Die Alten Meister

Fromentin, Eugène

Berlin, 1903

IX.

urn:nbn:de:hbz:466:1-60377

IX.

So etwa würde ich in rascher Skizze mit eilender Feder ein Porträt von van Dyck entwerfen.

Ein junger Fürst von königlichem Geblüt, dem die Natur alles verliehen hat, Schönheit, Eleganz, grossartige Gaben, ein frühreifes Genie, einzigartige Erziehung, und vor allen Dingen eine glückliche Lebenslage; überall ausgezeichnet, überall gern gesehen, überall gefeiert, und zwar im Ausland noch mehr als in seiner Heimat; im vertrauten Verkehr mit den Grössten des Adels, der Liebling und der Freund von Königen; so hat er wie von selbst die begehrtesten Dinge dieser Erde erlangt, das Talent, den Ruhm, die Ehre, Luxus, Passionen, Abenteuer; immer jugendlich, selbst in seinen reifen Jahren, niemals gesetzt, selbst nicht in seinen letzten Tagen; leichtsinnig, ein Spieler, geldgierig, verschwenderisch; er spielt den Teufel und, wie man zu seiner Zeit sagte, er ergibt sich dem Teufel, um sich Geld zu verschaffen, das er dann mit vollen Händen ausgibt für Pferde, Luxus und ruinöse, galante Abenteuer. Seine Kunst liebt er über alles und opfert sie doch den niedrigsten Leidenschaften, der Liebe ohne Treue, der Neigung ohne wahres Glück; liebenswürdig, von kräftiger Konstitution und feiner Statur; von wenig männlicher, eher zarter Gesichtsfarbe; ein Don Juan eher als ein Held, mit einem Stich ins Melancholische, als dringe ein Grund von Traurigkeit durch die Heiterkeit seines Lebens hindurch; die Zärtlichkeit eines Herzens, das immer bereit ist, sich zu verlieren und

dabei etwas Verbrauchtes, wie es den Herzen eigen ist, die sich zu oft verloren. Eine Natur, die eher in Flammen aufgeht, als dass sie brennt. Im Grunde mehr Sinnlichkeit als rechtes Feuer, weniger Temperament, als ein Sichgehenlassen. Weniger fähig, die Dinge zu ergreifen, als sich von ihnen ergreifen zu lassen und sich ihnen hinzugeben; ein Mann des persönlichen Zaubers, selbst jedem Zauber zugänglich, und verzehrt von allem, was es Verzehrendes, Aufreibendes gibt in dieser Welt: von der Kunst und von der Frau. Mit allem hat er Missbrauch getrieben, mit seiner Gesundheit, seiner Würde, seinem Talent. Von seinen Bedürfnissen wird er erdrückt, durch Vergnügungen verbraucht, in seinen Mitteln erschöpft. Ein Unersättlicher, der, wie die Geschichte berichtet, zum Schluss mit italienischen Gaunern sich gemein gemacht und der in der Retorte heimlich nach Gold suchte. Ein Mann, der das Leben durchkostet und sich dann, gewissermassen auf Befehl, mit einer reizenden Person aus guter Familie verheiratet, da er ihr weder mehr viel Kraft, noch viel Geld, noch ein gesichertes Leben zu geben hatte. Die Trümmer eines Mannes, der bis zu seiner letzten Stunde das Glück hat, das ausserordentlichste von allen, seine Grösse zu bewahren, wenn er malt; ein Taugenichts, erst vergöttert, dann verschrieen und verleumdet, im Grunde besser als sein Ruf, dessen Grazie, darin sein Genie Gestalt gewonnen hat, man alles verzeiht — in einem Wort: ein Kronprinz, der starb, da der Thron frei ward und der nicht zur Herrschaft gelangt ist.

Mit seinem bedeutenden Lebenswerk, seinen unsterblichen Porträts, seiner den feinsten Gefühlsregungen zugänglichen Seele, seinem eigenen Stil, mit seiner ganz persönlichen Vornehmheit, seinem Geschmack, seinem Masshalten und seinem Charme in allem, daran er rührte, darf man doch fragen, was van Dyck ohne Rubens wäre.

Wie hätte er die Natur gesehen? Wie hätte er gemalt? Welche Farbe hätte er sich geschaffen? Wie hätte er modelliert? Welche poetische Anschauung wäre die seine geworden? Wäre er italienischer geworden, hätte er sich mehr an Corregio und Veronese gehalten? Wenn die von Rubens eingeleitete Revolution einige Jahre später, oder gar nicht gekommen wäre, was wäre da aus allen den liebenswürdigen Schülern geworden, für die der Meister alle Bahnen bereitet hatte, die nur zu sehen hatten, wie er lebte, um ähnlich zu leben, wie er malte, um so zu malen, wie nie vor ihm gemalt worden war; die nur seine Werke, so wie er sie gestaltete und die Gesellschaft ihrer Zeit, wie sie geworden war, gleichzeitig zu betrachten brauchten, um zwei neue Welten zu finden, wie sie sich in ihren Beziehungen zu untereinander unzertrennlich und endgültig herausgebildet hatten, eine moderne Gesellschaft und eine moderne Kunst? Welcher von ihnen hätte selbst solche Welt schaffen können?

Ein Reich gab es zu gründen; waren sie dem gewachsen? Jordaens, Crayer, Gérard, Zeghers, Rombouts, van Thulden, Cornelis Schutt, Boyermanns, Jan van Oost von Brügge, Teniers, van Uden, Snyders, Jan Fyt, alle

die Rubens beeinflusst, — denen er Führer ist, — die er bildet und benutzt — seine Mitarbeiter, seine Schüler oder seine Freunde, sie alle konnten sich allerhöchstens in die grossen und kleinen Provinzen seines Königreichs teilen, und van Dyck, der begabteste von allen, sollte über die bedeutendste und schönste von allen herrschen. Man muss sich einmal alles das hinwegdenken, was sie unmittelbar oder mittelbar ihrem Zentralgestirn Rubens verdanken, um zu fühlen, was von diesen leuchtenden Trabanten übrig bleibt.

Man nehme van Dyck den vorbildlichen Typus weg, aus dem der seine entstanden, den Stil, aus dem er den seinen entwickelt, das Formengefühl, die Wahl des Vorwurfs, den geistigen Gehalt, die Manier und die Technik, die ihm als Beispiel gedient; und man sieht, was alles ihm fehlt. In Antwerpen, in Brüssel, wie allenthalben in Belgien, sehen wir van Dyck in den Fussstapfen von Rubens. Sein „Trunkener Silen“ — und so auch sein „Martyrium Petri“ — ist ein zweiter zarter und beinahe poetisch gewordener Jordaens, oder mit anderen Worten, ein Rubens in seiner vollen Vornehmheit, aber verfeinert durch eine noch sorgfältigere Hand. Seine Heiligenbilder, Passionen, Kreuzigungen, Grablegungen, seine schönen Leichname Christi, seine schönen Frauen in Trauer und Tränen würden nicht existieren, oder würden anders sein, wenn Rubens nicht ein für allemal in seinen 2 Triptychen von Antwerpen die flämische Formel für die Evangeliendarstellung gegeben, und den lokalen Typus Christi, der Maria, der Magdalena und der Apostel festgelegt hätte.

Es ist immer mehr Sentimentalität und manchmal mehr Gefühl in dem feinen van Dyck, als in dem grossen Rubens; und auch dessen noch ist man nicht völlig sicher. Die Unterschiede sind sehr fein und die Art sie zu erfassen, ist Sache des Temperaments. Alle Söhne haben, wie van Dyck, einen Zug von der Mutter, einen weichlichen Zug, der zu den Zügen des Vaters hinzukommt. So kommt es, dass, was vom Vater ererbt, zuweilen reicher, zuweilen weicher sich gestaltet, dass es bald gewandelt und bald abgeschwächt erscheint, und so macht sich auch hier zwischen diesen beiden so ungleichen Seelen etwas wie ein weiblicher Einfluss geltend; man möchte sagen, dass ein Unterschied des Geschlechts sie trennt. Van Dyck zieht die Gestalten, die Rubens zu stark verbreitert hatte, in die Länge; er gibt weniger Muskel, weniger Relief, weniger Knochen und Blut. Er ist nicht so ungestüm, niemals brutal, seine Sprache ist nicht so derb; er lacht wenig, ist oft gerührt, aber den tiefen Schmerz der grossen Leidenschaft kennt er nicht. Niemals wird er zu laut. Die Herbheit seines Meisters sucht er zu mildern; er ist ungezwungen, weil das Talent bei ihm von erstaunlicher Natürlichkeit und Leichte ist, er ist frei, leicht, beweglich, aber niemals wirklich hingerissen.

Betrachtet man in Rubens Bildern Stück für Stück einzeln, so gibt es deren, die van Dyck besser zeichnet, als jener, besonders wenn es ein pretiöses Stück ist: eine müssige Hand, eine Frauenhand, ein schlanker, ringgeschmückter Finger. Er ist vornehmer, von feineren Sitten; man möchte ihn einer besseren Gesellschaft zu-

weisen. Er ist raffinierter als sein Meister, weil sein Meister sich tatsächlich völlig allein gebildet hat, und weil die ragende Höhe dieses Mannes ihn von vielen Verpflichtungen befreit und für vieles entschuldigt.

Er ist 24 Jahre jünger als Rubens; nichts aus dem 16. Jahrhundert haftet ihm mehr an. Er gehört der ersten Generation des 17. Jahrhunderts an, und das fühlt man. Man fühlt es physisch und geistig, im Mann und im Maler, in seinem hübschen Gesicht und in seinem Geschmack für die schönen Gesichter; man fühlt es allenthalben in seinen Porträts. Auf diesem Gebiet ist er in wunderbarer Weise ein Kind der Welt, ein Kind seiner Welt und seiner Zeit. Er hatte nie einen Typus geschaffen, der ihn mit zwingender Gewalt von der Wahrheit hätte abziehen können; er ist exakt, er sieht richtig, er sieht ähnlich. Vielleicht überträgt er auf all die Menschen, die ihm gesessen haben, etwas von der Anmut seiner eigenen Person, einen Ausdruck selbstverständlicher Vornehmheit, eine elegante Nachlässigkeit der Haltung und des Anzugs, vielleicht auch die Schönheit seiner eigenen gleichmässig schönen, reinen, weissen Hände. Jedenfalls hat er mehr, als sein Meister, den Sinn für guten Anzug, für die Mode, für den Geschmack an seidenen Stoffen, an Atlas, an Bändchen und Bändern, Federn und Phantasiedegen. Es sind keine Ritter mehr, es sind Kavaliere. Die Männer des Waffenhandwerks haben ihre Rüstungen, ihre Helme abgelegt. Es sind Hof- und Salonmänner im offenen Wams, im gefalteten Hemde, in Seidenstrümpfen, in Kniehosen, in Seidenschuhen mit Hacken, alles Moden und Gewohnheiten, die die

seinen waren, und die er, besser als irgend einer, in ihrem vollendeten weltlichen Ideal wiederzugeben berufen war. Auf seine Weise, in seiner Art, steht er durch die einzige Übereinstimmung seiner Natur mit dem Geist, den Bedürfnissen und den eleganten Gewohnheiten seiner Zeit in der Malerei hinter keinem seiner Zeitgenossen zurück. Sein Karl I. erlaubt durch das tiefe Erfassen des Modells und des Gegenstandes, durch seine Vornehmheit, durch die vollendete Schönheit aller Dinge in diesem auserlesenen Werk, der Zeichnung des Gesichts, des Kolorits, der unerhört raffinierten und richtigen Valeurs, der ganzen Qualität der Arbeit — dieser Karl I., um nur ein in Frankreich gut gekanntes Beispiel herauszugreifen, erlaubt einen Vergleich mit allem Höchsten, das die Malerei geschaffen.

Sein Gruppenporträt der Turiner Galerie ist vom selben Rang und von gleicher Bedeutung. Nach dieser Richtung hat er mehr geleistet, als irgend ein anderer nach Rubens. Er hat Rubens vervollständigt und hat seinem Werk Porträts hinzugefügt, die, besser, als die des Meisters, dieses Meisters durchaus würdig waren. Er hat in seiner Heimat eine selbständige Kunst geschaffen und er hat folglich seinen berechtigten Anteil an der Schöpfung einer neuen Kunst.

Übrigens hat er noch mehr geleistet, er hat eine ganze fremde, die englische, Schule befruchtet. Reynolds, Lawrence, Gainsborough, und ich könnte noch beinahe alle Maler anführen, die der englischen Tradition treu blieben und die stärksten Landschafter, sie alle stammen direkt von van Dyck ab und indirekt von

Rubens durch van Dyck. Das ist immerhin ein bedeutendes Verdienst. Auch weist die Nachwelt, deren Instinkt immer sehr gerecht ist, van Dyck einen besonderen Platz an, mitteninne zwischen den Männern ersten und denen zweiten Ranges. Noch nie ist mit Sicherheit die Rangstufe festgelegt worden, die ihm zugemessen werden muss im Zuge der grossen Männer; und seit seinem Tode, wie schon zu seinen Lebzeiten, scheint er das Vorrecht gehabt zu haben, neben den höchsten Thronen zu stehen und dort eine gute Figur zu machen.

Und trotzdem, ich komme wieder zurück auf das, was ich sagte: mit seinem persönlichen Genie, seinem persönlichen Zauber und Talent wäre der ganze van Dyck unerklärlich, hätte man nicht die Sonne vor Augen, von deren Strahlen ihm so viele schöne Reflexe kommen. Man würde suchen, wer sie ihm gelehrt, diese neue Manier und diese freie Sprache, die nichts mehr gemein hat mit der alten. Helligkeiten, die von einem fremden Lichtzentrum stammen, die nicht seinem Genie entstrahlen, würden mutmassen lassen, dass irgendwo in seiner Nähe ein grosses, inzwischen verschwundenes Gestirn gewesen. Van Dyck wäre dann nicht mehr der Sohn von Rubens, man würde seinem Namen hinzufügen: sein Meister war unbekannt; und das Geheimnis seiner Geburt würde zum würdigen Objekt für die Forschung der Geschichtsschreiber.