



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Rosenberg, Adolf: Der neue Rubens in der königlichen Gemäldegalerie in
Berlin.

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

letzte Arbeit galt der Darstellung der gemachten Erfahrungen und Beobachtungen. Ein Herzschlag entrafte ihn am zweiten Ostertage (18. April) dieses Jahres Nachmittags. Wenn es hart erscheint, daß eine seltne, ausgiebige Kraft so früh zur Raft ging, daß Weber jenes *otium cum dignitate*, für welches er sich in seiner Vaterstadt ein stattliches Haus gebaut, nicht gegönnt wurde, so darf andererseits jeder, der seine lebensvolle, mit allen Fasern an der süßen freundlichen Gewohnheit des Daseins und Wirkens hängende Persönlichkeit gekannt, jeder, dem es immer undenkbar erschienen war, wie diese noch immer jugendliche Natur sich ins Alter hinüber finden solle, die Art, wie der Tod unerwartet an den Vollkräftigen herangetreten, doch als einen Ausfluß jenes Glückgestirns ansehen, das nicht immer, aber doch immer wieder über dem Haupte des geistvollen, allseitig gebildeten, vielseitig thätigen und unvergeßlichen Mannes geleuchtet.



Ein neuer Rubens in der königlichen Gemäldegalerie in Berlin.



eit mehreren Wochen sind die gebildeten Kreise Berlins, welche an Ereignissen der Kunstwelt ein Interesse nehmen, auf das lebhafteste mit der Discussion der Frage beschäftigt: Ist der neu erworbne Rubens des königlichen Museums echt oder unecht? Ist er ein gutes oder schlechtes Bild? Sind die 200 000 Mark, die für denselben bezahlt worden sind, gut angelegt oder nicht?

Die Directoren der königlichen Gemäldegalerie, die Herren Dr. Julius Meyer und Dr. Bode, haben nämlich im Einverständniß mit der aus den Herren Geh. Rath Dr. Jordan, Prof. Grimm und den Malern Oskar Wegas und Gustav Spangenberg bestehenden Sachverständigencommission für den Preis von 200 000 Mark ein Gemälde angekauft, welches sich bis dahin im Besitze des Grafen Schönborn in Wien befand und in dessen Sammlung den Namen „Neptun und Amphitrite von Rubens“ unbestritten getragen hat. Aus handschriftlichen Catalogen der Schönbornschen Galerie geht hervor, daß das Gemälde sich schon im Anfang des vorigen Jahrhunderts in der Sammlung befand. Im Jahre 1790

stach es Schmutzer, und niemand hat bis vor kurzem an der Originalität und Güte des Bildes gezweifelt.

Als das Gemälde in Berlin der königlichen Galerie einverleibt worden war, gab sich zunächst in den künstlerischen Kreisen eine gewisse Enttäuschung kund. Die Galerie ist nicht arm an Meisterwerken von Rubens' Hand, die für verschiedene Perioden des Künstlers charakteristisch sind. Aus dem letzten Jahrzehnt seiner Thätigkeit besitzen wir eine heilige Cäcilia, die Züge seiner zweiten Gattin, Helena Fourment, tragend, die er 1630 heiratete, ein ganz von seiner Hand ausgeführtes Wunderwerk von coloristischer Wirkung und Farbenfülle, ferner eine Krönung der Maria und eine höchst energische Hirschjagd der Diana, aus der mittlern Zeit eine Auferweckung des Lazarus, die Skizze zu dem Altarbilde der Augustinerkirche in Antwerpen (Vermählung der heiligen Katharina), endlich aus der Zeit nach seiner Rückkehr aus Italien einen heiligen Sebastian.

Man erwartete nun billig, daß das neue Gemälde, in Anbetracht des Preises, nicht bloß eine Vermehrung, sondern auch eine Bereicherung der Galerie repräsentiren würde. Man hat sich aber in dieser Erwartung so sehr getäuscht, daß die allgemeine Enttäuschung sich mitunter in sehr energischen Worten Luft machte. Bevor wir die künstlerischen Qualitäten des Bildes würdigen, wollen wir den Versuch machen, dasselbe geschichtlich zu fixiren, d. h. ihm innerhalb der Thätigkeit des Meisters eine Stelle anzuweisen. Die Hauptfiguren des Gemäldes, dessen Beschreibung zunächst folgen mag, sind Neptun und ein unbekleidetes Weib, welches nach dem Namen der bekanntesten Gattin des Meerbeherrschers Amphitrite genannt worden ist. Neptun sitzt mit übereinander geschlagenen Beinen auf einem Felsen. Die Rechte stützt er auf einen Dreizack, und um seine Hüften ist ein blaues Gewand geschlagen. Er blickt zu seiner neben ihm stehenden, ganz unbekleideten Gefährtin empor, welche den rechten Arm auf seine Schultern gelegt hat. Vor ihnen nimmt den Vordergrund des Bildes ein leicht gekräuseltes Gewässer ein, aus welchem ein greiser, weißbärtiger Triton mit halbem Leibe emporsteigt und der Göttin eine Riesenschnecke darreicht, die mit Perlen, kleinen Muscheln und Korallen angefüllt ist. Während die Göttin einen Korallenzweig aus der Muschel nimmt, legt ein kleiner Amor, der ihr zur Seite schwebt, eine Schnur von Perlen um ihren Arm. Neben dem Triton ist eine ganz lichtblonde Nereide mit dem Oberkörper sichtbar, welche huldigend zu der Göttin aufschaut und sich dabei gegen ein Krokodil lehnt. Rechts vom Beschauer bricht ein gewaltiges Nilpferd mit aufgesperrem Maule durch das Schilf, links bewegt sich ein Löwe und neben ihm mit feindseliger Miene ein Tiger, noch weiter links ein Nashorn, das etwa nur bis zur Hälfte sichtbar ist. Auf derselben Seite sieht man ganz im Hintergrunde zwei Gestalten, die durch ihre Attribute

als Flußgötter gekennzeichnet sind. Der eine sitzt, auf eine Urne gestützt, der andre steht hinter ihm und trägt eine Muschel auf dem Rücken, aus der Wasser fließt. Die Körperfarbe dieses letztern zeigt ein schwärzliches Grau; auch ist sein Kopf negerartig gebildet. Mit Rücksicht auf diese Umstände und die Thiere, die insbesondere für Afrika charakteristisch sind — man hielt zu Rubens' Zeit auch den Tiger für einen Bewohner Afrikas — hat man in der Gefährtin des Meergottes die Libye sehen wollen, die Apollodoros, Nonnos u. a. die Gattin Poseidons nennen. Es ist durchaus nicht unwahrscheinlich, daß Rubens diesen Mythos gekannt hat. Aus seinem Briefwechsel mit dem französischen Parlamentsrathe Fabri de Peiresc, dem Antwerpener Stadtsecretär Gevaerts und mit Franciscus Junius, dem Verfasser des Buches *De pictura veterum*, wissen wir, daß Rubens sich im Vollbesitze der classischen Gelehrsamkeit seiner Zeit befand. Er führte mit seinen gelehrten Correspondenten förmliche Disputationen über archäologische Fragen und entwickelte dabei eine große Kenntniß des Alterthums und einen ungewöhnlichen Scharfsinn. Sein Geist umfaßte beinahe alle Gebiete des Wissens: er war der lateinischen Sprache so vollkommen mächtig, daß er sich in derselben nicht ungeschickt ausdrücken konnte, und daß er auch das Griechische verstand, beweist ein hie und da in seine Briefe eingestreutes griechisches, auch in griechischen Charakteren niedergeschriebnes Wort. Es ist also sehr wohl möglich, daß Rubens den Apollodoros gelesen hat, der zum ersten Male 1555 in Rom gedruckt wurde. Die erste Ausgabe der *Dionysiaka* des Nonnos, aus welchem Rubens ebenfalls geschöpft haben kann, erschien sogar in Antwerpen 1569.

Indessen kam es dem Meister sicherlich nicht bloß darauf an, einen verlegnen Mythos zur Darstellung zu bringen: die Figuren sowohl wie die Thiere und die mit ihnen verbundene Action waren ihm Symbole eines tiefern Sinns. Von Hause aus neigte Rubens wenig zur Allegorie. In der bildungs- und eindrucksfähigsten Zeit seines Lebens kam er in die sinnlich=heitere Sphäre Italiens, in welcher sich seine künstlerischen Anschauungen an Tizian, Veronese und Tintoretto, den großen Venetianern, heranbildeten. Zu Giulio Romano, dessen Fresken er in Mantua täglich vor Augen haben konnte, trat er in kein näheres Verhältniß: es ist natürlich, daß der frostige Raphaelit dem Manne, der nach dem Ausspruche Guido Renis „Blut unter seine Farben mischte,“ fremd bleiben mußte. In Rom zog ihn außer Michelangelo der energische Naturalismus Caravaggios mächtig an, und so bildete sich aus diesen Elementen der eigentlich Rubens'sche Stil.

Als er 1608, durch die Nachricht von der schweren Erkrankung seiner Mutter beflügelt, nach Hause eilte, nahm er, wie uns Bellori, ein gleichzeitiger Künstler=biograph, berichtet, ein Altarbild mit sich, welches er für die Kirche Sa. Maria

in Ballicella in Rom während der Jahre 1607—1608 gemalt hatte. Das Bild war dort nicht zur Aufstellung gelangt, weil es auf dem betreffenden Altar wegen der schlechten Beleuchtung nicht zur Geltung kam. Rubens ersetzte es durch ein andres, mehr decorativ auf Stein gemaltes und nahm das erste Exemplar mit in die Heimat, wo er es später in die St. Michaelisabtei weihte, in welcher seine Mutter begraben lag. In unserm Jahrhundert wurde es von den Franzosen entführt, und Napoleon schenkte es dem Museum von Grenoble, in welchem es sich noch heute befindet.

Für uns ist dieses Bild hier insofern wichtig, als man bei der Beurtheilung von Rubens' Jugendbildern oder doch derjenigen Bilder, welche in die erste Zeit seiner Thätigkeit im Vaterlande fallen, von dem Gemälde in Grenoble, als einem mit Sicherheit datirten, wird ausgehen müssen.

Als Rubens nach Antwerpen zurückkehrte, war dort die Neigung für sinnvolle Allegorien und emblematische Darstellungen schon allgemein verbreitet. Otto van Veen, Rubens' ehemaliger Lehrmeister, erging sich mit Vorliebe in solchen Allegorien, an deren Deutung Gelehrte und Ungelehrte ihre Freude hatten. In Rubens selbst aber schäumte die jugendliche Schöpferkraft so gewaltig, daß er an der sinnlichen Verkörperung von Begriffen und an dem Spiel mit einer spitzfindigen Symbolik noch kein Vergnügen fand. Dasselbe stellte sich erst sehr allmählig ein, genährt durch den Umgang mit Gevaerts und dem Drucker Balthasar Moretus und durch den Briefwechsel mit Peiresc und Dupuy, deren archäologisches Wissen vorzugsweise in der Hermeneutik zu glänzen suchte. Doch scheint erst die Arbeit an der Galerie für den Luxemburgpalast, welche die Königin-Mutter von Frankreich, Maria von Medicis, bei ihm 1621 oder 1622 bestellte, das Interesse für allegorische Darstellungen in ihm völlig erweckt zu haben, und einen nicht geringen Einfluß übte dann seine diplomatische Thätigkeit auf die Entwicklung seines Geschmacks an einer derartigen Symbolik. Durch seine diplomatischen und politischen Briefe zieht sich die Sehnsucht nach dem Frieden wie ein goldner Faden hindurch, und mehr als einmal spricht er seinen Abscheu gegen den Krieg mit den stärksten Worten aus. In der Wiederherstellung des Friedens sieht er den Gipfel seiner Thätigkeit, und als es ihm endlich 1630 gelang, nach mühevollen Unterhandlungen in Madrid und London alle Schwierigkeiten zu beseitigen, so daß dem Abschluß des Friedens nichts mehr im Wege stand, malte er ein Bild, welches in reicher Symbolik die Segnungen des Friedens darstellte, und machte es dem Könige Karl I. von England zum Geschenk. Es befindet sich jetzt in der Londoner National-Galerie.

Für die allegorisch-historischen Bilder des großen Cyclus für den Luxemburgpalast in Paris, der das Leben der Maria von Medicis schildern sollte,

war von dem Beichtvater der Königin, dem Abbé Claude Maignis von St. Ambroise, ein detaillirter Plan aufgestellt worden, nach welchem Rubens arbeiten mußte. Trotzdem wird man nicht fehl gehen, wenn man annimmt, daß Rubens ungefähr um 1620, also im Beginn der vierziger Jahre seines Lebensalters, wo der Geist sich schon mehr zur Beschaulichkeit neigte, anfang, seine Gedanken durch Symbole und Allegorien auszudrücken.

Wir würden also die Entstehung des Berliner Bildes, zu dem wir nun zurückkehren, in die Zeit nach 1620 zu setzen haben. Denn hinter der Hochzeit des Neptun mit der Libye und der Huldigung seiner jungen Gattin durch die Bewohner des Meeres und des durch sie verbildlichten Erdtheils Afrika, verbirgt sich ein tieferer oder allgemeinerer Sinn. Rubens wollte zugleich die Vermählung des Meeres mit der Erde, speciell mit Afrika, darstellen. Der Meister hat diesen Gedanken wiederholt zum Ausdruck gebracht. Ein Bild der Petersburger Ermitage zeigt uns Neptun und Cybele, letztere durch eine Krone und ein Füllhorn charakterisirt, und im Vordergrunde einen Triton und zwei badende Kinder. Lord Dytelton in Hagley Hall, Worcestershire, besitzt eine Wiederholung dieses Bildes. Ein etwas verändertes Exemplar derselben Composition, welches Rubens für den Palazzo Chigi in Rom gemalt haben soll, ist uns durch einen Stich von Vangelisti bekannt. Endlich gehört in diesen Ideenkreis die Darstellung der vier Welttheile durch ihre Hauptströme im Wiener Belvedere: eine Versammlung von Flußgöttern und Najaden, die sich auf einer Insel oder Landzunge in traulichem Verein gelagert haben. Eine Tigerin, die gerade ihre Jungen sättigt, knurrt ein Krokodil an, welches von Kindern umspielt aus dem Wasser ans Land kriecht. Wie auf dem Berliner Bilde über Neptun und Amphitrite, spannt sich auch über diese Gesellschaft von Flußgöttern und Nymphen ein großes Segel, welches sie vor den Strahlen der Sonne schützt.

Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß alle diese Bilder auch ihrer Entstehungszeit nach zusammengehören. Max Koofes versetzt in seiner ausgezeichneten, auf den gründlichsten Studien beruhenden „Geschichte der Malerschule Antwerpens“, welche auch kürzlich in deutscher Uebersetzung erschienen ist*), das Bild des Wiener Belvedere, von welchem wir als dem besten und sichersten Exemplare des Kreises ausgehen müssen, in die zweite Epoche von Rubens' Thätigkeit, d. h. in die Zeit von 1612—1625. Diese Epoche beginnt mit der Kreuzabnahme in Antwerpen und schließt mit der Galerie für den Luxemburgpalast, welche Rubens selbst im Frühjahr 1625 nach Paris überführte. Wenn wir nun mit dieser Datirung, welche Koofes aus der Beobachtung der Wandlung

*) Von Dr. F. Heber bei Th. Nidel in München.

und der Entwicklungsstadien von Rubens' Malweise gewonnen hat, unsre obigen Bemerkungen über die Allegorie in Verbindung bringen, werden wir zu dem ziemlich sichern Schlusse gelangen, daß alle jene ihrem Stoffe und ihrer Auffassung noch mit einander zusammenhängenden Bilder in der zweiten Hälfte dieser Epoche, also etwa in der Zeit von 1619—1625 entstanden sind, und zwar haben wir sie so nahe als möglich an die Gemälde der Luxemburggalerie zu rücken, deren mehrere ganz ähnliche Flußgötter, Najaden, Wasser- und Landthiere zeigen.

Speziell für das Berliner Bild scheinen dieselben Modelle benutzt worden zu sein, welche Rubens für ein Gemälde der Luxemburggalerie zu Gebote gestanden haben, das die Ankunft der Maria von Medicis im Hafen von Marseille darstellt. Unter denen, welche die Ankommende begrüßen, befinden sich auch die Bewohner des Meeres: Neptun mit seinem Dreizack auf einem Zweigespann, ein alter Triton mit langem, eisgrauem Barte, der zum Gruß die Hand erhebt, ein junger Triton, der aus Leibeskräften in eine Muschel bläst, und drei Najaden mit langen, blonden Haaren, welche bemüht sind, ein vom Schiffe ausgehendes Tau um einen Pfahl zu schlingen. Aus einem Briefe, den Rubens an einen Pariser Banquier schrieb, erfahren wir die Namen der Modelle, welche der Maler für diese drei Najaden benutzte, die er — augenscheinlich das beste an dem ganzen Gemälde — wohl ganz eigenhändig und mit großer Sorgfalt ausgeführt hat. „Ich bitte Sie,“ so schreibt er, „eine Arrangement dahin zu treffen, daß für die dritte Woche, welche diesem Briefe folgt, die beiden Damen Capaio in der Rue du Vertbois und auch die kleine Nichte Luisa für mich bestellt werden. Denn ich beabsichtige, in natürlicher Größe drei Studien von Sirenen zu machen, und diese drei Personen werden mir von einer großen und unendlichen Hilfe sein, ebensosehr wegen des stolzen Ausdrucks ihrer Gesichter, als auch wegen ihres prächtigen schwarzen Haares, welches ich schwerlich anderswo antreffe, und wegen ihres Wuchses.“ Leider ist dieser Brief, dessen Original von irgend einem Sammler verborgen gehalten wird, nur zum Theil gedruckt worden. Wir kennen den Adressaten, nicht aber das Datum. So sind wir in betreff des letztern auf Vermuthungen angewiesen. Rubens befand sich in den Angelegenheiten der Galerie dreimal in Paris: das erste Mal 1621 oder Anfang 1622, wo die Gegenstände festgestellt wurden, dann im Juni 1623, um die Wirkung irgend eines fertigen Bildes an Ort und Stelle zu probiren, dann im Frühjahr 1625, wo er mit dem ganzen, nunmehr vollendeten Cyclus in Paris eintraf. Wir werden mit Recht annehmen dürfen, daß jenes Brieffragment kurz vor seiner zweiten Reise, also 1623, geschrieben worden ist, daß er also in diesem Jahre die Studien zu den drei „Sirenen,“ wie die Najaden in

den gedruckten und ungedruckten Beschreibungen der Galerie genannt werden, anfertigte.

Da nun die eine dieser drei „Sirenen,“ deren schwarzes Haar Rubens auf dem ausgeführten Bilde in ein liches Blond überfetzte, vermuthlich aus rein malerischen Gründen, auf dem neu erworbenen Berliner Bilde in etwas vergrößerter Auffassung wiederkehrt, überdies auch der greise Triton mit dem Muschel-spender des Berliner Bildes übereinstimmt, scheint uns ein neuer Anhaltspunkt für die Datirung des letztern gewonnen zu sein. Um den Kreis der Beweisführung völlig zu schließen, wollen wir noch auf den Umstand hinweisen, daß das erste der Rubensschen Bilder, auf welchem Thiere vorkommen, im Jahre 1612 gemalt worden ist, also am Anfang der zweiten Periode seiner Thätigkeit steht. Es ist die berühmte Wolfsjagd, welche Rubens für den General Leganes malte und die sich jetzt im Besitze des Lord Ashburton in London befindet, ein Gemälde von hoch dramatischer Bewegung. Und von demselben reichen dramatischen Leben sind auch fast alle folgenden Thierbilder erfüllt, die zahlreichen Löwen-, Tiger- und Eberjagden und die sonderbare Jagd auf Nilpferd und Krokodile in der Galerie von Augsburg, an welcher Waagen die Mitwirkung van Snyders und Jordaeus zu erkennen glaubte. Alle diese Bilder müssen in der Zeit von 1612 bis 1620 gemalt worden sein. Denn spätestens um 1620 begann Peter Soutman jene Serie von Jagden zu stechen, in welcher die berühmtesten und schönsten von der Hand des Meisters vertreten sind.

In diesen Capitalstücken hat man gelernt, den Thiermaler Rubens in seinen unübertrefflichen Eigenschaften zu schätzen, den Künstler, der dieses bis dahin uncultivirte Gebiet erschlossen und sich sogleich mit einer Meisterschaft darin bewegt hat, die keiner von seinen Schülern, selbst Franz Snyders nicht, zu erreichen berufen war. Rubens sagte selbst im Jahre 1617, als er seine grandiose Löwenjagd für den Herzog von Baiern schon gemalt hatte, daß Snyders wohl ausgezeichnet sei in der Darstellung todten Gethieres, daß er ihm (Rubens) aber in der Schilderung lebendiger und in Action befindlicher Thiere durchaus nicht gleichkomme. Erst in spätern Jahren gelangte Snyders zu einer größern Sicherheit und Freiheit, wie diejenigen seiner Jagden beweisen, in welchen keine Menschen, sondern bloß Hunde und wilde Thiere vorkommen.

Mit dem Bilde also, welches sich Künstler, Kunstfreunde und Laien von dem Thiermaler Rubens gemacht haben, will die Ausföhrung der Thiere auf dem neu erworbenen Berliner Bilde nicht harmoniren. Das Nilpferd freilich ist, wenn auch etwas zahm und nüchtern behandelt, so doch mit großer Naturwahrheit nach einem lebenden Modell gemalt, und auch der Löwe läßt, wenn er auch den bessern Exemplaren auf andern unzweifelhaften Bildern von Rubens'

Hand nicht gleichkommt, hinsichtlich der Correctheit nichts zu wünschen übrig. Mißlicher sieht es schon mit dem Krokodile aus, welches einem ausgestopften Exemplare nachgebildet zu sein scheint und sich deshalb an Lebendigkeit mit dem Krokodile auf den „vier Erdtheilen“ nicht messen kann. Bei dem Nashorn hat die Autopsie ganz und gar gefehlt, da es, wie u. a. das Horn auf dem Nacken beweist, nach dem bekannten Holzschnitte Dürers gemalt ist. Am schlimmsten aber steht es mit dem Tiger, welchem der Schwanz falsch eingesetzt ist, eine so grobe Nachlässigkeit, daß nimmermehr anzunehmen ist, Rubens habe dieses Monstrum selbst gemalt. Noch schwerer sind die Verzeichnungen, an welchen die beiden Hauptfiguren, Neptun und Amphitrite oder Libye, leiden. Die Arme sind lange Wülste ohne Knochen, welche schlaff von den Schultern „herabbammeln“: ein andres Wort ist für den Sachverhalt nicht zu finden. Dazu gesellt sich ein unerfreuliches, fahles und kaltes Colorit mit schweren, graublauen Schatten im Fleisch. Was Wunder, daß der Eindruck des Bildes fast überall ein abschreckender war und daß namentlich unter den Künstlern eine Bewegung entstand, die sich in Anbetracht des Preises von 200 000 Mark bis zur Enttäuschung steigerte. Man ging so weit, das Gemälde für ein Nachwerk des 18. Jahrhunderts zu erklären, welches mit Rubens absolut nichts zu thun habe.

So heftige Angriffe, die natürlich in der Tagespresse ihren Wiederhall fanden, konnten von Seiten der Direction der Gemäldegalerie nicht ohne Antwort bleiben. Director Dr. Bode übernahm die Vertheidigung des so hart mitgenommenen Bildes in einem Artikel des Aprilheftes der „Preussischen Jahrbücher“, in welchem nicht nur alle Gegner mit souveräner Verachtung abgestraft wurden, sondern auch — was das größte Erstaaunen hervorrief — der Nachweis versucht wurde, daß das Bild erstens in den Jahren 1609 oder 1610, also in der ersten Periode von Rubens' Thätigkeit, gemalt sei, daß es zweitens ganz von Rubens' eigener Hand stamme und daß es drittens ein Bild sei, welches sich durch „Großartigkeit der Composition und Gestaltung, Pracht und Harmonie der Färbung, Reiz des Hellbunkels, Lebenswahrheit und Leuchtkraft des Colorits“ auszeichne. Auf eine so gründliche „Rettung“ war niemand gefaßt.

Statt von unzweifelhaften Werken der Epoche von 1608—1612, also dem oben erwähnten Altarbilde von Grenoble und dem geistig und technisch mit letzterem verwandten Adesonsobilde im Wiener Belvedere, auszugehen, hat Dr. Bode zur Stütze seiner Behauptung eine Anzahl von Gemälden zusammengestellt, die alle in jener Zeit entstanden sein sollen, für deren Datirung aber nicht der geringste Beweis beigebracht wird. Nur ein einziges dieser Bilder (Jupiter und Callisto) trägt eine Jahreszahl, und diese — 1613 — fällt bereits in jene zweite Epoche, für welche ich das Berliner Bild in Anspruch genommen habe.

Bode geht dem Vergleiche des letztern mit den großen Altarbildern sehr vorsichtig aus dem Wege, indem er sagt, daß „die gleichzeitigen Altarbilder mehrfach aus Rücksicht auf den Platz, für den sie bestimmt waren, eine von diesen (nämlich den von Bode citirten, ganz willkürlich datirten) Bildern wie auch unter sich abweichende Behandlung zeigen.“ Das ist eine Behauptung, die nach der einen wie nach der andern Seite hin unrichtig ist. Gerade weil Rubens das Altarbild für St. Maria in Vallicella nicht mit Rücksicht auf den Platz, für welchen es bestimmt war, gemalt hatte, brachte er es nicht zur Aufstellung, sondern ersetzte es durch ein andres. Man kann sich keine größere Uebereinstimmung denken, als sie zwischen diesem Gemälde und dem St. Ildesonsjohilde in Composition, Farbe, Beleuchtung und Charakteristik besteht. Außer diesen beiden Bildern hat Rubens in der Zeit von 1608—1610 nur noch ein einziges Altarbild gemalt, die berühmte Kreuzaufrichtung in Antwerpen. Von andern Bildern fallen in diese Epoche noch: die große Anbetung der Könige, für den Antwerpener Rathhaussaal gemalt, jetzt in Madrid, die Portraits des erzhertzoglichen Paares Albert und Isabella, die nicht mehr mit Sicherheit nachweisbar sind, und das herrliche Denkmal seines jungen Eheglücks, welches ihn und seine junge Frau Isabella Brant in einer Gaisblattlaube darstellt (Pinakothek zu München). Ende 1608 kehrte Rubens nach Antwerpen zurück. Tief erschüttert durch den Tod seiner Mutter, lebte er mehrere Monate lang seinem Schmerze. Im September 1609 wurde er zum Hofmaler der Erzherzöge ernannt, im October desselben Jahres verheiratete er sich und gründete seinen Hausstand. In einer so bewegten Zeit war es selbst für einen Rubens genug, wenn er die beiden großen Altarbilder, die Anbetung der Könige und verschiedene Portraits malte, zumal dieselben an Sorgfalt der Durchführung in Zeichnung und Colorit und an Vollendung der Composition unter allen Werken des Meisters ihres gleichen suchen. Und in dieser Zeit, in welcher der eben aus Italien zurückgekehrte Künstler allen Fleiß darauf verwendete, um den Rivalen daheim seine Kraft zu zeigen, soll er eine in Zeichnung und Farbe so schwächliche Arbeit producirt haben, welche zu den damals ausgeführten Meisterwerken in schroffstem Gegensatz steht? Woher nahm er die Zeit, nahm er die Anregung zu den literarischen Studien, welche das Berliner Bild voraussetzt, woher die Zeit zu den Thierstudien, die trotz der stümperhaften oder doch flüchtigen Behandlung der Thiere vorausgegangen sein mußten?

In der Zeit von 1609—1610 würde das Berliner Bild eine vollkommen isolirte, vollkommen unerklärliche Erscheinung bilden. Auf keinem Bilde dieser Epoche und sogar auch der nächstfolgenden Jahre lassen sich ähnliche Nach- und Fahrlässigkeiten nachweisen, wie sie der Maler des Berliner Bildes begangen hat.

Dieselben sind eben nur zu erklären, wenn wir das Bild in eine Epoche versetzen, in welcher Rubens so mit Aufträgen überhäuft war, daß er die Ausführung seiner Bilder Gehülften und Schülern überlassen mußte, und eine solche Epoche ist eben die Zeit von 1618—1625, in welche sich das Berliner Bild auch aus einer ganzen Reihe andrer Gründe leicht und zwanglos einfügt.

Schon im Mai 1611 war Rubens' Atelier derartig mit Schülern überfüllt, daß er genöthigt war, ihrer mehrere auf Jahre hinaus bei andern Meistern unterzubringen und jede Aufnahme eines neuen Schülers, um welche er von befreundeter Seite gebeten wurde, abzulehnen. Außer diesen Schülern, die ihm sehr bald eine brauchbare Stütze wurden, hatte er eine Anzahl Gehülften, welche bestimmte Theile in seinen Bildern ausführten. Als solche Gehülften sind mit Sicherheit nur folgende zu nennen: Jan Brueghel, genannt der Sammetbrueghel († 1625), Rubens intimster Freund, der ihm Landschaften, Früchte, Blumen, Gefäße und sonstige Metallgegenstände, wie Panzer und Waffen, malte, während Rubens oft seine Landschaften mit Figuren staffirte, ferner Franz Snyders, der große Thiermaler († 1657), Paulus de Vos († 1678), ebenfalls ein Thiermaler, Jan Wildens und Lucas van Uden, beide Landschaftsmaler.

Von diesen Meistern werden wir selbstverständlich keinen für die schwächliche Allegorie der Schönbornschen Sammlung verantwortlich machen dürfen. Wir werden vielmehr denjenigen, der nach einer Rubensschen Skizze das Bild in großem Maßstabe ausgeführt hat, unter der Zahl der Schüler suchen müssen, welche an den Gemälden der Luxemburggalerie, auf denen sich ähnliche Schwächen und Flüchtigkeiten finden, mitgeholfen haben. Mit Sicherheit wissen wir nur drei bekannte Maler anzuführen, welche von 1622—1625 unter Rubens' Leitung in dessen Atelier arbeiteten: Cornelis Schut, Theodor van Thulden und Franz Wouters. Vielleicht gehörte auch Abraham van Diepenbeeck zu ihnen, dessen Art mir in verschiedenen Bildern der Luxemburggalerie nachweisbar zu sein scheint. Der Gedanke und die Composition des Berliner Bildes rührt sicherlich von Rubens her. Darüber kann kein Zweifel obwalten. Er hat vielleicht eine Farbestizze entworfen, und nun machte sich ein Schüler — einer von den genannten oder ein Anonymus — daran, das Bild mit Hilfe Rubensscher Thier- und Menschenstudien, die, wie wir wissen, in seinem Atelier zur Benutzung für die Schüler an den Wänden hingen, in Großem nach dem geläufigen Rubensschen Malrecept auszuführen. So erklären sich die Schwächen des Bildes auf dem natürlichsten Wege, ohne daß man zu gewaltsamen Hypothesen seine Zuflucht zu nehmen braucht.

Diejenigen, welche das Bild für ein zusammengestoppeltes Machwerk aus dem 18. Jahrhundert halten, haben meiner Meinung nach ebenso sehr Unrecht wie

diejenigen, welche es als ein eigenhändiges Werk des Meisters aus seinen frühern Jahren proclamiren. Gegen die erstern spricht schon die Thatsache, daß sich in der Gemäldegalerie in Gotha eine Copie des Bildes befindet, die noch aus dem 17. Jahrhundert herrührt. Daß die Directoren der Berliner Galerie zu der zweiten Kategorie gehören, ist nur zu erklärlich, da allein durch unbedingtes Festhalten an der vollständigen Ausführung des Bildes durch Rubens selbst der dafür gezahlte Preis von 200 000 Mark gerechtfertigt werden kann.

Aber selbst wenn nachgewiesen werden könnte, daß Rubens einen großen Antheil an dem Bilde gehabt hat, der über die Erfindung hinaus auf eine Ausführung der Hauptpartieen von seiner Hand auszu dehnen wäre, was mir jedoch nicht wahrscheinlich ist, so wird mir und mit mir der Majorität der Künstler und des Publicums niemand die Ueberzeugung aufdrängen können, daß die Berliner Galerie um ein schönes, für den Meister charakteristisches und seiner würdiges Bild bereichert worden ist.

Berlin.

Adolf Rosenberg.



Eine nationale Krankheit.



n frühern Zeiten pflegte man dem Deutschen nachzurühmen, daß er das Familienleben besonders hochhalte und daß, während die Frau wirtschaftlich und sorgsam im Hause walte, der Mann neben seinem Amte oder Geschäft seine Zeit vor allem der Erziehung seiner Kinder widme. Es mag einmal eine solche Zeit gegeben haben, für einen großen Theil Deutschlands ist sie gewiß längst vorüber. Nur das Dogma ist übrig geblieben. Je weniger aber dies der Wirklichkeit entspricht, um so hartnäckiger wird es verfochten, um so erbarmungsloser das Anathema gegen den anders denkenden Ausländer geschleudert und um so wohlgefälliger die Genugthuung ausgesprochen, die der Deutsche haben müsse, wenn er gegenüber slavischer Sittenlosigkeit oder romanischem Verfall die reichen Segnungen betrachte, die täglich zum Heile der Nation aus einem innigen Familienleben hervorgingen. Und doch müssen wir einer solchen optimistischen Auffassung gegenüber festhalten: das deutsche Familienleben, das man als einen Nationalvorzug rühmt, ist eine Fabel, eine Fabel wie die viel gepriesne deutsche