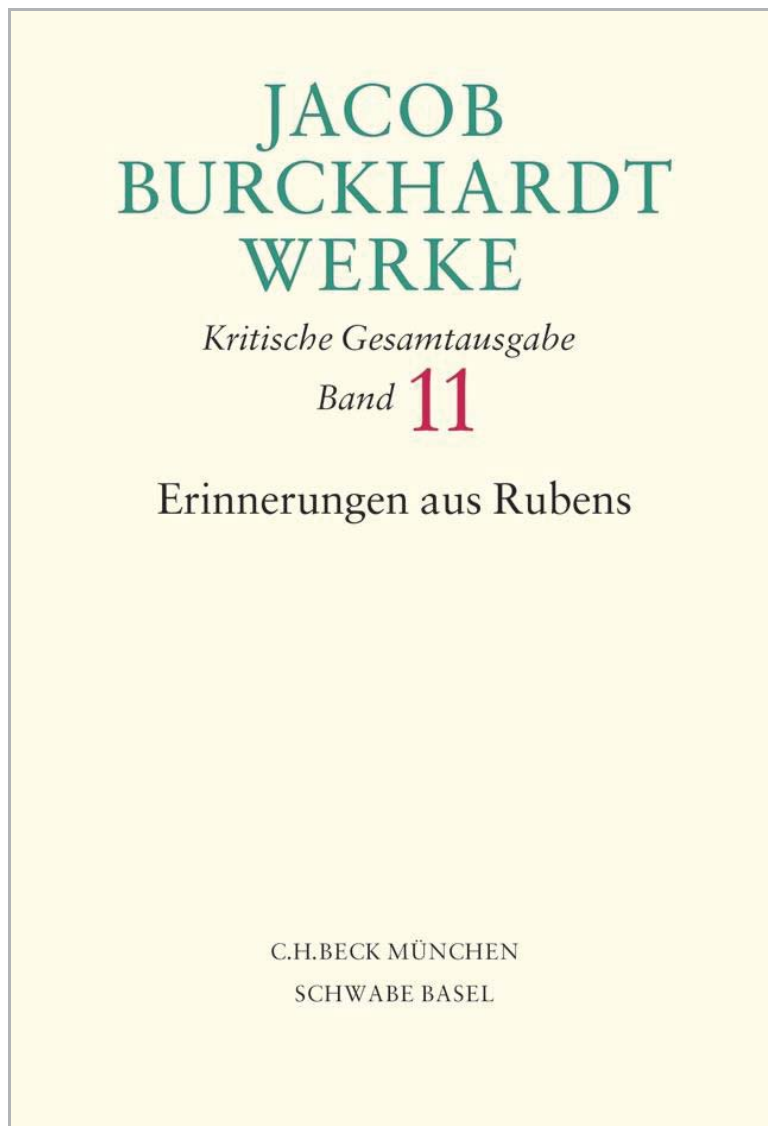


**Unverkäufliche Leseprobe**



**Jacob Burckhardt**  
**Band 11 – Erinnerungen aus Rubens**

2022. 275 S.

ISBN 978-3-406-55036-2

Weitere Informationen finden Sie hier:

<https://www.chbeck.de/17089>

© Verlag C.H.Beck oHG, München  
Diese Leseprobe ist urheberrechtlich geschützt.  
Sie können gerne darauf verlinken.

# ERINNERUNGEN AUS RUBENS

Aus dem Nachlaß  
von  
Jacob Burckhardt

## Inhaltsübersicht.

	Blatt
Lebenslauf des Rubens . . . . .	1.
Aufenthalt und erste große Arbeiten in Italien . . . . .	2.
Frühste Mythologien; Porträts in Genua . . . . .	3. 5
Erste Reise nach Spanien; Einwirkung von Mantua und Venedig	4.
Mantegna und Lionardo; die italienischen Zeitgenossen . . . . .	5.
Einwirkung des MichelAngelo da Caravaggio . . . . .	6.
Rückkehr nach Antwerpen und erste große Arbeiten . . . . .	7.
Das erste Jahrzehnd . . . . .	8. 10
Die ersten Großunternehmungen: Jesuitenkirche von Antwerpen und Galerie du Luxembourg . . . . .	9.
Die diplomatische Thätigkeit . . . . .	10.
Helena Fourment und Doralice Fioravanti . . . . .	11.
Der Introitus Ferdinandi; die Landschaften; die Hauptbilder der letzten fünf Jahre . . . . .	12. 15
Das Ende des Meisters . . . . .	13.
Rubens als Architect . . . . .	14.
Anlage und Bildung des Rubens . . . . .	14,d.
Der Umkreis seiner Macht; seine Grenzen . . . . .	15. 20
Das große Vermögen des Momentanen; Bedingungen seiner Schnell- production . . . . .	16.
Seine Herrschaft über die Kunst . . . . .	17.
Das gegebene Object der damaligen Kunst . . . . .	18.
Rubens und das Altarbild . . . . .	19. 25
Altarbilder seiner Schule; Bilder für die Hausandacht; die Verhand- lung mit den Großen und das Entgegenkommen des Rubens . .	20.
Verkehr mit Philipp IV.; – Torre de la Parada . . . . .	21.
Geschichten Carl's V.; – das Haus Stuart . . . . .	22.
Das Geschäftliche der großen Gesamtunternehmung . . . . .	23. 30
Die Werkstatt und die Abstufung der Theilnahme an den einzel- nen Werken; die Schüler . . . . .	24.
Werth und Umfang der Einwirkung des Rubens; – seine Farben- skizzen . . . . .	25.
Gesammthebung der belgischen Kunst. – Die Kupferstecher des Rubens . . . . .	26. 35

	Ausbildung derselben. – Privilegien und Absatz . . . . .	27.
	Bedeutung der Stiche für die Erkenntniß seiner Kunst . . . . .	28.
	Landschaften im Stich; – Teppichcompositionen im Stich . . . . .	29.
	Formenbildung und Colorit. – Die Carnation . . . . .	30.
5	Die männlichen Acte . . . . .	31.
	Die weiblichen Acte; Susanna und Antiope; die weiblichen Gewandfiguren; die Pudicitia . . . . .	32.
	Der malerische Werth der Trachten. – Weite Grenzen der Schönheit bei Rubens; het Pelsken . . . . .	33.
10	Die Weiber der bacchischen Welt – der Wassergottheiten; – die Nymphen; die Leukippiden; – Ausbleiben der liegenden Ignuda . . . . .	34.
	Die Venus der Allegorien; – die drei Grazien; – die Hände bei Rubens . . . . .	35.
15	Die Putten . . . . .	36.
	Das Bild von Romulus und Remus. – Identische Bildung der heiligen und der profanen Putten . . . . .	37.
	Putten in den Bildern der Pinacothek von München . . . . .	38.
	Die Putten des Murillo. – Sparsame Verwendung der Putten bei	
20	Rubens . . . . .	39.
	Die heiligen Kinder im Freien. – Das «Venusfest» . . . . .	40.
	Die Putten in der Galerie du Luxembourg; – im Urtheil des Paris; in der Andromeda; – Spiel mit wilden Thieren. – Putten des Annibale Carracci . . . . .	41.
25	Schönheit und seelischer Ausdruck. – Der vermeintliche provinciale Typus. – Die Unabhängigkeit von Italien . . . . .	42.
	Das innere Empfinden der niederländischen Andacht; – der wirkliche ideale Typus des Rubens . . . . .	43.
	Das reiche Blond, besonders der Magdalena; – die bejahrten heiligen Frauen . . . . .	44.
30	Fähigkeit und Kraft der Empfindung bei mäßiger Idealität und rascher Production; – die heiligen Familien in ganzen Figuren . . . . .	45.
	Das vollständige Personal derselben. – Der Christustypus und die venezianische Einwirkung . . . . .	46.
35	Fehlen der Ausdruckshalbfigur; – der Christus der Pietà; – der Gekreuzigte . . . . .	47.
	Die Kreuzaufrichtung und die Kreuzabnahme; – der Christus des Trostes; der Evangelist Johannes . . . . .	48.
40	Der sonstige religiöse Ausdruck bei Rubens; – die letzte Communion des h. Franciscus; das Pfingstfest; – die h. Caecilia; – die Reue der Magdalena . . . . .	49.

Das Dämonische bei Rubens. – Seine Composition; – diejenige seiner Vorgänger in Antwerpen . . . . .	50.
Diejenige der Italiener; – die wenige Anregung durch Tizian und Paolo Veronese; . . . . .	51.
Durch Tintoretto; – MichelAngelo und Rafael . . . . .	52. 5
Die Composition nach Symmetrie, die Aequivalente und der bewegte Hergang bei Rubens . . . . .	53.
Aequivalente in ruhigen Bildern; – in der bewegten Erzählung; die vermuthliche Vision des Rubens . . . . .	54.
Rasche und dabei ruhige Production; – nochmals die Kreuzaufrichtung von Antwerpen . . . . .	55. 10
Die Auferweckung des Lazarus. – Die optische Beruhigung durch geheime Symmetrie; – der Raub der Leukippiden . . . . .	56.
Die Wunder des heil. Franz Xaver; – die Amazonenschlacht . . . . .	57.
Der Untergang des Decius; – die betreffenden Bilder der Pinacothek von München . . . . .	58. 15
S. Ambrosius mit Theodosius. – Ob Rubens überladen sei? . . . . .	59.
Beweise seiner Oeconomie; – Schonung der Aequivalentien; – des Raumes; – der Luft; – Beispiele von Vereinfachungen; – scheinbar überfüllte Altarbilder. . . . .	60. 20
Der Coup de lance; – die Anbetungen der Könige; – Ob Rubens theatralisch sei? . . . . .	61.
Entstehung des Falsch-theatralischen; die französischen Maler und die französische Scene . . . . .	62.
Die Tomyris des Rubens. – Seine Darstellung des Raumes . . . . .	63. 25
Die Bilder von S. Augustin zu Antwerpen; – S. Bavon zu Gent; – S. Martin zu Alost . . . . .	64.
Die Brückentreppe aus Paolo Veronese. – Die Räumlichkeit der Bilder der «letzten Dinge» . . . . .	65.
Die ruhigere Erzählung; – das Abendmahl der Brera . . . . .	66. 30
Die Ruhe bei Jordaens. – Fähigkeit des Rubens zur Umgestaltung großer Compositionen; – die Wunder des heil. Ignatius in Wien und Genua . . . . .	67.
Die constanten Figuren in den Anbetungen des Kindes . . . . .	68.
Heilige Familien; – Flucht nach Aegypten; – Christus als Kind mit Maria und Joseph . . . . .	69. 35
Die große Kreuztragung von Brüssel; – das Martyrium des S. Lievin . . . . .	70.
Die Marter des S. Laurentius; – das Heer des Sanherib; – die Bekehrung des Paulus . . . . .	71. 40
Die Entführungen auf Erden; – und in den Lüften; – die Massenentführung der Sabinerinnen . . . . .	72.

	Simson und Delila. – Das erzählende Kniestück . . . . .	73.
	Der Zinsgroschen und die übrigen religiösen Kniestücke; – die weltlichen: der Diogenes . . . . .	74.
	Kniestücke des bacchischen Kreises. – Gnadenbilder; – der Altar des h. Ildefons. . . . .	75.
5	Parallele mit Murillo. – Das Bild von S. Augustin . . . . .	76.
	Das Gnadenbild der Grabcapelle des Rubens . . . . .	77.
	Die Bilder von Marien Himmelfahrt . . . . .	78.
	Italienische Präcedentien der Assunta; die des Guido Reni in München . . . . .	79.
10	Assunten des Rubens; – die ungenügende Madonna . . . . .	80.
	Das Sitzen derselben; die Putten; die untern Gruppen . . . . .	81.
	Der Hochaltar des Domes von Antwerpen . . . . .	82.
	Die Bilder der «Letzten Dinge»; – das große «jüngste Gericht» . . . . .	83.
15	Das kleine «jüngste Gericht» und der «Höllenstein» . . . . .	84.
	Die antike Mythologie; – die mythologischen Genrebilder . . . . .	85.
	Die Bacchanale; – Mohren, Pane und Satyrn; – die Nymphen; – der Silen; – Hinzutreten des Hercules . . . . .	86.
20	Die Wassergötter und ihre Geliebten . . . . .	87.
	Wasserwesen in historischen und allegorischen Bildern . . . . .	88.
	Hero und Leander. – Erzählende mythologische Bilder; – nochmals Rubens und Guido Reni . . . . .	89.
	Die Landschaft der Mythologien; – Venus und Adonis; – die Amazonenschlacht; – der Olymp des Rubens . . . . .	90.
25	Das Urtheil des Paris. – Die Menge der Mythologien . . . . .	91.
	Eintritt des Komischen durch einzelne Metamorphosen; – die Historien vom ältesten Rom . . . . .	92.
	Die Carità romana; – Philemon und Baucis; – die Geschichte des P. Decius; – Oelbilder als Vorlagen für Teppiche . . . . .	93.
30	Farbenskizzen zu andern erzählenden Cyclen des Rubens . . . . .	94.
	Die Allegorie, ihre Herrschaft und wesentliche Function . . . . .	95.
	Allgemeine Allegorien; – der Held und die Victoria; – das durch den Krieg bedrohte Menschenleben . . . . .	96.
35	Die Allegorie des Krieges im Palazzo Pitti . . . . .	97.
	Historische Malereien mit allegorischen Gestalten; – die Galerie du Luxembourg . . . . .	98.
	Mäßige Anwendung der Allegorien . . . . .	99.
	Antrieb und Entschluß wird in dieselben verlegt; – die Gestalten des Bösen; – die «Erziehung der Königin» . . . . .	100.
40	Vorherrschen der Allegorien in der Schilderung allgemeiner Zustände; – Florenz symbolisirt durch eine Sculptur . . . . .	101.

Die Krönung; – der Empfang in Marseille . . . . .	102.
Das Leben König Heinrich's IV. und die Riesenskizzen der Uffizien.	
Allegorien auf Jacob I. in Whitehall; – Rubens und die Skizzen für Decken und Gewölbe . . . . .	102 Schluß 5
Diejenigen in Paris, Wien, Petersburg, London und der S. Francesco di Paola in Dresden . . . . .	103.
Allegorische Porträteinfassungen; – die Allegorien beim Einzug des Infanten . . . . .	104.
Jordaens und die große Allegorie im Bosch bei Haag . . . . .	105. 10
Die neun großen religiösen Allegorien für Philipp IV. . . . .	106.
Ihre Existenz als Skizzen, – als große Oelbilder, – und als Vorzeichnungen für die Stecher . . . . .	107.
Inhalt und Werth der einzelnen Bilder . . . . .	108.
Das Genrebild bei Rubens; – die Kermesse . . . . .	109. 15
Der Ringelreigen. – Das Gesellschaftsbild und dessen Ausbleiben in Italien . . . . .	110.
Dasselbe in Holland, – und in Antwerpen; – die gesellige Wirklichkeit bei van Laenen; der Liebesgarten des Rubens . . . . .	111.
Die verschiedenen Redactionen. – Der späte Nachklang bei Wateau	112. 20
Der «verlorene Sohn» . . . . .	113.
Rubens als Porträtmaler. – Das junge Paar unter der Geißblattlaube; – die Damen von Antwerpen . . . . .	114.
Schwanken von Attributionen und Benennungen «Le chapeau de paille». – der gemeinsame Damentypus; – Selbstporträts; Gruppenbilder der Familie . . . . .	115. 25
Fragliche Darstellung der Seinigen in andern Gemälden; – Gruppenbilder Arundel und Gerbier . . . . .	116.
Die vier Philosophen. – Männliche Einzelporträts . . . . .	117.
Die fürstlichen Porträts; – Mantua; – Haus Habsburg . . . . .	118. 30
Das letzte Bildniß der Infantin. – Streitigkeit einzelner Benennungen. – Das Reiterbild Philipps IV. . . . .	119.
Die Copie des Carenno nach Rubens . . . . .	120.
Einzelne historische Persönlichkeiten der Galerie du Luxembourg, Maria Medici; – Heinrich IV.; Marguerite de Valois . . . . .	121. 35
Rubens als Thiermaler; – Mantua und die erste spanische Reise . .	122.
Geringe Einwirkung der bisherigen italienischen Thiermalerei . .	123.
Rubens als Reiter und Pferdemaalerei; – seine Kenntniß und seine Divination; – seine Reiterbildnisse . . . . .	124.
Reiterbildnisse und Reiterkämpfe des weitem XVII. Jahrhunderts	125. 40
Rubens und die wilden Thiere; – die Hülfe des Frans Snyders; – die Thierjagden und Thierkämpfe . . . . .	126.

Jagden auf Eber, Hirsche und Wölfe etc. – Die Hunde und andere Thiere bei Rubens . . . . .	127.
Rubens und seine Landschaften . . . . .	128.



## Erinnerungen aus Rubens.

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 Urtheil zu ermöglichen. 5 Im Bewußtsein seines eigenen, edeln 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 Gesamtergebniß seines Lebens strahlt der Art auf alles Einzelne zurück, daß die Laufbahn wie eine völlig normale erscheint. Sie hat nicht frühe 10 abgebrochen wie bei Masaccio, Giorgione und Rafael, und anderseits ist ihr das schwache Alter erspart geblieben und Einiges vom Allergrößten gehört gerade den letzten Jahren an. Wohl haben Fördernisse aller Art diese Laufbahn von frühe an begleitet, allein nicht Jeder hätte sie zu benützen, Menschen und Umstände sich dienlich zu machen gewußt wie 15 Rubens, wahrscheinlich in aller Ruhe, gethan hat.

Geboren war er (1577, zu Siegen) von einer vortrefflichen Mutter, an welcher er auch in der Folge offenbar sehr gehangen hat. Seine früheste Erziehung, jedenfalls Jahrelang in Köln, muß eine günstige und wesentlich in den Händen dieser Mutter gewesen sein; der Pagendienst zu Antwerpen im vierzehnten, der Eintritt in eine Künstlerwerkstatt um das fünfzehnte, vielleicht erst um das siebzehnte Jahr sind Thatsachen, deren Wirkung nicht genauer zu beurtheilen ist. Seinen definitiven Lehrer *Otto-venius* lernt man persönlich kennen aus dem etwas stark angefüllten Familienbilde des Louvre, welches denselben an der Staffelei sitzend, von 25 den Seinigen umgeben vorstellt; als Schüler Italiens, und zwar als einen Verehrer Correggio's bezeichnet ihn das wichtige Bild einer Vermählung der heil. Catharina in der Galerie von Brüssel; einen ernsten religiösen Sinn, aber zugleich eine gewisse Kraftlosigkeit der Formen und Charaktere offenbaren dann besonders die Bilder im Museum von Antwerpen 30 (Berufung des Matthäus, Zacchäus auf dem Baume, etc.). | Auf den Schüler aber wird *Ottovenius* auch als der ernste, achtbare, feingesittete Mann, der er war, Eindruck gemacht haben.

2

Er war Hofmaler des Bezwinners der südlichen Niederlande, des Alessandro Farnese gewesen und in der Folge in den Dienst desjenigen Fürstenpaares gekommen welches hier die Statthalterschaft führte: der Infantin Isabella Clara Eugenia (Tochter Philipp's II.) und des Erzherzogs Albert (Sohn Maximilian's II.). Und nun liest es sich so einfach: wie

Ottovenius den Schüler den «Erzherzogen» vorstellte und diese den glänzenden jungen Mann dem Herzog von Mantua, Vincenzo Gonzaga empfahlen (1600). In den acht Jahren aber, welche seither Rubens im mantuanischen Dienste zubrachte, konnte er nicht nur mit Aufträgen des Herzogs  
 5 sich in Italien umsehen – besonders in Venedig und Rom, bei wiederholten und wahrscheinlich frei verlängerten Aufenthalten – sondern er hat sogar (1603) als Cavalier eine Sendung an den spanischen Hof begleitet. Wenn auch dieser in jenen Jahren zu Valladolid residirte, so hat Rubens  
 10 gewiß schon die Malereien von Madrid und dem Escorial vollständig gesehen können, darunter Machtschöpfungen Tizian's wie sie Italien nicht besaß.

In diesen acht Jahren ist Rubens wenigstens soweit Italiener geworden daß das Italienische auf Lebenszeit für ihn die bevorzugte Briefsprache blieb. In der Kunst aber, so unermeßlich er zugelernt haben muß, tritt er  
 15 sofort als innerlich unabhängiger Meister auf und wird eine active Kraft in Italien weit über alle andern damaligen Fiamminghi hinaus. Er setzt sich sofort mit allen andern namhaften Malern zu Tische als wäre selbstverständlich auch für ihn gedeckt, und malt dieselben Aufgaben wie sie. Er hätte ganz wohl im Süden bleiben und der dortige Malerkönig werden  
 20 können, wenn man ihm das Leben gelassen hätte. Mit Ausnahme des Fresco hat er alle Gattungen gepflegt welche dem damaligen Italien geläufig waren. Neben den für Herzog Vincenzo gemalten Copien nach andern Meistern schuf er Altarwerke, auch große und gewaltige, zB: für S. Croce in Gerusalemme zu Rom, und dieses noch im Auftrag des Erzherzogs Albert; dann das noch in imposanten Resten vorhandene Dreieinigkeitsbild mit der Familie Gonzaga (Bibliothek zu Mantua); die drei  
 25 Bilder des Hochaltars der Chiesa nuova in Rom, frühe Machterklärungen seines grandiosen Heiligentypus, sammt einer ebenfalls für diese Kirche bestimmten, nach Grenoble gelangten Glorie Gregors des Großen; für S. Ambrogio in Genua eine colossale Beschneidung – und schon (um  
 30 1606) empfing er hier auch eine Bestellung für ein Altarbild der Wunderthaten des heil. Ignatius, von welchem | bei Anlaß der viel spätern Nachlieferung von Antwerpen aus die Rede sein wird. In Mailand<sup>1</sup>, wo er u. a. das Abendmal des Lionardo zeichnete, schuf er selber für einen Altar das  
 35 jetzt in der Brera vorhandene Abendmahl in lebensgroßen Gestalten, welches nicht, wie jenes, das «Unus vestrum», sondern die Einsetzung des Sacramentes, und zwar bereits mit der vollendeten Macht seiner Composition schildert. Den Einzeldarstellungen des S. Sebastian, in welchen längst ganz Italien wetteiferte, stellte er denjenigen schön zusammensin-

40 1 Wir folgen hier, ohne entscheiden zu wollen, einer vorherrschenden Ansicht; nach Andern wäre dieß Abendmal erst in Antwerpen gemalt worden.

kenden Sterbenden zwischen Engeln entgegen, welchen man in der Galerie Corsini sieht, vor Allem aber den großen, einsamen, leuchtkräftigen Heiligen des Museums von Berlin. Den in einer Schlucht knienden S. Hieronymus, ein «eigenhändiges Prachtwerk», besitzt die Galerie von Dresden (wo sich dasselbe in so merkwürdiger Weise zusammenfindet mit dem S. Hieronymus des Van Dyck, einem ebenfalls frühen Bilde dieses erlauchten Schülers, aus der Zeit da er seinem Meister am Stärksten glich, und dieß Bild stammt sogar aus dem Besitz des Meisters). – In der Büsserandacht hat Rubens schon während des Aufenthaltes in Italien ein Höchstes erreicht, als er den betenden S. Franciscus (Palazzo Pitti) schuf. Unter seinen damaligen Mythologien findet sich bereits (Uffizien, einfarbig) eine Gruppe der drei Grazien, welches Thema er später so glänzend in mehreren Bildern variirt hat, dann aber jenes so überaus anmuthige Gemälde der Galerie des Capitols: Romulus und Remus mit der Wölfin, wo die letzten Töne der Palette von Antwerpen Abschied zu nehmen scheinen um einem völlig freien Reiche von Licht und Farbe und einer rein beglückenden neuen Phantasie Raum zu geben. Der Allegorik seiner Zeit huldigt Rubens einstweilen in jenen beiden Gegenstücken (Dresden) des von einer Victoria gekrönten Helden und des trunkenen Hercules: «dort der Held, der über Wollust und Trunkenheit gesiegt hat, hier der Held welcher beiden erliegt», und mit den spätern Varianten zumal des erstern Thema's werden wir uns noch weiter zu beschäftigen haben. Endlich aber hätte Rubens sehr leicht eine besondere große Machtstellung einnehmen können durch seine Porträts, mit welchen er in *Genua* einen so glänzenden Anfang machte. Nachdem noch die Manieristenzeit viele und tüchtige Bildnißmaler hervorgebracht hatte, waren die nunmehrigen berühmten Italiener von einem merkwürdigen idealistischen Hochmuth gegen die ganze Porträtmalerei befangen, trotz dem ernsten und dauernden Wunsch der angesehensten Leute, sich dargestellt zu sehen, und wie später Van Dyck und Sustermans, so war jetzt Rubens in die Lücke getreten.

Da aber überhaupt Malgeräthe um ihn war wo er ging und stand, so hat auch das große europäische Reiterbildniß des XVII. Jahrhunderts beginnen müssen | bei jener ersten Reise des Rubens nach Spanien: er malte den Herzog von Lerma zu Roß, in einer Zeit da vielleicht noch im ganzen Lande kein Maler lebte der in dieser Gattung etwas Leidliches würde zu Stande gebracht haben. Außerdem entstand damals die Copie nach Tizian's Adam und Eva und die Reihe von Apostelköpfen, deren Copien oder Wiederholungen man im Palazzo Rospigliosi zu Rom kennen lernt, und hier wenigstens concurrirte Rubens in Character und Ausdruck mit einem sehr lebendigen Vermögen der spanischen Malerei.

*Mantua* jedoch, wohin er immer wieder zurückzukehren hatte, war vielleicht für ihn ein günstigeres Medium als selbst Rom, Venedig oder

Florenz gewesen sein würden, nicht erdrückend aber weckend. Dort fand sich damals noch unberührt die weltberühmte Galerie des Hauses Gonzaga mit Hauptwerken der verschiedenen italienischen Schulen der goldenen Zeit; dort schaute noch frisch erhalten von Wänden und Gewölben  
 5 des Palazzo di Corte und des Palazzo del Te die Freskenwelt des Giulio Romano und seiner Gehilfen nieder, und in Gegenwart des phantasie-  
 reichen, schrankenlosen Schülers des Rafael mag Rubens darüber in's Klare  
 gekommen sein, wie weit seine Ziele und Mittel in der großen bewegten  
 10 Erzählung von denjenigen des Giulio abwichen oder dereinst abweichen  
 würden, denn noch hatte sich Rubens nach dieser Seite hin nicht geoffen-  
 bart. Immerhin war vielleicht Giulio – mit seiner enormen erzählenden  
 Production weit über Mantua hinaus – in Allem genommen sein wichtig-  
 ster Vorgänger und in seinen Schönheitsformen der Köpfe und der Leiber  
 lebte noch Rafaelisches genug um einen jüngern fremden Meister irre zu  
 15 machen. Allein eine innere Stimme mochte Diesem schon deutlich sagen,  
 daß er der reichere, der mächtigere, der Verwalter eines höhern Gleich-  
 gewichtes der Darstellung sein könne und werde. Diese materiell uner-  
 schöpfliche, künstlerisch so wenig gereinigte Erfindungsgabe des Giulio,  
 dieser in monumentaler Malerei so besonders empfindliche Mangel an  
 20 Oeconomie, diese gehäuften Figuren oft in ganz sichtbaren Parallelen,  
 diese Wiederholungen in Körpermotiven und Geberden, diese heftige  
 und doch oft so hölzerne und gespreizte Bewegung, dieß steife Sitzen und  
 Lehnen, diese styllos gedrängten Wolkenschichten mit den Oberleibern  
 von Gottheiten, ja auch das Conventuelle der olympischen und anderer  
 25 Rossegespanne, so wild auch ihr Sprengen zu sein vorgiebt – dieß Alles  
 war Rubens gewiß von Anfang an zu beurtheilen im Stande, und schon  
 das erste beste friesartig erzählende Fresco des Giulio verrieth ihm dessen  
 Gleichgültigkeit gegen alle reinere Harmonie.

Wie viele solche stille Abrechnungen mit der vergangenen italienischen  
 30 Kunst mögen sich damals noch in seinem Innern vollzogen haben. So vor  
 Allem diejenige mit der Kunstwelt von *Venedig*, deren Kenntniß andern  
 damaligen Nordländern so wenig half. Von Tizian findet sich später bei  
 Rubens kaum Eine directe, auf Sachen und Einzelformen bezügliche Re-  
 miniscenz, allein er hatte mit Tizian's Augen sehen gelernt.<sup>1</sup> Die Werke  
 35 des Tintoretto fand er noch in ihrer ganzen Masse vor und vielleicht viele  
 davon noch ohne die Nachschwärzung in den Schatten welche sie jetzt  
 theilweise ungenießbar macht, aber der unwahre, zudringliche Zug und

1 Von denjenigen Werken Tizian's, welche Rubens in Italien kennen lernte,  
 möchte im Ganzen die Madonna di casa Pesaro in den Frari zu Venedig den al-  
 40 lergößten Eindruck auf ihn gemacht haben. – Hier wird natürlich abgesehen  
 von den spätern Copien nach Tizian, wovon unten.

die Roheit vieler Compositionen mögen ihm lästig erschienen sein. Weit die nächste Verwandtschaft hat er offenbar mit Paolo Veronese empfunden; hier näherten sich zwei Gemüther, und es hat schon Bilder gegeben welche zwischen beiden streitig sein konnten, wie zB: eine nur kleine, aber reiche Anbetung der Könige, welche der Verfasser in frühen kritik- 5 losen Jahren gesehen und nie mehr ganz hat vergessen können.

Wenn dann Rubens nicht für den Herzog von Mantua sondern für sich copirte, in Farben oder in Zeichnung, geschah es auf die allerfreiste Weise, und bisweilen | so als hätte er den vergangenen Meistern zu zeigen 5 gewünscht wie sie es eigentlich hätten anfangen sollen. Von den neun 10 großen Bildern Mantegna's, (damals in Mantua) welche den Triumph Caesar's darstellen, wählte Rubens zwei Stücke und verschmolz sie zu einem Ganzen (National Galery); er setzte den Zug in's Sonnenlicht und gab ihm einen neuen Hintergrund von Ruinen und Landschaft mit einem ganzen Volk von Zuschauern; die Composition aber mischte er mehrfach 15 neu: den jugendlichen Kornak auf dem vordersten Elephanten machte er zu einem Mohren, und statt der mitgehenden Schafe vorn gab er einen Löwen und eine Löwin welche den Elephanten anknurren, wobei dieser zornig den Rüssel erhebt. Neben solchen Freiheiten wird man darüber zweifelhaft, wie weit seine berühmte Rothstiftzeichnung des «Kampfes 20 um die Standarte» (Louvre) – unsere einzige Urkunde über jene Hauptgruppe aus Lionardo's florentinischem Schlachtcarton – noch irgend genau zu nehmen sei. Über die Zwiesprache welche Rubens in der sixtini- schen Capelle mit MichelAngelo, zumal wegen des Weltgerichtes, geführt haben könnte, wird bei seiner Behandlung der «letzten Dinge» zu reden 25 sein. Den falschen Nachklang MichelAngelo's bei seinen Antwerpner Vorgängern hatte er schon vollständig überwunden.

Seine *Zeitgenossen*, die italienischen Maler, traf er in mächtiger Ausübung ihrer Kunst und mitten in einer großen Krisis an: dem Kampfe zwischen den weiter lebenden und zum Theil noch sehr hoch postirten Ma- 30 nieristen und den Eklektikern und Naturalisten. Von persönlichen Begegnungen erfährt man so viel als nichts, und wenn auch von den Carracci und ihrer eigenthümlichen Verdolmetschung des Correggio unläugbar Einiges auf Rubens übergegangen ist (eher als von ihrer Formenbe- 35 handlung), so wissen wir nicht einmal ob er ihr damals in der Vollendung begriffenes römisches Hauptwerk, die Galeria Farnese, gesehen hat. Von Guido, dessen Lebenszeit (1575–1642) die seinige am Anfang und am Ende genau um zwei Jahre überragt, kannte er ohne Zweifel das große Fresco in der Cappella di S. Andrea bei S. Gregorio in Rom, mit dem To- 40 desgang des Heiligen, während von all dem Vielen was jetzt *für uns* den Guido Reni kennzeichnet, ihm wenigstens in Italien noch nichts wird zu Gesichte gekommen sein, und ebenso verhält es sich mit Domenichino

von welchem Rubens kaum mehr als das Fresco mit der Marter des heil. Andreas (ebendort) möchte gekannt haben.

6 Von ganz anderer Wucht war für ihn die Begegnung mit den Werken und dem Styl des *Caravaggio* | (1569–1609), welcher in Rom schon die  
5 große Gährung gestiftet hatte bevor Rubens hin kam und nun, während des ganzen italienischen Aufenthaltes des Letztern, im Lande und auf den Inseln herum strich, eine saturnische Natur:

...«Dir stieg der Jupiter

Hinab bei der Geburt, der helle Gott»...

10 während Rubens ganz gewiß zu den «hellgebornen, heitern Joviskindern» gehörte. Allein derselbe Rubens, welcher den Caravaggio vermuthlich nie gesehen, hat sich zeitlebens und bei sehr entscheidenden Anlässen zur Hochachtung für ihn bekannt und dieß gehört sogar zu den merkwürdigsten Zügen seines Wesens. Seine kleine Copie nach der berühmten  
15 (jetzt vaticanischen) Grabtragung des Caravaggio (Galerie Lichtenstein, ohne Zweifel in Rom gemalt) ändert zwar einige Farben in den Gewändern, möchte aber noch immer eine der genauesten Reproduktionen des Rubens nach fremdem Vorbilde sein. Und nun folgt, so bald nach der Heimkehr, die große Kreuzabnahme des Domes von Antwerpen, welche  
20 wenigstens in den Kunstmitteln, schon in der Scala von bloßem Schwarzgrün, Schwarz, dumpfem Roth, hellem Weiß und Carnation auf dunkler Wolkennacht, so deutlich an Caravaggio mahnt! Aber auch Seele und Ausdruck des mächtigen Lombarden sind hier dem Rubens nicht völlig fremd geblieben. Es lebt eine stille Verwandtschaft zwischen dieser  
25 Kreuzabnahme und dem großen Bilde des Caravaggio im Louvre: Die Apostel bei der Leiche der Maria, und Rubens kann dasselbe gesehen haben sowohl als es noch auf einem Altar von Madonna della Scala in Rom stand, als auch nachdem es der Herzog von Mantua von dort gekauft hatte. Wer den Caravaggio nur von seinen wilden Seiten kennt, wird jeden Anklang dieser Art ablehnen und ein strenger Beweis dafür ist natürlich nicht zu führen, allein es giebt weitere Proben der Sympathie. In der Galerie von Wien sieht man eines der mächtigsten Bilder Caravaggio's, eine große, reiche, stark bewegte Madonna del Rosario. Dieses wahrscheinlich für ein Dominicanerkloster in Italien bestimmt gewesene Werk  
35 war unter irgendwelchen uns unbekanntem Umständen nach den Niederlanden gelangt, und hier geschah nun das sonst Unerhörte, daß Maler einer Stadt sich zum Ankauf eines landesfremden Altargemäldes zusammenthaten und dasselbe um 1800 Gulden erwarben, worauf sie es nach S. Paul in Antwerpen, zu den dortigen Dominicanern stifteten, und dort  
40 ist es bis zum Ankauf unter Joseph II. geblieben. An der Spitze dieser Maler aber, neben Sammetbreughel, Van Baalen, Coosemans u. m. A. stand Rubens, welchem der Hauptantrieb zu diesem Entschluß ohne Weiteres

zuzuschreiben sein wird, und diesem Entschluß kann man eine gewisse Größe nicht wohl absprechen. So besaß nun die | Andacht und die Kunst von Antwerpen an öffentlicher Stätte ein italienisches Werk welchem, im Sinne jener Zeiten, die große Meisterhaftigkeit allgemein zuerkannt wurde, weniger wohl wegen der Madonna als wegen der grandiosen Heiligen Dominicus und Petrus Martyr, welche die vom andringenden Volk flehentlich begehrten Rosenkränze halten und auf die Mutter Gottes hinweisen. Oben geht schräg durch das Bild der bei Caravaggio auch sonst vorkommende große rothe Vorhang, und nicht nur diesen hat Rubens öfter von ihm entlehnt, auch gewisse Züge der Anordnung in Gruppen scheinen hie und da bei ihm nachzuklingen. Und als er in seiner letzten Zeit für das von ihm verlangte Hochaltarbild von S. Peter in Köln die Kreuzigung des Apostels wählte, kehrte in ihm der frühe Eindruck wieder welchen ein Hauptbild desselben Inhaltes von Caravaggio wohl dreißig Jahre zuvor, im Besitz Giustiniani zu Rom, auf ihn gemacht hatte. (Letzteres Bild jetzt Ermitage, Petersburg.)

Auf die Rückkehr aus Italien (1609) folgte in Antwerpen zunächst tiefer Schmerz und längere Zurückgezogenheit; Rubens hatte die Mutter, um deren Krankheit willen er heim geeilt war, nicht mehr lebend angetroffen. Sofort aber verketteten sich dann Glück und Verdienst, und er galt was er werth war. Nicht von Protectionsstimmungen des Augenblickes, nicht vom Privatgeschmack der Reichen aus wurde er gehoben, sondern von mächtigen Corporationen aus ergingen an ihn die größten und feierlichsten Aufträge: diejenigen der Kreuzaufrichtung, der Kreuzabnahme, des majestätischen Altares des heil. Ildefons,<sup>1</sup> und für den Rathssaal der Stadt Antwerpen malte er eine Anbetung der Könige welche unter all seinen Bildern dieses Inhaltes als das schönste gilt (Museum von Madrid). Die Erzherzoge, welche ihn zum Hofmaler und Kämmerer ernannten, erließen ihm doch die Übersiedelung nach Brüssel und nun fesselte sich der weitgrößte Herd der belgischen Malerei dauernd an Antwerpen. Sofort sammelten sich auch in großer Anzahl Schüler um ihn und er erkannte die Vorzüglichsten darunter und bildete daraus die unentbehrlichen Gehülfen. Gegen andere Kunstgenossen, die er alle so weit überschattete, hielt er das beste collegialische Verhältniß inne, soweit ihm dieselben dieß möglich machten. Der Reichthum, klug gehegt, begann sein Haus zu füllen; dazu kam eine glückliche Ehe mit Elisabeth Brant und anmuthiger Kindersegen; eine neu erbaute, künstlerisch schöne Wohnung und reiche, schon von Italien her angesammelte Kunstschätze.

1 Laut neuern Forschungen wäre die wirkliche Ausführung oder wenigstens die Vollendung des Werkes erst beträchtlich später anzusetzen.

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 Jahre 1622 suchte ein Mensch, der von Einigen für irrsinnig gehalten wurde, den Rubens zu ermorden, sodaß die  
5 Freunde des Meisters für nöthig hielten, sich mit der Bitte um besondere Schutzmaßregeln an die Infantin zu wenden». Von spätern Gefahren solcher Art, denen er in Italien schwerlich entgangen wäre, erfährt man nichts mehr.

8

| Welchen Weg aber, sowohl der innern Entwicklung als der Macht  
10 nach außen hatte Rubens innerhalb dieser Jahre schon zurückgelegt. Es war ein Ehrenziel frommer Stiftungen geworden, daß Hochaltäre, auch von Bettelordenskirchen und schon auch außerhalb von Antwerpen, einen leuchtenden Schmuck aus der Werkstatt des Rubens erhielten, und für die Jesuiten von Gent hatte er noch das furchtbare Martyrium des S. Lie-  
15 vin und für Unser Frauen zu Mecheln den wunderbaren Fischzug ganz eigenhändig gemalt, sodann 1620 das Golgotha, welches «le coup de lance» heißt, mit Van Dyck's Hülfe, für die Barfüßer von Antwerpen (im dortigen Museum). Für dieselbe Kirche entstand schon 1619 sein ergreifendstes Legendenbild: die letzte Communion des heil. Franz; auf dem  
20 Hochaltar der Barfüßer von Brüssel aber prangte bereits seine erste große Himmelfahrt der Maria. Von Werkstatt und Kunstsammlung aus verbreitete sich ein Zauber bis in ferne Lande; bereit gehaltene Bilder des verschiedensten Inhaltes, auch theilweise Schülerwiederholungen lockten die Kunstfreunde an, und schon 1616 unternahm Rubens für das ferne  
25 Neuburg an der Donau u. a. das große jüngste Gericht und für Herzog Maximilian von Bayern die herrlichste von seinen Löwenjagden. (Beides in der Pinacothek zu München.) Auch die Teppichwirkerei jener Zeiten that ihren größten Griff indem sie ihn für ganze Cyclen mächtiger Compositionen in ihren Dienst zog; für genuesische Edelleute entwarf er die  
30 sechs Geschichten des Decius, und schon 1618 befanden sich dieselben bei den Wirkern zu Brüssel in Arbeit. – Endlich läßt sich spätestens auf 1619 die Entstehung desjenigen Gemäldes feststellen, welchem schon so Manche den Vorzug vor allen Werken des Meisters überhaupt zuerkannt haben, weil es dessen wesentlichste Kräfte mit der herrlichsten Erscheinung  
35 verbunden zeigt: es ist die Perle der Pinacothek von München, die Amazonenschlacht.

Während aber mit dieser Tafel ein bewährter Hausfreund aus des Malers nächstem Umgang, van Gheest, ein Werk erhielt «wie kein Fürst ein solches von Rubens bekommen hat», war das Zutrauen zu dessen unbedingter Schöpfungskraft schon nahe und ferne, man darf sagen, in's Fabelhafte gestiegen. Im damaligen Italien war es nichts Ungewohntes, daß die Ausmalung ganzer Kirchen des herrschenden Barockstyles, Gewölbe,



Kuppeln, Wände, in Fresco, sogar sammt der ganzen Decoration, in irgend einen großen Verding gegeben wurden, aber beträchtlich | geht über 9  
dieß hinaus der Vertrag welchen Rubens am 20. Merz 1620 mit dem Jesuitencollegium von Antwerpen abschloß. Er selber hatte schon beim 5  
Bau der betreffenden Kirche, Saint Charles, Einfluß gehabt und bereits große Altargemälde für dieselbe übernommen und auch vollendet; jetzt verpflichtete er sich, zu 39 Gemälden des Gewölbes die Skizzen zu liefern und deren Ausführung durch seine Schüler zu leiten; dazu kamen 36 Gemälde an den Decken der Seitenschiffe und den darüber befindlichen Emporen. (Das Meiste im vorigen Jahrhundert durch einen Brand zerstört 10  
und nur theilweise in Zeichnungen und Stichen erhalten).<sup>1</sup> – Im Jahre 1621 aber erschien Rubens in Paris bei der Königin Wittwe Maria de' Medici und entwarf für einen großen Saal im Luxembourg die Skizzen zu einundzwanzig mächtigen Bildern, welche in allegorisch-historischer Weise den Lebenslauf der Königin enthielten und bis 1625 zu Antwerpen in voller Größe ausgeführt wurden. Der Botschafter der Erzherzoge, de Vicq, hatte für dieß Vorhaben den Rubens vorgeschlagen und über die Häupter aller französischen und anderweitigen Maler hinaus hatten die Florentinerin und der gewaltige Niederländer ihr Bündniß geschlossen. Fortan gab es für den Ruhm dieser Werkstatt im Abendlande keine 15  
Grenzen mehr, und für den Meister nur noch diejenigen innern Schranken welche er für gut fand sich selber zu setzen.

Abgesehen von der Gicht seiner letzten Jahre erscheint Rubens in seiner Kunst fortan nur noch beeinträchtigt durch seine *diplomatische Thätigkeit*. Erzherzog Albert, 1621 dem Tode nahe, hatte ihn der Gemahlin 25  
besonders empfohlen als den treuesten und einsichtigsten Diener, und Ambrogio Spinola, der als Feldherr in den Niederlanden etwas wissen konnte, sagte einst: die Malerei sei noch das mindeste von den Verdiensten des Rubens. Nun findet sich, daß ein guter Theil dieser kostbaren spätern Lebenszeit, schon seit 1623, an politischen Verhandlungen mit 30  
Agenten und Staatsmännern von Holland und England dahin gegangen ist; zuerst geheim, dann mehr öffentlich; zum Theil im Auftrage der Infantin, später auch ausdrücklich im Namen der Krone Spanien und des Ministers Olivarez; das beharrliche Ziel aber: Frieden für die südlichen Niederlande – war doch in der That ein solches, wozu der Sohn | von 35  
Antwerpen sich vor Gott und der Welt bekennen konnte. Ortswechsel haben nun, wie bereits bemerkt worden, seine Thätigkeit als Maler nie gehindert, und diese mußte ja möglichst die diplomatische Verhandlung 10

1 Näheres, zum Theil hievon abweichend in Waagen Text zu dessen Rubens-Album, S. 16. Die drei großen, aus dem Brand geretteten Altarblätter jetzt in der Galerie von Wien, s. unten.

maskiren; es kommen indeß lange Abwesenheiten vor: eine scheinbare Kunstreise nach Holland (1627), während welcher sogar sein junger Begleiter Sandrart nichts von der Diplomatie inne wurde; ein achtmonatlicher Aufenthalt in Madrid (Sommer 1628 bis Frühling 1629); eine daran geknüpfte Reise an den Hof Carl's I. von England (5. Juny 1629 Ankunft in London; Rückkehr nach Antwerpen Anfang April 1630). Dieß Alles aber war nicht nur mit Standeserhöhungen, sondern mit künstlerischen Arbeiten an Ort und Stelle<sup>1</sup> und zum Theil colossalen weitem Aufträgen verbunden, welche bald nachher eine gesteigerte Thätigkeit der Antwerpener Werkstatt nach sich zogen. Die letzten diplomatischen Bemühungen (1631–1632), darunter wichtige persönliche Conferenzen mit Friedrich Heinrich von Oranien, später auch mit einem dänischen Abgesandten, zogen dem Rubens die Gehässigkeit einer Clique von belgischen Großen zu, und mit dem Tode seiner Herrin, der Infantin (29. November 1633) wird er gerne auf alle weitere politische Thätigkeit verzichtet haben. Die Kunstgeschichte aber hat sich darein zu fügen, daß einer ihrer Allergrößten zugleich ein völlig luminoser Mensch gewesen ist, welcher schon durch sein bloßes Erscheinen Zutrauen und Verständniß hervorrief, und dessen Bildung eine ganz universelle, zur Anknüpfung mit allen bedeutenden Leuten geeignete war. Auch sehr namhafte Diplomaten könnten sich ängstlich und feierlich vorgekommen sein neben diesem Maler. Von Begegnungen mit Künstlern auf diesen Reisen wird man immer den Verkehr mit dem noch jungen *Velasquez* in Madrid zu erwähnen haben, auch wenn vom Style des Rubens, u. a. in jener ganzen Reihe der Bildnisse des königlichen Hauses, wirklich so gar nichts auf den großen Spanier sollte übergegangen sein, wie man zu sagen pflegt (S. unten).

In seiner Werkstatt (1630) wiederum angelangt, genügte jetzt Rubens allmählig jenen ungeheuern übernommenen Verpflichtungen. Für Maria Medici begann er wenigstens einen neuen, im größten Maßstab gemeinten Cyclus zur Verherrlichung ihres Gemahles Henri IV, bis der Sturz der Königin ihn hievon entband; dagegen für die Decke des Festsaales von Whitehall, – für die Folge von neun großen Allegorien, eine anfängliche Bestellung Don Philipp's IV., | welche dann nach Loeches kamen, – für den ganzen Schmuck des königlichen Jagdschlusses Torre de la Parada wurde, wie es scheint, vollständig Wort gehalten. Dazwischen aber entstanden noch herrliche Altarbilder, wie (1631) das überwiegend eigen-

11

1 Damals in Madrid, entstanden jene Copien nach Tizian, von welchen Palomino (Cap. 129) sagt, sie überträfen die Originale. Der Spanier, welcher hier zwischen dem Italiener und dem Niederländer das Urtheil spricht, wird wohl einer allgemeinen Ansicht seiner Zeit, um 1700, den Ausdruck verliehen haben. – Beiläufig ist zu erwähnen daß nach dem Aufenthalt des Rubens in England vielleicht 1630 eine abermalige Reise nach Madrid stattgefunden hat.

40

händige St. Rochusbild für S. Martin zu Alost, von der Kirchgemeinde in Folge einer überstandenen Pestilenz als Dankgelübde gestiftet, nach allgemeiner Aussage von rührender Macht, denn dem flandrischen Städtchen hatte der Meister hier etwas aus seiner tiefsten Empfindung gegönnt. Damals, beim Beginn seines letzten Jahrzehnds, war hohes Glück bei ihm eingekehrt: nach dem 1626 erfolgten Tode der Elisabeth Brant, nach einem vierjährigen Wittwerstande hatte er sich am 6. Dec. 1630 mit der noch nicht siebzehnjährigen *Helena Fourment* vermählt, deren reiche Schönheit und holden Ausdruck er in neunzehn bis jetzt bekannten Bildnissen (bisweilen im Geleite von Kindern beider Ehen) verewigt hat; diese Porträts aber allein schon würden einen Künstler hoch berühmt machen, ungerechnet diejenigen Malereien für Kirchen und Paläste, in welchen den Hauptgestalten Helenen's Züge verliehen sind. Diese erkennt man u. a. auch in jenen mehrern Varianten des wunderbarsten Genrebildes welches von Rubens ausgegangen ist: des Liebesgartens, und ebenso in der prächtigen S. Caecilia des Museums von Berlin. Dazu gedenke man nachträglich noch des köstlich naiven Bildes der beiden Söhne aus erster Ehe (Galerie Lichtenstein in Wien, Wiederholung in Dresden), wahrscheinlich schon bald nach dem Tode ihrer Mutter gemalt, und sehe sich dann in der ganzen damaligen Künstlerwelt nach etwas Aehnlichem um.

Eine einzige, wenn auch sehr freie und ferne Parallele hat, vielleicht um dieselbe Zeit, Francesco Albani dargeboten,<sup>1</sup> und zwar ebenfalls in zweiter Ehe, mit der bildschönen Doralice Fioravanti, welche ihm eine Anzahl ebenso schöner Kinder gebar. Mit ihnen lebte er in der guten Jahreszeit auf seinen kleinen Landhäusern bei Bologna, auf der Medola und der Querciola, welche er nach römischen Erinnerungen scherzhaft sein Belvedere, sein Mondragone, seine delizie Tiburtine nannte; er hatte Wasser herbeigeleitet und Fontainen und Becken angelegt, und die reiche Grün, die prächtigen Bäume und die lichte Ferne wurden dann die Scenerie für seine Venus mit Amorinen, seine Diana mit Nymphen, seine bacchischen Gelage u. s. w., und hier dienten ihm Gattin und Kinder als lebendiges Studium. Es wollten nicht nennbare Porträts sein wie bei Rubens, sondern nur freie Wiederklänge einer geliebten Wirklichkeit in einem neuen Sinne.

Rubens aber wurde, neben jenen intimen Schöpfungen, noch der wesentliche Urheber und Leiter einer riesigen Arbeit, gemischt aus barockem Prachtbau, Sculptur und Malerei: nämlich der durch Hauptstraßen und Plätze von Antwerpen vertheilten Decorationen des «Introitus Ferdinandi», beim feierlichen Einzug des Cardinal-Infanten Ferdinand, Bruders Philipp's IV. (17. April 1635), und diese vergänglichen Herrlich-

12

1 Vgl. Passeri, Vite de' pittori etc. Ed. Roma. 1772. p.284. 285. 288.

keiten sind wenigstens dem Sachinhalt und allgemeinen Anblick nach gesichert durch eine Anzahl Oelskizzen von der Hand des Rubens und seines Schülers van Thulden und durch ein großes Kupferwerk. In den wichtigsten Partien half der bereits von Gicht heimgesuchte Meister noch  
 5 gewaltig mit eigener Hand nach, und aus diesem Jahr stammt auch noch sein letztes Selbstporträt (Galerie von Wien). Damals kaufte er Schloß und Herrschaft Steen unweit Mecheln, und mit dem fortan häufigen Aufenthalt auf diesem Landsitz stimmt dann zusammen seine jetzige Vorliebe für das Landschaftmalen, ja seine weitmeisten Landschaften sind erst  
 10 seither entstanden. Sollte hiebei etwa auch eine nunmehrige Vorliebe für Staffeleibilder mäßigen Umfanges mitgewirkt haben, so darf unsere Selbstsucht sogar seiner Gicht dankbar sein, denn eine ganze große aufgesparte Seite seiner Kraft ist nunmehr erst recht zur Aeüßerung gekommen, und welcher Maler würde uns den geheimnißvollen Klang der Rubenslandschaft ersetzen? Ob schon früher oder erst jetzt, nicht ohne  
 15 Eindrücke brabantischen Dorflebens, auch die berühmte Kermesse (Louvre) entstand, mag dahingestellt bleiben.

Außerdem aber brachten die *letzten fünf Lebensjahre* hochernste und herrliche Bilder welche wie eigentliche Kunstvermächtnisse anzuschauen  
 20 sind. Das gewaltigste dramatische Vermögen sammelte sich noch einmal im «Kindermord» der Pinacothek von München und ganz besonders in der erschütternden «Kreuztragung» der Galerie von Brüssel (vollendet 1637); in dem Bild der «Wundmale des heil. Franciscus» (Museum von Köln) fand der Meister noch einmal einen höchsten Ausdruck der Mendicantenandacht; für den Hochaltar von S. Peter in Köln wählte er selbst,  
 25 wie oben erwähnt, die Kreuzigung des Apostels und malte das ganze Bild noch eigenhändig. Daß er jedoch auch an seiner großen allegorisch-symbolischen Dichtungsweise noch nicht irre geworden war, und daß ihm auch dabei noch die höchste Pracht und Fülle seiner Palette gehorchte,  
 30 zeigt das wunderbare Bild des «Krieges» (1638, Palazzo Pitti).

Endlich hat man, wenn gleich nicht ohne Einwendungen, diesen letzten Jahren auch den Altar in der Schlußcapelle des Chorumganges von S. Jacques zu Antwerpen zugetheilt, jene Mutter Gottes mit Heiligen über der Grabstätte des großen Meisters. Nicht nur die Gluth des Colorites  
 35 und die Pracht der Behandlung sondern ein ganz persönliches Feuer giebt diesem letzten Gnadenbild eine höchste Weihe.

13

| Rubens starb dreiundsechzigjährig 30. Mai 1640. Wir übergehen was sich in allen Büchern findet: sein kluges Testament, seinen Kunstanachlaß und dessen weitere Schicksale.

40 In seinem Leben gab es unendlich viel Beglückendes, vor Allem die unabhängige Stellung, die viele Selbstbestimmung in seinem Schaffen, – aber auch viel Glück für uns Spätgeborene. Man darf ohne Schrecken

nicht daran denken was geworden wäre, wenn Rubens unter dem Hochdruck Ludwigs XIV. hätte aufwachsen und dessen LeBrun hätte werden müssen. Er konnte ja auch in Frankreich und ein paar Jahrzehnde später geboren werden, er, der Größte seit den großen Italienern, und der einzige ganz Große, der Einzige welchen die Natur vorrätig hatte? 5

Für die allgemeinen Thatsachen seines Wesens als Mensch verweisen wir gerne auf das was durch Andere längst ermittelt und zusammengestellt worden ist, vor Allem auf die schönen Worte bei Waagen, über seinen heitern, lebensfrohen Sinn, den Adel der Gesinnung, das warme und in- 10 nige Gefühl bei großen und kleinen Angelegenheiten, auch seine schon mit dem größten Unrecht bestrittene Uneigennützigkeit, seine hülfreiche Güte gegen andere Künstler.

Bei allem Reichthum führte er das mäßigste Leben, und die beständige Weiterpflege seiner hohen Bildung und des dazu stimmenden edeln Umganges ist es, was Fromentin<sup>1</sup> vortrefflich zusammenfaßt mit 15 dem Ausdruck: l'hygiène fortifiante et saine de son génie. Und weiter, wie nichts ihn zu blenden vermochte: la fortune ne l'a pas plus gâté que les honneurs. Les femmes ne l'ont pas plus entamé que les princes... C'était une âme sans orage, sans langueur, ni tourment, ni chimères. Endlich über seine Arbeit: er malte ruhig und zugleich begeistert, en combinant 20 bien, en se décidant vite.

Am Pavillon seines Gartens sind jene berühmten Sprüche aus Juvenal (X, v. 347, ss.) eingemeißelt welche zum Wohlthuedsten aus der ganzen römischen Poesie gehören, von der mens sana in corpore sano, von der wünschbaren Seelenstärke ohne Todesfurcht, Zornmuth und Begierde, 25 und von den Göttern welche unser Heil besser ermessen als wir es vermögen, und welchen der Mensch lieber ist als sich selbst.

| Für das Verhältniß des großen Meisters zur *Architectur* kann hier wesentlich auf diejenige Forschung und Characteristik verwiesen werden, 14 welche demselben durch C. Gurlitt<sup>2</sup> zu Theil geworden ist. Hier nur einige Bemerkungen und, aus erst seither bekannter Quelle, ein sachlicher Nachtrag, Dinge welche später kaum mehr passend würden ein- 30 zufügen sein.

Der lange Aufenthalt des Rubens in fürstlichen Umgebungen wo vom Bauwesen beständig die Rede sein mochte, seine unvermeidliche Kennt- 35

1 Les maîtres d'autrefois, p. 133.

2 Geschichte des Barockstyles, II, S. 20, ff.

nißnahme von dem in mächtigem neuem Aufschwung begriffenen Kirchenbau Italiens, sein naher Umgang mit vornehmen genuesischen Herren welche berühmte vollendete Paläste bereits besaßen, waren Fördernisse besonderer Art für einen Geist welchem alle Kunst der Formen schon ohnehin verwandt und verständlich war. Als er 1609 wieder in Antwerpen anlangte, gab es wohl in ganz Niederland Niemanden welcher so wie er als großer Herold der italienischen Baukunst hätte auftreten können und vielleicht wollen, nur daß jetzt auf ihm noch nähere Obliegenheiten ruhten. Immerhin wird er mannigfach zu Rathe gezogen worden sein, und ohne seinen Beistand ist zB: die Jesuitenkirche zu Antwerpen wohl nicht zu Stande gekommen; für die Überreste seiner Wohnung sammt Garten ist auf Text und Illustrationen bei Gurlitt zu verweisen.

Auf einmal offenbart sich dann ein ganz unmittelbarer Wille der Einwirkung im Großen: derselbe Mann welcher für Antwerpen jenes mächtige Altarbild des Caravaggio sichert (Bl. 6), veröffentlicht 1622 seine «*Palazzi di Genova*», Pläne, Durchschnitte und Aufrisse von einem Duzend genuesischer Paläste ersten Ranges, meist von Strada nuova, darunter Meisterwerke des Galeazzo Alessi, aus dessen Nachlaß die betreffenden Zeichnungen stammen mochten. Das Werk erschien ohne allen Text, aber mit einer Folioseite Vorwort, aus welchem die Absicht des Rubens völlig klar wird. Er will nicht Anregung geben für Bauten der Ausnahme, für Höfe und fürstliche Großresidenzen, sondern Typen mittheilen, als Vorbilder für das reiche moderne Europa des Nordens | überhaupt, una opera meritoria verso il ben publico di tutte le Provincie oltramontane. Ob er damit irgendwo directe Nachachtung gefunden hat, ist uns nicht bekannt, aber er war mit der Publication als großer Herr aufgetreten der die Mittel hat, das was ihm das Schönste und Passendste scheint, laut zu proclamiren, und sein Censor, ein Domherr von Antwerpen, nennt ihn nicht nur Belgicae nostrae Apelles, sondern betont auch noch das Vorbildliche, indem das Werk als «Paradigma» erscheine für alle Pfleger und Bewunderer der Baukunst ad nova et illustria operum miracula patranda.

Als *Scenerie* in seinen Gemälden giebt Rubens nicht mehr Bauliches mit als der Gegenstand verlangt oder verträgt, zum Unterschied von Paolo Veronese, welcher die Erzählungen mit großen, meist symmetrischen Prachtarchitecturen einzufassen liebte. Was Rubens aber darstellt, hat die gehörige Opulenz und Macht der Erscheinung und wirkt in Licht und Farbe vortrefflich mit.

Wahrhaft vorherbestimmt erscheint es dann, daß an Rubens eine Aufgabe höchsten Ranges aus dem Gebiet der Augenblicksdecoration gelangte, für welche letztere der ganze Barocco so besonders geeignet und begeistert war. Architectur, improvisirte Sculptur und Malerei vereinigten

sich damals in unbedenklichem Eifer für die reichsten Anblicke von Catafalken (sog. *Castra doloris*), Triumphbögen, Phantasiehallen, Prachtbauten zur Ausstellung des Sacramentes bei der Vierzigstundenandacht, Theaterscenen u. s. w., Alles oft wichtig genug um die Abbildung im Kupferstich zu veranlassen, sodaß wir über diese bald verschwundenen Dinge 5 doch ziemlich gut unterrichtet sind. An Rubens fiel nun jene schon oben erwähnte (Bl. 12) und noch öfter zu erwähnende Ausschmückung der Stadt Antwerpen beim Einzug des Cardinal Infanten 1635, der *Intröitus Ferdinandi*. Angeordnet, irgendwie künstlerisch angegeben ist hier Alles von ihm, und selbst bei der Ausführung hat er noch an vielen Stellen sel- 10 ber Hand angelegt, und von den noch vorhandenen Oelskizzen zu mehreren einzelnen Anblicken, zumal zu Triumphbögen, sind einige anerkannt eigenhändig, auch war der Hauptgehülfe Theodor van Thulden sein sehr naher Schüler. Was nun die angewandte Bauformensprache betrifft, welche vom Üppigsten und Glänzendsten der Spätrenaissance bis zur verwe- 15 gensten Rustica reicht, so kann man | ja darüber streiten, ob dieß wirklich immer Architectur sei; richtiger aber wäre es wohl, den Meister nochmals glücklich zu preisen, weil er innerhalb eines Styles, in welchem er doch geboren war, den prächtigsten Träumen ihren Aufflug in's Freie hat gönnen dürfen. Und so mochten denn auch die meist sehr bewegten Statuen und 20 Gruppen von Stucco vor und neben diese Architecturen hintreten oder oben frei in die Luft gesticuliren, so gehörten sie zum Ganzen; in den gemalten Historien und Allegorien der großen Hauptfelder aber (welche sonst bei solchen Anlässen oft leichtfertig behandelt wurden) glänzt Rubens hie und da in seiner vollsten Macht und mehrerer dieser Bilder wird 25 noch umständlicher zu gedenken sein. Das Ganze, wie man es aus dem Kupferstichwerk und den Skizzen kennen lernt, bleibt doch wohl die erstaunlichste Festdecoration des XVII. Jahrhunderts.

Durch einen glücklichen Zufall ist uns noch eine weitere Kunde über den Baumeister und Decorator zu Theil geworden: es sind architectoni- 30 sche und ornamentale *Skizzenblätter*, – neben wenigen Aufnahmen oder Erinnerungen aus Italien – lauter eigene Ideen des Rubens, an dessen Urheberchaft wir ganz unmöglich zweifeln können; ein noch früher, wenn auch nicht mehr ganz gleichzeitiger Besitzer hat sie sorgsam in einen Fo- 35 lianten gesammelt welcher gegenwärtig für Rußland, glücklicher Weise für ein öffentliches Institut angekauft ist. In der Ausführung reichen dieselben vom flüchtigsten Bleistiftblättchen bis zur ziemlich genauen getuschten Federzeichnung; es ist als ob noch in der Nähe des Rubens Jemand dafür gesorgt hätte daß auch die leichteste Improvisation dieser 40 Wunderhand nicht verloren gehe. Grundrisse fehlen gänzlich; das Mitgetheilte sind lauter Motive des Anblickes: Pforten, Fenster, reiche Lucarnen, Wandbekleidungen verschiedener Art, Altäre, Kanzeln; von feinem

Prachtarbeiten besonders Monstranzen; als große Architectur Halban-  
sichten, auch bloße Theilansichten von Kirchenfassaden, Thürmen und  
vorzüglich von Kuppeln. In Styl und Ausdrucksweise ist einiges Wenige  
noch gothisch, zB: durchsichtige obere Thurmausgänge, sonst aber gehört  
5 Alles, alle Füllung, Einfassung, Profilirung, Festonbildung etc. einer sehr  
besondern Auffassung des Barocco an. Der Meister hat auch von ge-  
brochenen und geschwungenen Giebeln und von Voluten aller Art den  
freisten Gebrauch gemacht und die Bereicherung der Architectur mit pla-  
stischen | Zuthaten auf keine Weise gescheut. Das höchste Interesse erre-  
10 gen die Kuppelskizzen schon durch die reiche Verschiedenheit ihrer Be-  
kleidungsformen, hauptsächlich jedoch durch diejenigen Züge welche  
ihnen gemeinsam erscheinen. Dieß sind die äußerst schlanken Bildungen  
der Calotten, sowie die concav eingezogenen Attiken über welche die  
Calotte noch vorragen kann, endlich das Vortreten der reich gebildeten  
15 Lanternen in die Luft, wobei man zB: an die Lanterna über der Kuppel  
von S. Maria di Loreto zu Rom, von Giacomo del Duca, erinnert wird.  
Diesseits der Alpen war sonst in den ersten Jahrzehnden des XVII. Jahr-  
hunderts der Kuppelbau noch selten und blieb Italienern überlassen (Dom  
von Salzburg, Mausoleum von Graz etc.), welche ihn keinesweges weit in  
20 die Höhe trieben. Rubens dagegen verräth eine höchste Ambition des  
Schlanken und seine obern Ausgänge mahnen an die reichsten Formen  
von Schiffmasten.  
Die Altarskizzen, vom verschiedensten Grade des Reichthums, sind  
schon merkwürdig insofern sie zeigen, wie Rubens seine eigenen Altarge-  
25 mälde eingefaßt und umgeben zu sehen wünschte.

14d | Wie gerne möchte man sich die künstlerische *Anlage* und die künstleri-  
sche *Bildung* des Rubens nach ihren einzelnen Seiten zerlegen. Es ist aber  
dafür gesorgt daß der Beschauer in der Regel auf einer Gesamttwege da-  
hingegenommen und des Analysirens überhoben wird. Schon bei seiner frü-  
30 hen Jugend meldet sich umsonst, wie bei andern großen Meistern der  
Vergangenheit, unsere beständige Frage, wo dieselben sich ihre Bildung,  
und selbst ihre Gelehrsamkeit geholt haben möchten? und nur das Eine  
ist gewiß daß es nicht beim jetzigen System von Schulen und Prüfungen  
geschehen ist. Frägt man aber nach dem Künstler, so bleibt die Überliefe-  
35 rung, zB: über die Lehrmethode in der Werkstatt des Ottovenius, völlig  
aus, und während der acht Jahre in Italien wird man nur die freiste An-  
eignung aus Vergangenheit und Gegenwart der dortigen Malerei inne,  
ohne erweislichen Verkehr mit den italienischen Zeitgenossen. Vergebens  
frägt man auch, aus welcher Lehre bei ihm die Perspectivik der Darstel-



lung stamme, sowohl die des Räumlichen als die des oft so gewaltig kühn bewegten Figürlichen. Und woher hat er noch später die Musse genommen zu so manchen schriftlichen Aeußerungen lehrhafter Art? – Erweislich ist aus vorhandenen Studienblättern der verschiedensten Gattungen, daß er die Natur nie aus dem Gesichte verlor, wenn ihm gleich ein enormes Formengedächtniß zu Gebote stand, das seiner Phantasie gestattete, auch in flüchtigern Bildern wahr und wirklich zu erscheinen. Auch im täglichen Leben müssen sich Anblicke, welche an Andern wirkungslos vorüber gingen, ihm ungesucht eingepägt haben, auf der Straße, an der Schelde, im Hause, in der feinen Gesellschaft, unter Geistlichen jeden Ranges, unter Großen.

Durch ihn wird nun der zweite große Welttag der Kunst von Niederland am Horizont emporgeführt. Dieses «Italien des Nordens» erhebt sich aus der manieristischen Verdunkelung und ergreift sein früheres Principat wieder, und er war der Bannerträger. Sogleich von seiner Heimkehr aus Italien an, mit jenen großen und feierlichen Aufgaben, weiten sich seine gewaltigen Fähigkeiten wie selbstverständlich aus und es war nicht mehr genau zu ahnen was man fortan noch von ihm erwarten und verlangen könne. Von Schwankungen, von unsichern Versuchen ist nirgends mehr die Rede; was er vermag – gleichviel ob es unserm Geschmack entspreche oder nicht –, das vermag er | sogleich vollständig. In ihm durchdringen sich der lebendige Erfinder ohne Gleichen und der leuchtende Colorist, und das sonnige Tageslicht, welches er bevorzugt, entspricht ganz offenbar und glorreich seinem sonnigen Naturell. Daß er auch anders konnte, zeigt (Dresden) die Alte mit dem Kohlenbecken in ihrer Grotte, und wie schauerlich die düstere Gluth des Höllenabgrundes gegeben werden könne, erfahren wir aus dem «Sturz der Verdammten» (München, Pinacothek) und aus dem «kleinen jüngsten Gericht» (ebenda), und zwar nur hier.

Wie oft hat man schon die wesentliche Größe des Meisters zusammenfassend zu bezeichnen gesucht und ist über betheuernde Worte nicht weit hinaus gekommen. Unter dem Einfluß einer gewaltigen Kraft fühlt sich Jedermann, und die Meisten empfinden sie als eine sympathische und ahnen dabei eine Persönlichkeit, deren Adel und Würde mit dieser Kraft Eins war. Auch das Derbe und Wilde wird man einer solchen nicht bloß nachsehen, sondern es von ihr im echten Augenblick erwarten, damit die Erscheinung eine vollständige sei. Der *Umkreis* dieser vollständigen Erscheinung aber ist hier ein ungeheurer und rührt an die äußersten Grenzen der Malerei. Der gewaltige Historienmaler würde erweislich von sich aus auch das Genre haben erledigen können statt siebzehn Bilder des Brouwer für sein eigenes Vergnügen anzukaufen, und der vornehmen wie der volksthümlichen Welt hat er im «Liebesgarten» und in der «Kermesse» deutlich jeder das Ihrige gegeben; alle Thiermalerei gelangt durch

ihn erst zur wahren, großartigen Freiheit; sein wunderbarer Verkehr mit der elementaren Natur redet aus etwa fünfzig Landschaften eine eigene Sprache welche sich auch neben Tizian noch hören läßt. In längst vorhandenen Aufgaben macht Rubens den Eindruck eines Gattungsgründers,  
 5 weil für ihn Alles vom Boden auf neu darstellbar ist, und wo er Etwas von seinem eigensten Leben mitzugeben hat, ist er innerlich sehr ergriffen und über alle bloße Berechnung weit hinaus.

16

In der Darstellung des *Ruhigen*, des *Seienden* hat er neben den sonstigen Großen nur sein eigenes gutes Recht und wird den Beschauer je nach An-  
 10 lage und Stimmung hinreißen oder auch abstoßen; nur gleichgültig läßt er Keinen. Delicate Leute nehmen an dem Blutreichthum seiner so glänzend gesunden Gestalten Anstoß, und sein Ideal braucht sonst Niemandes Ideal zu sein, und wir besitzen | Edleres, Feineres, Seligeres, im Himmel und im Olymp und in der Erdenwelt einzelner anderer Meister. Daneben aber  
 15 hat er seine eigene Weise der «Verherrlichung des Menschen in all seinen Kräften und Trieben», sobald er an sein großes Hauptthema, das *Momentane* kommt: hier rufen, und zwar in zahllosen Bildern, «das Feuer und die Wahrheit der leiblichen und geistigen Bewegung» jenes stets neue Erstauen hervor, welches man bei gar keinem Maler von ferne so empfindet.  
 20 Seine Begeisterung und sein gewaltiges *Vermögen für das «Geschehen»*, im Gesamtmoment sowohl als in den Einzelgestalten, läßt ihn unbedenklich zugreifen da wo die meisten Übrigen sich würden besonnen und bedacht haben. War er allzu dienstfertig und nachgiebig? In allen Aufträgen und Wünschen, namentlich sobald sie ein Bewegtes voraussetzten, sah er sogleich das *Darstellungsfähige* und dann war es ihm auch darstellungswürdig. Er brauchte nicht lange bei einem Thema auf eine mitklingende «Stimmung» zu warten, denn in seinem Innern ist ohnehin schon eine dauernde Stimmung vorhanden für jede, wenn auch noch so große religiöse oder profane Aufgabe welche seine Zeit und Bildungswelt ihm vor-  
 25 legte. «Jeder nach seiner Begabung! mein Talent ist der Art, daß noch nie ein Werk, wie groß auch nach Quantität und Verschiedenheit des Darzustellenden, meinen Muth überstiegen hat» – so schrieb er 1621, als er im Begriffe stand die Malereien für den großen Saal im Luxembourg zu übernehmen. Auch an dem scheinbar Unzugänglichsten ahnt er die darstellbare Seite und antwortet: Gebt es her! – Er will Alles und muß Alles weil er Alles kann. Das Pathos aber, welches diese oft stürmisch bewegte Malerei begleitet, ist fast immer rein und tief empfunden. Es wird indeß heute von Niemand verlangt daß man die furchtbaren Visionen des Meisters von den «letzten Dingen» theile oder mit ihm hinausjage in den Kampf  
 40 mit den schrecklichsten Thieren der Wildniß.

Dazu diese Mittel und diese aufgesammelten Studien; diese Beweglichkeit seiner Gestalten, welche der Beschauer einen Augenblick später ver-

ändert anzutreffen erwartet; diese untrügliche Mitherrschaft von Farbe, Ton und Licht; endlich diese ungeheure Arbeitskraft! – Das Schnellmalen, la furia del pennello, wie Bellori (pag. 247) sagt, bei geringern Meistern einer der sichern Wege zum Verderben, hing bei ihm nicht an Flüchtigkeit, sondern an der gleichmäßigen Stärke und Reife der vorausgegangenen 5 Gesamtvision. Man könnte | auch einen Hauptunterschied zwischen ihm und allen andern großen Malern darin finden daß er am Leichtesten Feuer zu fangen im Stande war für jedes Thema, d. h. daß er die Fähigkeit hatte, viel *mehr* Themata *gern* zu malen als dieß Andere gekonnt haben. Will man ihm diesen Vortheil mißgönnen, so sage man es; Mit- und Nach- 10 welt möchten dabei nicht übel gefahren sein.

17

An persönlicher Machtstellung, an weiter *Herrschaft über die Kunst* ist ihm im XVII. Jahrhundert nur Bernini zu vergleichen. In Rom konnte ein Arpino nur möglichst alles Andere, Eklektiker wie Naturalisten, durch gemeine Mittel unten halten, wobei er auch auf das Ausland zu drücken sich 15 anschickte. Es muß dem vermeintlich so großen Kunstfreund Cardinal Richelieu beständig wieder aufgedeckt werden, daß er bei der letzten Bestellung der Königin Maria Medici, dem Cyclus der Thaten Heinrichs IV., den «Rebens» durch diesen Arpino verdrängen wollte;<sup>1</sup> freilich convenirte es ihm inzwischen, die Königin zu stürzen und aus dem Lande zu treiben, 20 womit die Unternehmung dahinfiel. Die spätern französischen Künstler aber, diejenigen Ludwigs XIV., sind ja bei aller Begabung nur dadurch in der Welt so hoch angesehen gewesen, daß der König und sein Colbert sie als eines der mannigfachen Mittel von Druck und Blendung verwertheten, und am Ende hat es den größten Hofarchitecten doch nahe genug gestan- 25 den, beim Weiterbau des Louvre durch Bernini verdrängt zu werden. Diejenige Macht jedoch, wie sie Rubens ausübte, hat schon die echte Evidenz für sich und kann sich auch von den größten Höfen suchen lassen. Ihre Reclame liegt einzig nur in den Werken und braucht keine Literatur – auch keinen Aretino. Die weittönendsten Heroldsrufe, welche den Ruhm 30 des Rubens in die Lande trugen, waren schon die großen, gewaltig wirk-samen Stiche nach seinen Compositionen, neben welchen Jahrzehnde lang keine andere Stecherwerkstatt in ganz Europa aufkommen konnte.

1 Er schreibt aus Susa, 22. April 1629 an die Königin: Madame, j'ai creu que Votre Majesté n'auroit pas désagréable que je lui dise que j'estime qu'il seroit à propos 35 qu'elle fit peindre la galerie de son palais (nämlich die zweite) par Josepin (Arpino), qui ne désire que d'avoir l'honneur de la servir et d'entreprendre et parachever cet ouvrage pour le prix que Rebens a eu de l'autre galerie qu'il a peinte. Der Briefsteller hätte mindestens den Namen des Rubens orthographisch schreiben dürfen welcher gegenwärtig der Welt wohl so angelegen sein 40 möchte als der seinige.

18

| Die äußere *Lage der abendländischen Malerei*, so wie auch Rubens sie vorfand, ist eine bekannte. Immer von Neuem aber wird man sich, bis in's Einzelne hinein, die damalige Welt der Besteller und Bestellungen in ihrem Gegensatz zur heutigen zu vergegenwärtigen haben. Vor Allem ist der  
 5 Boden, auf welchem die Kunst wächst, nicht der von modernen Großstädten, von beweglichem und damit auch sehr wandelbarem Reichthum. Keine öffentliche Meinung welche von beständiger Neuerung ihre Nahrung zöge; keine Presse welche als Organ einer solchen Meinung diene und auch die Kunst des Ortes in ihren Bereich, ja sogar die Künstler in  
 10 ihre Abhängigkeit zu bringen im Stande wäre. Daneben kein Roman mit dem Programm beständiger Neuerfindung aus der Tageswelt, mit vorherrschender Verbildlichung der umgebenden Menschen und Hergänge wie sie auch sein mögen. Kein plötzliches Pathos welches über die von der sogenannten Bildung bewegten großstädtischen Schichten käme, um  
 15 in Kürze einem andern Platz zu machen. Mit Einem Worte: kein Publicum, von welchem Alles und Jegliches und also auch die Malerei abhinge, und keine Ausstellungen der heutigen Art.<sup>1</sup>

Was Rubens als Object seiner Kunst antraf, war noch eine feste *Einheit* der *idealen* und eines anerkannten Kreises der *realen* Welt, vorherrschend  
 20 im Sinne der romanischen Völker. Biblische, visionäre, legendarische, mythologische, allegorische, pastorale, historische und sogar einige alltägliche Welt, Gestalten sowohl als Scenen, bilden noch *ein Ganzes*, und ein mächtiger, von seiner eigenen Lebensfülle inspirirter Naturalismus getraut sich nun, dieß Alles in der richtigen Temperatur zu halten. Diesen  
 25 Horizont, wie er ihn theilweise von frühe an in Antwerpen und dann besonders in Italien in sich aufgenommen, hat Rubens im Grunde nicht durchbrochen; er ist kein Phantast auf eigene Hand geworden sondern nur der weit mächtigste Herold und Zeuge dieses Gegebenen. Seine ungeheure Erfindungskraft ging im Wesentlichen damit dahin, dieses Gegebene  
 30 jedesmal *neu* zu empfinden und *neu* zu geben. Es ist als hätten sich Religion, Fürstenmacht, Sage und Mythos und Poesie aller Zeiten, dazu der Kreis der Seinigen und seines vertrauten Umganges, ja die elementare Natur als mächtige Thierwelt und Landschaft vertrauensvoll an ihn gewandt, er möge sie auf seine Adlerschwinge nehmen.

---

Mehr Informationen zu diesem und vielen weiteren Büchern aus dem Verlag C.H.Beck finden Sie unter: [www.chbeck.de](http://www.chbeck.de)