

an den Gonzaga-Zyklus Cintoretto's aufgefrischt hat, den er in Mantua in seiner Jugend sich mehr als einmal angesehen hat; wer weiß, ob nicht Rubens außer zeichnerischen Notizen sich auch heute verschollene Kopien darnach gemacht hat. Die Rubens'sche Darstellung ist eine freie, höchst persönliche Verwertung und Kombination von Motiven aus der „Einnahme von Parma“ und der „Vertreibung der Franzosen aus Pavia“. Das offenbart sowohl die Gesamtanlage wie auch Einzelheiten in der Komposition von Mittel- und Hintergrund. Dies führt uns dazu die Gelegenheit zu benutzen, wiederholt auf die Kopien von Rubens nach Cizian hinzuweisen, die leider auch in dieser Neuauflage des Rubensbandes nicht veröffentlicht sind. Man spricht meistens nur von der interessanten Kopie nach Cizian's „Sündenfall“ und den Porträtkopien, nicht aber von den beiden, zweifellos schönsten Kopien, die Rubens angefertigt hat, — mit die herrlichsten, die überhaupt je gemalt worden sind: die beiden im Stockholmer Museum befindlichen Kopien nach dem „Bacchanal“ und dem „Kinderfest“, die in jeder Hinsicht vollkommene Neuschöpfungen genannt werden dürfen (Abb. S. 56 u. 57). Es gibt kaum im Gesamtwerk von Rubens etwas Strahlenderes und Blumigeres, kaum etwas, was so sehr zu Watteau und den späteren Franzosen hin vermittelte, wie diese beiden Bilder. Es ist merkwürdig, wie Rubens, dessen Kompositionen doch so sehr nach dem Bildrand hindrängen, Cizian gegenüber vom Bildrand mehr abrückt, d. h. seinen Figuren noch mehr Raum und Luft schafft. Das Tempo ist in jeder Hinsicht gesteigert, all das, was bei Cizian noch zeichnerisch ist, ganz in das Malerische umgesetzt, die Tiefe in völlig neuer Weise betont. Die Landschaft ist eine ganz von Rubens Gnaden, wo jede Erinnerung an venetianische Bäume und die Erde der terra ferma, jeder Gedanke an venetianischen Himmel und Wolken ausgelöscht scheint, und doch haben die Bilder, wie schon gesagt, fast noch größere strahlende Heiterkeit; die Erregung und Sinnlichkeit ist naturgemäß in das Flämische übersetzt, in Typ und Form, in Blick und Geste, natürlich all das, was stets in der venetianischen Kunst halb verschleiert, kaum ausgesprochen bleibt, ist hier mit Deutlichkeit gesagt, aber ohne ins derb Flämische zu geraten.

## Heinrich Nauen

Von EDWIN SUERMONDT

Mit zehn Abbildungen auf fünf Tafeln

Einer Dame, die ihn fragte, wie Malerei am besten lehrbar und lernbar sei, gab Nauen einmal die Antwort: „Überhaupt nicht! das ist angeboren“. Es gibt nicht viele, selbst in unserem Zeitalter der Autodidakten nicht, denen ein solcher Ausspruch selbstverständlich, ohne eine Spur von Anmaßung, über die Lippen gehen darf. Für Nauen ist dies gelegentlich hingeworfene Wort im höchsten Maße typisch mit seiner leidenschaftlichen und stolzen Ablehnung alles dessen, was nicht organisch gewachsen, sondern angelernt, abgesehen, Manier, irgendwie „akademisch“ ist und die Kunst bestenfalls zu einem schmückenden Spiel erniedrigt, während sie ihm — wie jedem echten Künstler — Weihe, höchstes Menschentum, gesteigertes Erleben bedeutet. Und es ist typisch für ihn in seiner immanenten Tragik: was an Qual darin liegt und an erbittertem Ringen, an Kämpfen und Niederlagen, an Anfeindungen und tiefster Einsamkeit, das hat Nauen durch lange, schwere Jahre wie kaum einer an sich erfahren. Es ist der auszeichnende Fluch jedes Eigenen, daß er zum Alleinsein verurteilt ist. So fand der knapp 18jährige Jüngling in Düsseldorf nicht den Malerfreund, den er sehnsüchtig suchte, und die Akademie, die ihm nicht einmal technisch Brauchbares vermitteln konnte, gab ihm Steine statt Brot. Einsam blieb er später als Meisterschüler des von ihm persönlich hochverehrten Grafen Kalkreuth, und ein schmerzlicher Bruch mußte ihn aus dieser „Sackgasse“ retten. Dann kam die Zeit, wo er, ganz auf sich gestellt, in Belgien lebte, und die bösen Jahre in Berlin. Die laute, hastige Stadt des Betriebs um der