

steigerung Dutartre, Paris 1804. Aus derselben kam z. B. auch der „Triumph des Silen“, den später Smith um 1100 £. für Sir Robert Peel ankaufte. Das Bild ist auf Holz gemalt. Es trägt zwei Zeichen. Das eine sind die eingebrannten Buchstaben D. B., Kürmarken bei approbirten Bildbrettern; das zweite war ein Siegel in rotem Wachs, welches der gelehrte Antwerpener Forscher Theodor van Verius als das Wappen der St. Lucas-Gilde (der Maler-Gilde) erkannte. Aber es bedeutet nicht, daß das Bild im Besitz der Gilde gewesen, sondern daß es der Gilde zur Prüfung vorgelegt und von dieser anerkannt sei. Die Gilde mußte häufig Bilder attestiren. Van Verius forschte in den Akten nach; das Siegel des Höllensturzes hatte die Jahreszahl 1733; in diesem Jahre waren nun allerdings attengemäß zwei Bilder begutachtet und beglaubigt, eins von Fr. van Mieris, das zweite von Rubens, aber kein Höllensturz, sondern „Eusanna und die beiden Greise“.

Bei weiterem Nachforschen jedoch entdeckte van Verius die Akten über eine Prüfungs- und Testatssitzung der Gildenkammer vom 21. Sept. 1754, in der sie „ein ihr vorgelegtes Gemälde, darstellend die Exekution des jüngsten Gerichts, gemalt auf Holz, binnen Rahmen 4'  $\frac{1}{2}$ “ hoch und 3'  $2\frac{1}{2}$ “ breit, nach Sicht und reiflicher Unterfuchung durch die Vorsteher, begutachtet hat, als sorgfältig gemalt worden zu sein durch P. P. Rubens. Zum Zeugnis der Wahrheit ist besagtes Werk bezeichnet, gemerkt und besiegelt auf der Rückseite der Holztafel mit dem Siegel in rotem Wachs dieser Kammer“. (Folgen die Unterschriften.) Somit hat die spätere Prüfungskommission sich noch des älteren Siegels von 1733 bedient. Es ist das einzig erhaltene, wenn wir nicht irren.

Dies die äußere interessante Geschichte des Suermondt'schen Bildes. Was über seinen Wert, als eins der Meisterstücke des Meisters, Forscher und Künstler wie Waagen, Lemonnier, Manß, Woltmann, Winterhalter, Knaut u. a., in geradezu enthusiastischer Weise geurteilt haben, daß das Bild, ausgestellt in München, wegen seiner Komposition, der Feinheit seiner Ausführung, dem Reichtum und der Gewalt der Phantasie den genannten Münchener Bildern von Waagen u. a. vorgezogen worden ist, gilt es hier nicht zu wiederholen.

Wie schön es ist, mag man bei einer Vergleichung der jetzt in gleich großem Format vorliegenden Photographien des Münchener und des Suermondt'schen Höllensturzes mit Hilfe der Lupe ansehen. Die kleinen Figuren und Gesichter des letzteren zeigen einen Ausdruck, der in dem weit größeren Münchener Bilde nicht übertroffen ist. Einzelnes kommt darin noch prägnanter heraus (z. B. die Löwen).

Nun ist aber der Suermondt'sche Höllensturz das

Gegenstück zu der Münchener „Auferstehung der Gerechten“ in Komposition und Größe. Dort geht der schreckliche Sturz dieser Leiberkaskaden vor sich aus ungeheurem, hohem, tiefem, flammendurchglühtem Himmelsraum hinab zum Höllengewirr. Hier schweben aus den Erdengräbern die Leiber empor zur Seligkeit in die unendliche himmlische Glorie.

Beide Bilder ergänzen sich durchaus. Beide sind komponirt auf Wirkung des Raumes in Flammen und Licht.

Ganz anders der Münchener Höllensturz. Als Rubens dies Bild malte, hatte er andere Absichten, denen gemäß er die frühere Komposition änderte, — denn das Münchener kann nicht die erste Komposition gewesen sein. Der Sturz allein, der Körperpschwall, wie ein Wasserfall durcheinander wirbelnd und doch miteinander verbunden herabsaufend, wurde nun der Hauptvorwurf. Die Wirkung als ungeheures Himmelsraum- und Lichtbild wird nicht mehr beabsichtigt, und der weiße Meister, kundig des Gesetzes, daß man nicht zweien Herren dienen kann, ordnet sie der neuen Hauptabsicht unter. Wir blicken nicht mehr in den Himmelsraum, darin der Sturz niederfaßt, sondern dicht vor unserem Blick (wir schauen hier hinaus, wie durch ein Fenster, das unsern Blick begrenzt, der Rahmen ist dies Fenster), bricht der Sturz der Verdammten mit dem Höllengebiet herab. Gerade ist Michael oben im Sehraum sichtbar geworden. Vom Himmel ist nur ein schmaler Streifen der Flammentiefe übrig geblieben.

Man sehe, wie Rubens dabei zu Werke gegangen ist. Ein breiter oberer Lichtstreifen des Suermondt'schen Bildes ist weggelassen; der Erzengel Michael mit der blitzbewehrten Rechten und dem wehenden Mantel erscheint unmittelbar unter dem oberen Rahmenrande. Die ganze linke Gruppe der Engel und Stürzenden ist entsprechend an die große Mittelgruppe hinangerückt und dafür ebensoviel von dem Feuerhimmelshintergrunde des Suermondt'schen Bildes weggelassen.

Die Gestalten, auf dem großen Münchener Bilde viel größer, uns nahe, dicht vor Augen gerückt, werden einander mehr genähert, zum Teil ineinander geschoben. Wo das Suermondt'sche Bild eine längere Kette zeigt — Blitze, in Menscheleibern dargestellt? — da schieben sich Figuren des Münchener Bildes übereinander. Dort z. B. reißt ein Teufel ein Weib, es vorn am Fuß packend, herab, während er ein anderes noch am Knöchel festhält, das schon ein anderer Teufel an den Haaren herabzieht und auf diese Weise es mit jenem zum Zerreißen streckt. Im Münchener Bilde hat derselbe Teufel beide Weiber an den Waden umkrallt, so daß der Fuß des oberen Weibes an seinem Arm, der des zweiten sogar ihm zwischen Nacken und Schulter liegt. Alles drängt dadurch mehr als Knäuel aufein-