



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Rosenberg, Adolf: Rubens in Italien. 2.

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

ihnen begeistert zu sein vorgeben, es sind nur Scheinideale. Können wir uns wundern, daß ihre Menschen nur Marionetten sind, daß sie uns nicht ins Herz, ins Gewissen zu greifen, uns nicht mit sich fortzureißen vermögen?



Rubens in Italien.

Von Adolf Rosenberg.

2.



Is Rubens im Frühjahr 1604 von seiner glücklich ausgeführten spanischen Mission nach Mantua zurückgekehrt war, betraute ihn der Herzog endlich mit einer Aufgabe, die seinen Fähigkeiten entsprach, mit der Herstellung eines großen aus drei Theilen bestehenden Altarwerkes für die Jesuitenkirche in Mantua, welche sich der besondern Protection der herzoglichen Familie erfreute. Auf dem Mittelbilde sah man von oben die heilige Dreifaltigkeit, welcher die Kirche geweiht war, in einer Glorie und mit drei großen darüber schwebenden Engeln, in dem untern Theile knieten auf Betschemeln der Herzog Vincenzo und seine Gemahlin Leonore von Medici, sein Vater Wilhelm und dessen Frau Eleonore von Oesterreich. Das Bild zur Rechten stellte die Transfiguration, das zur Linken die Taufe Christi dar. Auch diese Gemälde haben ein beklagenswerthes Schicksal gehabt. Nach der Occupation Mantuas durch die Franzosen am 3. März 1797 wurde die Kirche als Fouragemagazin benutzt, wobei die Bilder aufs ärgste beschädigt wurden. Nur die Anbetung der heiligen Dreieinigkeit war von den Franzosen für würdig befunden worden, nach Frankreich übergeführt zu werden. Um das Bild bequemer transportiren zu können, hatte man es in mehrere Stücke geschnitten und dieselben zusammengerollt. Schon waren diese Stücke zur Versendung bereit, als die Akademie von Mantua noch zur rechten Zeit Einspruch erhob. Sie erhielt aber nicht mehr alle Stücke zurück. Das fehlende ergänzte der Maler Pelizza, doch blieb das Ganze merkwürdiger Weise in zwei Hälften getrennt: die obere Hälfte hängt heute an der einen, die untere an der andern Schmalwand des Bibliotheksaales in Mantua. Die letztere ist die vorzüglichere von beiden. Schon hier gab sich der ausgezeichnete Bildnißmaler zu erkennen, der mit breitem, sicherem Pinsel vornehme Personen in selbstbewußter Haltung darzustellen weiß. Sonst zeigt sich in der kräftigen Charakteristik und in der schwungvollen, feurigen Composition der Einfluß der Venetianer, insbesondere Tintoretto's, während die kalte, ins Braunrothe fallende Färbung aufs

deutlichste verräth, wie sehr Giulio Romanos Fresken auf den jungen Maler wirkten.

Während die Transfiguration spurlos verschwunden ist, ist die Taufe Christi nach mannichfachen Schicksalen neuerdings wieder zum Vorschein gekommen. Sie hatte durch die Feuchtigkeit in der Kirche so sehr gelitten, daß sie unansehnlich geworden war und daß man sie infolge dessen an Mailänder Handelsleute verkaufte. Später kam sie nach den Niederlanden in die Sammlung des Herrn Schamp van Aveschoot in Gent, wo sie bis zum Verkaufe der Sammlung im Jahre 1840 blieb, und schließlich besaß sie Herr Joseph de Bom in Antwerpen, welcher sie dem Museum seiner Vaterstadt vermachte, wo sie vor einigen Jahren eine würdige und dauernde Stelle gefunden hat. Trotz seines ruinenhaften Zustandes ist das Gemälde außerordentlich lehrreich für die Erkenntniß der Elemente, aus denen sich der Rubensstil zusammengesetzt hat. Die Composition ist keineswegs einheitlich und geschlossen, sondern zerfällt in zwei ungleiche Hälften, die durch einen großen Baum getheilt sind. Links steht Christus im Jordan, von zwei Sänglingsengeln, welche ihm das weiße Lendentuch abnehmen wollen, und einem Cherub umschwebt. Er neigt andächtig sein Haupt, um das Wasser zu empfangen, welches Johannes darüber ausgießen will. Auf der rechten Seite sieht man am Ufer sechs Männer in lebhafter, energischer Bewegung, die sich auskleiden, um auch ihrerseits die Taufe zu empfangen. Während die linke Seite nach Nooses' treffender Beobachtung frei der Taufe Raphaels in der dreizehnten Arkade der Loggien des Vaticanus nachgebildet ist, wurde die rechte Seite stark von dem Carton der badenden Soldaten beeinflusst, welchen Michelangelo im Wettstreit mit Lionardos Schlacht bei Anghiari anfertigte. Auch dieser Carton, eine Scene aus den Kämpfen der Pisaner gegen die Florentiner, ist gleich dem Meisterwerke Lionardos zu Grunde gegangen. Indessen befanden sich im Jahre 1575 einige Fragmente desselben im Besitze der Familie Strozzi in Mantua, und es ist daher möglich, daß Rubens diese oder Copien darnach zu Gesicht bekommen hat. Auch kann er Stiche Marc Antons benutzt haben, welcher einige Figuren des Cartons und zwar gerade diejenigen, welche Rubens inspirirten, copirt hat. Aber auch über die Farbe läßt sich trotz der störenden Uebermalungen noch ein Urtheil fällen. In dem rothbraunen Tone des Fleisches zeigt sich ebenso deutlich wie auf den in Mantua gebliebenen Trümmern der combinirte Einfluß Tintoretos und Giulio Romanos. Wir besitzen also ein zuverlässiges Document über das Stadium der Entwicklung, in welchem sich Rubens während des Jahres 1604 befand.

Mit welcher Sorgfalt er übrigens das große Werk ausführte, beweist eine fleißige Zeichnung in schwarzer Kreide auf grauem Papier für diese Taufe, welche das Louvre besitzt. Auf derselben ist die Composition bereits endgiltig festgestellt, sie hat dem Künstler als Hilfsmittel für die Ausführung gedient. Das Blatt ist nämlich mit 576 Quadraten überzogen — 18 in der Höhe und 32 in

der Breite —, um die Uebertragung der Zeichnung auf die Leinwand zu erleichtern, eine Methode übrigens, die Rubens ebenfalls von der Freskotechnik überkommen hat. Die Zeichnung ist, wie gesagt, sehr sorgsam ausgeführt und läßt die italienischen Studien in der kräftigen, ungemein liebevollen Modellirung und in der Charakteristik der Köpfe noch deutlicher erkennen als das stellenweise vollkommen geschundene Delgemälde.

Die Bilder scheinen den vollen Beifall des Herzogs gefunden zu haben, da derselbe dem Künstler dafür 1300 Doppelducaten bezahlt haben soll. Im Archive findet sich allerdings nichts über eine so hohe Zahlung, wohl aber die Mittheilung, daß Rubens um dieselbe Zeit zwei Copien nach Correggio malte, welche der Herzog dem Kaiser Rudolph II. zum Geschenk machte. Man weiß nicht, was aus diesen Copien geworden ist. Doch liegt ein Zeugniß vor, daß auch diese Beschäftigung mit Correggio nicht ohne Einfluß auf den empfänglichen Geist des Künstlers geblieben ist. Auf dem Hochaltar von San Ambrogio in Genua steht ein großes Bild „Die Beschneidung Christi,“ mit colossalen Figuren, welche den Typen der Caracci nachgebildet sind, während die Composition von Correggios „Nacht“ beeinflusst worden ist, die sich damals in der Kirche San Prospero in Reggio in Modena befand.

Gegen den Schluß des Jahres 1605 begab sich Rubens zum zweitenmale nach Rom, um von neuem aus dem bewegten Künstlerleben der Stadt Anregungen zu empfangen. Daß dies der ausgesprochene Zweck seiner Reise war, geht aus einem Briefe vom 29. Juli 1606 hervor, in welchem er seinen Gönner, Annibale Chiappio, bittet, veranlassen zu wollen, daß ihm sein für vier Monate rückständiger Gehalt baldigt bezahlt werde. Der Herzog war also großmüthig genug, ihm seinen Jahresgehalt zu lassen, obwohl er in Rom seine eignen Interessen verfolgte. Zu den Malern, mit welchen Rubens während dieses zweiten Aufenthalts in Rom in Berührung kam, gehörte auch Adam Elsheimer aus Frankfurt am Main. Der Verkehr mit diesem muß ein ziemlich enger gewesen sein, da Rubens sich noch nach sechzehn Jahren seiner erinnerte. In dem schon erwähnten Briefe an Peter van Been vom 19. Juni 1622 gedenkt er eines eigenthümlichen Verfahrens, die Kupferplatte für den Stich oder die Radirung vorzubereiten, welches ihm Elsheimer mitgetheilt hätte. In Rubens' Nachlasse befanden sich vier Bilder Elsheimers, ein Beweis, wie hoch er den deutschen Maler schätzte. Auch hatte er eines seiner Bilder, ein „Opfer,“ copirt und war überhaupt durch seine Manier, namentlich durch die eigenthümliche Art seiner Lichteffecte, so sehr gefesselt worden, daß er sich selbst in diesem kleinen Genre versuchte. Die Gemäldegalerie in Kassel besitzt die Darstellung einer Flucht nach Aegypten, eines Nachtstücks unter der Beleuchtung des Mondes, der rechts am Himmel steht. Links reitet die Madonna mit dem Kinde, von welchem ebenfalls ein Lichtschein ausgeht. Ein Engel geht als Wegweiser durch eine Furth voran, ein anderer, der in der Luft schwebt, treibt den Esel zur Eile. Joseph

geht hinterdrein und blickt ängstlich zurück. Seine Besorgniß ist gerechtfertigt, da man ganz rechts im Hintergrunde einen verfolgenden Reiter sieht. Rechts unten die zweifellos echte Bezeichnung: P. P. RVBENS F. 1614. Auf einem Bilde Elsheimers im Louvre, welches denselben Gegenstand behandelt, finden wir ebenfalls einen doppelten Lichteffect, welcher durch den Mond und eine brennende Fackel in der Hand Josephs bewirkt wird. Im Louvre befindet sich auch eine etwa doppelt so große, etwas veränderte Wiederholung des Kasseler Bildes, welche hinter dem letztern aber hinsichtlich der Klarheit der Färbung zurücksteht. Der Louvrecatalog sagt, daß das Kasseler Exemplar sich ebenfalls im Louvre befunden habe, aber als „Pasticcio von Dietrich“ bezeichnet und deshalb 1815 an Kassel zurückgegeben worden sei. Diese Bemerkung scheint nur gemacht zu sein, um über den Verlust des Bildes zu trösten. Wenn wirklich eines der beiden Exemplare eine Copie oder Fälschung von Dietrich ist, so kann es nur dasjenige des Louvre sein, welches einen höchst zweifelhaften Eindruck macht. Im günstigsten Falle ist es eine Wiederholung von Schülerhänden. Im britischen Museum befindet sich eine meisterlich, theilweise colorirte Zeichnung in schwarzer Kreide, welche Rubens als Vorstudie für diese Composition angefertigt hat.

Während sich Rubens in Italien befand, unterhielt er mit seiner Familie und den Freunden in der Heimat eine lebhafte Correspondenz. Von derselben ist uns zwar keine Spur mehr erhalten, doch besitzen wir zwei Briefe, welche Balthasar Moretus, der Enkel Plantins, des Begründers der berühmten Antwerpener Druckerei und Verlagsfirma, an Rubens nach Rom geschrieben hat. Beide sind in lateinischer Sprache geschrieben, ein Beweis für den Grad der Gelehrsamkeit, welche Rubens schon in jungen Jahren erreicht hatte. In dem einen, vom 6. Januar 1606 datirt, kündigt Moretus seinem Freunde die bevorstehende Ankunft eines Packetes an, in welchem sich außer den neuesten Erzeugnissen der Plantinschen Pressen, theils für ihn, theils für andre Personen bestimmt, ein Päckchen von seiner Mutter, P. R. signirt, befinden würde. Der zweite Brief ist vom 7. April desselben Jahres datirt und unter dem Eindruck des am 23. März erfolgten Todes von Justus Lipsius geschrieben, welchem Balthasar Moretus ehrende Worte der Erinnerung widmet. „Deinen Brief, schreibt er, der mir in unsrer gemeinsamen Trauer — was sage ich, unsrer, in der ganz Belgiens und Europas — höchst willkommen war, habe ich empfangen. Aber ich glaube, daß die Fama, welche diesen Mann immer gefeiert hat, auch seinen Tod zu Euch in die Stadt aller Städte getragen haben wird.“*) Er giebt dann die Absicht kund, daß er alle Nekrologe, welche „Belgiens verstorbenem Phönix“ gewidmet worden sind, sammeln und seiner unter der Presse befindlichen Ausgabe des Tacitus beifügen wolle.

*) Ich verdanke eine Abschrift dieser noch nicht publicirten Briefe der Freundlichkeit des Herrn Max Noojes, Conservator des Museum Plantin-Moretus in Antwerpen.

Man könnte versucht sein, das berühmte Bild der sogenannten „vier Philosophen“ in der Galerie Pitti in Florenz mit dieser Nachricht von dem Tode des Lipsius in Zusammenhang zu bringen. Rubens kann dieses Bild, auf welchem Lipsius, Hugo Grotius, Philipp Rubens und der Maler selbst, letzterer in bescheidener Zurückhaltung, in gelehrtem Gespräch um einen Tisch gruppiert sind, in Rom gemalt haben, um die Erinnerung an den berühmten Philologen festzuhalten. Philipp Rubens wird in der lateinischen vita mit Stolz als der „einzige Schüler des Justus Lipsius, des unsterblichen Mannes“ bezeichnet. Nichts lag also näher, als ihn mit Lipsius in Verbindung zu bringen, zumal da er sich gerade um diese Zeit in Rom befand. Aus einer vom 4. August 1606 datirten Urkunde*) erfahren wir, daß beide Brüder an diesem Tage eine Notariatsacte aufnehmen ließen, durch welche sie ihrer Mutter die unumschränkte Vollmacht über ihr väterliches Erbtheil übertrugen. Philipp Rubens war also damals in Rom und zwar, wie wir aus andern Urkunden wissen, als Secretär des Cardinals Ascanio Colonna. Auch noch ein anderer Umstand deutet darauf hin, daß das Gemälde in Rom oder doch in Italien gemalt sein kann. Auf demselben sieht man über dem Kopfe des Hugo Grotius in einer Nische eine Büste des Aristoteles, welche sich noch heute in den Uffizien in Florenz unter Nr. 530 befindet. Rubens kann aber dieses Bildwerk, wie so manche andre Antiken, z. B. den sogenannten „Seneca“ (in Wahrheit die Genrefigur eines Fischers) in der Villa Borghese, welche er für den „Tod des Seneca“ in München verwendet hat, während seines Aufenthalts in Italien gezeichnet und später verwendet haben. Und das wird wohl das Richtige sein. Denn Hugo Grotius, welcher 1583 geboren wurde, war damals erst 23 Jahre alt. Der Hugo Grotius des Bildes steht aber den Vierzigern näher als den Dreißigern. Danach würde die Entstehungszeit dieses Porträtstückes etwa um 1620 anzusetzen sein.

Noch zwei andre Momente treten hinzu, um diese Datirung zu rechtfertigen. Philipp Rubens starb 1619. In demselben Jahre wurde Hugo Grotius eingekerkert, und nach zwei Jahren entfloß er aus Holland, um nicht wieder dorthin zurückzukehren. Kurz vor dieser Zeit muß ihn Rubens also kennen gelernt und gemalt haben. Denn das meisterliche Porträt der Münchener Pinakothek,**) eines der besten Bildnisse, die Rubens geschaffen hat, zeigt ihn ebenfalls in reiferem Mannesalter. Noch interessanter aber ist das Porträt, welches der Herzog von Arenberg in Brüssel besitzt, ein Meisterwerk von delicatester Ausführung in jenem frischen, blonden Tone, der für Rubens' spätere Zeit charakteristisch ist. Das ganze Arrangement, der Tisch mit der rothen Decke, auf

*) Veröffentlicht von Bertolotti, *Artisti Belgi ed Olandesi a Roma nel Secolo XVI e XVII*, Rom 1880, S. 138 f.

**) Im Kataloge fälschlich als „Rubens' Vater“ aufgeführt.

welchem die das Buch haltenden Hände ruhen, die Nische mit der Büste und der Ausblick durch die Halle auf eine freundliche Landschaft — alles stimmt Zug für Zug mit dem florentinischen Bilde überein, ist demselben aber hinsichtlich der Ausföhrung so unendlich überlegen, daß nur zwei Möglichkeiten vorhanden sind. Entweder ist das Florentiner Bild eine theilweise recht schwache Copie nach einem verschollenen Bilde des Rubens, zu welchem das Brüsseler Porträt als Vorstudie diente, oder es ist von Schülern oder Nachahmern nach verschiedenen Vorbildern zusammengestoppelt, wofür auch die leblose Haltung und die flachen Köpfe der Brüder Rubens sprechen. Nach diesen Auseinandersetzungen ist die Angabe des Bearbeiters der neuesten Auflage von Burckhardt's „Cicerone“ zu berichtigen, welcher das Bild „wenige Jahre nach des Meisters Rückkehr nach Antwerpen“ entstanden sein läßt.

Das Datum des Jahres 1606 trägt ein Porträt der Marquise Brigitta Spinola, der Braut des Dogen Doria von Genua, in der Sammlung des Herrn Banks. Koofes glaubt, daß die Bezeichnung erst später auf das Bild gekommen und daß vielmehr 1607 zu lesen sei, in welchem Jahre sich Rubens in Genua aufhielt. Vielleicht hat Rubens die Dame aber auch in Rom kennen gelernt und gemalt.

In einem Briefe vom 2. December 1606 gedenkt Rubens zunächst des großen Auftrages, welchen er für die Kirche der Redemptoristen Sa. Maria in Ballicella, vielleicht durch die Vermittlung des Cardinals Scipio Borghese, erhalten hatte. Der Herzog von Mantua hatte plötzlich seine Rückkehr gewünscht und Chieppio ihm von diesem Entschlusse Mittheilung gemacht. Nun bittet er dringend um Verlängerung seines Urlaubs. Er habe den ganzen Sommer seinen Studien gewidmet und sei dadurch in Geldverlegenheiten gerathen. Mit den 140 Scudi, die er von Mantua erhalten, könnte er mit zwei Dienern nicht auskommen. Er sei genöthigt gewesen, einen Auftrag anzunehmen, und der habe sich ihm in der glänzendsten und ehrenvollsten Weise geboten. Für den Hochaltar der Kirche Sa. Maria in Ballicella, welche jetzt die besuchteste von Rom sei, weil sie mitten im Centrum der Stadt liege, solle er ein Bild malen. Den ersten Malern Roms, die sich alle darum bewarben, sei er vorgezogen worden, und alle seine Gönner, unter ihnen der Cardinal Borghese, seien voller Erwartung, die er befriedigen müsse. Chieppios Fürsprache muß sehr warm gewesen sein; denn am 13. December schrieb der Herzog an seinen Secretär: „Wir wollen den Termin von drei Monaten (so viel hatte sich Rubens ausgebeten) dem Peter Paul nach seinem Wunsche bewilligen. . . . Ihr könnt ihn im übrigen wissen lassen, daß er mit diesen drei Monaten machen kann, was er will, aber daß er unfehlbar zu Ostern nach Mantua kommen soll. Wir wollen ihm in seinem Wunsche lieber mehr als weniger nachgeben.“ Wir können aus diesen Zeilen entnehmen, wie hoch der Herzog seinen Maler geschätzt haben muß, obwohl er seiner künstlerischen Bedeutung nur ein geringes Verständniß entgegenbrachte.

Rubens' Aufenthalt in Rom zog sich aber bis in den Juni hinein. Dann erst verlangte der Herzog energisch seine Rückkehr, weil er eine Reise nach Flandern vorhatte, auf welcher ihn sein Maler begleiten sollte. Das Bild für Sa. Maria in Ballicella war zwar im großen und ganzen vollendet; aber es konnte noch nicht an seinen Aufstellungsort gebracht werden. Es sollte nämlich zum Schutze eines alten, wahrscheinlich byzantinischen Gnadenbildes dienen, welches hinter dem obern Theile desselben verborgen und nur an hohen Festtagen gezeigt werden sollte. Dieses Gnadenbild war aber noch nicht in Rom eingetroffen, und so konnte Rubens nicht, wie er es gewollt, sein Gemälde an seinem Orte retouchiren. Auf seinen Wunsch schrieb nun der Cardinal Borghese einen Brief an den Herzog, in welchem er denselben ersuchte, Rubens wieder die Rückkehr nach Rom zu gestatten, wenn seine Geschäfte beendigt wären.

Während sich Rubens noch unterwegs befand, erhielt er die Nachricht, daß der Herzog seine Reise nach Flandern aufgegeben habe und nur bis nach Genua gehen wolle. In den ersten Tagen des Juli trafen sie daselbst ein. Der Herzog wurde mit allen Auszeichnungen und Ehrenbezeugungen empfangen, und auch seinem Gefolge wird es nicht an Aufmerksamkeiten gefehlt haben. Rubens insbesondere knüpfte mit genuesischen Adelsfamilien Verbindungen an, welche ihm später manchen Auftrag für Altarbilder, mythologische Stücke und Porträts eintrugen. Daß er schon damals in Genua einige Bildnisse gemalt hat, wird von einigen vermuthet, aber durch nichts bewiesen. Dagegen sammelte er eine Anzahl von Aufrißen und Plänen genuesischer Renaissancepaläste, die er später durch N. Rijckemans stechen ließ und im Jahre 1622 in zwei Abtheilungen herausgab, um durch solche classischen Vorbilder die Baukunst seiner Heimat zu heben.

Auf der Rückreise ging der Herzog über Mailand, und hier fertigte Rubens jene Zeichnung nach Lionardo da Vincis Abendmahl an, die sich jetzt im Museum zu Dijon befindet und von Soutman in Kupfer gestochen wurde. Im September muß der Herzog und sein Maler wieder in Mantua gewesen sein. Denn vom 13. dieses Monats ist ein Brief des Herzogs an den Erzherzog Albert in Brüssel datirt, welcher den mantuanischen Fürsten ersucht hatte, „dem in seinen Staaten geborenen“ Peter Paul Rubens zu erlauben, in die Heimat zurückzukehren, da seine Anwesenheit dort gewünscht werde. Es ist zu vermuthen, daß der Erzherzog diesen Brief auf das Ansuchen von Rubens' Mutter schrieb, die ihr Ende herannahen fühlte und den geliebten Sohn noch einmal vor ihrem Tode sehen wollte.

Rubens konnte sich aber noch nicht von den Herrlichkeiten Italiens trennen. Der Herzog lehnte das Ersuchen des Erzherzogs ab und motivirte diese Ablehnung damit, daß Rubens' Wunsch mit dem seinigen übereinstimme. Im Anfang des Jahres 1608 finden wir den Maler wieder in Rom, wo er zunächst die letzte Hand an sein Altarwerk anlegte. Am 2. Februar schrieb er an Chiappio,

daß das Bild zur großen Zufriedenheit der Väter und aller, die es gesehen hätten, ausgefallen sei. Nachdem man aber das Bild an seinen Ort gebracht, hätte es sich herausgestellt, daß es dort so dunkel sei, „daß man kaum die Figuren erkennen, geschweige denn sich an dem ausgesucht schönen Colorit und an der Feinheit der Köpfe und Gewänder erfreuen könne, die allesammt mit großem Fleiß nach der Natur ausgeführt und nach jedermanns Urtheil bestens gelungen seien.“ Er habe sich nun entschlossen, um den künstlerischen Erfolg seiner Arbeit nicht zu verlieren, dieses Bild, für welches ihm von den Kirchenpatronen 800 Scudi zugesichert seien, anderweitig zu verkaufen, wo es besser zur Geltung käme, und für die Kirche ein zweites Exemplar auf Stein zu malen, welcher die Farben stumpf und dunkel macht, so daß sie nicht mehr durch das reflectirte Licht leiden. Er bat nun Chioppio, sich beim Herzog dahin zu verwenden, daß dieser das Bild für seine Galerie kaufe.

Der Herzog lehnte jedoch dieses Anerbieten ab, da die Hochzeit seines Sohnes bevorstand und er aus diesem Anlaß seine Ausgaben beschränken mußte. Rubens ließ sich durch diese Ablehnung nicht verstimmen, da er, wie man in einem Briefe vom 29. Februar liest, die Freude hatte, daß sein Bild, nachdem es an einem günstigeren Orte aufgestellt worden, „viele Tage unter dem großen Beifall von ganz Rom gesehen wurde.“ Rubens fand auch später keine Gelegenheit, es zu verkaufen, und nahm es in seine Heimat mit, wo er es nachmals in der St. Michaels-Abtei aufstellen ließ, in welcher seine Mutter beigesetzt worden war. Als die Abtei am Ende des 18. Jahrhunderts abgerissen wurde, entführten es die Franzosen, und als Napoleon die Provinzialmuseen gründete, kam es nach Grenoble, wo es sich noch heute befindet.

Ueber einem Thorbogen, durch welchen man in das Freie blickt, sieht man in goldfarbigem Rahmen das Bild einer Madonna mit dem die Hand zum Segen ausstreckenden Christusknaben. Sechs Engelknaben, prächtige Buben, wie sie nur ein Rubens malen kann, haben eine große Guirlande um das Bild geschlungen und freuen sich ihres Werkes. Im Museum von Grenoble befindet sich auch eine Zeichnung, welche den ersten Entwurf zu der obern Hälfte der Composition bildet. Hier hatte sich Rubens das Madonnenbild gleichsam in der Luft schwebend gedacht und von einer ganzen Schaar von Engeln getragen, welche die heilige Mutter und ihren Sohn wie eine Gloriole umgeben. Aber durch diese Ueberfüllung der obern Hälfte wären die Figuren der untern erdrückt worden, und so entschloß sich Rubens zu einer Vereinfachung. Fast in der Mitte unter dem Thorbogen steht der Hl. Gregor, eine ehrwürdige, erhabene Gestalt, die mit dem Ausdruck freudiger Verzückung zu der auf ihn herabschwebenden Taube des heiligen Geistes emporblickt. Von den Gefühlen tiefster Andacht ergriffen beugt er leicht das Knie. Er ist mit einer weißen, von Blumen durchwirkten Casula bekleidet, welche von einer breiten, mit Gold auf Purpur gestickten Borte eingefast ist. Hinter ihm steht der Hl. Papias, soweit er zu sehen ist, ganz

unbekleidet, und mehr im Vordergrunde der Hl. Maurus in kriegerischer Rüstung. Ihm entspricht auf der andern Seite die Hl. Domitilla, ein herrliches Frauenbild, welches an die edelsten Schöpfungen Palmas und Paul Veroneses erinnert. Hinter ihr stehen die Märtyrer Nereus und Achilleus.

In der Charakteristik der edlen Köpfe kreuzen sich venetianische Einflüsse mit denen des Correggio, welcher in der Bildung des Christusknaben und des Hl. Maurus am fühlbarsten ist. Der kräftige Ton mit seinem warmen Lichte und seinen schweren Schatten zeigt dagegen mehr die Einwirkung römischer Muster. Das Ganze aber enthält schon in voller Kraft jenen kühnen, mächtigen Geist, welcher den Sdefonso-Altar und die Kreuzaufrichtung in der Kathedrale zu Antwerpen schuf.

Was Rubens den Mönchen von Sa. Maria in Ballicello hinterließ, entsprach dagegen nicht der Höhe der Meisterschaft, die er schon damals erkommen hatte. Zunächst änderte er die Composition und machte aus einem Bilde ihrer drei. Er griff auf die oben erwähnte Zeichnung zurück und reservirte das Mittelstück allein für das Madonnenbild, welches von einem wirklichen, auf den Stein befestigten Goldrahmen umschlossen ist, der von einer großen Schaar von Engeln auf allen Seiten gehalten wird. Die sechs Heiligen sind in ähnlicher Anordnung zu dreien auf die Seitenbilder vertheilt. Dadurch ist die Einheit der Composition zerrissen und der Eindruck ein wenig erfreulicher geworden. Auch die bräunliche Farbe trägt nicht dazu bei, die Physiognomie der Bilder angenehmer zu gestalten. Es scheint, daß Rubens die Arbeit mit großer Hast zu Ende geführt hat, wobei vielleicht auch der Umstand mitgewirkt haben mag, daß die Mönche mit der Bezahlung nicht sehr prompt waren. Er erhielt vor der Hand nur eine Abschlagszahlung und den Rest erst im Jahre 1612.

Sein Aufenthalt in Rom nahm durch einen traurigen Zwischenfall ein jähes Ende. Er erhielt die Nachricht, daß seine Mutter an Asthma und Gicht schwer erkrankt und ihre Auflösung baldigst zu erwarten sei. Ohne Zaudern ordnete er seine Angelegenheiten und schrieb, am 28. October, einen Brief an Chiappio, in welchem er ihm die Nothwendigkeit seiner schleunigen Abreise auseinandersetzte. Er habe nicht einmal die Zeit, sich bei dem herzoglichen Paare zu beurlauben, werde aber bei seiner Rückkehr von Flandern direct nach Mantua kommen. „Im Begriff, zu Pferde zu steigen.“ — So schließt der Brief.

Er hatte nicht mehr die Genugthuung, seine Mutter am Leben zu finden, sie war schon am 19. October, also noch vor seiner Abreise gestorben. Anfangs trug er sich daher mit dem Gedanken, wieder nach Italien zurückzukehren. Aber erst fesselten ihn der Erzherzog Albert und die Erzherzogin Isabella durch hohe Gnadenbeweise, dann ein stärkeres Band, seine am 13. October 1609 erfolgte Vermählung mit Isabella Brandt.

Seine Lehrzeit war vorüber. Ein zweiter Antäus entfaltete er seine ganze gewaltige Kraft, als sein Fuß den heimatlichen Boden berührt hatte.