



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Alten Meister

Fromentin, Eugène

Berlin, 1903

IV.

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

eine Art imponierender Athlet von wenig Kultur, wenig geeignet als Vorbild zu gelten und in einem solchen Fall, wie gesagt worden ist, „grüsst man ihn, wenn man vorübergeht, aber man sieht nicht genauer hin“.

Ausserhalb jedes Vergleichs muss man daher einen Platz suchen, da man diesen Ruhm bergen kann, der doch solch ein legitimer Ruhm ist. In der Welt der Wirklichkeit gilt es nach all dem suchen, wo er Meister ist; und in der Welt des Ideals nach jener Region der klaren Ideen, der Gefühle, der Gemütsbewegungen, wohin Geist und Herz gleichermassen ihn immer wieder ziehen. Die Flügelkraft gilt es kennen zu lernen, mit der er sich dort erhält; zu begreifen, dass sein Element das Licht ist, sein Mittel zur Höhe die Farbe, sein Ziel aber die Klarheit und die Augenscheinlichkeit der Dinge. Vor Rubens Bildern genügt keine dilettantische Betrachtung, keine Rührung, kein Entzücken. Es ist in ihnen wesentlich mehr zu sehen; es ist darüber wesentlich mehr zu sagen. Das Brüsseler Museum war eine Einführung. Noch aber bleiben uns Mecheln und Antwerpen.

IV.

Mecheln ist eine grosse, traurige, leere und erloschene Stadt, begraben im Schatten ihrer Kirchen und Klöster, in einem Schweigen, daraus nichts mehr die Stadt reissen kann, weder ihre Industrie, noch die Politik, noch die Kontroversen, die dort zuweilen ausgefochten werden. Heute, wie ich hier eintreffe, sind zu Ehren eines hundertjährigen Jubiläums grosse Festzüge

im Gange mit Prozessionen, Versammlungen, Gildenaufzügen und gewaltiger Fahnenentfaltung. All der Lärm frischt die Stadt einen Tag lang auf. Morgen schon wird der Schlummer der Provinzstadt wieder herrschen. Wenig Verkehr auf der Strasse, völlige Öde auf den Plätzen, viele Grabdenkmäler aus schwarzem und weissem Marmor und viele Bischofsstandbilder in den Kirchen — um die Kirchen aber spriesst aus dem Pflaster das spärliche Gras verlassener Winkel. Von dieser Metropolitan-, man kann sagen Katakombenstadt, sind nur noch zwei Dinge erhalten, die den Glanz ihrer alten Tage überlebt haben: Altäre von grösster Pracht und die Rubenschen Bilder. Es sind dies das berühmte Triptychon der „Anbetung“ der Jakobskirche und das nicht minder berühmte Triptychon des „Wunderbaren Fischzuges“, das der Liebfrauenkirche gehört.

Die „Anbetung“ ist, wie ich schon vorwegnahm, eine dritte Version derer im Louvre und in Brüssel. Die Elemente sind die gleichen, die Hauptpersonen wörtlich dieselben, abgesehen von einer unbedeutenden Veränderung im Altersausdruck der Köpfe und von ebenfalls wenig wichtigen Umstellungen. Rubens hat keine grossen Anstrengungen gemacht, um die erste Idee umzugestalten. Nach dem Beispiel der besten Meister hatte er den guten Verstand, viel sich selbst zu leben und einen Gegenstand, der ihm fruchtbar für Abwechslungen erschien, öfter zu wiederholen. Dieser Vorwurf der anbetenden Könige, die von den vier Enden der Welt kommen, um ein Kind zu verehren, das kein Lager hat, geboren in einer Winternacht, unter dem Heuboden

eines ärmlichen, verlorenen Stalles, gehörte zu denen, die Rubens zusagten durch die Macht der Kontraste. Es ist von Interesse, die Entwicklung der ersten Idee zu verfolgen, wie er sich an ihr versucht, sie bereichert, sie vervollständigt und schliesslich festnagelt. Nach dem Bild von Brüssel, das ihm wohl hätte genügen können, scheint er doch noch geglaubt zu haben, den Vorwurf noch besser behandeln zu sollen, noch reicher, freier; ihm jene Blüte der Sicherheit und der Vollendung zu geben, die nur den ganz reifen Werken eigen ist. Das hat er in Mecheln getan. Später ist er dann wiederholt darauf zurückgekommen und hat den Gegenstand noch mehr vertieft. Aber wenn er auch mit neuen Einfällen gearbeitet, wenn er durch die Fülle seiner immer neuen Mittel in noch stärkerem Mass unser Erstaunen wachruft, besser als hier hat er es nie gemacht. Die Anbetung zu Mecheln darf als der endgültige Ausdruck des Gegenstandes betrachtet werden und als eines seiner schönsten Bilder unter der Zahl der figurenreichen Darstellungen.

Die Komposition der Mittelgruppe ist von rechts nach links umgekippt; im übrigen ist sie vollständig wieder zu erkennen. Wie dort die drei Könige: der Europäer, wie in Brüssel mit weissem Haare, aber ohne die Glatze; der Asiate in rot; der Äthiopier seinem Typus getreu, lächelnd, wie er sonst lächelt, von jenem harmlosen, zarten, erstaunten Lächeln, das Rubens so fein beobachtet hat an dieser Rasse mit dem guten Herzen, die so gern ihre Zähne sehen lässt. Nur hat er Rolle und Platz wechseln müssen. Er ist an die zweite Stelle gedrängt zwischen die Fürsten und die Statisten; der-

selbe weisse Turban, den er in Brüssel trägt, schmückt hier einen schönen, rötlichen Kopf von orientalischem Typus, dessen Leib in grün gekleidet ist. Auch den Mann in der Rüstung finden wir hier wieder, auf halber Höhe der Treppe; er ist unbedeckten Hauptes, blond, strahlend, eine gewinnende Erscheinung. Anstatt, der Menge zugewendet, diese zurückzuhalten, macht er eine sehr glückliche Gegenbewegung, beugt sich zurück, um das Kind zu bewundern und weist mit der Gebärde alle die bis auf die oberen Stufen zusammengedrängten Neugierigen zur Seite. Man denke sich diesen eleganten Ritter Louis XIII fort und es ist der Orient. Woher wusste Rubens, dass in mohamedanischen Landen die Neugierde so weit geht, dass man sich gegenseitig erdrückt, um besser zu sehen? Wie in Brüssel, sind die nebensächlichen Köpfe die ausdrucksvollsten und die schönsten.

Die Anordnung der Farben und die Verteilung des Lichts hat sich nicht verändert. Die Madonna ist blass, das Jesuskind strahlend in weiss unter seinem Glorionschein. Unmittelbar darum alles in weiss. Der knieende König mit seinem Hermelinkragen und seinem schneeweissen Kopf, der silberige Kopf des Asiaten, schliesslich der Turban des Äthiopiens — alles das bildet einen silberigen Kranz von rosa und mattgelben Tönen durchsetzt. Alles andere ist schwarz, fahl oder kalt. Die blut- oder leuchtend ziegel-roten Köpfe stehen im Kontrast zu anderen Gesichtern von bläulicher Farbe, von überraschender Kälte. Die finster gehaltene Decke verliert sich in der Luft. Eine Figur in feinen Abtönungen

von blutrot wirkt als vermittelnder aber sehr bestimmter Farbenfleck, betont das Ganze der Komposition, verbindet diese mit der Wölbung und gibt ihr den Abschluss und den Zusammenhalt. Es ist ein Bild, das man nicht beschreibt, denn es hat nichts Formales, nichts Pathetisches, nichts Ergreifendes und vor allem nichts Literarisches. Es bezaubert den Geist, weil es die Augen entzückt; für einen Maler ist es eine Malerei ohne gleichen. Dem Feinfühlernden wird es zur Quelle grössten Genusses; den Geschicktesten kann es ausser Fassung bringen. Man muss sehen, wie das alles lebt, sich bewegt, atmet, schaut, handelt, wie es sich färbt und wieder entfärbt, wie das alles mit dem Rahmen verwächst, und von ihm sich wieder löst, wie es in hellen Tönen erstirbt, in Kraft des Tones seine Stelle behauptet und schliesslich das Ganze ins Gleichgewicht bringt. Die Mannigfaltigkeit aber der Nuancen, der unerhörte Reichtum bei einfachsten Mitteln, die Gewalt gewisser Töne, die Weichheit gewisser anderer, die Überfülle von Rot und dabei die fröhliche Frische des Ganzen, das sind Dinge, die wie die Gesetze, die derartige Wirkungen beherrschen, uns wahrhaft zu erschüttern vermögen.

Analysiert man, so findet man nur einfachste Formeln in kleiner Zahl: zwei oder drei Hauptfarben, deren Aufgabe klar, deren Einfluss berechnet ist, und deren Wechselwirkung heute jeder kennt, der malen kann. Diese Farben sind immer dieselben in Rubens Werken; Geheimnisse im eigentlichen Sinn des Worts gibt es da nicht. Die dazu gehörigen Kombinationen sind leicht

zu merken; seine Methode ist leicht zu beschreiben: sie ist so gleichmässig und so klar in der Anwendung, dass es scheint, nichts anderes bleibe dem Schüler zu tun, als ihr zu folgen. Niemals war eine manuelle Arbeit leichter zu begreifen, niemals gebraucht sie weniger Listen, ist sie weniger mystisch, weil nie ein Maler sich weniger in Geheimnisse hüllte, in seinem Denken, in seinem Komponieren, in der Farbe und in der Ausführung. Das einzige Geheimnis, das ihm allein gehört, das er nie ausgeliefert hat, auch nicht an die Scharfsinnigsten und Bestunterrichteten, nicht an Gaspard de Crayer, nicht an Jordaens und nicht einmal an van Dyck; das ist jenes Unwägbare, Ungreifbare, jenes unauflösbare Atom, ein Nichts, das doch alles ist und das Inspiration genannt wird, oder Gnade, oder Gabe.

Hier zuerst muss man zu fassen und zu verstehen suchen, wenn man von Rubens spricht. Wer, mag er nun ausübend oder nicht ausübend sein, nicht den Wert der „Gabe“ in einem Kunstwerk versteht, und zwar in allen ihren Abwandlungen im Zustand der Erleuchtung, der Inspiration und der frei waltenden Phantasie, der ist wenig geeignet, die letzte Wesentlichkeit der Dinge zu geniessen und ich rate ihm, sich nicht mit Rubens, und auch mit vielen anderen noch, sich nicht zu befassen.

Die Flügel übergehe ich, so herrlich sie auch sind, da sie nicht nur aus seiner guten Zeit stammen, sondern auch von allerbesten Ausführung zeugen, in jenem braun und silbernen Ton, mit dem er das letzte Wort seines Reichtums sprach. Ein „Johannes“ von seltsamster

Qualität und eine „Herodias“, sein ewig Weibliches, in Dunkelgrau mit roten Ärmeln.

Auch der „Wunderbare Fischzug“ ist ein gutes Bild, aber nicht das beste, wie man es in Mecheln und im Liebfrauenkirchen-Viertel nennt. Der Pfarrer der Jakobskirche würde meiner Ansicht sein und zwar mit gutem Recht. Das Bild ist soeben restauriert worden; augenblicklich steht es am Boden in einem Schulsaal, gegen eine weisse Wand gelehnt, unter einem Glasdach, das es mit Licht überflutet, ohne Rahmen, in seiner Derbheit, in der Kraft und in der vollen Frische der ersten Tage. An sich und von nahem betrachtet — wodurch das Bild nicht gewinnen kann — ist es, wenn auch nicht roh, denn dazu hat die Technik zu viel Stil und Charakter, so doch „materiell“, „stofflich“, wenn ich damit ausdrücken könnte, was ich meine, von einem geschickten, aber eher kleinlichen Aufbau, im ganzen ein unvornehmes, gewöhnliches Bild. Es fehlt ihm jenes gewisse etwas, das Rubens sonst unfehlbar gelingt, wenn er mit dem Gewöhnlichen in Berührung kommt, eine gewisse Note, eine Grazie, ein Zauber, etwas wie ein schönes Lächeln, das wie verklärend wirkt auf die Derbheit der Dinge. Christus, auf die rechte Seite gebracht, wie eine Kulisse, wie ein Beiwerk in dieser Darstellung des Fischzuges, ist unbedeutend in der Gebärde und im Ausdruck, und sein roter Mantel, mit seinem keineswegs schönen Rot, hebt sich scharf ab gegen einen blauen Himmel, den ich im Verdacht habe, erheblich übermalt zu sein. Auch Petrus ist nachlässig behandelt, wenn auch von

Fromentin, Meister von ehemals.

vortrefflicher Wirkung in seiner weinroten Farbe. Denkt man vor dieser, für Fischer, und völlig nach Fischermodellen gemalten Leinwand an das Evangelium, so ist Petrus die einzige evangelische Persönlichkeit des Vorgangs. Er wenigstens sagt recht und schlecht, was ein Greis seiner Herkunft und seiner bäuerischen Herkunft unter so seltsamen Umständen zu Christus sagen konnte. Gegen seine rote und zerfurchte Brust drückt er seine blaue Matrosenmütze, und Rubens hätte nicht er selbst sein müssen, um sich über die Wahrhaftigkeit einer solchen Geste zu täuschen. Die beiden nackten Gestalten aber, deren eine sich dem Beschauer entgegenbückt, während die andere nach dem Hintergrund zu sich wendet, und die beide von der Schulter aus gesehen sind, sind berühmt als zu den besten Akten gehörig, die Rubens gemalt; dank der Kühnheit und Sicherheit, mit der der Meister sie hingesetzt hat, in wenigen Stunden wahrscheinlich, auf dem ersten Anhieb, in einem vollen, klaren, gleichmässigen, reichen Farbenauftrag, weder zu flüssig, noch zu dick, nicht zu stark modelliert und nicht zu aufdringlich. Es ist ein Stück Jordaens, aber ein tadelloser Jordaens, ohne übertriebenes Rot, ohne Reflexe; oder vielmehr es ist das Beste, was er der Lehre seines grossen Freundes entnehmen konnte: nicht das tote Fleisch zu sehen, sondern den lebendigen Körper. Von überwältigender Kraft ist der Fischer mit dem skandinavischen Kopf, mit dem vom Wind zerzausten Bart, dem goldenen Haar, den hellen Augen in seinem wie in Flammen stehenden Gesicht, den grossen Wasserstiefeln und

seiner roten Jacke. Und wie in allen Rubensschen Bildern, wo ein starkes Rot als beruhigende Note verwandt ist, gibt diese flammende Gestalt dem ganzen Bilde Ruhe. Sie übt eine starke Wirkung aus auf die Netzhaut und macht diese empfänglich, in allen Nachbarfarben des Bildes Grün zu sehen. Bemerkenswert unter den Nebenfiguren ist noch ein grosser Bengel, ein Matrosenjunge, in dem zweiten Boot, auf ein Ruder gelehnt, angezogen, man weiss selbst kaum wie, mit einer grauen Hose und einer zu kurzen aufgeknöpften Weste, die über seinem nackten Leib offen steht.

Von der Fingerspitze bis zur Schulter, von der Stirne bis zum Nacken zeigt ihre fettige, rote, gebräunte, verbrannte und aufgesprungene Haut die Einwirkung der scharfen Winde und des beissenden Salzwassers. Ihr Blut ist erhitzt, die Haut entzündet, die Adern angeschwollen; es ist, als sei das weisse Fleisch mit Rot zerhackt, als seien sie wie mit Zinnober beschmiert. Das alles ist von brutaler Wahrheit, an Ort und Stelle vom Leben beobachtet; auf den Quais der Schelde hat er diese Gestalten gesehen, als einer, der derb und richtig Farbe wie Form sieht, der die Wahrheit achtet, wenn sie ausdrucksvoll ist, der sich nicht scheut, die Sachen bei ihrem Namen zu nennen, der sein Handwerk kennt wie ein Gott und der das Fürchten nicht gelernt hat.

Was an diesem Bild wirklich aussergewöhnlich ist und zwar dank dem Umstand, der mir gestattet, es von nahe zu sehen und die Arbeit so klar vor mir zu haben, als ob Rubens sie vor meinen Augen ausführte, das

beruht darauf, dass das Bild scheinbar alle Geheimnisse ausliefert und dass es schliesslich dann ungefähr ebenso sehr überrascht, als wenn es deren keines auslieferte. Ich habe darauf schon hingewiesen, ehe noch dieser neue Beweis in meinen Händen war.

Die Schwierigkeit liegt nicht im Begreifen, wie er es machte, als darin, wie man es auf diese Weise so gut machen kann. Die Mittel sind einfach, die Methode elementar. Es ist eine prächtige, glatte, reine und weisse Leinwand, auf der eine wunderbar bewegliche, geschickte, feinfühlig und bedächtige Hand arbeitet. Die Wildheit, die man leicht bei ihm sucht, liegt mehr in seiner Art zu fühlen, als etwa in einer ungeordneten Malweise. Der Pinsel ist ebenso kühl, wie die Seele heiss und wie der Geist zum höchsten Fluge bereit ist. In einer solchen Natur besteht ein so enger Zusammenhang und eine so schnelle Wechselwirkung zwischen dem Sehen, der Empfindung und der Hand, ein so vollendeter Gehorsam von dieser zu jenen, dass die Vorgänge in seinem Gehirn, mit denen er seinen Organen gebietet, beinahe wie Zuckungen erscheinen, die sich seinem Werkzeug mitteilen. Nichts ist trügerischer als dieses scheinbare Fieber, das im Gegenteil gebändigt wird durch die gründlichste Berechnung, und dem ein Mechanismus dient, der in den schwersten Proben sich bewährt hat. Und so auch die Augenempfindungen und folglich die Farbenwahl. Auch diese Farben sind sehr einfach und erscheinen nur so kompliziert durch die Art, wie der Meister sie anwendet und durch die Rolle, die er ihnen anweist. Die grösste Beschränkung in

der Zahl der Hauptfarben, grösste Berechnung in der Art, sie einander gegenüber zu stellen; die grösste Einfachheit auch in ihrer Abtönung; immer aber ein völlig unerwartetes Ergebnis. Keiner der Rubensschen Töne ist in sich von besonderer Seltenheit. Nimmt man sein Rot, so ist es leicht, dessen Formel zu geben: Zinnober und Ocker, nur wenig gebrochen, im Zustand der ersten Mischung. Betrachtet man sein Schwarz, so stammt es aus der Tube des Elfenbeinschwarz und dient in Verbindung mit Weiss allen nur denkbaren Kombinationen seines gedämpften und zarten Grau. Blau wendet er nur selten an; sein Gelb, eine der Farben, die er am wenigsten gut fühlt und handhabt, was die Gewandung anlangt, und abgesehen von Gold, dessen Wärme und Fülle er vortrefflich wiederzugeben weiss, hat, wie sein Rot, eine doppelte Aufgabe: erstens das Licht noch an anderer Stelle zu sammeln, als im Weiss; zweitens den Nachbarfarben die indirekte Wirkung einer Farbe zu geben, die jene verändert, so z. B. sie nach Violett hin zu tönen, oder aber ein trübes Grau, das an sich und auf der Palette nichtssagend und gleichgültig ist, zu beleben und gewissermassen zum Blühen zu bringen. All das, kann man sagen, ist nichts Besonderes.

Ein brauner Grund mit zwei oder drei lebhaften Farben, eine Zerlegung der grauen Töne, die durch Mischung bleifarbener Tinten erzielt wird, alle Zwischenstufen zwischen dem tiefen Schwarz und dem hellen Weiss; also wenig wirkliche Farbe und doch der grösste Farbenglanz, eine glänzende Pracht, die mit wenig Mitteln erreicht wird, Licht ohne ein zu viel an Helligkeit, eine

äusserste Klangfülle bei nur wenig Instrumenten, eine Tonskala, die zu etwa drei Vierteln für ihn nicht existiert, aber die er doch, wenn auch mit Übersprung vieler Noten in ihrem ganzen Umfang beherrscht und die er erforderlichen Falls an ihren beiden Enden zugleich erklingen lässt —, so etwa lässt sich in halb-musikalischer, halb malerischer Sprache die Methode dieses grossen Praktikers wiedergeben. Wer ein Bild von ihm sieht, kennt sie alle, und wer ihn einen Tag lang hat malen sehen, der kennt seine Malerei, wie sie in nahezu allen Momenten seines Lebens war. Immer ist es dieselbe gleiche Methode, dieselbe Kaltblütigkeit, die gleiche Berechnung. Eine ruhig und kühl vorbereitende Bedachtsamkeit steht vor einer jeden seiner stets überraschenden Wirkungen. Man weiss nicht recht, von wo die Kühnheit kommt, wann er in Feuer gerät, wann er sich selbst vergisst. Zuweilen vor einem Gewaltstück, einer übertriebenen Geste, einem rührenden Inhalt, einem leuchtenden Auge oder einem zum Schrei verzerrten Mund; dann wieder, wenn er wirres Haar, einen struppigen Bart malt, eine Hand, die nach etwas greift, peitschenden Schaum, ungeordnete Kleider, Wind, der sich in losen Gegenständen fängt, oder trübes Wasser, das in den Maschen eines Netzes spielt. Zuweilen auch, wenn er mehrere Meter Leinwand mit leidenschaftlicher Farbe bedeckt, wenn er das Rot in Strömen fliessen lässt; und alle Nachbarfarben mit den Reflexen dieses Rot wie beschmissen sind. Dann wieder, wenn er von einer starken Farbe zur anderen über- und durch neutrale Töne hindurchgeht, als sei diese ganze rebellische

und klebrige Masse so leicht zu handhaben, wie keine andere. Oder wenn er sehr laut sprechen will, oder wenn er dann wieder einen Ton erklingen lässt von solcher Feinheit, dass man Mühe hat, ihn zu fassen. Und man fragt, ob diese Malerei, welche die, so sie sehen, in Fieber versetzt, in gleichem Masse in dem brannte, aus dessen Händen sie gesund und leicht wie ein Stück Natur hervorging, frisch und immer jungfräulich, in welchem Augenblick man sie auch überrascht. Und man sucht nach allem, was Anstrengung ist in dieser Kunst, die man überspannt nennen möchte, während sie doch der intime Ausdruck eines Geistes ist, der nie überspannt gewesen ist.

Jeder kennt das Gefühl, das uns überkommt, wenn wir bei einer gewaltigen Musik die Augen schliessen. Von allen Seiten scheint der Ton zu quellen. Von einem Instrument zum anderen scheint er zu springen, und da er trotz des vollendeten Einklangs des Ganzen sehr laut ist, so meint man, dass alles in Bewegung ist, dass die Hände zittern, dass die helle musikalische Ekstase die Instrumente und die sie halten ergriffen hat; und weil die Ausführenden ein Auditorium so heftig erschüttern, so scheint es unmöglich, dass sie ruhig bleiben vor ihren Pulten, so dass man dann ganz erstaunt ist, sie zu sehen, wie sie ruhig, gesammelt, mit voller Aufmerksamkeit dem Stock des Dirigenten folgen, der sie zusammenhält und leitet, der einem jeden seine Aufgabe zuweist und der selbst doch nur ausführendes Organ eines wachen Geistes und eines grossen Wissens ist. So ist auch bei Rubens während der Ausführung seiner

Werke der Taktstock tätig, wie er befiehlt, leitet und überwacht; sein unerschütterlicher Wille und seine Meisterschaft sind es, die den, ebenso wie dort, aufmerksamen Werkzeugen, seinen Handlangern, die Gesetze diktieren.

Darf ich noch einmal zu dem Bild zurückkehren; ich habe es da unter der Hand; die Gelegenheit bietet sich nicht oft, ich werde sie kaum wieder haben und so ergreife ich sie.

Das Bild ist prima gemalt und zwar durchweg oder doch nahezu durchweg; man sieht es an der Leichtigkeit, womit gewisse Stellen behandelt sind, besonders im Petrus, an der Durchsichtigkeit der grösseren, flachen und dunklen Partien, wie z. B. Boote, Meer und alles, was in das gleiche harzige oder grünliche Braun getaucht ist; man erkennt es auch an der nicht weniger schnellen, wenn auch etwas sorgfältigeren Mache der Partien, die einen dickeren Farbauftrag und eine kräftigere Arbeit erfordern. Die Lebhaftigkeit des Bildes, seine Frische und sein Glanz finden so ihre Erklärung. Die weiss grundierte, glatte Leinwand gibt den breit darauf gesetzten Farben jenes Vibrieren, das jeder Farbe eigen ist, die gegen eine helle, feste und glatte Oberfläche gesetzt ist. Dicker würde die Malerei schmutzig sein; rauher würde sie ebensoviel Lichtstrahlen absorbieren als zurückwerfen, und es bedürfte dann der doppelten Anstrengung um dieselbe Lichtwirkung zu erzielen; dünner, zaghafter oder doch weniger verlaufen in den Konturen würde sie jenen Email-Charakter annehmen, der, an seiner Stelle gewiss wunderbar, weder

zum Stil, noch zum Geist von Rubens passen würde. Hier wie auch sonst überall sind die Massverhältnisse vollendet. Die zwei nackten Gestalten, die so gut wie nur irgend denkbar gestaltet sind für Akte von solchem Umfang und Format, sind ebenfalls nicht aus einer grossen Zahl übereinandergesetzter Pinselstriche entstanden. Im Verlauf dieser von Rubens so regelmässig in Arbeit und Ruhe eingeteilter Tage, ist vielleicht jede dieser Gestalten das Produkt eines Nachmittags fröhlicher Arbeit gewesen, wonach er mit sich zufrieden — und er hatte dazu allen Grund — seine Palette weglegte, ein Pferd satteln liess und nicht weiter daran dachte.

Und um so mehr eilt die Hand ohne langes Verweilen über alles hin was nebensächlich ist, über die untergeordneten Teile, die breiten Luftflächen, die Nebensachen, wie Boote, Wellen, Netze, Fische. Vom Rand des Bootes bis zum Rahmen hinab läuft ein breiter Streifen des gleichen Braun, das nach oben zu satter, nach unten zu grünlicher wird, das sich erwärmt, wo ein Reflex sichtbar wird und sich vergoldet, wo das Meer ein Wellental aufweist. Mittels dieser so reich fliessenden Farbe hat der Maler das jedem Gegenstand eigene innere Leben zu finden und zu gestalten gesucht. Hier ein paar Funken, dort ein paar mit feinem Pinsel aufgetragene Reflexe, und es ist das Meer; und so auch das Netz mit seinen Maschen, die Bretter, die Korken, die Fische, die in dem schlammigen Wasser plätschern und die um so nasser sind, als sie von der Farbe des Meeres selbst triefen; so auch die Füsse Christi und

die Stiefeln des gelbroten Matrosen. Zu behaupten, das sei das letzte Wort der Malerei, mit der sie zur Strenge sich erhebt, wo sie nach dem grossen Stil des Gedankens, des Empfindens und der Ausführung trachtet und nach der Gestaltung idealer oder epischer Vorgänge — und zu verlangen, dass man in allen Fällen so malen müsse, das wäre etwa so viel, als die bilderreiche, malerische und tastende Sprache unserer modernen Schriftsteller auf Pascals Schriften anzuwenden. Auf jeden Fall aber ist es die Sprache von Rubens, sein Stil und mithin was seinen eigenen Ideen entspricht.

Suchen wir uns über unser Erstaunen Rechenschaft zu geben, so finden wir, dass dieses seinen Grund hat in der geringen Sorge, die der Meister auf ein gründliches Vorbereiten und Nachdenken verwandt hat: dass er irgend etwas beliebiges konzipiert, und dass dann dieses Beliebige, falls es ihm nicht inzwischen überdrüssig geworden, ein Bild ausmacht, dass dieses bei so wenig Vorstudien niemals banal wird, dass er mit einem Wort mit so einfachen Mitteln solche Wirkungen erzielt. Wenn die Kenntnisse seiner Palette ausserordentlich sind, so ist es die Empfindlichkeit seiner Organe nicht minder, und schliesslich kommt zu all dem anderen noch eine Eigenschaft, die man bei ihm nicht vermuten sollte, hinzu: das Masshalten und ich möchte sagen die Nüchternheit in der rein äusserlichen Art, den Pinsel zu handhaben.

Es gibt viele Dinge, die man heutzutage vergisst, oder die man zu verkennen scheint, oder die abzuschaffen man sich vergeblich bemühen würde. Ich weiss

nicht, woher unsere moderne Schule den Geschmack an der schweren Materie genommen hat und die Vorliebe für einen dicken pastosen Auftrag, der in den Augen gewisser Leute den Hauptvorteil gewisser Werke ausmacht. Beispiele, denen autoritative Bedeutung beikommt, habe ich nirgends dafür gefunden, ausser bei den Künstlern sichtlich Dekadenz und bei Rembrandt. Dieser aber ist zwar offenbar nicht überall ohne dem ausgekommen, hat aber doch selbst zuweilen sich auch auf andere Weise zu behelfen gewusst. In Flandern ist diese Methode zum Glück unbekannt und bei Rubens, dem niemand die Leidenschaftlichkeit absprechen wird, sind oft die leidenschaftlichsten Bilder die mit dem geringsten Auftrag. Ich meine nicht, dass er systematisch seine Lichtpartien verdünnt, wie man es bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts getan hat, und dass er dann im Gegensatz dazu seine starken Töne stärker aufträgt. Diese in ihren ursprünglichen Zielen vorzügliche Methode hat all die Wandlungen erlitten, die seitdem durch die Anforderungen neuer Ideen und die mannigfaltigeren Bedürfnisse der modernen Malerei diktiert wurden. Aber wenn er auch weit entfernt ist von dieser archaischen Methode, so ist er noch weiter entfernt von der seit Gericault gehandhabten Technik; um damit einen berühmten Verstorbenen als Beispiel zu nennen, der noch in aller Andenken ist. Der Pinsel gleitet, aber er versinkt nicht; niemals zieht er eine kleistrige Masse nach sich, die dann an einzelnen Punkten in dicken Klecksen hängen bleibt, und die den Eindruck von viel Relief wachruft, weil die Leinwand selbst reliefiert wird. Er

spachtelt nicht, er malt; er haut nicht, er schreibt; es ist wie ein Liebkosen, wie ein Streicheln der Leinwand. Von der vollen Breite des Farbauftrages geht er plötzlich über zum leisesten, leichtesten Strich, der immer genau den Grad von Festigkeit, Leichtigkeit, von Fülle oder Feinheit aufweist, die für den jeweiligen Gegenstand passt, so dass, je nachdem, die verschwenderische oder sparsame Verwendung der Farben sich ganz nach den jeweiligen Erfordernissen richtet und sowohl die nachdrückliche, schwere, wie andererseits die leichte Handhabung des Pinsels ihm nur Mittel sind, um genau zu bezeichnen, wo der grössere oder geringere Nachdruck liegt. Heute, wo unsere französische Schule in verschiedene Schulen geteilt ist und es in Wahrheit nur noch mehr oder weniger waghalsige Talente gibt, nicht aber mehr feste Doktrinen, heute wird auf eine gute oder schlechte Ausführung einer Malerei nur noch wenig Gewicht gelegt. Unter einer Fülle von spitzfindigen Fragen werden die notwendigsten Ausdrucksformen vergessen. Sieht man genauer hin bei gewissen zeitgenössischen Bildern, deren Wert wenigstens als Versuch ernsthafter ist, als man oft glaubt, so findet man, dass unter den Organen, dessen der Geist sich bedient, die Hand nicht mehr zählt. Wer nach neuester Methode arbeitet, der füllt eine Form mit Farbe aus. Welches Werkzeuges er sich hierzu bedient, ist gleichgültig. Wie der Vorgang zustande kommt, ist ohne Belang; wenn er nur zustande kommt; und sehr zu Unrecht glaubt man, dass dem gegebenen Gedanken so gut das eine wie das andere Instrument dienen kann. Gegen

solche Sinnlosigkeit erheben alle die guten, d. h. fein empfindenden Maler von Flandern und Holland von vornherein durch die ihnen eigene Technik in nachdrucksvollster Weise Protest. Und gegen den gleichen Irrtum protestiert auch Rubens, und er mit einer Autorität, die sich vielleicht mit grösserem Nachdruck zur Geltung bringen wird. Man nehme den Rubensschen Bildern, dem z. B., das ich hier untersuche, die geistvolle Sprache und die Eigenheit, die aus jedem Pinselstrich uns entgegenreten, und man nimmt ihnen ein Wort, das trägt, einen notwendigen Accent, ein charakteristisches Merkmal, man nimmt ihnen vielleicht das einzige Element, das imstande ist, so viel Materie zu durchgeistigen; denn es ist die sinnliche Fülle der Empfindung, die damit erstickt, und — geht man von der Wirkung zurück auf die wirkende Ursache — das Leben, das ertötet wird. Man hat ein Bild in Händen, dem die Seele fehlt und ich möchte beinahe sagen, dass ein einziger Pinselstrich weniger schon einen wesentlichen Zug des Künstlers verschwinden lässt.

Die Unerbittlichkeit dieses Prinzips ist so gross, dass es in einer gewissen Gattung von Kunstwerken kein echt empfundenes Werk gibt, das nicht auch gut gemalt wäre, und dass ein jedes Werk, das eine glückliche, siegreiche Hand zeigt, eben dadurch schon sich als ein Werk ankündigt, das tief in der Empfindung wurzelt. Rubens hatte darüber Ansichten, die sich alle die merken sollten, die die Vertiefung der Frage eines richtig gehandhabten Pinsels und eines gut angebrachten Pinselstrichs für unter ihrer Würde halten. In diesem

ganzen grossen Stück Malerei, das so brutal und so leichtfertig gemacht zu sein scheint, ist auch nicht das kleinste Detail, das nicht durch das Gefühl inspiriert und augenblicklich mit nie fehlender Hand wiedergegeben wäre. Wäre die Hand nicht so schnell, so müsste sie hinter dem Gedanken zurückbleiben: wäre die Improvisation langsamer, so könnte das Leben sich nicht mit der gleichen Gewalt mitteilen; wäre die Arbeit zaghafter oder weniger greifbar, so müsste das Werk schwerfälliger werden und würde an Geist und an Persönlichkeit verlieren. Diese Kunstfertigkeit ohne gleichen, diese Geschicklichkeit, die nicht fragt nach der Undankbarkeit des Materials, nach dem Widerstand, der in dem Werkzeuge liegt, diese schöne Bewegung, die sich dem sicher geführten Pinsel mitteilt, diese vornehme Art, ihn in grossem Wurf über freie Flächen zu führen; die Funken, die daraus zu sprühen scheinen, all das Rätsel- und Zauberhafte in der Technik der grossen Meister, das bei anderen zur Manier, zur Affektation oder einfach zur Mittelmässigkeit wird — alles das ist bei ihm, ich wiederhole es, nichts, als die äusserste Empfindsamkeit eines wunderbar gesunden Auges, einer wunderbar gehorsamen Hand und schliesslich einer wirklich allen Dingen offenen, einer glücklichen, vertrauenden, grossen Seele. Ich weiss, dass unter der ungeheueren Zahl seiner Werke nicht ein einziges zu finden ist, das im letzten Sinn vollendet wäre. Aber bis in seine Übertreibungen, in seine Fehler, ich möchte sagen bis in die Eitelkeiten dieser edlen Natur hinein, muss man es fühlen: das Wehen einer unantastbaren Grösse. Und

dieser Grösse äusseres Zeichen, das Siegel, das seiner Gedanken Tiefe verschlossen hält und verhüllt, das eben ist der starke Stempel seiner Hand.

Was ich hier in vielen, viel zu langen Sätzen sagte und oft in dem besonderen Jargon, der in solchem Falle sich schwer vermeiden lässt, das würde vermutlich an anderer Stelle einen besseren Platz gefunden haben. Man darf nicht meinen, dass das Bild, bei dem ich verweile, ein vollendetes Beispiel der besten Qualitäten des Meisters ist. Das trifft unter keinem Gesichtspunkt zu. Rubens hat oft besser entworfen, besser gesehen und viel besser gemalt; aber die in den Ergebnissen recht ungleichmässige Ausführung von Rubens wandelt sich nie in den Prinzipien, und die an einem Durchschnittsbild gemachten Beobachtungen behalten ebenso und mit noch besserem Recht ihre Geltung vor seinen besten Werken.

V.

Viele sagen: Antwerpen; viele aber auch sagen: die Rubensstadt; und in diesen Worten scheinen dann all die Dinge, die den Zauber dieses Ortes ausmachen, am prägnantesten zum Ausdruck zu kommen: eine grosse Stadt, das Geschick einer grossen Persönlichkeit, eine berühmte Schule, und Bilder, die mehr als berühmt sind. An all das weckt dieses Wort die Erinnerung, und wer mitten auf der Place verte das Standbild von Rubens und weiterhin die ehrwürdige Kathedrale sieht, wo die Triptychen aufbewahrt sind, die sie — menschlich gesprochen — geweiht haben, dessen Seele mag