzlich bleiben, daß er, als er in Amsterdam war, nicht daran dachte, Rembrandt aufzusuchen, der freilich damals noch ganz in den Anfängen steckte. Mit Velasquez war es etwas anderes. Auch dieser war Hofmaler, verbunden mit dem



Venus und Adonis. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

großen Apparate fürstlichen Lebens, als Zeremonienmeister fast mehr mit Etiquette belastet als mit Malerei. Rubens erkannte, daß ihm in Velasquez ein Ebenbürtiger gegenüberstand, dessen strenge Sachlichkeit, vornehme Zurückhaltung der Leidenschaft und keusche Innerlichkeit ihn mindestens betroffen haben muß. Die Glanzjahre des Velasquez lagen ja noch vor ihm; aber die Wesensart des dreißigjährigen Künstlers hat der fast eine Generation ältere Mann natürlich erfasst. Was gäbe man darum, die Gespräche dieser beiden Maler zu kennen! Vergleicht man die Porträts Philipps IV. von Rubens' und Velasquez' Hand, so steht der jüngere Maler zweifellos als der bedeutendere da; und Rubens' Bilder sind nicht in den Prado gekommen, sondern wurden erst nach seinem Tode verkauft (heute in München). Aber das darf nicht wunder nehmen; Velasquez lebte mit seinem Fürsten seit Jahren in vertrautem Umgang, er hatte Zeit für seine Sitzungen, und Velasquez malte langsam. Rubens war nur neun Monate in Spanien, er hatte mehr zu tun als zu malen, und die Porträts sind nur nebenher entstanden. Im ganzen wird Rubens die so viel verschlosseneren Natur des Velasquez als etwas Fremdartiges empfunden haben, und er mag oft an die italienischen Jahre gedacht haben, wo ihm das blühende Leben so viel unmittelbarer entgegengeströmt war als in Madrid. Und nun erst begriff er auch den Venetianer Meister, der in den spanischen Schlössern so reich und glänzend vertreten war, Tizian. Bei seiner ersten spanischen Reise hatte er diese Bilder natürlich auch schon gesehen; aber er war in den 25 Jahren gereift und gewachsen und nicht mehr so stark mit sich selbst beschäftigt. Wir erleben es ja alle, daß Kunstwerke, die vor vielen Jahren uns zuerst beschäftigt haben, erst in späteren Jahrzehnten mit der vollen Kraft ihres Glanzes oder ihrer Tiefe uns erfassen — das echte Kunstwerk ist ja alle fünf Jahre immer ein neues Geschenk! Der fünfzigjährige Rubens hat damals viele Tizians kopiert.

Ende April 1629 sind die politischen Verhandlungen so weit gefördert, daß Rubens nach London abreisen konnte; und hier kam man, dank der Vermittlung des Herzogs von Buckingham, bald zum Ziele. Immerhin ist Rubens doch auch in London fast ein Jahr geblieben. Wie Philipp IV. ihn in den Adelsstand gehoben hatte, so schlug jetzt Karl I. ihn zum Ritter und überhäufte ihn mit Ehrenbezeugungen. Die Maler wie die Künstler überhaupt hatten im 15. und 16. Jahrhundert noch eine sehr bescheidene soziale Position. Wie demütig muß ein Dürer hinter Karl V. herlaufen, um endlich sein Gütchen bestätigt zu bekommen; auch Holbeins Stellung am Londoner Hofe ist keine hohe gewesen. Rubens hebt seinen ganzen Stand auf eine neue Plattform, und van Dyck z. B. hatte es ihm zu danken, wenn er sofort als ebenbürtig und gleichstehend von den Londoner Hofkreisen behandelt wurde. Auch hier können wir nicht ohne Schmerz an Rembrandt denken, der nur einmal in seinem Leben einen Auftrag von fürstlicher Seite bekam und nie an den Hof im Haag geladen worden ist.



Der Stiefons-Mitar. In der Gemäldegalerie zu Wien (Zu Seite 60)



Strubens mit seiner jüdischen Frau im Garten. In der Photographie zu München. Nach einer Originalphotographie von Franz Gantfingl in München (Zu Seite 63)



Die Rückkehr nach Antwerpen mag Rubens nicht ganz leicht geworden sein. Jahrelang hatte er als politischer Funktionär den hohen Aufgaben der Politik gelebt und war von Fürsten und Frauen verwöhnt worden — jetzt sollte er in das Atelier zurückkehren und in ein Haus, das seit dem Tod seiner Frau verwaisst war? Der zweiundfünfzigjährige Maler faßt den kühnen Entschluß, ein erst sechzehnjähriges Mädchen zu heiraten! Es war die jüngste Tochter aus dem Hause Fourment, deren ältere Schwestern er schon mehrfach porträtiert hatte, mit denen er in freundschaftlichem Verkehr stand. Der Schritt war ungemein segensvoll für sein Herz und seine Kunst. Zehn Jahre leidenschaftlichen Glücks sind ihm noch an Helenens Seite beschert worden, in denen seine Kunst den letzten höchsten Aufstieg nahm — ohne Schwächung und Trübung hat er bis zuletzt die Stunden ausgefüllt, um dann zu sterben, ehe seine Kraft abnahm. Ein Michelangelo brachte es zwar auf neunzig Jahre, ohne Reduktion seines Genius — aber wieviel Seufzen und Klagen füllen seine letzten dreißig Jahre. Und wir kennen kaum einen Fall, daß sich bei einem Genius erst in den fünfziger Jahren seine stärkste Kraft entwickelt hätte — sagt man doch im allgemeinen, daß mit 45 Jahren die Produktion nachlasse! Und noch ein zweites: andere Menschen ziehen aus ihren Schmerzen Kraft und Stärke, für Rubens ist Produktion gleichbedeutend mit Glück. Wieder sucht unser Auge Rembrandts Geschick. Wie tief sind die Schatten nach Saskias Tod! Aber wie wogend ist gerade das farbige Hell Dunkel dieser Jahre 1642—1656! Und auch Rembrandts letzte Periode, in der die Staalmeesters, die zweite Anatomie, die Judenbraut, die Familie in Braunschweig und der Christus in München entstanden, ist wenig durchsonnt. Gönnen wir Rubens das Glück dieser letzten zehn Jahre! Die Arbeit wird durch keine politischen Missionen mehr unterbrochen, Rubens bleibt daheim und erwirbt ein Landgut Steen (bei Mecheln) für 93000 Gulden, das Ländereien, Seen, Gehölze und ein mittelalterliches Schloß umfaßte. Als Schloßherr lebt er hier mit der schönen jungen Frau, junge Kinder springen auf den Wiesen umher, und der ganze Segen des Landaufenthalts strömt auch in die Kunst ein. Denn nun entstehen die großen Landschaften, die früher nur sporadisch vorkamen. Rubens sieht die Natur stets in festlichen oder doch gesteigerten Stunden. Das bloß Zuständliche, das die holländische Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts erfüllt, liebt er nicht. Die Fülle des Lichts, das tiefe Atmen der Felder am Sommertag, das drohende Spiel der Gewitter und die Befreiung der Stimmung nach schwüler Hitze — das sind seine Lieblingsexponenten. Diese Landschaften hat Rubens nicht auf Bestellung gemalt; die meisten Landschaftsbilder befanden sich bei seinem Tode noch in seinem Hause. Im Atelier geht die mythologische und biblische Stoffmalerei unverändert weiter. Rund 500 Bilder sind in diesen letzten zehn



Helene Fourment. Sammlung van der Hoop im Reichsmuseum zu Amsterdam  
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München (Zu Seite 53)

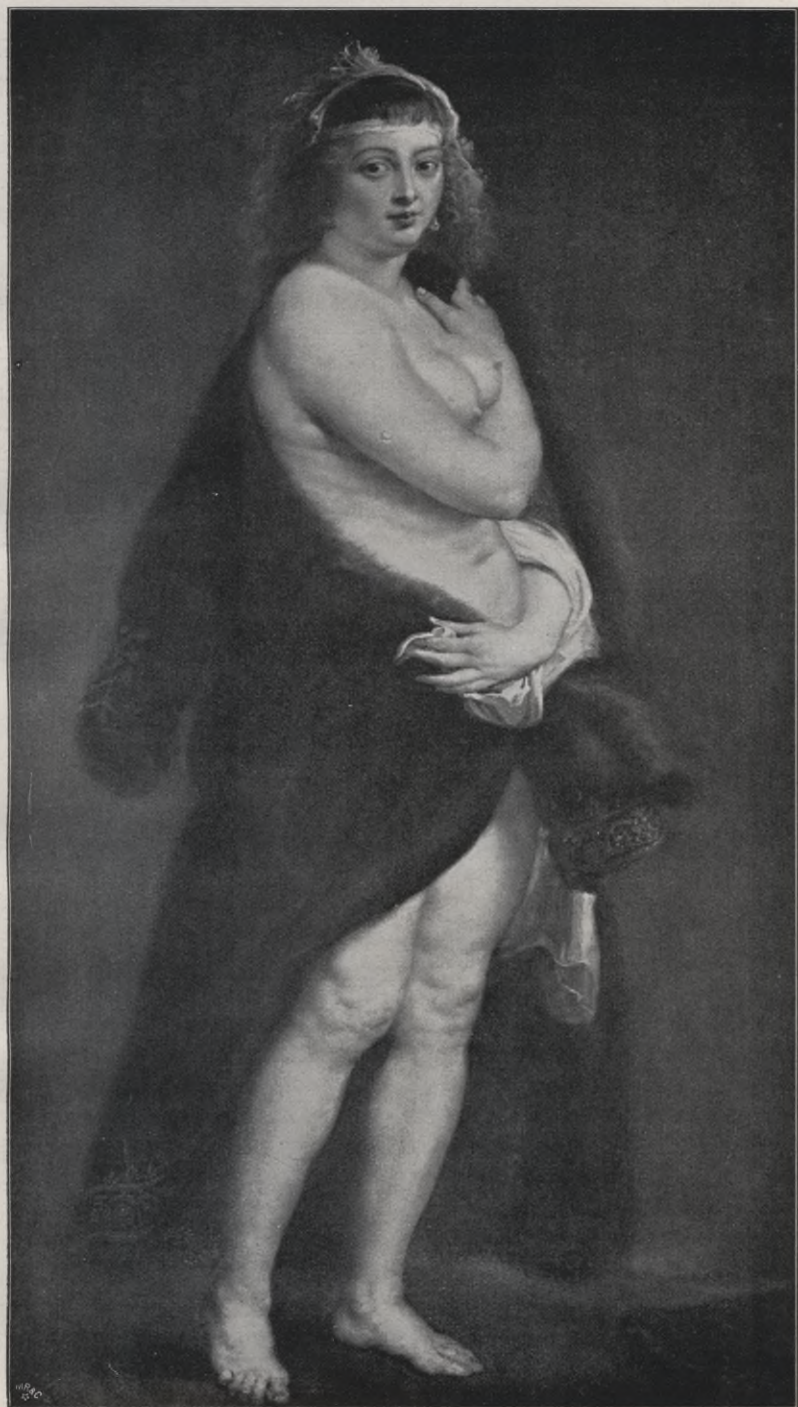


Peter Paul Rubens. Selbstbildnis, gemalt um 1635. Im kunsthistorischen Hofmuseum zu Wien. Nach einer Originalphotographie von J. Löwy in Wien (Zu Seite 53)

Jahren noch entstanden. Jeder weiß, daß Helene Fourment hierbei als Modell eine Rolle gespielt hat. Das Glück der Ehe, der Stolz der jungen Mutter, das Fest ihres jungen Körpers — alles das klingt vielfach an. Kein Maler hat die eigene Frau so stark in die Erscheinung treten lassen, auch Rembrandt nicht. Der festlich-heroische Stil aller dieser Bilder verbietet eine nicht angebrachte Intimität. Auch das berühmte Bild der Wiener Galerie: „het pelzken“, das ja auf Tizians Vorbild zurückgeht, ist lange nicht so familiär wie etwa Rembrandts sogenannte Danae (ist es Hagar oder das Weib des Randaules?) in Petersburg. Spielt doch bei Rubens überhaupt das Nackte eine viel selbstverständlichere Rolle als bei Rembrandt. Der große heroische Stil des 17. Jahrhunderts in Italien, Spanien und Frankreich braucht das Nackte in ganz anderem Sinn als die germanische Kunst der Holländer und Deutschen. Diesen ist es Ausnahme, jenen der natürliche und immer wieder begehrte Ausdruck des Festlichen, Stolzen und Natürlichen. Wir sollten uns abgewöhnen, von Nuditäten zu sprechen! Oben schon wurde an die schöne Novelle Boccaccios erinnert, die Rubens auch gemalt hat, wo der Idiot Cimon durch Iphigenies nackte Schönheit so erfaßt wird, daß er von nun an ein kluger und brauchbarer Mensch wird. Die Protestanten haben das Nackte verfehmt und fassen es als Extraordinarium auf: das ist nicht gut für die Heiterkeit und Reinheit der Seele. Aber daher kommt es, daß man bei Rubens so oft vor allem nur die Fleischmassen sieht, die doch vom Sinn und Stil der ganzen Kunst bedingt sind. Jordaens hat die Fleischmalerei dann oft ohne Festlichkeit gemalt, aber auch nie verlegend, weil ein so starkes kosmisches Naturgefühl in ihm lebte!

## 21.

Das erste große Altarbild, das Rubens nach seiner Rückkehr aus England in Angriff nahm, war das Triptychon des heiligen Ildesonso, heute in Wien; die Bestellerin, die Erzherzogin Isabella, erlebte noch die Freude, es vor ihrem Tod (1633) vollendet zu sehen. Der Altar wurde 1630 für die Bruderschaft des Ildesonso in St. Jacques sur Caudenberg bestellt. Die Mitte stellt jenes Wunder dar, das der heilige Ildesonso eines Tages beim Eintritt in die Kirche erlebt haben soll: er fand Maria mit den heiligen Frauen aus dem Rahmen des Bildes gestiegen und beim Nähen eines Messgewandes beschäftigt, das nun dem Heiligen geschenkt wird. Auf den Flügeln knien Erzherzog Albert mit seinem Patron, dem heiligen Albert von Lüttich und Isabella im Schutz der heiligen Elisabeth von Thüringen. Die Außenseite stellt Maria unter dem Apfelbaum dar mit Elisabeth, Zacharias und dem kleinen Johannes. Das ganze Bild ist auf hohe schwere Feierlichkeit gestimmt; der Eindruck, den es jetzt im Wiener Hofmuseum macht, ist überwältigend. Das Gleichgewicht der Komposition vermittelt eine Ruhe, die bei Rubens selten ist. Noch ein-



1666

Rubens' Gattin Helene Fourment im Pelzgewand. Im kunsthistorischen Museum zu Wien  
(Zu Seite 56)

mal wirkt sich die prächtige alte Tradition des Flügelaltars in aller Strenge, Symmetrie und Einheit aus. Fast möchte man hier einen Einfluß spanischer Altarbilder annehmen. Übrigens ist der Aldefonso-Altar im Jahr 1776 ganz regulär für 40000 Gulden an Maria Theresia verkauft worden — es ist lächerlich, wenn jetzt die Belgier das Bild wegen seines dynastischen Einschlags zurückfordern!

Nachfolger der Isabella als Statthalter der Niederlande wird der Bruder Philipps IV., der Infant Ferdinand, bisher Kardinalerzbischof von Toledo. Sein Einzug in Antwerpen — er kam erst 1635 — wurde dringend ersehnt und möglichst prächtig gestaltet, um den neuen Herrn günstig für die Stadt zu stimmen. Rubens hat mit seinen Schülern und den anderen Antwerpener Künstlern die Triumphbögen und Ehrenpforten skizziert, und ein Kupferwerk hat dann das große, leider so kurze Schauspiel, das 78000 Gulden kostete, festgehalten. Einige Malereien haben sich erhalten; dazu gehört z. B. das „Quos ego“ der Dresdener Galerie, wo Rubens das Thema der römischen Fontana Trevi in flämische Farben übersetzt hat. Das Porträt des spanischen Erzherzogs hat er auch damals gemalt; es befindet sich heute in Paris. Unter den Dynastenporträts, die bei dem Festzug gemalt wurden, sind wohl der Kaiser Maximilian I. und Karl der Kühne in Wien die besten Stücke.

Der zweite große Auftrag dieser Jahre kam von Philipp IV. selbst. Der Fürst hatte seinen Malerdiplomaten nicht vergessen. Er bat ihn, für das Jagdschloß Torre de la Parada bei Madrid einen Zyklus ovidischer Bilder zu malen. In der Tat ging im März 1638 ein Transport von 112 Bildern nach Spanien ab, von denen einige für das Schloß Buonsetiro gemalt waren. Natürlich waren dabei die Schüler und Gehilfen stark beteiligt: vor allen Theodor von Thulden, Cornelis de Vos, Jan van Eyck, Jacob Peter Gouwi, Thomas Willeborts. Leider ist 1710 ein großer Teil der Bilder beim Sturm der Truppen des Erzherzogs Karl auf die Torre de la Parada zerstört worden. Der Rest, beschädigt genug, befindet sich im Prado. Ich nenne einige Titel: der Raub der Proserpina, das Mahl des Terenz (der Thrakersfürst Terenz, Gatte der Prokne, vergewaltigt deren Schwester Philomele, der er dann die Zunge ausschneidet, damit sie den Frevel nicht verrate. Ein Gewebe enthüllt die Schandtat. Beide Schwestern schlachten den Sohn des Terenz, Itys; als der Vater das grausige Mahl erkennt, stürzt er sich mit dem Beile auf Gattin und Schwägerin, die in eine Nachtigall und eine Schwalbe verwandelt werden). Merkur und Argus (Merkur tötet den Wächter der Io, Argus, um die Kuh zu befreien). Perseus und Andromeda, Orpheus und Eurydike, Diana und Endymion, Chronos verschlingt seine Kinder, der Raub des Ganymed. Wie wenig ist das gegenüber dem vollständigen Programm! Hier ist Rubens ganz der homerische Erzähler geworden. Der griechische Mythos, vom lateinischen Hexameter bezwungen, lebt neu auf in flämischer

Seele, um die Schöpfer Spaniens zu beleben. Velasquez fühlte sich zu solchen Aufgaben nicht berufen.

22.

Philipp war so entzückt von der Riesensendung, daß noch weitere achtzehn Bilder bei Rubens und andere bei Snyder bestellt wurden. Aber Rubens hatte damals ein schwerer Gichtanfall aufs Lager geworfen; trotzdem malte er „Das Urteil des Paris“ noch eigenhändig (die mittlere Göttin ist Helene Fourment). Auch sonst sind gerade die mythologischen Bilder dieser Jahre noch besonders eindrucksvoll. Das schon früher beliebte Thema: Herkules am Scheidewege (Florenz, Uffizien) wird wieder gemalt, der Tod des Achill in Berlin (Rubens hat acht Achillesbilder als Skizzen für Teppiche gemalt),



Helene Fourment. In der Ermitage zu St. Petersburg. Nach einer Originalphotographie von Braun & Cie. in Dornach i. G. (Zu Seite 53)



Der Mordmord zu Betslehem. In der Pinakothek zu München. Nach einer Originalphotographie von Franz Sammler in München





Turnier vor einem Schloß. Im Museum des Souve zu Paris. Nach einer Originalphotographie von Braun & Cie. in Dornach i. G. (8u Seite 58)

Nessus und Deianeia in Hannover, die Entführung der Hippodameia, der Sturz der Titanen, Meleager und Atalante in München, der Tod der Dido (Paris, privat), Gurydikos Entlassung aus der Unterwelt, Diana und Kallisto (Madrid), bacchische Bilder mit Nymphen, Satyrn usw. aller Art. Ins Allegorische greift das mächtige Bild der „Folgen des Krieges“ im Palazzo Pitti in Florenz, in dem Jacob Burckhardt das Titelbild des Dreißigjährigen Krieges, vom Verufensten gemalt, gesehen hat. Es ist im Auftrag des Großherzogs von Toskana unter Sustermans Vermittlung gemalt und zeigt, wie Rubens selbst in einem Brief erklärt, den aus dem Janustempel hervorbrechenden Mars, den Venus vergebens zurückzuhalten sucht. Alekto, mit einer Fackel in der Hand, sucht Mars hervorzuziehen usw. „Eine schmerzgefüllte Frau aber im schwarzen Gewande und mit zerrissenem Schleier und aller Juwelen und sonstigen Schmuckes beraubt, ist das unglückliche Europa, das schon so lange Jahre Raub, Schmach und Elend erleidet, von denen der einzelne so schmerzlich berührt wird, daß es nicht nötig ist, dies näher anzugeben . . .“

Zahlreich sind auch aus dieser Spätzeit die Kreuzigungen und Marterbilder der Heiligen. Zu den bedeutendsten, leider auch unbekanntesten Bilder dieser Art gehört die Kreuzigung des Petrus in der Kölner Peterskirche. Der Kölner Bankier Eberhard Zabach gab den Auftrag, und Rubens wird in Erinnerung an seine glücklichen Jugendtage — er schreibt selbst darüber — gern der alten Heimat ein Bild gestiftet haben. Die Kreuzigung des Apostelfürsten (mit dem Kopf nach unten) war ja in Italien seit den Tagen Giottos und Masaccios oft gemalt worden; aber nie ist das Gräßliche und Wilde der Szene auch nur annähernd so erschütternd gelungen. Ich habe das Bild in meiner Jugend zuerst gesehen; es war wohl mein erster Eindruck von Rubens, und jahrelang konnte ich das Grauensvolle nicht verwinden. Von biblischen Stoffen wäre die schöne Bathseba in Dresden, die heilige Familie mit dem heiligen Franz (in Windsor und Neuyork), die eiserne Schlange in London, die Pietà in Madrid zu erwähnen. Unter den Porträts sind die der Helene Fourment am häufigsten, aus den zehn Jahren haben wir noch über fünfzehn; und wieviel mag verloren gegangen sein. Das letzte Bild ist aus dem Jahr 1638; in der Zeit hat auch er sich selbst auch noch einmal gemalt, und man ahnt nicht, daß das Modell ein Gichtiger ist, der dem Ende nahe ist.

Die Schaffenslust ist keineswegs gebrochen. 1640 wollte der englische König das Schlafzimmer seiner Frau Henriette von Frankreich im Schloß zu Greenwich ausmalen lassen. Zuerst sollte Jordaens die Aufgabe übernehmen; aber dann wünschte der König doch von Rubens selbst Vorschläge zu erhalten. Rubens verpflichtete sich zu drei Bildern aus der Geschichte Amors und Psyches (Amor verliebt sich in Psyche, das Hochzeitsmahl im Olymp und Psyches Unsterblichkeit). An den in Rom lebenden Bildhauer Duquesnoy schreibt Rubens am 17. April 1640 einen Brief, in dem zum



☒ Andromeda. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum (Zu Seite 56)



erstemal von Todesahnungen die Rede ist. Am 27. Mai setzte er dann seinen letzten Willen auf. Das Vermögen, das er den Seinen hinterließ, war geradezu fürstlich zu nennen. Sein Sohn Albrecht erbt alle Bücher, Nikolaus die Sammlung der Gemmen und Medaillen. Frau Helene erbt das Landgut Steen zur Hälfte, zur Hälfte ihre Kinder (eine Tochter wurde erst nach dem Tode des Vaters geboren). Der künstlerische Nachlaß soll verkauft werden (mit Ausnahme des „Pelzchens“), die Zeichnungen soll der Sohn erben, der Maler wird, oder die Tochter, die einen Maler heiraten wird. Am Tage der Beerdigung soll ein großes Trauermahl die Verwandten im Sterbehaus vereinigen, und die Romanisten und die Lukasgilde erhalten ebenfalls Summen für eine Trauermahlzeit angewiesen. Am 30. Mai ist Rubens dann heimgegangen. Das Begräbniß fand am 2. Juni unter großer Prachtentfaltung statt. In der St. Jakobikirche liegt er in der eigenen Familientapelle begraben; ein Petrus von Faib'herbe und ein Madonnenbild von der eigenen Hand des Meisters schmücken den Raum.

Die Kunstsammlung, die Rubens hinterließ, umfaßte nicht nur die Bilder von seiner Hand, sie war reich an italienischen Bildern. Nach dem Katalog waren unter den 319 Gemälden 9 von Tizian, 5 von Paolo Veronese, 6 von Tintoretto, ferner Bilder von Perugino, Palma vecchio, Ribera, Elsheimer. Dann folgen 43 Kopien nach Tizian von Rubens' Hand und 94 Originalbilder von Rubens. Von älteren Meistern besaß Rubens Bilder von Dürer, Holbein, J. van Eyck und Lucas van Leyden. Endlich werden 8 Bilder von van Dyck, 17 von Adriaan Brouwer und einige von Breughel genannt. Der Erlös der Auktion betrug 280 000 Gulden. Unter den Bietenden waren der König von Spanien, der 32 Bilder kaufte, der deutsche Kaiser, der polnische König, der Kurfürst von der Pfalz und Kardinal Richelieu. Da keiner der Söhne Maler wurde, sind später dann auch die Handzeichnungen verkauft und dadurch in alle Winde zerstreut worden. Rubens' Gattin Helene hat 1645 zum zweitenmal geheiratet, und zwar den Grafen von Bergeyck; sie ist erst 1673 gestorben. Sein Sohn Albert wurde des Vaters Nachfolger als Sekretär des königlichen Geheimen Rates und war ein Altertumsforscher; Franz wurde Ratsherr am Hof von Brabant, der dritte Sohn Peter Paul wurde Geistlicher. Von den Töchtern hat nur eine geheiratet; die nachgeborene Tochter Constantia Albertina ging ins Kloster.

## 23.

Wir suchen zum Schluß noch einmal zusammenzufassen, wodurch Rubens der Malerfürst geworden ist, der die Kunst nicht nur seines Landes, sondern seiner ganzen Zeit bestimmt hat. Die Natur hatte ihm einen gesunden Körper geschenkt, den er durch keine Ausschweifungen früh verbraucht hat. Seine Jugend ist glücklich und — trotz der Schicksale der Eltern — von Sorgen frei geblieben. Der Zweiundzwanzigjährige darf,



Die Rückkehr von der Arbeit. Zum Spittipatast zu Storens (Zu Seite 53)

nachdem er sein solides Malerhandwerk gelernt hat, die Fahrt ins gelobte Land Italien antreten und bleibt hier acht Jahre. Fürstengunst ebnet ihm die Wege, ohne ihn zu versklaven. Venedig, Mantua, Rom, Genua werden die Plätze, an denen sich sein Auge weitet; Tizian, Tintoretto, Correggio, die Carracci und Caravaggio sind die Meister, die er am stärksten verehrt. Aber alle scheinen noch überboten zu werden von der Gestalt Michelangelos. Hatte Tintoretto das Gesetz aufgestellt: „Schönheit ist Bewegung“, Michelangelo dagegen: „Schönheit ist Kraft“, so tritt Rubens nun mit dem Bekenntnis hervor: „Schönheit ist Kraft und Bewegung.“ Als ein Tieserregter, leidenschaftlich die noch verhaltene Kraft Ahnender kehrt Rubens in die Heimat zurück, um hier den Stil des großen Altarbildes, des mythologischen Festbildes und des Hausbildes neu zu prägen. Nicht nur das Format wächst, der Vorgang, die Szene, die Regie läßt alles Frühere weit hinter sich. Rubens gründet das eigene Heim, baut das eigene Haus, die Schüler sammeln sich zahlreich um ihn, und es setzt eine Massenproduktion ein, die ans Unwahrscheinliche grenzt, ohne daß die Qualität darunter gelitten hätte. So vergehen die ersten fünfzehn Jahre in der Heimat. Politische Aufträge entziehen ihn zwar eine Weile der Kunst, aber der Aufenthalt in Madrid, London und Paris bereichern in jedem Sinn sein Wesen. Eine zweite Heirat bringt neues Glück, Jugend und Schaffenskraft in die letzten zehn Jahre. Es ist die Periode der höchsten Kraft. Er stirbt, ehe seine Kraft nachließ. Der einzige von seinen Schülern, der des Meisters Ruhm hätte verdunkeln können, van Dyck, stirbt ein Jahr nach Rubens. Jordaens kann nur einen Teil des Kunstbeses verwalten. Nach 1640 erhebt sich die holländische Kunst, ganz anders gerichtet und orientiert, mit eigener Kraft, um dem katholischen Jesuitenstil der Rubensschen Kunst die intime protestantische Hauskunst entgegen zu stellen. Aber sie hat Rubens' Ruhm nicht geschmälert, da die Kreise, an die Rubens sich wandte, ganz andere waren als diejenigen, für welche Rembrandt tätig war. Die Bewunderung für Rubens' Kunst dauert bis zur Gegenwart; es war keine Rubens-Renaissance nötig, um sie der Gegenwart nahe zu bringen.

Freilich braucht es, um sich Rubens hinzugeben, einer gewissen Bereitschaft. Wer nicht aus anderen Erlebnissen den Sinn für das heroische Lebensgefühl mitbringt, das alle seine Bilder durchbraust, der wird die Grundtonart schwer erfassen. Rubens ist ein Künstler der sichtbaren Welt; das Innerliche, Visionäre wird man nicht bei ihm suchen. Rubens ist mit seinem ganzen Stoffgebiet in der Antike verankert. Das war die ganze Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts; man braucht nur durch den Park von Versailles zu gehen oder den zweiten Faust zu lesen, um das tiefe Atmen der antiken Mythologie zu spüren. Denn in diesen Sagen hat ein menschlich hoch entwickeltes Volk seine Gedanken, seine Weisheit über die entscheidenden Triebkräfte des Lebens niedergelegt, und das ist ein



Selene Fourment mit ihrem ersten Söhnchen. In der Pinakothek zu München. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstäengl in München (Zu Seite 53)

Schatz, dessen Gehalt und Schaubarkeit höchstens mit der legendarischen Welt der mittelalterlichen Heiligen verglichen werden kann. Die germanische Mythologie kann sich mit dieser Epik nicht messen. Der Gegenwart droht diese Vertrautheit abhanden zu kommen; und deshalb bleiben ihr viele Bilder des Rubens stumm. Wir können nur warnen, sich diese Quelle lebendiger Weltanschauung leichtfertig verstopfen zu lassen, denn der heutigen Zeit ist nicht die Plastik, die Schlagkraft, die Anschaulichkeit antiker Erzählung gegeben; wir sind differenziert, relativ, und mit unserer feinen Sensibilität kommen wir nicht mehr zum typischen Ausdruck. Diesen aber besitzt das antike Märchen; und die Zeit des Rubens lebte in diesen Sagen, Rubens las seinen Ovid und Virgil, seinen Livius und Tacitus, wohl auch den mächtigsten Erzähler der alten Welt, den Homer, und er fand in diesen Stoffen mehr als seltsame alte Märchen. Gewiß soll die Kunst keine bloße Illustration sein; aber die Unterströmung der Sage gibt den Bildern Ewigkeitsgehalt, und das Pathos antiker Epopöe rauscht mächtiger in der heroischen Form.

Viele unserer Leser sind protestantisch und glauben, sich von der „Sesuitenkunst“ Rubens' abwenden zu sollen, sie sei äußerlich und rühre nicht an die Welt Luthers. Nun ist allerdings weder das religiöse noch profane Bild des Rubens auf den germanischen Menschen eingestellt. Aber seine Kirchenbilder reden dieselbe Sprache wie die der Altdeutschen, Dürers und Grünewalds, wie Raffaels und Tizians. Die Kraft der Gefühlswelt läßt uns diese alten Schöpfungen täglich neu erleben, und kein Mensch fragt, ob die heilige Cäcilie noch gegenwärtig sei. Wir haben oft in







Quos ego! In der Gemäldegalerie zu Dresden (Zu Seite 68)

diejer Darstellung auf Rembrandt hingewiesen und den tiefen Gegensatz beider Künstler nicht geleugnet. Es mag vielen so gehen, daß ihnen die Welt Rembrandts vertrauter ist als die des Rubens und daß sie dort eher eine Bestätigung ihrer persönlichen Erfahrung finden. Solche möchten wir nicht beunruhigen; obwohl dann immer noch zu bedenken wäre, ob man in der Kunst nicht so sehr Bestätigung, als Erweiterung des eigenen Gefühlslebens suchen sollte. Wer den Katholizismus für eine überwundene Angelegenheit hält, die neben der freieren Geistigkeit der protestantischen Kultur nicht mehr bestehen könne, dem wird die ganze Entwicklung und Größe der romanischen Welt immer ein Rätsel bleiben. Rubens lebte mit seiner Zeit in der Gewißheit, daß das Heil außerhalb der katholischen Kirche nicht zu finden sei, daß die paar protestantischen Bewegungen und alle Religionskriege gegenüber dem säkularen Gewicht des Papsttums kaum in Betracht kommen. Es gibt deshalb auch keine allegorischen Bilder der Kezerei von ihm; selbst in dem Zyklus der Maria von Medici fehlen sie. Dürer ist tiefer in diese konfessionelle Debatte verstrickt worden; aber es

wäre ganz falsch, ihn einen Parteigänger Luthers zu nennen — in den vier Aposteln hat er beinahe die Rückkehr zum alten Glauben, jedenfalls die Abwendung von der Nürnberger religiösen Revolution bezeugt. Rembrandt ist dagegen auch in der Kunst bewußter Protestant, weil bei ihm die ganze Heiligenwelt und das große Altarbild fehlt; er selbst hat es gewiß am meisten bedauert, daß ihm dieser von der Kunst der Jahrhunderte so machtvoll entwickelte Rahmen für eine große malerische Schau verfaßt blieb.

Rubens hat viel von Italien gelernt, und seine ganze Kunst ist eine Huldigung für das Land Tizians und Caravaggios; aber er ist doch andererseits Flame geblieben und verwebt das Erbe der Heimat seit den Tagen der Brüder van Eyck und die Kunst Breughels in seinen Schöpfungen. Vergleicht man die Ignuden Giorgiones, Tizians und Tintoretos mit Rubens' nackten Frauenleibern, so fühlt man eine andere Temperatur. Das Gleiche gilt von allem Gewächs, von Früchten und Blumen, von Landschaften und Hintergründen. Die Landschaft ist ja von den Italienern als selbständiger Faktor erst im 17. Jahrhundert entdeckt worden; Poussin und Elsheimer waren ihre Wegbereiter. Hier wandelt Rubens auf eigensten Wegen. Er kennt die heroische Landschaft nicht, da seine flämische Heimat sie ihm nicht darbot; auch die Melancholie der römischen Campagna hat er nie gemalt. Aber die Flachlandschaft seiner Heimat mit dem weiten Horizont, im Spiel gebrochenen Lichts und erfaßt von Sturmesgewalt, das Treiben des flämischen Bauers und der Herden — das alles wird in der Wirklichkeit des Alltags vorgeführt, ohne daß der Stil — wie so oft bei den holländischen Landschaften — platt und trivial würde.

Noch ist das Gefolge der Kupferstecher zu erwähnen, die in Rubens' Diensten für eine Vervielfältigung seiner Bilder sorgten. Antwerpen ist ja berühmt als Druckerstadt seit alter Zeit; das Plantinmuseum legt davon heute noch Zeugnis ab. Im 16. Jahrhundert war die Stecherkunst durch Lukas van Leyden, Heinrich Goltzius und die Sadeler hoch entwickelt worden. Jetzt treten Lucas Vorstermann, Paul Pontius, Schelte van Bolswert, P. Soutman und Snyderhof in Rubens' Dienst. Aber diese Stecher konnten nicht mehr in der Manier Goltzius' arbeiten; es galt, eine ausgesprochen koloristische Kunst in das schwarz-weiße Dunkel zu übersetzen. Rubens behielt die Regie dieser Stiche in eigener Hand und schützte sich gegen Nachstiche durch spanische, französische und holländische Privilegien. „Während die damaligen Stiche italienischer Maler den Eindruck machen, als wären sie wesentlich nur für andere Maler geschaffen, richtet sich Rubens an ein großes, kaufendes Publikum im Okzident überhaupt, welches für die Andacht und auch für das weltliche Kunstvergnügen lebhaft zugreift und aus dieser einen Quelle schon z. B. mehr Altarbilder beziehen kann als aus ganz Italien zusammengenommen“ (Burckhardt). Die deutsche Graphik hatte zuerst dem Andachtsbild Einzug in das deutsche



Die Kreuzigung des Apostels Petrus. In der St. Peterskirche zu Köln (Zu Seite 63)

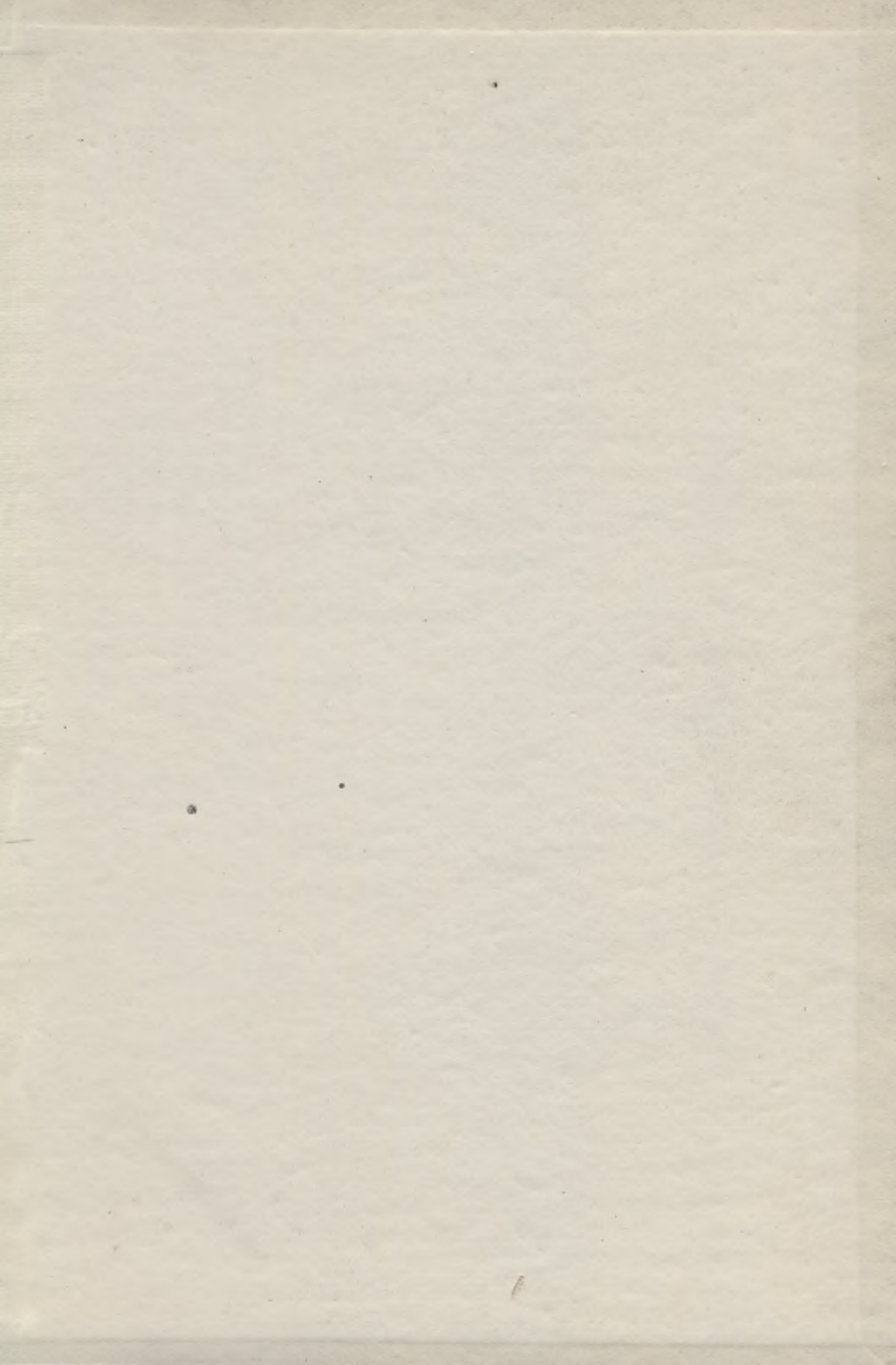
Bürgerhaus verschafft; sie war genuine Produktion gewesen. Rubens gibt dieser Verbreitung jetzt einen viel größeren Rahmen, da seine Kunst international ist; freilich handelt es sich hier um die Reproduktion von Gemälden, wenn auch manche Stiche freie Bearbeitungen der Vorlage sind. Manches verlorene Bild ist uns nur in Stichen bekannt; so die furchtbare Eberjagd, die sich nur in Soutmans Stich erhalten hat. Die Münchener Löwenjagd ist erhalten; Bolswerts Stich kann sich daneben sehen lassen. Besondere Vorliebe genossen die Landschaftstiche.

Viele von uns haben im Krieg die Niederlande kennen gelernt. Das Land der Belfriede und Rathhäuser, der Tuchhallen und Zunft Häuser, der Landhäuser und Gartenkultur ist ihnen unvergeßlich. Jede Kirche verrät einen Reichtum der Innenaussstattung, der sich nicht einmal in rheinischen, geschweige denn in süddeutschen Kirchen findet. Das Land hat bereits im 15. Jahrhundert eine hohe Bildkultur besessen, die im 16. Jahrhundert zwar nicht so stark, aber doch blühend blieb. In dem Augenblick, als die heimischen Kräfte erschöpft schienen, tritt ihr größter Romantist auf den Plan, um in einer ganz neuen Verschmelzung südlichen und heimischen Kunstbes des Bildstil des Barock zu prägen. Damit tritt die flämische Malerei wieder gleichberechtigt neben die italienische, die im 16. Jahrhundert den Vorrang hatte, und neben die spanische, die ja auch erst im 17. Jahrhundert ihre Blütezeit erlebte. Die französische Malerei, gleichfalls von der italienischen befruchtet, entfaltet erst nach Rubens ihre schönste Kraft. Leider blieb Deutschland, das im 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts so starke Leistungen aufzuweisen hat, in jener Zeit zurück. Seit 1530 scheint bei uns die künstlerische Produktion in der Malerei abgestorben zu sein — das ist der Preis, den wir für den Glaubenssieg zu bezahlen haben — und erst am Ende des 16. Jahrhunderts regen sich die Kräfte wieder, die aber dann im Strudel des Dreißigjährigen Krieges wieder untergehen. Nach 1650 wird namentlich in Süddeutschland viel gebaut; aber die neuen Schlösser und Festsäle werden nicht mit deutschen Bildern geschmückt, sondern mit flämischen. Der deutsche Genius wendet sich damals der Musik zu; Heinrich Schütz, Bach und Händel sind die Namen, die wir in jener Zeit voranstellen können, dann folgt die Blütezeit der deutschen Literatur. Als der junge Goethe nach Dresden kam und hier die erste größere Bildersammlung kennen lernte, fand er in der Hauptsache nur Italiener und 40 Bilder von Rubens. Für Deutschland ist heute die Münchener Galerie der Platz, wo Rubens am vollständigsten gesehen werden kann (55 Bilder). Berlin besitzt daneben nur 23, Kassel 11, Wien aber 54 Bilder. Von den außerdeutschen Sammlungen sind die in Brüssel, im Louvre, im Prado und in Petersburg am wichtigsten; Antwerpen hat nur noch 28 Bilder seines größten Sohnes.



50,00

1932:43



WYDZIAŁY POLITECHNICZNE KRAKÓW

BIBLIOTEKA GŁÓWNA

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



II-352526

Kdn., Czapskich 4 — 678. 1. XII. 52. 10.000

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



10000301098