

Zum malerischen Werk von Rubens

Mit sechs Abbildungen auf vier Tafeln

Von AUGUST L. MAYER

Die neue Auflage des Rubensbandes in der Folge der „Klassiker der Kunst“ hat dank der großen Kennerchaft und der Arbeitskraft des allzufrüh verstorbenen Bearbeiters Rudolf Oldenbourg die Rubensforschung einen mächtigen Schritt vorwärts gebracht. Wie Oldenbourg selbst ausdrücklich bemerkt, sind infolge äußerer Umstände die Skizzen und Bildnisse, die ihm bekannt waren, nicht alle zur Reproduktion gelangt. Abgesehen aber von diesen nur in den Erläuterungen erwähnten Arbeiten, die also wenigstens durch diese kurzen Zitate Eingang in die Rubensliteratur gefunden haben, sind in jüngster Zeit einige wichtige Arbeiten aufgetaucht, die noch Oldenbourg unbekannt geblieben waren oder von ihm nicht in ihrer vollen Bedeutung eingeschätzt worden sind. Von einigen dieser Stücke soll im folgenden die Rede sein, ebenso wie ich dabei die Gelegenheit ergreifen möchte, zu verschiedenen Bemerkungen Oldenbourgs kurze Ergänzungen zu geben.

In seinem Aufsatz „Rubens in Italien“¹ ist Oldenbourg naturgemäß auf das schon wiederholt behandelte Kapitel „Rubens und die Antike“ erneut eingegangen. In einer Anmerkung spricht er (a. a. O. S. 278) auch von einer Darstellung des Herkules, die unmittelbar von dem „Herkules Farnese“ abhängig ist. Das betreffende Bild, das Oldenbourg nur nach einer Photographie kannte und vor etwa zehn Jahren im deutschen Kunsthandel auftauchte, schien ihm eine direkte Kopie nach einem verschollenen Rubenschen Original zu sein. Dieses Stück ist nun vor einiger Zeit in eine bekannte Münchner Privatsammlung gelangt (Abb. S. 55). Der Besitzer ließ das kleine Holzbild reinigen, und siehe da, die derben, entstellenden Übermalungen verschwanden, und eine prachtvolle eigenhändige, sehr flüssig gemalte Skizze von Rubens kam zum Vorschein! Wiederum verrät sich die ganze Selbstherrlichkeit des Flamen. Denn interessanter und wertvoller noch als die Übernahme des Motivs ist die Art der Umgestaltung, die Übersetzung ins flämische Barock. Daß die Formen in jeder Hinsicht den echt Rubenschen Duktus zeigen, ist selbstverständlich. Von der Umwandlung des Standmotivs in das Schreitmotiv hat schon Oldenbourg kurz gesprochen. Aber der Drang des Meisters nach Bewegung, nach Aktivität ist damit noch nicht befriedigt: Rubens läßt den Herkules über die Leiche des Antäus schreiten. Doch auch dies ist für Rubens noch nicht genug: Die Rechte des toten Antäus verkrampft sich in die Keule des Siegers.

* * *

Die beiden unvollendeten Bildnisse des Erzherzogs Albrecht und der Infantin Isabella, die Glück vor einiger Zeit für das Wiener Staatsmuseum erworben hat, sind in Fachkreisen viel diskutiert worden². Ich möchte mich aus zwei Gründen hier dazu äußern. Einmal weil dem Schreiber dieser Zeilen nachgesagt wurde, er habe die Authentizität der Bilder angezweifelt, und zweitens um auf den Zusammenhang mit der Porträtaufassung des jüngeren Pourbus hinzuweisen. Die Wiener Bilder sind zweifelsohne eigenhändige, für unsere Kenntnis von Rubens künstlerischer Entwicklung höchst aufschlußreiche Arbeiten. Ich bin unabhängig von Oldenbourg und Glück zur gleichen Datierung auf das Jahr 1609 gekommen. In London sah ich im Herbst 1921 bei Durlacher Bros. ein männliches Bildnis von der Hand des jüngeren Pourbus, genau wie die Wiener vor einen brennendroten, leicht horizontal (durch Schatten?) gestreiften Vorhang gestellt (Abb. S. 58). Auch das Stockholmer Museum besitzt ein pourbusartiges weibliches Porträt, das ähnlich behandelt ist. Aber welcher Unterschied in der Zeichnung, Modellierung

¹ Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen Bd. XXXVII.

² Abgebildet bei Oldenbourg a. a. O. und in dem Aufsatz von G. Glück in „Die bildenden Künste“ (1921).