



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

**Die Grenzboten**

**Berlin u.a., 1841 - 1922**

Rosenberg, Adolf: Aus Rubens' Lehrjahren.

**urn:nbn:de:gbv:46:1-908**

zichtet, das Wesen des Lichtes zu erklären, welches nur in der Empfindung selbst seine wahre Begründung hat.

Wer wollte aber aus dieser Unkenntnis Goethe einen ernstlichen Vorwurf machen, da über das wirkliche Verhältnis von Geist und Nervensubstanz noch bis auf den heutigen Tag bei den Physiologen so gut wie gar keine vernünftige Ansicht existirt? Zwar hat Kant im vierten Paralogismus der reinen Vernunft die Methode vorgezeichnet, deren sich die Forschung zur Lösung derartiger Probleme bedienen muß, aber Gebrauch hat fast niemand davon gemacht. Auf diesem Gebiete also Goethe Unwissenheit und Irrtum vorzuwerfen, das ist ein Vorwurf, der zwar nicht ganz abgewiesen werden kann, der aber die Gegner in noch höherm Maße trifft als ihn. Und so sagen wir zum Schluß: Will einer die Licht- und Farbentheorie studiren, so halte er sich zunächst an die Physiker. Wird ihm dort vielleicht bei weiterm Fortschritt bange, den Zusammenhang der Erscheinungen mit dem ewigen Grunde der Schöpfung und dem menschlichen Geiste zu verlieren, so wende er sich zu Goethe, von dem er zugleich die sinnreichsten Andeutungen über den Zusammenhang der Farbenempfindung mit dem Gemüthe des Menschen und seinem Kunstgefühl erhalten wird. Will er endlich über den Gegensatz zwischen beiden Parteien klar werden, so muß er sich in die Entstehung der Gesichtswahrnehmungen nach den Resultaten der Physiologie vertiefen, aber er muß dabei die Erkenntnistheorie Kants als Regulator benutzen, denn nur nach den großen allgemeinen Gesetzen, nach denen unsre Vorstellungen überhaupt entstehen, kann auch die Entstehung der Vorstellungen durch einen einzelnen Sinn ihre Begründung finden.

Hamburg.

II. Classen.



## Aus Rubens' Lehrjahren.



an dem großen niederländischen Meister, welcher dem germanischen Geiste sympathischer ist als der gleichgeartete Michelangelo, und welcher dem modernen Geschmack — soll man es mit Bedauern sagen? — mehr zusagt als Dürer und Holbein, in Rubens erreichte der große Kreislauf, den das wiederbelebte klassische Altertum im Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts unter italienischem Himmel begonnen, sein Ende. Er ist der letzte Ausläufer jener künstlerischen Bewegung, die wir unter dem Namen der Renaissance begreifen, und zugleich der letzte schöpferische Geist, welcher den Formen der Antike, die sich bereits in ein gedankenloses Spiel ohne realen Inhalt zu verflüchtigen drohten, ein neues Leben

einflößte und ihnen ein eigenartiges, ganz aus seiner kühnen, gewaltigen Phantasie herausgebornes Gepräge aufdrückte. Denn die Überfülle des Körperlichen, jene Massen kolossaler Weiblichkeit und Männlichkeit, vor denen sich die kleinen Geister unsrer Tage fürchten, vor denen sie in den Galerien bestürzt oder verwirrt oder in erheuchelter Scham die Augen niederschlagen, jene mächtigen Formen, die man gemeinhin mit „flämisch“ bezeichnet, sind nicht etwa, wie man oft geglaubt und geschrieben hat, auf die Modelle der Niederlande zurückzuführen. Setzt, wo wir den Entwicklungsgang des großen Meisters genau kennen, wissen wir, daß er seine Formensprache an den Venetianern, insbesondre an Tizian und Veronese, dann in Mantua an Giulio Romano und Mantegna, endlich in Rom an Michelangelo, an Caravaggio und auch wohl an den Carracci allmählich zu jenem ganz individuellen Dialekt herausbildete, welcher als Rubensstil unverkennbar ist und während des ganzen siebzehnten Jahrhunderts von zahlreichen Malern in den Niederlanden und in Deutschland adoptirt wurde.

Kennen wir aber auch den Entwicklungsgang des Antwerpener Meisters wirklich so genau, wie ich eben sagte? Während der Zeit seines Aufenthalts in Italien können wir seine künstlerische Entwicklung, seine Studien fast Schritt für Schritt verfolgen, zumal sich seine drei oder, da das eine in zweifacher Redaction vorhanden ist, seine vier großen, in Italien gefertigten Altarwerke, von denen man eines ganz, das andre zum größten Teile verloren glaubte, nach und nach auf- und zusammengefunden haben. Rechnet man noch etwa zwei Duzend Gemälde und ein Duzend Zeichnungen hinzu, und stellt man die auf seinen Aufenthalt und seine Studien in Italien bezüglichen Notizen in seiner Korrespondenz zusammen, so hat man ein anschauliches und ziemlich ausreichendes Bild jener bedeutungsvollen und entscheidenden Zeit von 1600—1608. Wie aber steht es mit dem vorausgegangenen Jahrzehnt und mit seinen Lehrern? Sobald wir an diese Frage herantreten, stoßen wir Schritt für Schritt auf Rätsel und Widersprüche.

Dem praktischen Studium der Antike in Italien muß unzweifelhaft eine gründliche klassische Bildung vorausgegangen sein, wofür sich auch in der einzigen seiner ältern Biographien, die auf Zuverlässigkeit Anspruch erheben darf, ein Zeugnis findet. Daß diese Biographie, das A und O aller Rubensstudien historischen Inhalts, von dem Verfasser eines kürzlich erschienenen Buches Rubens und die Antike, welches uns den Anlaß zu diesem Artikel gegeben hat, Herrn Goeler von Ravensburg, wohl zitiert, aber nicht benutzt worden ist, kann bei der Eilfertigkeit, mit welcher heute Bücher gemacht und — was schlimmer ist — auch gedruckt werden, nicht Wunder nehmen.\*) Weitichweifig und unbeholfen

\*) Rubens und die Antike. Seine Beziehungen zum klassischen Altertum und seine Darstellung aus der klassischen Mythologie und Geschichte. Eine kunstgeschichtliche Untersuchung von Friedr. Frhrn. Goeler von Ravensburg, Dr. phil. Mit sechs Tafeln in Lichtdruck. Jena, Hermann Costenoble, 1882.

wie der Titel, den wir in der Anmerkung vollständig wiedergeben, ist auch der Inhalt dieses Buches. Es ist eine trockene referierende Zusammenstellung in der Art jener Aufgaben, wie sie gewöhnlich in den archäologischen und kunstwissenschaftlichen Seminaren der Universitäten zur Übung und methodischen Schulung der studirenden Jugend von den Professoren gestellt werden, eine Arbeit, die mehr das Geschick und die Ausdauer eines Registrators als den Geschmack und den ordnenden Sinn eines Kunsthistorikers verrät, eine Arbeit endlich, der man wenigstens das Verdienst des Kärners vindizieren könnte, wenn sie nicht so außerordentlich lückenhaft und unkritisch wäre.

Der Verfasser kennt also, wie manche andre Quellen zur Rubensgeschichte, auch die nach dem Muster des Cornelius Nepos geschriebene lateinische Vita Rubonii nur dem Namen nach, die insofern von ganz unschätzbarem Werte ist, als sie von Rubens' Neffen, Philipp Rubens, mit Hilfe der von Albert Rubens, dem Sohne des Meisters, hinterlassenen und in der Familie aufbewahrten Aufzeichnungen auf den Wunsch des französischen Malers Roger de Piles verfaßt worden ist.\*) In dieser Lebensbeschreibung, deren Zuverlässigkeit noch in keinem Punkte erschüttert, vielmehr durch archivalische Funde verstärkt worden ist, und die selbst in ihrem wohlmotivierten Schweigen beredt ist, heißt es von dem jugendlichen Rubens, daß er in Köln „die erste wissenschaftliche Nahrung zu sich nahm, und zwar mit solcher Leichtigkeit der Auffassung, daß er die Altersgenossen leicht übertraf, bis er sich im Jahre 1587, nach dem Tode des Vaters, mit seiner Mutter nach Antwerpen . . . begab und seinen übrigen Studiengang vollendete.“ Eine Erinnerung an die Antwerpener Schulstudien hat uns ein Brief von Balthasar Moretus, dem spätern Chef der berühmten Antwerpener Druckerei Plantin-Moretus, an Philipp Rubens vom 3. November 1600 aufbewahrt, in welchem es heißt: „Deinen Bruder habe ich schon als Knaben in der Schule gekannt und habe ihn als einen Süngling von auserlesenstem und anmutigstem Geiste geliebt.“ Von demselben Balthasar Moretus sind zwei lateinisch geschriebene Briefe an Rubens den Maler bekannt, die dieser während seines Aufenthaltes in Rom 1606 erhielt und aus denen die Thatsache hervorgeht, daß er des Lateinischen völlig mächtig war. Dies wird auch dadurch bestätigt, daß er noch dreißig Jahre später selbst einen leidlich gut lateinisch geschriebenen Brief an Franciscus Junius zustande bringen konnte. Charakteristisch für seine klassische Bildung ist auch die freilich nicht verbürgte, von Wehermann und Michel in verschiedner Version mitgeteilte Anekdote, nach welcher der Herzog von Man-

\*) Das Nähere darüber in meiner Gesamtausgabe der Rubensbriefe (Leipzig, Seemann, (1881) S. 7. Wie Roger de Piles die lateinische Biographie benutzt hat, mag folgendes Beispiel belegen: Bei Philipp Rubens heißt es von der zweiten Frau des Meisters Helena Fourment: quae formae praestantia judicio Paradisi ejus Helenam vicissit, bei de Piles Abrégé de la vie des Peintres, Paris, 1715, S. 385): qui étoit une Helene en beauté.

tua den Maler einmal überrascht haben soll, als er mit lauter Stimme lateinische Verse aus der Aeneide zitierte.

Wir wissen aus jener Biographie des Philipp Rubens, daß Maria Bypelinckx, die Mutter unsers Petrus Paulus, nach dem Tode ihres Mannes im Jahre 1587 von Köln nach Antwerpen zurückkehrte. Wir wissen ferner aus dem Testamente der braven Frau, daß ihr Sohn 1590 in den Dienst der Frau von Vigne, der Witwe des Grafen Philipp von Salain, trat und daselbst „ein Weilchen (aliquantulum tempus) unter den Pagen diente. . . . Aber bald des höflichen Lebens überdrüssig geworden und von seinem Genius zum Studium der Malerei getrieben, setzte er es bei seiner Mutter durch, zumal die Mittel seiner Eltern durch die Kriege schon zusammengeschmolzen waren, daß er dem Antwerpener Maler Adam van Noort in die Lehre gegeben wurde. Unter diesem Meister legte er neun Jahre lang die ersten Gründe zu seiner Kunst, und zwar mit solchem Erfolg, daß er von der Natur selbst dazu geschaffen zu sein schien. Darauf brachte er fast vier weitere Jahre in der Lehre des Otto Vaenius, zu jener Zeit dem ersten unter den belgischen Malern, zu.“ Nimmt man an, daß Rubens sich Ende 1590 oder Anfangs 1591 für die Kunst erklärte, so kommen wir zu dem Schluß, daß er im Jahre 1598 seine Lehrzeit beendet haben muß, und damit stimmt vollkommen die urkundlich bezeugte Thatsache, daß Rubens im Jahre 1598 unter dem Dekanate des Adam van Noort in die Antwerpener Lukasgilde aufgenommen wurde. Peeter Rubbens, vrijmeester soilder lautet der betreffende Vermerk in den Liggeren.

Bei einem so harmonischen Zusammenschluß der Thatsachen mit der Überlieferung der Biographie ist ein Versuch, an der alten Legende festzuhalten, nach welcher Rubens drei Lehrer gehabt hätte, schwer mehr zu begründen. Als der erste derselben wird nämlich der Landschaftsmaler Tobias Verhaecht oder, wie der Name in den Urkunden lautet, Van Haecht genannt. Diese Annahme stützt sich nur auf eine nicht ganz einwurfsfreie Unterschrift unter Verhaechts Porträt. Unter dem von Otto van Been gezeichneten Bildnisse Verhaechts steht als dessen Geburtsjahr 1566, während aus seinen eignen urkundlich niedergelegten Angaben hervorgeht, daß er 1561 geboren ist. Warum sollte auch jene Unterschrift nicht irrig sein? 1590 erst wurde er Meister, wodurch er das Recht erhielt, Lehrlinge aufzunehmen, und wie die Liggeren beweisen, ließ er auch viele Lehrlinge einschreiben, und unter diesen befindet sich der Name des Rubens nicht. Eben erst Meister geworden, wird er schwerlich schon ein solches Renommee besessen haben, daß Rubens zu ihm in die Lehre trat. Van den Branden, der gelehrte Verfasser der *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool* (Antwerpen, J. G. Buschmann, 1878 ff.), der glückliche Quellenforscher und Quellenfinder, hat den Versuch gemacht, die schwache Überlieferung durch neue Gründe zu stützen. Er hat die Thatsache ausfindig gemacht, daß Verhaecht mit einer Enkeltochter von Rubens' Stiefgroßvater vermählt war, und

daß diese allerdings sehr weitläufige Verwandtschaft den Anlaß gegeben habe, Rubens bei Verhaecht in die Lehre zu geben. Aber diese Heirat fand erst im Jahre 1592 statt, also zu einer Zeit, wo Rubens nach der alten Rechnung zu Adam van Noort übersiedelte. Angesichts des klaren Wortlauts der Familienbiographie und des Fehlens von Rubens' Namen unter den Lehrlingen Verhaechts müssen wir den letztern so lange aus der Reihe von Rubens' Lehrern streichen, bis bessere Beweise beigebracht worden sind. Wir dürfen dies umso eher thun, als nicht ein einziges Bild Verhaechts auf uns gekommen ist, aus dem sich konstatiren ließe, welchen Einfluß er etwa auf Rubens gehabt. Und dieselbe auffallende Thatsache kehrt auch in Bezug auf Adam van Noort und Otto van Been wieder. Von dem erstern ist ebenfalls kein Gemälde erhalten, welches ihm mit absoluter Sicherheit zugeschrieben werden kann. Aus den wenigen Werken van Beens aber läßt sich keine Verwandtschaft zwischen ihm und Rubens ableiten. Und auch von Rubens selbst ist aus seiner ersten Antwerpener Periode bis 1600 kein authentisches Stück übrig geblieben. Otto van Beens Einfluß auf Rubens wird vorwiegend ein literarischer gewesen sein, da der Maler zugleich lateinische Verse machte und allegorische und emblematische Werke mit bildlichen Darstellungen herausgab.

Diesen geistigen Verkehr zwischen Meister und Schüler hätte Goeler von Ravensburg aus den literarischen Arbeiten Otto van Beens schildern sollen. Er hätte die Erzeugnisse der Druckerei Plantin-Moretus, welche Rubens mit großem Eifer verfolgte, mit heranziehen, die Lektüre des Malers nach den zahlreichen Notizen kontroliren sollen, welche sich in seiner Korrespondenz finden. Daraus hätten sich wertvolle Aufschlüsse über Rubens' mythologische Kenntnisse, über sein Verhältnis zur Antike ergeben. Doch nichts von alledem findet sich in dem vorliegenden Buche, welches wie das Herbarium eines Botanikers aussieht: vertrocknete und verstäubte Gelehrsamkeit, die einen alexandrinischen Charakter, aber nicht in dem guten Sinne des Aristarch, trägt. Hätte der Verfasser wenigstens die Bücher gelesen, welche er in den Noten zitiert! Dann wäre ihm nicht das Versehen passirt, von dem bekannten Brief über die antiken Dreifüße an Peiresc zu behaupten, daß das italienische Original verloren gegangen sei, während dasselbe in dem Werke von Sainsbury, welches Goeler von Ravensburg zitiert, in extenso und ausführlicher als in der französischen Übersetzung bei Gachet abgedruckt ist. Noch schlimmer und fast unverantwortlich ist es, wenn er über den Inhalt von Abhandlungen urteilt, die er nicht gelesen hat. So behauptet er auf S. 73 seiner Kompilation, der Unterzeichnete hätte in einem Artikel der „Grenzboten“ gegen die Echtheit des im Berliner Museum befindlichen Bildes „Neptun und Amphitrite“ geschrieben. Davon steht in meinem Artikel keine Silbe. Ich habe nur die Ansicht derer bekämpft, welche meinen, daß das Bild eine völlig eigenhändige Arbeit von Rubens sei, da ich der Meinung bin, daß das meiste an diesem Bilde von der Hand seiner Schüler herrührt.

Während Goeler von Ravensburg den resümirenden Teil seiner Arbeit auf fünfzig Seiten beschränkt hat, ist der Schwerpunkt von ihm auf die Aufzählung und Beschreibung derjenigen Gemälde von Rubens gelegt worden, deren Stoffe der antiken Mythologie und Geschichte entlehnt sind oder in welchen irgend ein antikes Element verwertet worden ist. Was nützt uns aber dieses rasonnirnde Verzeichnis, in welchem literarhistorische, ästhetische und kritische Bemerkungen durcheinander gemacht werden? Auf Vollständigkeit kann dieses Verzeichnis keinen Anspruch machen, da einige Galerien, wie z. B. die Brüsseler, garnicht, andre, wie die Petersburger Eremitage, nur oberflächlich benutzt worden sind. Aus der erstern hätte der „Besuch der Venus in der Schmiede des Vulkan,“ aus der letztern die „Statue der Ceres“ zitiert werden müssen, welche besonders wichtig in Bezug auf die von Rubens in dem Fragmente „Über die Nachahmung der Statuen“ niedergelegten Ansichten ist. Auf das Feld der Bilderkritik hätte sich der Verfasser garnicht wagen sollen, da ihm nur in seltenen Fällen Autopsie zur Seite zu stehen scheint. Wie aus Anmerkungen und Zitaten hervorgeht, beruht seine Bilderkennntnis vorzugsweise auf gedruckten Quellen und brieflichen Mitteilungen von Galeriebeamten. Dabei verfährt er aber sehr willkürlich. Einmal führt er den gelehrten Konservator des Musée Plantin-Moretus in Antwerpen, Dr. May Kooses, als Autorität ins Feld. Ein andresmal bestreitet er dieselbe, indem er die von Kooses mit gutem Grunde ausgesprochene Ansicht, „daß unter den mythologischen Bildern von Rubens Werke seiner eignen Hand recht selten seien,“ zu erschüttern sucht. Bei Erwähnung des Berliner Gemäldes „Neptun und Amphitrite“ tritt der Verfasser sehr warm für die „vortreffliche Abhandlung“ des Herrn Dr. Bode über dieses Bild ein. Was wird er dazu sagen, wenn er erfährt, daß das Pariserurteil der Dresdner Galerie, dessen Echtheit er sich von Herrn Inspektor Gustav Müller bescheinigen läßt, auch von Herrn Dr. Bode und zwar mit vollem Rechte „angezweifelt“ worden ist? Eine Neuigkeit ist dieser von Herrn Dr. Bode erhobene Zweifel allerdings nur für Goeler von Ravensburg, da Bode denselben bereits 1873 in Jahns Jahrbüchern für Kunstwissenschaft ausgesprochen hat. Wie der berühmte „Liebesgarten“ ist auch dieses „Pariserurteil“ eine Schülerarbeit, und zwar vermutlich eine Kopie des Erasmus Quellinus, welcher Rubens in den letzten Jahren seines Lebens sehr nahe gestanden hat und dessen Hand sich auch auf andern, dem Meister zugeschriebenen Gemälden nachweisen läßt. Aus jenem Aufsatze Bodes, den man mit Bezug auf die Rubensbilder der Dresdner Galerie in jeder Zeile gutheißen darf, würde der Verfasser auch die für ihn betäubende Nachricht erhalten haben, daß die beiden Darstellungen der „Rückkehr der Diana von der Jagd,“ an welche er sinnige Betrachtungen über Zeichnung und Kolorit des Meisters knüpft, nur Schultkopien sind, die auf das Darmstädter Original zurückgehen. Auf dem Gebiete der Bilderkritik also Mißgeschick über Mißgeschick!

Hätte sich der Verfasser wenigstens auf das Gebiet der Archäologie beschränkt, welches ihm bekannter zu sein scheint, wiewohl er auch hier andern das meiste zu thun übrig gelassen hat! In einem Briefe an Peirese vom 16. März 1636 ist die Rede von einem antiken Relief des trojanischen Krieges in der Arundelsammlung. Es wäre Sache des Archäologen gewesen, nachzuweisen, daß sich dieses Relief jetzt in Oxford befindet, und wo es publizirt ist. In demselben Briefe ist von einer antiken Landschaft die Rede, welche Rubens ausführlich bespricht und zu erläutern sucht. Existirt diese Landschaft noch? fragt jeder Leser, welcher die archäologischen Kenntnisse des Meisters einmal prüfen will. Darauf weiß der Verfasser keine Antwort zu geben, obwohl das Gemälde mehrfach publizirt und zuletzt noch von Woermann (Die Landschaft in der Kunst der Alten, 1876) besprochen worden ist. Daß Goeler den Brief von Rubens an den Geschichtschreiber und Antiquar Francis de Swert vom Jahre 1617 oder 1618, welcher ganz lateinisch geschrieben und für Rubens den Altertumsforscher von besondrer Wichtigkeit ist, nicht gekannt hat, darf bei seiner mangelhaften Kenntnis der Quellen nicht Wunder nehmen. Schreibt er doch S. 16, daß Rubens „am 28. Oktober 1668 in Folge des plötzlichen Todes seiner Mutter von Rom nach Antwerpen“ zurückkehrte, während in Wirklichkeit nur die Nachricht von der schweren Erkrankung seiner Mutter seine Abreise beschleunigte. Eine Kleinigkeit; wenn jemand aber über einen Mann wie Rubens schreiben will, muß er auch in solchen Kleinigkeiten zeigen, daß er sich für seine hohe Aufgabe gründlich vorbereitet hat.

Man wird nach diesen Proben den wissenschaftlichen Wert der Goelerschen Arbeit beurteilen können. Das Kapitel in der Biographie des Meisters, welches die Überschrift zu tragen hätte: „Rubens' Verhältnis zur Antike,“ ist nach wie vor noch ungeschrieben.

Berlin.

Adolf Rosenberg.



## Das Ministerium Ferry und die Verfassungsrevision.



Das neue Kabinet in Frankreich fährt fort, sich zu befestigen und Aussicht auf längern Bestand zu gewinnen. Einige Tage freilich war seine Stellung nichts weniger als gesichert, und noch jetzt ist es fraglich, ob ihm die Gunst der Mehrheit in den beiden Körperschaften der Landesvertretung auf lange Zeit zugewandt bleiben wird.