



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Rosenberg, Adolf: Rubens in Italien. 1.

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

5.

Der Sommer geht zu Ende.

In Feld und Forst wird's schauerlich,
 Es sinkt das Laub entkräftet,
 Und Sommerfäden haben sich
 An meinen Hut geheftet.
 Schon zieht der Kranich und der Schwan
 Nach südlichem Gelände.
 Es kommt der kühle Herbst heran,
 Der Sommer geht zu Ende.

Hoch über mir im Nebel schreit
 Ein Volk von heifern Raben.
 Sie reden von vergangner Zeit
 Und einem alten Knaben.
 Mir ist zu Muth, als ob ich Thron
 Zu meiner Flasche fände.
 Es kommt der kühle Herbst heran,
 Der Sommer geht zu Ende.

Wenn sonst mein Blick auf Dirnen fiel,
 Gab's dunkelrothe Wangen,
 Heut wird bei meinem Augenspiel
 Kein Mäd'el mehr befangen,
 Kein stiller Seufzer wird gethan
 Beim sanften Druck der Hände.
 Es kommt der kühle Herbst heran,
 Der Sommer geht zu Ende.

6.

Laerimae Christi.

Es war in alten Zeiten
 Ein schwäbischer Fiedelmann,
 Der kräftig strich die Saiten
 Und lustige Mären spann.

Mit Friederich dem Andern
 In's Wälschland zog er ein
 Und kostete im Wandern
 Von einem jeden Wein.

Und als auf seinem Zuge
 Er nach Neapel kam,
 Quoll ihm aus irdnem Kruge
 Ein Tropfen wunderfam.

Er trank mit durst'gem Munde
 Und rief den Wirth herbei:
 „Biellieber, gebt mir Kunde,
 Was für ein Wein das sei.

Er rinnt mir alten Knaben
 Wie Feuer durch's Gebein;
 Von allen Gottesgaben
 Muß das die beste sein.“

Der dicke Kellermeister
 Gab ihm die Auskunft gern:
 „Laerimae Christi heißt er,
 Denn Thränen sind's des Herrn.“

Da überkam ein Trauern
 Den fremden Fiedelmann;
 Er dachte an den Sauern,
 Der in der Heimat rann.

Und betend sank er nieder,
 Den Blick empor gewandt:
 „Herr, weinst du einmal wieder,
 So wein' in Schwabenland!“



Rubens in Italien.

Don Adolf Rosenberg.

1.



Über den ersten Abschnitt von Rubens' künstlerischer Thätigkeit, über seine Lehrzeit und die ersten Arbeiten in seiner Heimat, liegen uns nur die dürftigsten Notizen vor, welche uns kaum gestatten, mit Sicherheit auszusprechen, wer die Lehrmeister dieses allumfassenden Genius gewesen sind. Er selbst spielt in seiner uns erhaltenen Correspondenz mit keiner Silbe auf seine Lehrzeit an, als wäre er sich wohl

bewußt gewesen, daß er denen, die in der Heimat seine ersten Schritte leiteten, nichts verdankte. Die einzige Stelle, an welcher er Otto van Beens gedenkt, findet sich in einem Briefe an dessen Bruder Peter van Veem.*) Hier spricht er nur von signor Ottavio Veem suo fratello, dem Herrn Bruder, und aus dem ganzen Zusammenhange dieser Stelle geht sogar hervor, daß er damals mit seinem frühern Lehrherrn — durch wessen Schuld, ist nicht ersichtlich — auf gespanntem Fuße stand.

Das einzige authentische Document, welches uns über Rubens' Lehrer berichtet, ist eine lateinische Biographie, die sein Nefte Philipp Rubens nach Angaben seines Sohnes Albert auf Ansuchen des französischen Malers Roger de Piles verfaßt hat, welcher die Lebensbeschreibung des großen Antwerpener Meisters in sein Sammelwerk *Abrégé de la Vie des Peintres* aufnehmen wollte. In dieser nach dem Muster des Cornelius Nepos lateinisch geschriebenen Biographie heißt es: Als seine Mutter nach dem im Jahre 1587 erfolgten Tode ihres Gatten von Köln nach Antwerpen gezogen war, gab sie den jungen Peter Paul in das Haus „der Frau Margarete von Ligne, der Wittve des Grafen Philipp von Valaing, wo er eine zeitlang Pagendienste verrichtete. Aber da er bald des höfischen Lebens überdrüssig wurde und sein Genius ihn zur Malerei trieb, setzte er es bei der Mutter, deren Mittel durch die Kriege geschmälert waren, durch, daß er bei dem Antwerpener Maler Adam van Noort in die Lehre gegeben wurde. Bei diesem Meister legte er vier Jahre lang die Grundlagen zu seiner Kunst mit solchem Erfolge, daß ihn die Natur selbst dazu bestimmt zu haben schien. Darauf brachte er weitere vier Jahre beinahe ganz unter der Zucht Otto van Beens zu, der damals der erste belgische Maler war. Als sein Ruf aber schon soweit gestiegen war, daß die Ueberlegenheit seines Lehrmeisters zweifelhaft wurde, bekam er große Lust, Italien zu sehen, damit er die dort im höchsten Ansehen stehenden Werke älterer und neuerer Künstler sich näher ansehen und nach ihrem Muster seine Malfertigkeit weiter ausbilden könnte. Er reiste am 9. Mai 1600 ab.“

Das ist alles authentische, was wir von Rubens' Lehrzeit wissen. Einige Biographien ohne Autorität nennen zwar noch den Landschaftsmaler Tobias Verhaecht unter seinen Lehrern, und zwar als den ersten derselben. Aber diese Behauptung wird durch nichts anderes unterstützt als durch eine Unterschrift unter einem Porträt Verhaechts, welche ihn als Rubens' Lehrer bezeichnet. Thatsache ist jedenfalls, daß Rubens selbst ein ausgezeichnete Landschaftsmaler gewesen ist, der nicht nur auf die freie Ausbildung der landschaftlichen Hintergründe seiner Compositionen einen großen Werth legte, sondern auch eine Reihe von Landschaften gemalt hat, die beweisen, daß er der Hilfe eines Jan Brueghel oder eines Jan Wildens gar nicht bedurfte, daß diese vielmehr in ihrem Fache

*) S. Rosenberg, Rubensbriefe. Leipzig, Seemann, 1881. S. 63.

noch von ihm lernten, wie es David Teniers und Brouwer und die Rijckaerts für ihre Bauern gethan haben. Man setzt die berühmten Landschaften, welche das Louvre und das Wiener Belvedere besitzen, gewöhnlich und wohl auch mit Recht in die letzten Lebensjahre des Meisters, in die Zeit von 1630—1640. Daß er sich aber schon frühzeitig, unmittelbar nach seiner Rückkehr aus Italien, landschaftlichen Studien gewidmet hat, beweist eine Zeichnung des Berliner Kupferstichcabinets aus dem Jahre 1610, eine Winterlandschaft mit drei strohgedeckten Hütten und kahlen Weiden im Vordergrunde, welche außer der Jahreszahl die Inschrift: *de hoeve byet rughe velt*, der Hof beim rauhen Felde, und den Namen des Meisters trägt. Wir haben also ein Studium nach der Natur vor uns, dessen Motiv der Meister aus der Nachbarschaft Antwerpens geschöpft haben wird. Ein Seitenstück zu dieser Zeichnung besitzt das Dresdener Kupferstichcabinet: ein Bauerngehöft mit einem Ziehbrunnen und einem Misthaufen in der Mitte, auf welchem sich ein paar Schweine vergnügen. Das Laub der Bäume, welche vor und hinter den Häusern sichtbar sind, deutet auf den Frühling. Wie das Berliner Blatt, ist auch das Dresdener mit der Feder gezeichnet, nur etwas eingehender im Detail, leicht lavirt und die Luft blau angelegt.

Während seines Aufenthalts in Italien scheint Rubens solche landschaftlichen Studien nicht gemacht zu haben. Wenigstens ist uns keine Spur davon erhalten.*) Es wäre auch ganz charakteristisch für den Nordländer, daß die Liebe zur Natur erst wieder in ihm erwachte, als er in der Heimat feste Wurzeln gefaßt hatte.

Wir müssen uns also darauf beschränken, in Adam van Noort und Otto van Been Rubens' Lehrer zu sehen. Von dem ersteren kennen wir zu wenig, um uns ein Urtheil über den Einfluß zu bilden, den er etwa auf die Entwicklung seines großen Schülers geübt hat. Dieser Einfluß wird kaum nennenswerth gewesen sein, da Rubens in Italien sogar alles abgeschüttelt hat, was noch an Otto van Been erinnern könnte. Aber wenn nicht der Maler, so wird doch der fein gebildete Hofmann, der in der classischen Literatur gut belesen war und sich gerne mit allegorischen Spitzfindigkeiten befaßte, auf Rubens nachhaltig eingewirkt haben, wenn auch dieser Einfluß erst in spätern Jahren, als der aufschäumende Jugendmuth der sinnigen Beschaulichkeit des reiferen Mannesalteres Platz gemacht hatte, zur Geltung kam. Otto Vaenius, wie er nach der Sitte einer Zeit, die im römischen Alterthum das höchste Ziel ihres Strebens sah, mit Vorliebe genannt wurde, gehört als Maler noch völlig der letzten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts an, also einer Periode der flämischen Malerei, die wenig erfreuliche Früchte gezeitigt hat. Die italienischen Meister von Giulio

*) Im Besitze des 1880 in Kassel gestorbenen Malers Joh. Wilh. Stahl befand sich eine dem Rubens zugeschriebene Skizze „Der Ausbruch des Vesuv.“ Ich habe sie nicht gesehen, weiß also auch nicht, ob sie Rubens' Namen mit Recht trägt.

Romano abwärts waren das Ideal jener Künstler, die ihre Nationalität ganz aufgegeben hatten, um sich in unfruchtbarer Nachahmung zu erschöpfen. Otto van Weens kirchliche Gemälde sind hart und kalt in der Farbe, flau, ohne Tiefe der Charakteristik und ohne Wärme der Empfindung. Wir finden keine von diesen wenig verführerischen Eigenthümlichkeiten in Rubens' Jugendbildern, soweit uns dieselben erhalten sind, wieder. Ob und was er vor seiner Reise nach Italien gemalt hat, ist nicht mit Sicherheit zu ermitteln. Aus dem Sagen- und Conjecturengewirr, welches seine Jugendgeschichte umgiebt, schält sich nur noch die eine Thatsache heraus, daß er sich schon als Jüngling der Huld des Erzherzogs Albert, des Statthalters der Niederlande, und seiner Gemahlin Isabella zu erfreuen hatte. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß Otto van Ween, der am Hofe von Brüssel ein hochgeachteter Gast war, die Aufmerksamkeit des Fürstenpaares auf seinen begabten Schüler gelenkt hat.

Die lateinische Familienbiographie sagt, daß Rubens am 9. Mai 1600 nach Italien abreiste. Diese Angabe wird durch das Datum des Gesundheitspasses bestätigt, welches der Magistrat von Antwerpen dem Reisenden ausstellte. Das in lateinischer Sprache abgefaßte Document lautet in der Uebersetzung: „Allen insgesammt und jedem einzelnen, dem das gegenwärtige Schriftstück zu Gesicht oder Gehör kommt, entbieten Bürgermeister und Senat der Stadt Antwerpen ihren Gruß. Wir versichern und bezeugen durch dieses Document, daß bei uns und in unserm Gebiet, Dank der Gnade Gottes, eine heilsame Luft weht und daß keine Pest noch ansteckende Krankheit grassirt, daß ferner an dem Tage, welcher am Ende dieses Schriftstücks angegeben ist, uns von seiten des Peter Rubens, des Sohnes des weiland Magister Johannes, erklärt worden, dieser selbe Peter wolle jetzt aus der Stadt Antwerpen nach Italien reisen, seiner Geschäfte halben, und damit er ohne Schwierigkeiten und ohne den Verdacht einer ansteckenden Krankheit überallhin gehen und kommen könne, da er selbst und diese ganze Stadt durch Gottes Gnade frei von der Pest und ähnlichen ansteckenden Krankheiten ist, haben wir, obenerwähnte Bürgermeister und Senat, deshalb zum Zeugniß der Wahrheit dieses Schriftstück bewilligt und mit dem Siegel der Stadt Antwerpen versehen, am 8. Tage des Mai 1600.“

Das erste Reiseziel des jungen Flamländers war Venedig. Er mußte in seiner Heimat schon Gemälde venetianischer Meister gesehen haben, die einen so mächtigen Eindruck auf ihn gemacht hatten, daß er sich nach der Stadt sehnte, in welcher so herrliches geschaffen worden. In Venedig sollte sich sein Schicksal in doppeltem Sinne entscheiden. An die Stelle von Verhaecht, Adam van Noort und Otto Baenius traten Palma der Aeltere, Tizian und Paolo Veronese und löschten mit einem Schlage alle heimatlichen Erinnerungen aus. An der Lagune wurde der Grundstein zu dem eigentlichen Rubensstil gelegt, indem der flämische Maler mit der unzerstörbaren Empfänglichkeit der Jugend die großen Vorbilder in sich aufnahm, um sie in jahrelanger Arbeit seinem eignen Wesen

zu assimiliren. Sein Aufenthalt in Venedig war gleichwohl nicht von langer Dauer. Er machte dort die Bekanntschaft eines Edelmannes, der zum Hofstaat des Herzogs von Mantua, Vincenzo I. Gonzaga, gehörte, und auf dessen Veranlassung trat er als Hofmaler in die Dienste des Herzogs, der die Kunst brauchte, um durch sie den Glanz seines Hofes zu erhöhen.

Damit beginnt eine Periode in Rubens' Leben, für welche die Quellen so reichlich fließen, daß wir seine Thätigkeit bis zum Jahre 1608 fast Schritt für Schritt verfolgen können. Der französische Historiker Armand Baschet hat das Verdienst, durch systematische Nachforschungen im Archivio dei Gonzaga in Mantua eine Fülle von Documenten an das Tageslicht gezogen zu haben, welche über Rubens' Aufenthalt in Italien und seine Reise nach Spanien ausführliche Auskunft geben. Den werthvollsten Theil dieser Documente bildet eine Sammlung von siebzehn Briefen, welche Rubens theils von den verschiedenen Stationen seiner spanischen Reise, theils von Rom aus an den Herzog von Mantua und an seinen Gönner Annibale Chiappio, den Secretär und späteren Minister des Herzogs, gerichtet hat. Auf Grund dieser Documente hat Baschet in drei Bänden der Gazette des Beaux-Arts (20, 22 und 24) mehrere Aufsätze über Rubens in Italien veröffentlicht, welche jedoch mehr die historische Seite der Aufgabe berühren, ohne auf Rubens' künstlerische Thätigkeit näher einzugehen. Auch hat Baschet nur den kleinsten Theil der Briefe vollständig und in ihrer ursprünglichen Fassung wiedergegeben, so daß auch nach seiner werthvollen Publication die Geschichte von Rubens' Aufenthalt in Italien noch zu schreiben ist. Die siebzehn Briefe sind inzwischen nach diplomatisch treuen Copien und mit ausführlichen Erläuterungen versehen von mir in meiner oben citirten Ausgabe der „Rubensbriefe“ veröffentlicht worden, so daß das urkundliche Material nunmehr gesammelt vorliegt.

Venedig war also die erste Station, an welcher Rubens Halt machte, um die überwältigenden Eindrücke italienischer Kunst auf sich einwirken zu lassen. Was der junge flämische Meister damals sah, gehört auch heute noch zu den unveräußerlichen Wahrzeichen der Lagunenstadt. Tizians Himmelfahrt und sein Altarbild für die Familie Pesaro, Palma des Aeltern herrliche Heroine, die heilige Barbara, Paolo Veroneses Raub der Europa und Tintoretto's Bilderreihe in der Scuola di San Rocco, mit welcher der Naturalismus zuerst in die Kunstgeschichte eintritt, befanden sich, mit Ausnahme des ersteren, schon damals dort, wo sie noch heute bewundert werden. Die Erinnerung an diese Werke klingt sein ganzes Leben hindurch in seinen eignen Arbeiten wieder. Ist es nicht, als hätte er den Großmeister Tizian in die Schranken fordern wollen, als er sechsmal hintereinander in einem kurzen Zeitraum die Himmelfahrt der heiligen Jungfrau mit dem ganzen Feuer seines dramatischen Naturells darstellte? Und kehrt die Heldenjungfrau Palmas nicht auf zahlreichen Bildern bis in Rubens' letzte Zeit wieder? Hat nicht an sie der specifisch Rubens'sche Frauentypus, der

in der Volksnatur seiner Heimat keine Vorbilder findet, angeknüpft? Zuerst eng und in schüchternen Abhängigkeit, wie auf dem Altarbilde in Grenoble, auf das wir später zurückkommen werden, dann immer freier ummodelnd und umschaffend, bis eine neue Gestaltenreihe daraus emporwuchs?

In Mantua, in der Galerie des Herzogs, konnte Rubens seine venetianischen Studien ungestört fortsetzen. Hatte doch Federigo Gonzaga, der Ahn des Herzogs Vincenzo, bis an sein Lebensende mit Tizian in Verkehr gestanden und unter andern Werken von seiner Hand die berühmte Grablegung erworben, welche in den dreißiger Jahren des 17. Jahrhunderts in die Sammlung Karls I. von England kam und sich jetzt im Louvre befindet. In Mantua kam jedoch noch ein zweites Element hinzu, welches auf Rubens' Stil bildend einwirkte, die Bekanntschaft mit Giulio Romano, dessen umfangreiche Frescomalereien ihm im herzoglichen Palast, wo Rubens als Diener des Herzogs wohnte, und im Palazzo del Tè auf Schritt und Tritt begegneten. Was Rubens von diesen Werken profitirte, kam weniger seiner malerischen Technik zu gute, da er sich niemals in der Frescomalerei versuchte, als daß es seine geistige Richtung bestimmte. Hier mag dem für die classische Literatur ohnehin schon begeisterten Jüngling der Sinn für die antike Mythe aufgegangen sein, wenn er auch vor der Hand keine Gelegenheit erhielt, dieser Neigung nachzugeben. Auch wird der wilde, fast ans groteske streifende Gigantenkampf im Palazzo del Tè auf die jugendliche Phantasie Eindrücke gemacht haben, die erst später durch die nähere Bekanntschaft mit Michelangelo geläutert und gemäßigt wurden.

Die Stellung, welche Rubens am Hofe des Herzogs von Mantua bekleidete, war eine untergeordnete. Auch der Hofmaler, der einen Jahresgehalt von 400 Ducaten bekam, war ein Mitglied der familia, der Dienerschaft, und wurde als solches behandelt. Daß diese Behandlung, was speciell Rubens betrifft, keine unwürdige und erniedrigende war, wissen wir aus seinem eignen Munde. Als sich im Frühjahr 1628 nach der Besitznahme des Herzogthums Mantua durch den Herzog von Nevers ein Kriegsungewitter gegen die Stadt zusammenzog, schrieb Rubens am 20. April an seinen Freund Pierre Dupuy: „Ich danke Ihnen für die interessanten Nachrichten über die italienischen Angelegenheiten, an welchen ich einen großen Antheil nehme, weil ich dem Hause der Gonzaga an die sechs Jahre gedient und von diesen erlauchten Fürsten eine durchaus gute Behandlung erfahren habe.“ Daß aber der Herzog trotzdem nicht in ihm den Künstler ehrte, sondern nur einen Diener sah, der dazu da war, seine Laune zu befriedigen, geht aus manchem der Briefe hervor, die Rubens an seinen Gönner Chiappio schrieb. Auf der andern Seite war Rubens aber auch nicht der Mann, der seine künstlerische Ehre um niedriger Vortheile willen Preis gab. Es galt, wußte er seinen Willen gegen den des Herzogs durchzusetzen. Es hieß jedoch die Verhältnisse falsch auffassen, wenn man nach Anekdoten, die Michel und andere erzählen, einen vertraulichen Verkehr zwischen dem Herzoge und dem Maler annehmen wollte. Eines Tages soll der erstere, der Rubens' Atelier gern zu besuchen pflegte, im Nebenzimmer gehört haben, wie der Maler einige auf die Gründung Mantuas bezügliche Verse der Aeneide Vergils mit lauter Stimme citirte. Unbemerkt sei er eingetreten und habe, als Rubens geendigt, ihm ein gnädiges Lob gespendet. Es ist das eine Anekdote, gemacht, um einerseits die Gelehrsamkeit des Künstlers, andererseits die Liebenswürdigkeit seines Wesens zu illustriren, mit welcher er jedermann, selbst die höchstgestellten Personen, bezauberte. In den Urkunden des mantuanischen Archivs erscheint Rubens zuerst am

18. Juli 1601. Von diesem Tage ist nämlich ein Brief des Herzogs an den Cardinal Alessandro Montalto in Rom datirt, worin er demselben „Peter Paul, den Flamländer, seinen Maler,“ empfiehlt, welcher in Rom für ihn einige Gemälde copiren sollte. Wie Baglione erzählt, der Verfasser der ältesten Rubensbiographie, die wir besitzen, hatte Rubens schon vor seiner Ankunft in Rom einige sehr schöne Porträts gemalt. Nach Bellori wären darunter die des herzoglichen Paares gewesen. In Rom selbst bekam er bald einen Auftrag von seinem Landesfürsten, dem Erzherzog Albert, welcher als Titular-Cardinal der Kirche von Santa Croce in Gerusalemme die Altäre in der Kapelle der heiligen Helena mit Gemälden ausschmücken wollte. Daß er sich gerade an den jungen Rubens wandte, beweist einerseits, daß der letztere dem Erzherzog bekannt war, andererseits, daß er bereits in der Heimat eine künstlerische Thätigkeit entfaltet haben mußte, welche das in ihn gesetzte Vertrauen rechtfertigte. Für den Hauptaltar malte Rubens die heilige Helena, die Mutter des Kaisers Konstantin, wie sie in inbrünstiger Andacht das aufgefundenen Kreuz des Erlösers umarmt, während verschiedene Engelsknäblein sie umspielen. Tizian und Veronese liebten es, ihre Andachtsbilder mit solchen „Putti,“ den directen Abkömmlingen der heidnischen Genien, zu bevölkern, und Rubens war auch in diesem Punkte ihr gelehriger Schüler, der gerade in der Schilderung dieser Engelskinder eine unübertreffliche Naivität und eine erstaunliche Vielseitigkeit der Charakteristik offenbarte, die ihren höchsten Triumph in der herrlichen Madonna der unschuldigen Kindlein im Louvre feiern. Auf dem Altar zur Linken war die Dornenkrönung dargestellt, und zwar als Nachtstück in dunklem Colorit. Der Altar zur Rechten zeigte die Kreuzigung, und zwar den Moment, wie das Kreuz von den Henkersknechten aufgerichtet wird, während die drei Marien zugegen sind.*) Baglione rühmt die Kraft und den guten Geschmack der Darstellung.

Die Bilder wurden 1811 nach England gebracht und im nächsten Jahre dort verkauft. Sie sind dann spurlos verschwunden, bis sie kürzlich von Alfred Michiels in Grasse in Südfrankreich entdeckt worden sind. Indessen ist die kurze Mittheilung, welche Michiels über seinen Fund gemacht hat, noch so lange mit einem gewissen Mißtrauen aufzunehmen, bis zuverlässigere Männer als der phantasiereiche und unfritische Schönredner die Gemälde untersucht haben werden.

Rubens kam gerade zu einer Zeit in Rom an, als die dortige Künstlergesellschaft in großer Fährung begriffen war. Effektikern wie den Carracci und Manieristen wie den Zuechari war in Michelangelo da Caravaggio ein urwüchsig naturalistisches Talent gegenübergetreten, welches förmliche Revolutionen hervorrief, in die auch Rubens mit hineingezogen wurde. Die ungewöhnliche Schärfe seiner oft ans niedrige und gemeine streifenden Charakteristik, die dramatische Lebendigkeit seiner Compositionen und die frappante Beleuchtung seiner Bilder übten auf Rubens einen Einfluß aus, der für seine Kunstweise maßgebend wurde. Es wird von Bellori ausdrücklich berichtet, daß gerade Caravaggios eigenthümliche Art der Beleuchtung, welche einige Theile des Bildes in ein grelles Licht setzte, andere in tiefem Schatten ließ, für die naturalistische Kunstweise unter den jüngern Künstlern die lebhafteste Propaganda machte, und es ist gar nicht unwahrscheinlich, daß Rubens solche Bilder, wie den „Winter“ in Dresden — drei Personen um ein Kohlenfeuer versammelt, in welches eine hineinbläst — oder die

*) Sandrart erzählt das Detail, daß der Körper Christi mit den Füßen noch frei in der Luft hing.

Judith mit dem Haupte des Holofernes, der die Alte leuchtet (in Braunschweig), in Rom oder doch später unter dem Einflusse der römischen Erinnerungen gemalt hat.*) Wie lebhaft Rubens sich für Caravaggio und seine Art interessirte, beweist auch die Thatsache, daß er des Meisters berühmte Grablegung Christi, die sich damals in der Kirche Santa Maria Nuova befand und jetzt in der Galerie des Vaticanus hängt, in verkleinertem Maße copirte. Diese Copie ist noch heute in der Galerie Liechtenstein in Wien vorhanden. Daß er die Figuren im Hintergrunde veränderte, deutet vielleicht auf eine Kritik, welche sich der junge Künstler dem ältern Meister gegenüber im Bewußtsein seiner Kraft herausnehmen zu dürfen glaubte. Vielleicht befundet sich darin aber auch nur die eigne Schaffenslust, die sich nicht lange am bloßen Copiren genügen ließ. Ein merkwürdiges Beispiel dafür bietet eine von Rubens angefertigte Copie nach einem der neun Bilder von Mantegnas Triumphzug Cäsars, welche damals noch in einem Saale des Schlosses in Mantua hingen, während sie heute in Schloß Hampton-Court in England zu sehen sind. Die Rubenssche Copie befindet sich in der Londoner Nationalgalerie. Sie wiederholt schon in der Rubens eignen Formensprache und in weitaus lebhafterer Färbung, als die des Originals ist, die fünfte Abtheilung des Triumphzuges, die Gruppe der Elephanten. Während aber Mantegna neben einem der Elephanten einen Widder einherschreiten läßt, ersetzte Rubens dieses Thier durch ein Löwenpaar, welches dem Elephanten die Zähne zeigt, der seinerseits den Rüssel zur Abwehr erhebt. Auch dadurch ist eine größere Lebendigkeit in den Zug der Thiere gekommen, daß Rubens ihnen eine lebhaftere Gangart gab. Er muß auch noch andere Abtheilungen dieses Triumphzuges copirt haben, da das Verzeichniß seines Nachlasses unter Nr. 315 drei Bilder (Leinwand auf Holz gezogen) nach den Triumphen des Mantegna mit der Bemerkung „unvollendet“ aufführt.

Einen mächtigern Eindruck noch als Caravaggio und Mantegna übte auf den jugendlichen Rubens der ihm congeniale Michelangelo aus, dessen dramatische Furia die in ihm schlummernde Kraft weckte. Wie die erhabenen Gestalten der Propheten und Sibyllen, mit welchen der große Florentiner die Decke der Sixtinischen Capelle geschmückt hatte, sahen auch seine Ideale aus, welche über die kümmerlichen Grenzen der Menschlichkeit weit hinausgingen. Mit ehrfurchtsvollem Eifer zeichnete er die Figuren der Decke in rother und schwarzer Kreide nach, indem er sich dabei bemühte, seine eigne Individualität zurückzudrängen und den gewaltigen Geist, der diese Gestalten belebt, in seiner ganzen Größe wiederzuspiegeln. Das Louvre besitzt acht von diesen Blättern, die cumäische und die libysche Sibylle und die Propheten Jesaias, Zacharias, Joel, Hesekiel, Jeremias und Daniel. Mit großer Sorgfalt ausgeführt, wirken sie vornehmlich durch den plastischen Ausdruck der Formen und den grandiosen Faltenwurf der Gewänder.

Am 20. April 1602 befand sich Rubens wieder in Mantua. Die drei großen Altarbilder für die Kirche S. Croce in Jerusalem müssen also schon vollendet gewesen sein. Für das folgende Jahr sind wir ohne Nachrichten über seine künstlerische Thätigkeit. Dann aber fließen die Quellen wieder desto reichlicher.

Der Herzog von Mantua war, wenn auch sonst gerade kein Mann von glänzenden geistigen Eigenschaften, ein kluger Politiker, dem es vor allen Dingen darum zu thun war, seine Dynastie zu sichern und sein Land vor den Wechselfällen kriegerischer Verwicklungen zu schützen. Er beschloß also, den wachsenden

*) In der Berliner Gemäldegalerie befindet sich ein kleines skizzenhaft behandeltes Bild, die Beweinung Christi durch Maria und Magdalena, von rechts durch eine Fackel grell beleuchtet. Die Bildung der Gestalten weist auf die mittlere Zeit des Meisters.

Einfluß Spaniens in Italien für seine Interessen auszunutzen und zu diesem Zwecke dem König Philipp III. und seinem allmächtigen Minister, dem Herzog von Lerma, durch Ueberreichung von Geschenken eine Aufmerksamkeit zu erweisen. Für den König war eine prachtvolle Staatskutsche mit Racepferden, von polnischen Stallknechten begleitet, elf Kugelbüchsen und eine mit Wohlgerüchen angefüllte Vase von Bergkristall bestimmt. Der Herzog von Lerma, der im Rufe eines großen Kunstliebhabers stand, sollte sechzehn Copien berühmter Gemälde, welche der Maler Pietro Jacchetti in Rom angefertigt, eine silberne Vase mit Parfüm und zwei goldne Vasen erhalten. Mit der Führung dieses Transports wurde Rubens betraut. Der Herzog wählte den Maler, damit einer zur Hand wäre, falls die Gemälde unterwegs beschädigt würden, sodann aber auch deshalb, weil Rubens in Spanien für ihn verschiedene Frauenbildnisse malen sollte. Vincenzo hatte sich nämlich eine Galerie weiblicher Schönheiten angelegt, die er auf jede Weise zu vergrößern suchte. Einen diplomatischen Auftrag erhielt Rubens nicht. Dazu war der manzanische Ministerresident in Valladolid, Iberti, da. Rubens reiste nur als einfacher Diener des Herzogs mit und stand seinem Range nach nicht viel über den Stallknechten.

Elf Briefe des Malers unterrichten uns ausführlich über die einzelnen Stadien seiner Reise. Der erste Brief ist von Florenz den 16. März 1603 datirt und an den Secretär und spätern Minister des Herzogs, Annibale Chieppio, gerichtet, einen Mann von hohen Geistesgaben und edelstem Charakter, welcher eine besondere Zuneigung zu dem jungen Maler gefaßt haben mußte, da dieser sich an ihn in allen schwierigen und verdrießlichen Fragen vertrauensvoll wandte. Die kleine Expedition hatte, namentlich beim Ueberschreiten des Appennins, große Mühseligkeiten durchgemacht und überdies einen Zeitverlust erlitten, da die Einschiffung nicht, wie bestimmt worden, von Livorno, sondern von Genua aus hätte geschehen müssen. Am 5. März waren sie in Florenz angekommen, Rubens hatte also einen Aufenthalt von vierzehn Tagen gehabt, den er gewiß nicht unbenutzt hat verstreichen lassen. Was seine Kunst davon profitirt hat, wissen wir freilich nicht. Indessen steht eine Zeichnung des Louvre wenigstens äußerlich mit Florenz in Verbindung, wiewohl es nicht sicher ist, daß Rubens sie während seines kurzen Aufenthalts in der Hauptstadt Toscanas angefertigt hat. Es ist das berühmte Fragment, welches uns eine Gruppe aus Lionardo da Vincis Schlacht bei Anghiari aufbewahrt hat, eine sehr fleißig mit schwarzer Kreide und der Feder ausgeführte Zeichnung, braun lavirt und mit Del retouchirt auf grauem Papier. Die höchst bewegte und dramatische Composition muß Rubens also außerordentlich angesprochen haben. Sie hat ihn bei seinen Wolfs- und Löwenjagden inspirirt, auf denen eine ganz ähnliche Anordnung und Gruppierung wahrzunehmen ist. Auf der Zeichnung nach Lionardo kämpfen vier Reiter um eine Fahne, zwei gegen zwei, so wild und ungestüm, daß sich sogar zwei der Pferde in einander verbißen haben. Drei andre Kämpfer liegen auf der Erde, zwei, die miteinander ringen, und ein dritter, der sich unter dem Schutze des Schildes aus dem Kampfgetümmel zu retten sucht. Diese Zahl der Figuren entspricht genau denen auf der berühmten Münchener Löwenjagd: vier sind beritten, und drei liegen oder kämpfen auf dem Erdboden. Bei Rubens sind die Stellungen und Bewegungen der Reiter noch kühner, noch dramatischer. Einer von ihnen ist rücklings, mit dem Kopfe zuerst, durch den Löwen vom Pferde herabgerissen worden. Der Carton, welchen Lionardo für seine Composition angefertigt hatte, existirte längst nicht mehr, als Rubens nach Florenz kam. Wohl aber hatte

Lionardo gerade diejenige Gruppe, welche uns Rubens aufbewahrt hat, auf die Wand im Rathssaale des Palazzo Vecchio gemalt, und dieses denkwürdige Zusammentreffen berechtigt uns zu der Annahme, daß dieser Theil von Lionardos Gemälde zu Rubens' Zeit noch sichtbar war. Und wenn dies auch nicht der Fall gewesen wäre, so gab es Copien genug, die Rubens zum Vorbilde gedient haben können. Erzählt uns doch Vasari, daß die Künstler nicht müde wurden, nach dem Carton von Lionardo und dem seines Rivalen Michelangelo zu studiren, und Benvenuto Cellini sagt sogar, diese Cartons wären „die Schule der Welt“ gewesen. In Italien ist diese kostbare Zeichnung von Rubens jedenfalls entstanden, da sie in der technischen Behandlung ganz mit den Studien aus der Sixtinischen Capelle übereinstimmt.

Die beiden nächsten Briefe, welche Rubens an seinen Gönner schrieb, sind aus Pisa vom 26. und 29. März datirt. An dem letztgenannten Tage ließ ihn der Großherzog Cosimo rufen, der ihn mit größten Höflichkeit und Liebenswürdigkeit empfing und während des Gesprächs den arglosen Künstler, der mit dem vortrefflich organisirten Spionirsystem an den italienischen Höfen noch nicht vertraut war, dadurch in großes Erstaunen versetzt, daß er sich wohl unterrichtet über den Zweck seiner Reise und die Zahl der Geschenke zeigte. Am 2. April konnte Rubens endlich nach Mantua die erfreuliche Meldung machen, daß alle Hindernisse beseitigt und in Livorno ein Schiff gemiethet worden sei, auf welchem die Ueberfahrt nach Spanien unverzüglich vor sich gehen werde. Einige Tage müssen aber doch noch darüber verstrichen sein; denn die Ankunft in Valladolid erfolgte erst nach einer überaus stürmischen und durch Regengüsse erschwerten Reise von zwanzig Tagen am 13. Mai. Der Herzog von Lerma residirte in der Nähe von Valladolid auf seinem Schlosse Ventosiglia. Deshalb wohnte auch Annibale Iberti, der Geschäftsträger des Herzogs von Mantua, in Valladolid. Durch die Ueberfahrt und die lange Landreise war ein Theil der Bilder so beschädigt worden, daß Rubens sie restauriren mußte. Zwei davon, ein S. Johannes nach Raffael und eine Madonna, waren rettungslos verloren. Da an der ursprünglichen Zahl nichts fehlen durfte, malte Rubens zwei neue Bilder hinzu, einen Demokrit und einen Heraklit, den lachenden und den weinenden Philosophen, welche beide noch jetzt im Museum von Madrid vorhanden sind. „Sie zeigen je eine Figur, die eine lachend, die andre grollend dargestellt; in beiden Fällen grob gemalt und die Hast verrathend, mit welcher sie gepinselt sind, und überhaupt von der Art, daß sie nur spärlich etwas von den Gaben dessen ahnen lassen, der sie gefertigt hat.“*) Unter solchen Umständen war es ein glücklicher Zufall, daß die Audienz beim König und beim Herzog von Lerma nicht sogleich erlangt werden konnte. Der Hof war von Aranjuez nach Burgos übergesiedelt, und man wollte erst dessen Rückkehr abwarten. Dann starb die Herzogin von Lerma, wodurch ein neuer Aufschub nothwendig wurde. Rubens konnte also in der Zwischenzeit den entstandenen Schaden wieder gut machen.

Am 17. Juli fand endlich die feierliche Uebergabe der Geschenke in Valladolid statt. Rubens war mit dem Verlauf der Audienz nicht ganz zufrieden. Der herzogliche Ministerresident schob ihn in den Hintergrund, und er kam nur dazu, dem Könige eine stumme Verbeugung zu machen, obwohl der Herzog ausdrücklich befohlen hatte, daß auch Rubens dem König vorgestellt werden sollte.

*) Max Rooses, Geschichte der Malerschule Antwerpens. Deutsche Ausgabe. München, 1881. S. 171.

Der Herzog von Lerma war über die Vortrefflichkeit und die Zahl der Gemälde hoch erfreut. Ja, er hielt den größern Theil derselben für Originale, und die Mantuaner ließen ihn bei diesem Glauben. „Man kann sie auch ganz gut Originale nennen,“ schrieb Tberti nach Mantua, „denn nachdem sie von der Hand des Flamländers retouchirt waren, schienen sie etwas ganz anderes zu sein als vorher.“

Rubens beschäftigte sich nun zunächst damit, die weiblichen Porträts für die Schönheitsgalerie seines Herrn zu malen, erhielt aber auch einige Aufträge von dem Herzoge von Lerma. Im October vollendete er das lebensgroße Reiterporträt des Ministers, welches, wie Tberti an den Herzog von Mantua schrieb, nach dem Urtheile aller prächtig gelungen war. Ferner wissen wir aus einem Briefe, den Rubens im Jahre 1618 an Sir Dudley Carleton richtete, daß er für den Herzog von Lerma einen Christus und die zwölf Apostel malte, von welchen er dem englischen Kunstfreunde eine durch seine Schüler angefertigte und von ihm retouchirte Copie anbot. Die zwölf Apostel sind noch im Museum von Madrid vorhanden, zeigen jedoch keine besonders hervorragenden Eigenschaften. Die Copien, welche Carleton übrigens ablehnte, befinden sich jetzt im Palazzo Rospigliosi in Rom. Sie sind besser als die Originale und übertreffen nach Burckhardts Urtheil an „meisterlicher Färbung, Beleuchtung und malerischer Behandlung alle gleichzeitigen Leistungen der Italiener, wenn auch hie und da noch der Einfluß des einen oder andern derselben durchblickt.“ Die Albertina in Wien besitzt dreizehn Zeichnungen, welche vielleicht mit einer dieser beiden Bildereien in Verbindung stehen.

Nachdem Rubens seine Mission in Spanien vollendet, sollte er auf den Wunsch seines Herzogs an den französischen Hof gehen und dort weitere Bilder für die Schönheitsgalerie malen. Er lehnte jedoch dieses Ansinnen ab und ließ den Herzog durch Chioppio bitten, ihn mit Arbeiten zu betrauen, die nicht so niedriger Art wären und mehr mit seinem Talente übereinstimmten. Der Herzog scheint diesen Wunsch respectirt zu haben, denn im Frühjahr 1604, also nach einjähriger Abwesenheit, befand sich Rubens wieder in Mantua.

Literatur.

Bau und Betrieb der Schmalspurbahnen und deren volkswirtschaftliche Bedeutung für das deutsche Reich. Von Hofmann. Mit 7 Tafeln. Wiesbaden, J. F. Bergmann, 1881.

Der Eisenbahnbau ist in Deutschland an einem Wendepunkte angekommen. Das Lösungswort der Verkehrswirtschaft und Verkehrstechnik wird in Zukunft heißen: Localbahn, Güterbahn, Flußregulirung und Canäle! Mit der Localbahn befaßt sich die angegebene Schrift von Hofmann und zwar mit derjenigen Gattung, welche die in Frage kommenden volkswirtschaftlichen Bedürfnisse weitaus am meisten befriedigt, mit der schmalspurigen.

Bisher sind die Eisenbahnen in Deutschland mit kaum nennenswerther Ausnahme nach Art der Normalbahnen gebaut worden, welche dem großen Durchgangsverkehr dienen. Der Grund liegt theils in der Rücksicht, die man auf eine kräftige Landesverteidigung nehmen mußte, theils in der Gründerei, die das Actienagio, nicht das Landeswohl im Auge hatte. So theure Bahnen erfüllen aber nicht ihren Zweck. Man kann mit ihnen nicht in die entlegensten Winkel des Landes vordringen, denn wollte man es, so müßten die Tarife so hoch ausfallen, daß die Bahnen ganz nutzlos werden würden. Erst die niedrigen Tarife sind es, welche die Volkswirtschaft beleben; sie schaffen Werthe, die vorher nicht vorhanden waren. Niedrige Tarife aber sind auf Bahnen mit geringem Verkehr nur möglich, wenn sie äußerst billig gebaut, verwaltet und betrieben werden. Den Technikern ist darum jetzt die Aufgabe zu stellen: die Kosten des Baues und Betriebes der Eisenbahnen