

Der Geist des Peter Paul Rubens

Autor(en): **Brock, Erich**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur**

Band (Jahr): **23 (1943-1944)**

Heft 3-4

PDF erstellt am: **13.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-159062>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

daß die abenteuerliche Kombination von Marktwirtschaft und Proletariat, die wir „Kapitalismus“ nennen, auf längere Frist noch möglich sein wird. An dieser Einsicht und an der so geleiteten Entschlossenheit, an der Aktion über dieses Entweder—Oder hinauszuführen, bewährt sich aufs neue die Philosophie des „Dritten“.

Der Geist des Peter Paul Rubens.

Von **Erich Brock.**

Die flämische Malerei hatte drei Höhepunkte. Den ersten gewann sie mit Jan van Eyck und seinen Nachfolgern im 15. Jahrhundert. Ihr gesammelter Ernst der Innerlichkeit, durch herben und doch stillichere Realismus kräftig nach außen verkörpert, bezauberte bald halb Europa und sandte seine Einflüsse den Rhein hinauf, durch Burgund nach Südfrankreich, nach der iberischen Halbinsel, nach Italien. Aber Italiens gelöstere, glanzvoll musikalische Formkräfte drangen nun rückwärts nach Norden und überschwemmten Flanderns Eigenwesen, bis es, schon vorher zur Manier erstarrt, fast abgetötet war. Damals, im 16. Jahrhundert, war es Pieter Brueghel der Ältere, welcher inmitten einer Flachlandschaft des Manierismus als ein Eigener, vergrübelt in sich und in den Dingen Wohnender den zweiten Gipfel der flämischen Malerei darstellte. Sein niederländisches Erbe (Rubens besaß viele seiner Bilder) und der bis auf den Grund erlebte und bemeisterte italienische Einfluß vereinigten sich in Rubens zu der dritten Blüte der flämischen Malerei, im 17. Jahrhundert. In Rubens strömt das Leben wohl südländisch leicht aus sich in die Form; aber es quillt auch innen unerschöpflich, sodaß keine Leere in ihr entsteht. Dies Glück wurde dem germanischen Menschen sehr selten verliehen; und der Mensch deutscher Zunge fühlte sich vor Rubens meist zugleich unseliger und beglückter als vor südländischer Kunst.

Zwar wenn Rubens die ersten zehn Jahre seines Lebens in Köln verbrachte, so braucht er sich dort in Deutschland kaum ganz im Ausland zu fühlen. Das Reich des niederländischen Geistes gegen Ende des Mittelalters hatte als äußere Grundlage nur die bald zerfallenden Gebilde Karls des Kühnen und seiner Vorgänger; hier aber ging die niederdeutsche Sprache noch absatzlos über die heutigen Grenzen hinweg. Die religiösen Bewegungen beachteten diese auch nicht: Thomas von Kempen hatte seinen Wirkungskreis so gut in den Niederlanden wie die niederländischen Täufer, die Münsterer und David Joris den ihren den Rhein entlang. In der Kunst hatte der niederländische Realismus die etwas süßliche Idealität der Kölner Schule überwunden und sich mit Namen wie Bartholomäus Bruhn in ihr durchgesetzt; Hans Memling stammte sogar vom Mittelrhein. Aber wenn für Rubens vielleicht Deutschland damals nicht

als scharf abgegrenzte Wesenheit ins Bewußtsein trat, so gab es auch sein Leben hindurch keine breitere Beziehung nach dieser Richtung. Wir wissen, daß wahrscheinlich sein künstlerischer Genius, in der Familie sonst unbeheimatet, durch das Studium der Stimmerschen Bilderbibel geweckt wurde. In Rom war er befreundet mit dem einsamen Frankfurter Adam Elsheimer, dem Maler in Deutschlands geistiger Ode um 1600, der ihm wesentliche Anregungen gab. Deutsche Fürsten boten durch umfangreiche Aufträge Anlaß zur Entstehung vieler von Rubens' bedeutendsten Werken. Von einer Kenntnis der deutschen Sprache ist bei Rubens keine Spur erhalten. Er schrieb seinen Landsleuten flämisch, in einer mit Fremdwörtern so übersättigten Sprachform, wie sie in Deutschland erst fünfzig Jahre später erreicht wurde. Im übrigen war die Sprache seiner Briefe das Italienische, das er mit allen Sinnen liebte, sowie gelegentlich ein weit weniger gutes Französisch. Sein Vaterlandsgefühl galt Flandern. Zu der spanischen Herrschaft unterhielt er ein Verhältnis höflicher Anerkennung, das schon von der gemeinsamen konfessionellen Sache unterbaut war — vor der sein Vater seinerzeit nach Deutschland geflohen war!

Es ist also Flandern, aus dem wir Rubens verstehen müssen, soweit er volksmäßig verstanden werden kann. Er war ein treuer Sohn seiner Erde, und so führt dies Verständnis weit in ihn. Von Flandern hat Rubens das glückliche Gleichgewicht des Außen und Innen. Schon früher hatte dieses Volk eine solche schöpferische Zusammenfassung gezeitigt in Jan van Ruysbroeck, dem größten Geist der niederdeutschen Mystik, welcher alle Abgründe solcher Versenkung zu einer bezaubernden Wendung in die leidenschaftliche Fülle des Lebens hinzuführen gewußt hatte. Und hatte nicht auch Brueghel aus Tiefen der Anschauung heraus, die bis zum Furchterlichen gehen, immer wieder zu derbem Wirklichkeitsinn hingefunden? Keiner aber besaß dies Gleichgewicht so unverlierbar von einer glücklichen Stunde der Natur zu Lehren wie Rubens; keiner wußte die wilde Kraftentfaltung aller Dinge aneinander so hoch zu treiben, ohne daß sie ihm in unversöhnlicher Feindschaft bis auf die Wurzeln auseinanderbrachen. Auch der Ernst ist nur eine Gestalt in seinem Welttheater: ein schönes Spiel des Lebens. Denn jene Einheit ist das Leben; es trägt alles, überwölbt alles, ist alles. Es leistet sich selbst jeden nötigen Dienst, jeden Anlaß, jede Gegnerschaft, jede Spannung, jede Lösung.

Wo man Rubens angreift, immer gelangt man darauf, daß bei ihm alles Leben ist. Was Leben sein kann, hat und gibt er in unerschöpflicher Fülle, Wahrheit und Kraft. Das braucht nicht ein wildes aufrührerisches Fluten zu sein. Er kann damit auch bei bezaubernder Feinheit, anmutigster Geformtheit stehen bleiben; seine Gestalten können verlässlichen Höhendrang und Adel weisen; aber das kommt aus dem Blut, und nicht aus dem Geist. Rubens hat alle Tiefen und Höhen des Lebens erreicht, aber es niemals weder unter- noch überschritten. Er ist der Meister des Barock, welches herrlich ist, solange des Lebens Stärke strömt, aber quä-

leiden, sobald sie vom Krampf sich selbst überlassenen Geistes durch Übersteigerung ersetzt werden soll. Für Rubens sinkt das Leben nie unter die Belangfülle der Kraft hinab, aber es verzehrt sich auch nie titanisch nach einem Unendlichen und opfert sich dafür. Das Leben ist endlos, aber nicht unendlich; es übergreift den Tod, aber es überwindet ihn nicht. Werden und Vergehen werden überdeckt von etwas, das Leben ist. Auch Leiden und Untergehen sind noch herrlich, ein selbstgenugsamer Ausbruch. Verhaeren nennt noch die „Höllentürme“ ein ungeheuerliches Lebensfest. Fromentin nennt die Brüsseler „Himmelfahrt Mariae“ ein Sommerfest, und den „Gang nach Golgatha“ einen Triumph. Es ist kein mystisch-geistiger Triumph über äußeres Unterliegen, sondern Unterliegen ist Siegen, weil das Leben alles tut. Leiden und Angst sind nur Intensivierung des Genusses. Alle sind sich schließlich einig, kein ernstlicher Streit ist da: Herrschen und Beherrschtwerden, Gewalt Zufügen und Gewalt Leiden, Fressen und Gefressenwerden — alles ist Leben. Alles ist machtvoll, und nichts ist letztlich bedrohlich. Die tobenden Elemente auf den Landschaften bedeuten nur Fruchtbarkeit. Aus dem Leben fällt nichts heraus. Es trägt sich selbst. Es gibt keine Requisiten nicht als mechanische frei. Alles sind nur die Masken eines unendlichen Tanzes. (Man sehe die beiden Zeichnungen eines Jünglings bei Glück-Haberdingl*) 61/2: wie da aus einem seligen Ausdruckstanz absatzlos der gekreuzigte Christus wird.) Die wesentlichen Ausdrucksmittel dieses Tanzes sind aber Schönheit, Güte, Freude; — wozu auch, wie auch wirklich böse und häßlich sein, solange das Leben weilt?

Gyriel Verschaeve sucht in seinem unlängst erschienenen Rubens-Buch (deutsch bei Herder, Freiburg i. Br.) u. a. von einem glühenden flämisch-völkischen Standpunkt aus in dithyrambischer Weise Rubens auf dem Weg über das Heldische für den Katholizismus wiederzugewinnen. „Es gibt nichts Tieferes als den Himmel ohne Wolken und das Leben ohne Rätsel.“ Ein schönes Wort, tiefer Deutungen fähig; aber für uns Menschen weithin unzutreffend. Für uns ist Religion weithin an die Vorbedingung des Durchgangs durch Tragik, und Transzendenz an die Aufzeigung des Abstandes gebunden. Nun, diese Dinge sind bei Rubens einfach nicht vorhanden. Jacob Burckhardt sagt: „Er kennt keine Empfindung, deren Ursache außerhalb des Bildes läge.“ Und Verhaeren: „Es gibt bei Rubens keine einzige Stimmung, die bis zum Grunde schmerzvoll, keinen Akkord, der unabänderlich tragisch oder düster wäre.“ Ist dabei Religion möglich? Ja, aber nur eine heidnische. Rubens' religiöse Figuren haben, wenn er einmal die Religion sehr christlich formulieren will, meist etwas Theatralisches, ja Heuchlerisches, oft etwas polemisch-gegenreformatorisch Festgelegtes; seine weltlichen sind immer ganz und voll und strömend und ungebrochen sie selbst wie kaum bei einem anderen Künstler.

*) „Die Handzeichnungen des P. P. Rubens“. Berlin 1928.

Es könnte auffallen, daß einem Künstler echter religiöser Sinn abgesprochen wird, der ein Werk religiöser Abzweckung von so ungeheurem Umfang hingestellt hat. An seiner persönlichen kirchlichen Frömmigkeit ist kein Zweifel. Er ging täglich zur Messe, er war mit den Jesuiten sehr befreundet; jeder Verdacht einer Heuchelei ist von ihm weltferne. Auf der zweiten Reise nach Spanien besichtigte er die grauenhafte Belagerung von La Rochelle und äußerte sich erbaut darüber. Allerdings fehlte ihm jeder Fanatismus; die Grausamkeiten Wallensteins stellte er so freimütig fest, wie er gelegentlich auch einen Jesuiten scharf kritisierte und für den Hugenottenführer Herzog von Rohan sprach. Um diese Form von Religiosität zu verstehen, müssen wir die Zeit betrachten.

Die Renaissance hat sich durchgesetzt, soweit, daß eine Kirche, die Massenerfolge suchte, mit ihr zu rechnen hatte. Das taten die Jesuiten, welche die Kirche auf diesen Weg führen wollten. Sie packten die Glut der neuen Weltlichkeit mit dicken Handschuhen an, mittels der zuverlässig abgetöteten Patres der Societas Jesu, welche fast alles als Ventil freigaben, wenn nur im entscheidenden Punkte Willfährigkeit herrschte. (Damit soll natürlich nicht ein Urteil über den Jesuitenorden im allgemeinen gefällt sein, der sicherlich eine jedenfalls große, wenn auch zweischneidige Erscheinung des Christentums darstellt, sondern nur über seine von keiner Seite bezweifelte Entartungsform im 17. Jahrhundert.) Hätte die rein religiöse Reaktion des Jansenismus gesiegt, so wäre der Katholizismus eine Gemeinschaft von Wüsten-Heiligen, aber nicht eine zentralisierte Massenkirche geworden. Die Jansenisten hatten einen Maler, auch einen Flamen, Philippe de Champaigne, der ihre Innerlichkeit wie ihre Unsinnlichkeit teilte — für einen Maler eine bedenkliche Zusammenstellung. Sie brachte eine Reihe hervorragender Bildnisse und eine andere Reihe unbeschreiblich trockener und akademischer Andachtsbilder hervor. Jene Bildnisse zeigen die ganze Feinheit jansenistischer Menschenkenntnis, und wo sie sich zum Religiösen erheben (am größten im Bilde von der wunderbaren Heilung der eigenen Tochter), da ist es die stille, unendlich ernste, aber in der Natur gebrochene und zum Dulden bestimmte Frömmigkeit jener Kreise. Wenn wir von den wunderbaren Augen der Tochter absehen, so äußert sich diese Frömmigkeit ganz positiv und sinnlich nur in den Händen. Sie haben sich von dem werkenden Greifen nicht in verfeinerte Nichtsnutzigkeit zurückgezogen wie bei van Dyck'schen Damen, sondern in reines Ausdrücken des Loslassens; sie werden wie mit einer Gebärde der Übergabe kaum merklich dargestreckt.

Diese Frömmigkeit hat nichts mit der *ecclesia militans et triumphans* nach dem Herzen der Jesuiten zu tun, die Rubens in der Madrider Bilderreihe zu unserem befremdeten Kopfschütteln geschildert hat. Da fährt zum Beispiel ein vergoldeter Muschelwagen über eine am Boden sich windende nackte Gestalt; seine Pferde werden von Nymphen geführt, von einem

mit läppischem Prunkschirm bewaffneten Pagen geritten und in der Luft von den üblichen Genien, auf dem Boden von Gefesselten begleitet; innen sitzt eine pomphafte, von Putten gekrönte Frau mit der Hostie; Unterschrift: Der Triumph der Eucharistie über Unwissenheit und Verblendung. Die „Verlobung der heiligen Katharina“ in der Antwerpner Augustinerkirche findet auf einem Podest statt, von Heiligen umgeben, die Burckhardt tatsächlich „Undächtige“ nennt — während außer einem gefühlvoll senilen Greis kaum jemand auf die Staatsaktion acht gibt, sondern alle gestikulieren oder schwagen, wie der sinnlich nackte Sebastian mit dem von seinem toten Drachen begleiteten Georg, oder die heilige Apollonia und Agnes, die eine ironische Hofdamen-Médifance über das Theater der Majestäten austauschen. Das „Letzte Abendmahl“ in Mailand ist eine alkoholisch angeregte Sitzung, und die „Auferstehung“ in Florenz zeigt einen jungen schönen Athleten, der eben seinen Rausch ausgeschlafen hat. Es ist kein gemeiner Rausch, und er wird nie ganz ausgeschlafen; es ist der Rausch des Lebens.

Für Rubens gab es nie einen Gegensatz zwischen den antiken Mythologien und den christlichen Andachtsbildern. Höchstens blieb ein relativer Unterschied vorhanden hinsichtlich der allgemeinen Entblößung. Christus und Jupiter, Maria und Juno zeigen denselben Typus, denselben Ausdruck, nur der Ausschnitt ist bei letzterer tiefer („Heinrich IV. empfängt das Bildnis Marias von Medici“). Für Rubens ist die Antike nicht wie für so Manchen in seiner Zeit und Raum eine Flucht aus dem Doppeldruck der Inquisition und der spanischen Herrschaft; sondern ihm ist Sinnlichkeit Leben und Frömmigkeit Leben: beides ein Ding. Was Tizian aus kommerziellen Gründen zuweilen getan hat, erotische Mythologien in Heiligen Szenen umzumalen und umgekehrt, hätte Rubens fast nicht zu tun brauchen: Beides wächst ihm von Anbeginn an auf einem Holze. So war auch hier ein Augenblick glücklich unbefangener Indifferenz gegeben.

Rubens ist eben weder innerlich noch äußerlich: er ist ein Strom. Am ehesten noch zeigt der Kölner „Franziskus“ eine in sich zurückgedrängte und da nun sich vertiefende Innerlichkeit, die als solche mit Religion etwas zu schaffen hat. Sonst aber kommt es nicht dazu, daß etwas innerlich sich ansammelt, staut, spannt — bis zur Selbstvergiftung sich in sich einfriszt. Das Leben ballt sich gewaltig und entlädt sich gewaltig. Aber es dringt, gehemmt, nicht rückwärts in sein Inneres ein. Die Bewegung reagiert alles ab. Alles lebt sich aus und hinaus; nach der Entladung bleibt nichts zurück — als wieder dasselbe. Das Erstaunliche und bis dahin Unerhörte daran ist aber, daß damit nicht eine Lückenhaftigkeit, Seichtheit, Platttheit eintritt, sondern daß der Nachschub immer gleich stark, klar, reich, gleichmäßig ist. Rubens zerzt nicht an der Decke des Lebens zu einem Absoluten hin und zerreißt sie; er läßt sie mächtig in sich wogen. Weder das Innere schießt über das Äußere über, noch umgekehrt. Alles ist zu-

tiefst, was es sein will und soll, und nichts will, was es nicht ist noch sein kann. Nicht leicht wurde einem Südländer solche Harmonie durch Kraft zu Teil; Harmonie wird dort allzuoft durch Verdünnung erkaufte. Man hat sich zuweilen über Rubens' unerschöpfliche Kompositionskunst in den wildesten Verstrickungen seiner Gestalten gewundert, die noch mit leichter Selbstverständlichkeit gefügt erscheinen. Im Grunde ist da nichts zu wundern. Gerade wenn die äußerste Leidenschaft Mensch oder Tier ineinanderdrängt, dann ist die Inständigkeit erreicht, welche für Rubens' Komposition ergibt, macht, ist. Aller mattere Antrieb ist theatralisch. Auch handelt es sich dort ja immer um Gesamtveranstaltungen des Lebens, deren Rhythmus jedem Teilnehmer gleichmäßig von seinem Blut diktiert wird.

Wie sehr da alles aus einer tiefliegenden, eher leichten Gesamtbewegung kommt, wie gar nichts aus dem bloßen gewalttätigen Aufeinanderpacken von Steigerungen, heftigen Muskelschwellungen, verzerrten Gesichtern, herumgeworfenen Gliedern — das sieht man, wenn man die üblichen Nachstiche mit den Rubens'schen Gemälden vergleicht. Jene sind oft sehr korrekt, und doch wirkt meist alles nur vulgär, leblos, gestellt, langweilig. Was den Hauch des Lebens über dem Ganzen ergibt, das sind sehr feine unablösbare Schwebungen aus des Meisters Hand. Doch können sich diese manchmal sichtbar absetzen, wenn wir neben gleichgültigeren Gestalten, deren Wesen unter dem blähenden Lebensstrom allzu leicht nach außen verpufft — immer wieder Figuren von einer selbsteigenen Innigkeit, zarten Schönheit und schweigenden Stärke finden, die uns im Herzen ergreifen wie das liebe Leben selbst. Sie sind darum aber nicht aristokratisch und ausnahmsweise abgesetzt, markieren keine tragischen Abstände um sich her; sie sind mit dem Ganzen einig, und ihre Blüte wird vom Leben nicht geraubt, sondern entfaltet. Und es gibt Augenblicke, wenn das Tosen des Durcheinanders, das Achzen der in Wut oder Lust verbissenen Leiber verstummt, wo dann das Menschliche in fast göttlicher Stille sich breitet.

Hier ist der Vergleich mit Tizian aufschlußreich, dem andern großen Gestalter der renaissancehaften Natur- und Lebensbejahung. (Beide haben dabei in der Theorie keinen ebenbürtigen, fast überhaupt keinen Gleichstrebenden gefunden, nur in der Dichtung, nämlich Shakespeare.) Rubens hatte den Tizian nach Susermans' Wort „so in sein Herz geschlossen wie eine Dame ihren wirklichen Geliebten“. Tizian hat nicht nur als Renaissancemeister dem Barock gegenüber, sondern auch als Süd- dem Nordländer gegenüber mehr und ausdrücklicher seinen Gestalten ein wirkliches und ausdrückendes Ruhen gegeben. Das sehr große, naturhafte, ja gelassene Ruhen im Leben macht seine Frauen so schön — ein Ruhen, das bis zu einem Hauch von ernsthafter Melancholie gehen kann, welche aber auch nichts echt Geistiges ist, sondern eher aus einer gewissen überindividuellen Tiefe der Natur kommt. Auch Tizian hat bei aller Ausbreitung seiner kirchlichen Produktion kein wirklich religiöses Bild gemalt, auch er hat darin, wo er sich mit dem Leben nicht begnügen wollte, stellenweise

das Römische gestreift. Für Tizian ist der Mensch noch bewußter Alles als für Rubens; und im Menschen ist ihm alles beschlossen. Der Mensch ist ihm Tier und Gott, Blut und Geist, faunisch und heilig; und dies alles ist im Menschen und wohnt sonst nirgends in sich selbst: es gibt keinen Gott und keinen Teufel als den Menschen. Es ist daher gleich, ob Tizian dumme schöne Liebesgöttinnen malt, die wie reife Früchte verfeinerter Sinnlichkeit an den Zweigen des Lebens hängen, oder Männer, die wie die Erdoberfläche selbst von gewaltigen Urkräften geformt sind — es ist immer der Mensch, der Anfang und Ende von allem ist. Aber damit ist seine Spannweite der Menschendarstellung vielleicht doch größer als die von Rubens. Sie reicht von Aretino, einem Vieh in Großformat, bis nahe an die Pforten des reinen Geistes, dem sog. Jungen Engländer in Florenz, der eigentlichen Hamletfigur Tizians. (Rubens ist der „Geistigkeit“ dieses herrlichen Werks in seinem Londoner Brustbild des Grafen Arundel am nächsten gekommen.) So reicht auch Tizians eigene Spannweite im Menschlichen von dem mildäugigen Madrider Selbstbildnis bis zu demjenigen mit harter Greifhand und habgieriger Nase in Berlin, welches uns erzählt, wie dieser kosmische Lebensgestalter als Mensch geizig, handelstüchtig, kleinlich, intrigant, neidvoll, mit engem und stumpfem Familiensinn behaftet sein konnte — bis zur Dämonie.

Rubens war ganz anders. Er malte Bacchanale, auf denen es schon etwas wüßt hergeht, und doch lag das Gemeine in wesenlosem Schein hinter ihm. Wenn Gustav Glück von ihm sagt („Rubens, van Dyck und ihr Kreis“, Wien 1933, 98): „Die Darstellung des Nackten bei ihm, ohne dem Sinnlichen ganz aus dem Wege zu gehen, bleibt stets keusch und rein“ — so scheint darin auf den ersten Blick eine geradezu professorale Komik zu liegen. Im tieferen Sinne stimmt es doch. Rubens war von so gigantischer Sinnlichkeit — oder, sagen wir besser, panischer Sinnlichkeit, daß er nicht „sinnlich“ war. Ihm war alles gleich lebensgefättigt; die Undeutung einer reinen Profilinie, ein verschleiertes Beugen des Kopfes ist bei ihm so sinnlich, daß für faustdicke, geschlechtlich betonte Situationen kaum etwas Besonderes übrig bleibt. Es ist klar, daß der Mensch, der seine Bilder malte, nicht als Asket gelebt hat. Aber man sehe sich das Selbstbildnis des ein- unddreißigjährigen jungen Chemanns an, der viele Jahre an den als lasterhaft verschrienen Höfen Italiens verbracht hatte: welche schöne und saubere Einfalt voll unverbrauchter Männlichkeit! Die Lebensbeschreibung bestätigt das. Rubens war im Lebensgenuß von anständigster Mäßigkeit; sein Leben war geregelt bis zum Bürgerlichen. Nichts vom Zigeuner war in ihm. Sein Fleiß, seine Arbeits- und Schöpferkraft war ungeheuerlich: ohne Hast, ohne Krampf, ohne Pausen düsterer Lähmung, sondern wie die Natur ihre Erzeugnisse hervorbringt. Er war ein Liebling der Natur, schön, stark, gesund, harmonisch, klug, edel, gütig, bescheiden, von umfassender, teils gelehrter Bildung und Interesse, ohne daß es das Elementare in ihm geschwächt hätte. Und glücklich. Und mit seinem Reichtum auf

die kultivierteste und angemessenste Art umgehend. Keiner konnte sich dem Zauber seines Wesens entziehen, alle liebten ihn. Die Menschen lieben Schönheit und Wert, die mit Glück und Erfolg zusammenwohnen. Es war nichts Kleines an ihm, jedes seiner Worte ist nobel und menschlich. Er hatte die Gerechtigkeit dessen, dem das Leben mit vollen Händen gegeben hat. Er wurde dadurch innerlich frei für des Lebens Breite. Auf nichts liegt bei ihm ein unanständiger Nachdruck, nichts ist gezerrt, qualvoll, hohl, überheblich. Die Dinge sind vor ihm, dem Vertrauenden, im Gleichgewicht wie er selbst. Er ist wie eine seiner herrlichen Landschaften, so fruchtbar, welthaft und so tief allem Sein befreundet. (Auch Brueghels Landschaft ist welthaft, aber sie läßt sich nicht aufs Ja festlegen.) Er stand im Leben, aber zugleich in jenem Abstand von ihm, der nicht Entbehrung ist, doch die Möglichkeit geistiger Gestaltung. Er sah überall voll Liebe sich selbst wieder, den reichen, schönen, geraden, gutwilligen, ehrfürchtigen, unerschöpflichen Menschen.

Es ist eine alte Erfahrung, daß bildende Künstler die Gesichter ihrer Modelle sehr stark auf einen mehr oder minder gleichbleibenden Typus hin stilisieren, sei es der einer geliebten Frau, oder mitunter eines Gegenbildes zum eigenen, oder am häufigsten einfach der eigene Typus. Rubens hat das im stärksten Maße getan. Die anthropologisch=physiognomischen Typen auf seinen Bildern sind wenig mannigfaltig; auch hier bringt Kraft und Bewegung alle Fülle. Am stärksten hat er die Frauen, die er immer wieder malte, auf sich selbst hin stilisiert: Isabella Brant, Susanne Fourment, und am meisten Helene Fourment. Das Hin und Her zwischen dem eigenen und dem Gesicht dieser Frauen (die unter einander verwandt waren) ergibt das endlose Rätselraten der Kunstgelehrten über die Identifikation der Frauenbildnisse. Besonders seine zweite Frau, Helene Fourment, die so sehr Geliebte seines Alters, hat ihm immer wieder Modell gestanden; das Erstaunliche ist aber, daß ihr Gesicht dann auf den Gemälden von nah dem seinen gleicht, daß (neben dem leicht mongoloïden Gesicht Isabellens) ganz ähnliche Typen schon vor ihr zahlreich durch sein Werk wandeln, und daß er schon die Sechzehnjährige als eine hohe Dreißigerin malt (Veninograd). Vielleicht geben uns zwei Bildnis=Zeichnungen Helenens Aufschluß in diesem Widerspruche.

Zeichnungen und Skizzen waren in den großen Jahrhunderten der Malerei nicht allzusehr geschätzt, sondern mehr als rein technische Vorarbeit angesehen. Der Maler notierte darin vor seinen frischen Einfällen das Wesentliche, oder er bemühte sich einfach, die Natur, wie sie ist, festzuhalten. Erst die Ausführung zum fertigen Gemälde brachte dann die oft hochklassische und heroische Stilisierung und Typisierung, die meist als nötig erachtet wurde. Für diese ganzen Zeiten geschah es wohl aus instinktreichem Schutzbedürfnis, daß des Lebens freie Urmächte unter dem verstandesmäßigen Kram der dargestellten Fabeln gedeckt blieben. Man vergleiche einmal die gelehrte und erklägelte Sinnbildlichkeit der Rubens=

schen „Folgen des Krieges“, wie er sie an Sustermans stolz auseinanderlegt — mit dem wilden Fest der selbstgenießerischen, über alles Gegenständliche hinaus-schwingenden Lebens-elemente, das sich darunter verbirgt. So sind auch Rubens' Zeichnungen nie als Selbstzweck entstanden. Keine Fabel, keine Komposition trägt sie; und doch sind sie von der Fülle aller möglichen Bedeutsamkeiten wie von einem Schein der Wirklichkeit selbst umflogen; und doch sind sie von einer so federleichten Frische und Unmittelbarkeit — die Lebenswelle ist so in ihrer gehauchten und mächtigen Augenblicklichkeit, die zugleich Ewigkeit ist, festgehalten —, daß sie sicherlich zum Schönsten gehören, was je aus Menschenhand hervorgegangen ist. Hier stoßen wir auf Helene Fourment (Glück-Haberdißl 192); sie hat auf einmal ein eigenes Gesicht mit aufgeworfenem Mäulchen und tiefen Backfisch-Nasenlöchern. Und sie ist auf einmal 16jährig! Das erweckt unmittelbar Vertrauen in die Naturtreue. Es scheint, er sah seine zweite Frau später gar nicht mehr, er malte nur aus dem sinnlich-über-sinnlichen Glückserlebnis mit ihr das Ewig-Weibliche.

Man findet in Rubens' Zeichnungen ehrlich alte und unerschlossen junge Menschen; in den Gemälden nicht. Er liebt in seiner endgültigen Gestaltung nicht die durchscheinenden, geistig anklingenden Zeiten des Morgens und des Abends, sondern den dichten, prall sich selbst bedeutenden Mittag. Seine Landschaften sind in tieferem Sinne immer Mittag der Natur. Alte Menschen gelingen ihm eigentlich nie; denn die Schönheit des Alters ist der Geist. Wenn Rubens die Ehrwürdigkeit des Alters malen will, kommt immer etwas gutmütig aber larmoyant Heruntergekommenes heraus, das bis zum rein Spaßhaften gehen kann („Eliae Himmelfahrt“ in Gotha). Sein Gott-Vater ist meist schlechthin unerträglich, selbst abgesehen davon, daß er bei den wilden Umstürzen nach Rubens' Herzen oft beengt und verlegen an den obern Bildrand gedrängt wird; die Sache läuft auch ohne ihn, ja sie wächst ihm deutlich über den Kopf. Daher eben dies widerwärtig Pensionierte an ihm. Man denke, was Rembrandt in seinem Alter aus dem Alter formte. Es sind das fast immer zerstörte Menschen; aber ohne daß sie es wissen, meißelt die Zerstörung eine letzte, fast über-sinnliche Gestalt aus ihnen heraus. Auch junge Menschen malt Rubens selten; er reißt sie gewaltsam hinein in die Lebensmitte. Reife Männer und Frauen sind ihm alles. Darf man daran denken, daß er von seinen Eltern in reifem Alter gezeugt worden ist, nach langer gefahr- und sehnsuchtsvoller Trennung? Und keiner hat wie er noch die überreife mit einem Schimmer von untragischem Lebensreichtum umgeben. Denn der Lebensstrom hat für ihn keine bloße, in Trauer mündende Einbahnigkeit: Alles ist Leben. — Darum ist seine Kunst auch erfahrungsgemäß nicht für junge Menschen. Die Jugend verlangt das Idealische, den Blick über reine, schimmernde Meere hin in Unendlichkeiten, der auch einer Toni Buddenbrock mit ihrem Liebsten einen Augenblick zu begreifen gibt, was Freiheit ist. Aber Rubens hat die Unschuld der Natur, wie diese auch ist,

und das ist ein Gegengewicht gegen allen bloß enttäuschten und enterbten Rückzug in den Geist, der uns nie ganz verloren gehen darf.

Geschichtlich war aber mit dieser Lebensfeier ein Höhepunkt erreicht, der hinter sich nichts übrig ließ. Mit Rubens war die flämische Malerei am Ende, nachdem sie an alle Grenzen der Menschheit gerührt, ohne doch die des Schönen, Lebendigen und Wohltätigen zu überschreiten.

Zum 1. August

Von Alfred Huggenberger

Das ist des Landes Feiertag,
 Da jeder in sich gehen mag;
 Wir stehen, Jüngling, Greis und Mann
 In seinem weihevollen Bann.
 Der Frauen stilles Denken geht
 Die gleichen Wege im Gebet.
 Wir feiern nach des Wortes Sinn,
 Ein Festen trüge kaum Gewinn;
 Man treibt so leicht mit Prunk und Braus
 Die guten Geister aus dem Haus.
 Die Glocken sollen Zeugen sein,
 Der Höhenfeuer roter Schein.

Der Bund ist alt, der Bund ist gut,
 Erstarkt im Glück, geschweift mit Blut.
 Sein Schutzwall war der Starken Tat,
 Sein Gottgeschenk der Weisen Rat,
 Sein Schild die Ehr', sein Sieg das Recht,
 Ihn schuf kein zimperlich Geschlecht.
 Ein Lehn hat Gott uns zugeteilt,
 Darauf sein Segen sichtbar weilt.
 Der Berg, die Trift, das helle Tal,
 Sie sind uns Heimat allzumal.
 Sie sind die Sonne, die uns scheint,
 Sie sind die Lust, die uns vereint.
 Der Wind, der Korn und Baum bewegt,
 Ist das Vertrauen, das uns trägt;
 Wir haben mit der Tat bekannt,
 Daß wir verbunden und verwandt.
 Das ist die alte Zuversicht,
 Die aus den alten Lehren spricht:
 Wir mußten durch viel Nöte gehn,
 Wir durften jede Not bestehn.