

Zeitschrift: Neue Schweizer Rundschau
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: 3 (1935-1936)
Heft: 2

Artikel: Über das Münchner Selbstbildnis von Rubens und Isabella Brant
Autor: Jedlicka, Gotthard
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-759223>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 14.05.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



RUBENS UND ISABELLA BRANT IN DER
GEISSBLATTLAUBE

Ältere Pinakothek, München

Über das Münchner Selbstbildnis von Rubens mit Isabella Brant¹

von Gotthard Jedlicka

Verschiedene kunsthistorische Auffassungen

Das Selbstbildnis von Rubens mit Isabella Brant, das sich in der älteren Pinakothek in München befindet,² wird selbstverständlich aus einer Absicht heraus zum Gegenstand dieser besonderen Stunde gemacht. Ich möchte an diesem Bild eine bestimmte Auffassung der Kunstgeschichte und der kunstgeschichtlichen Darstellung belegen, wie sie auch an einem andern Werk entwickelt werden könnte. Es gibt für jedes Bild, für jedes Kunstwerk überhaupt eine besondere Art der Fragestellung (auch aus einer einheitlichen Grundanschauung heraus) und eine nur gerade ihm eigentümliche Problematik. Dieses Problem, diese Fragestellung gilt es herauszuschälen. Ich bin dabei der Überzeugung, daß die Kunstgeschichte schon der nächsten Gegenwart in einem viel größeren Ausmaß, als es bis heute geschehen ist, der kunsthistorischen, stilkritischen, ästhetischen, ja sogar psychologischen Erfassung und Darstellung des einzelnen Kunstwerkes gelten wird. Ich stehe mit dieser Ansicht übrigens nicht allein. Gerade unter jüngeren Kunsthistorikern gewinnt diese bestimmte Auffassung ständig an Boden und an Gewicht. Eine Zeitlang war unter ihnen die Antithese «Wölfflin oder Dvorak» beliebt, die zeigt, daß Wölfflin und Dvorak nicht immer richtig verstanden waren, weil jede dieser Erscheinungen so viel mehr enthält als sich mit einer Antithese erfassen läßt. Für die Betrachtung des einzelnen Kunstwerks ergibt sich nur die eine fruchtbare Möglichkeit: «Wölfflin und Dvorak» — wenn man schon so vereinfachend (und damit auch schon irgendwie

¹ Habilitationsrede an der Universität Zürich, gehalten am 4. Mai 1935.

² Nr. 334 des Kataloges von 1930.

fälschend) reden will, das heißt: die Verbindung aller nur denkbaren Zugangsmöglichkeiten zum einzelnen Kunstwerk. «Sobald das einzelne Kunstwerk» — und nun zitiere ich einen dieser jüngeren Kunsthistoriker, auf die ich mich soeben berufen habe — «als eine eigene, noch unbewältigte Aufgabe der Kunstwissenschaft angesehen wird, steht es in mächtiger Neuheit und Nähe vor uns. Früher bloß Medium der Erkenntnis, Spur eines anderen, das aus ihm erschlossen werden sollte, erscheint es jetzt als eine in sich ruhende kleine Welt eigener und besonderer Art!»³

Dieser Auffassung ist scheinbar jene andere entgegengesetzt, die Burckhardt in seinem Vortrag über die «Kunstgeschichte als Gegenstand eines akademischen Lehrstuhls» so formuliert hat: «Deshalb ist von dem wahren Mysterium des einzelnen Kunstwerkes nie zu reden, und bei weiterm Forschen wird der tiefste Grund der Kunst überhaupt nur immer rätselhafter, und alle Besprechung desselben mehr oder weniger eitel... Das Geheimnis der Natur kann man durch Forschung und Spekulation mehr und mehr einengen, das der Kunst nie.»⁴ Ist es denn so? Der Kunsthistoriker muß, so meine ich, bei einem innersten Wissen darum, daß alle Kunst in einem letzten Sinn Geheimnis bleibt, — und jeder echte Kunsthistoriker weiß es — zum mindesten doch von dem Drang beseelt sein, in der Erkenntnis des Kunstwerks so weit vorzustoßen, als es dem Menschen aus der Fülle seiner Voraussetzungen heraus möglich ist, und Burckhardt hat es getan — meisterhaft und mit vollendetem Takt!

Die Kunstgeschichte, so wie wir sie verstehen, ist eine junge wissenschaftliche Disziplin. Sie hat daher den Ehrgeiz gehabt — nach einer unerhörten Blüte mit Burckhardt, Wölfflin, Dvorak und anderen — in einer kurzen Zeit nun auch noch alles andere nachholen zu wollen, was die übrigen Disziplinen im Verlauf jahrhundertewährender, ununterbrochener und hartnäckiger Arbeit erreicht hatten! Das hat — vor allem das! — zur reinen Stilkritik mit ihrem totalitären Anspruch, der immer verlockend bleiben wird, und zum Programm der Kunstgeschichte ohne Namen geführt — und damit bei jenen, die es fanatisch durchführen wollten, zur Fülle der verschiedensten Fehlschlüsse, die sich heute, wo

³ Sedlmayr im Jahrbuch 1933 der «Kunstwissenschaftlichen Forschungen».

⁴ Gesamtausgabe, Band 13, S. 26.

die Tatsachenforschung (ich erinnere an die Kunstdenkmälerinventarisierungen der verschiedensten Länder) methodisch durchgeführt wird, zu rächen beginnen. Auch auf dem Gebiete der Kunstinterpretation, die immer ein wesentliches Gebiet der Kunstgeschichte darstellen muß, hat man von neuem zu beginnen und zwar eben mit der intensiven Erschließung des einzelnen Werks. Das eine Gebiet der Forschung muß das andere ergänzen. Die Inventarisierung des Denkmälerbestandes sollte gleichsam von einer solchen der künstlerischen Inhalte begleitet sein — und erst aus ihrer Gesamtheit, die nicht nur äußerlich verbunden, sondern innerlich aufeinander bezogen ist, können sich neue Probleme und damit auch neue Erkenntnisse ergeben! Ich möchte an diesem bestimmten Beispiel des Selbstbildnisses von Rubens mit Isabella Brant zeigen, wie es geschehen kann, — und selbstverständlich nur versuchsweise — wobei das Ergebnis der Betrachtung als wissenschaftliches Ergebnis genommen sein will, der Weg aber, auf dem es geschieht, nur eine der vielen methodischen Möglichkeiten darstellt, die auf diesem Gebiet je nach dem Gegenstand der Betrachtung zu wechseln haben.

Frühere Auseinandersetzungen mit dem Bild

Jacob Burckhardt, der sonst in Zuschreibungen und Absprechungen von Bildern vorsichtig war — weil er die vielen Gefahren erkannte, die immer damit verbunden sein werden — hat in seinen «Erinnerungen aus Rubens» vor dem Selbstbildnis von Rubens mit Isabella Brant seine Zurückhaltung aufgegeben und ausgesagt, es könne unmöglich von Rubens stammen. «Wir glauben, Rubens habe sich einmal einen freien Tag gemacht,» so schreibt er, «und sich von einem befreundeten Kollegen, etwa Cornelis de Vos, malen lassen, die Gründe für diese Meinung aber (fährt er fort), mögen hier zurückgehalten bleiben.»⁵ Diese Zurückhaltung — in einer so wichtigen Sache — ist zu bedauern. Mit der Ansicht, das Bild sei nicht von Rubens, steht Burckhardt allein da, auch heute noch. Ja, es bestand überhaupt nie eine Unklarheit über seine Autorschaft. Dieses Doppelbildnis hat sogar oft, und lange vor ihm — was ihm zum Teil auch bekannt gewesen sein mag — große Begeisterung

⁵ Gesamtausgabe, Band 13, S. 494. Burckhardt nennt die Frau: Elisabeth.

hervorgerufen, und in der Geschichte der Rubensverehrung nimmt es eine wichtige Stellung ein. Heinse hat es in seinen berühmten Briefen aus der Düsseldorfer Gemäldegalerie geschildert,⁶ Friedrich Georg Forster hat in seinen «Ansichten vom Niederrhein»⁷ ausdrücklich darauf hingewiesen, in Rooses «Geschichte der Malerschule Antwerpens»⁸ ist es charakterisiert. In einem großen Essay über Rubens im Buch «Deutsche und Italienische Kunstcharaktere»⁹ geht auch Berthold Riehl darauf ein. Im besten Werk, das es außer den «Erinnerungen aus Rubens» und neben dem Rubensbuch von Robert Vischer über diesen Maler gibt, in den Rubensstudien von Rudolf Oldenbourg, der früh gestorben ist und doch Wesentliches — gerade über Rubens — gegeben hat, ist wiederum von diesem Bild die Rede.¹⁰ Und auch auf die Künstler, die im allgemeinen unbefangener urteilen als die Kunsthistoriker, hat es von jeher einen großen Eindruck ausgeübt. Ich erwähne nur, um seine Wirkung auf andern Gebieten der bildenden Künste anzudeuten, die begeisterte Äußerung von Adolf Hildebrand in einem seiner Briefe an Conrad Fiedler.¹¹ Und doch: aus einem bestimmten Grund ist die Ablehnung von Jacob Burckhardt zu begreifen! Innerhalb der Gestaltung von Rubens, die jene Jahre umfaßt, in denen es entstanden sein muß, stellt es einen besonderen Fall dar. Man hat auch das Werk von Rubens in Perioden gegliedert und nimmt im allgemeinen an, daß die erste entscheidende Periode mit dem Jahre 1612 abschließt. Aus dieser Periode sind viele Bilder bekannt; aber das Doppelbildnis von Rubens mit der Isabella Brant ist anders gemalt als die großen gleichzeitigen Werke¹² — die großen Bilder dieser Zeit nämlich sind irgendwie maßlos, sie sind begabte Renommisterei; die Figuren haben ein kolossales Ausmaß, ihre Muskulaturen sind geschwellt, alle ihre Bewegungen sind gewaltsam. Diesen Werken, in denen ein Vlamé sich bemüht, italienisch zu sprechen, steht nun das Doppelbildnis mit der Isabella Brant gegenüber. Erst, wenn

⁶ Sämtliche Werke, Inselverlag, Band 9, S. 361—363.

⁷ Ausgabe von Reclam jun. Band 1, S. 88—90.

⁸ Deutsche Ausgabe von Dr. Franz Reber, München 1881, S. 179.

⁹ Frankfurt 1893, S. 230.

¹⁰ Peter Paul Rubens, München und Berlin 1922, S. 96—97.

¹¹ Adolfs von Hildebrands Briefwechsel mit Conrad Fiedler, Wolfgang Iltis, Dresden. O. I. S. 127.

¹² die Burckhardt damals bekannt sein konnten.

man es in dieser Umgebung betrachtet und wertet, was wir uns hier aber versagen müssen, sieht man es richtig — zum mindesten von einer bestimmten Seite aus.

Es muß zwischen 1609 und 1610 gemalt worden sein. Der äußere Zusammenhang, in den es eingeordnet werden muß, ist dieser: Rubens hatte, um an das Totenbett seiner Mutter zu eilen, vom Herzog von Mantua, in dessen Auftrag er stand, Urlaub verlangt. Aber die Regenten der Niederlande ernannten ihn, um ihn in Antwerpen zurückzuhalten — denn sein früher Ruhm war auch schon zu ihnen gedrungen — am 23. September 1609 mit einem Jahresgehalt von 1500 Gulden zu ihrem Hofmaler und ehrten ihn darüber hinaus mit einer goldenen Kette. In Antwerpen, wo er sich die ganze Zeit aufhielt, verkehrte Rubens in der Familie seines Bruders, der die Schwester der Gattin des Antwerpener Stadtschreibers Jan Brant geheiratet hatte, und auch in der Familie des Stadtschreibers, wo er seine Tochter Isabella kennenlernte. Am 13. Oktober 1609 wurden die beiden getraut. Man fragt sich nun hin und wieder — auch heute noch — ob dieses Doppelbildnis kurz vor oder kurz nach der Vermählung entstanden sei. Für die Stellung des Bildes innerhalb der Malerei von Rubens kommt dieser Frage keine größere Bedeutung zu. Mit Bestimmtheit ist es — und nur das ist wesentlich — um diese Zeit entstanden, Dilthey hat einmal gesagt, seit den Tagen der Antike haben nur die Menschen des siebzehnten Jahrhunderts es wieder gewagt, stolz zu leben. Vor einem Bildnis dieser Art wird das kühne Wort wahr.

Der Bildinhalt

Schon die Darstellung des bloßen Bildinhaltes führt zu einer ersten, allerdings ungefähren Analyse. Das Paar scheint ein wenig von unten gesehen und dargestellt zu sein. In nachlässiger und doch sicherer Haltung sitzt der Maler auf der Bank einer Geißblattlaube. «Er ist einer der wahrhaftig schönsten Männer, die man sehen kann,» schrieb Heinse in einem seiner Rubensbriefe.¹³ Seine ganze Erscheinung, von der eine betonte Repräsentanz ausgeht, drückt eine jugendlich maßvolle Sicherheit aus, wie sie ihm immer eigen gewesen sein muß — und wie sie sich auch aus seinen Briefen er-

¹³ Sämtliche Werke, Band 9, S. 361.

gibt: — sie zeigt sich (in einer klaren und überlegten Stufung) in jeder einzelnen Gebärde. Er hat die Beine mit den kräftigen Waden und den starken Oberschenkeln übereinandergeschlagen und den Fuß des linken Beins ein wenig nach unten gedrückt. Der linke Arm ruht — bei leicht emporgehobener Achsel — mit dem Ellbogen auf der Lehne der Bank. Am Hut der Frau vorbei greift die starke Hand mit lockerer und dabei doch entschiedener Haltung der Finger an den Griff des Degens, der (nach der Schilderung von Heinse) mit «Brillanten besetzt» ist. Um die ganze Gestalt mit ihrer jungen Fülle und mit dem charakteristischen Fluidum erobernder Männlichkeit ist in einer scheinbar zufälligen und doch großartig drapierenden Weise der violette Mantel mit dem schwarzen schimmernden Seidenfutter gelegt, in dem das künstlerische Temperament dieses Malers, das selbstverständlich auch mit seinem menschlichen in Zusammenhang steht, prachtvoll gezügelt auch äußerlich sichtbar aufrauscht. An dieser einzigen Stelle, wo es das Bild nicht nur erlaubt, sondern auch verlangt, läßt sich der Maler gehen. Er ist im übrigen mit der prunkvollen Solidität eines adeligen Mannes seiner Zeit gekleidet — sozusagen um seinen Degen herum angezogen — nicht im Geschmack der Heimat, sondern der Fremde, aus der er zurückgekommen ist — nach der vornehmsten Mode der Zeit: er trägt eine braungoldene Jacke, die von einem grünlichen Schimmer überglänzt und in den Brustpartien von schwarzen in den Stoff gestickten oder gepreßten geometrischen Mustern bedeckt ist. Aus dieser Jacke, die einen kräftigen Oberkörper präzis und stattlich zugleich überdeckt, wölbt sich ein weißer Spitzenkragen hervor, der sich bis zu den Achseln flach über die Jacke legt, so daß der Hals des Malers frei bleibt. Die schwarzen Kniehosen, die knapp unter den Kniekehlen abschliessen und mit goldbrokatenen Bändern und Quasten gebunden und geschnürt sind, bestehen aus schwerem, gemustertem Samt, die Strümpfe sind aus orangefarbener Seide gewirkt. Der rechte Unterarm liegt auf dem einen Oberschenkel und auf der Hand, in der sich die elegante Bequemlichkeit der ganzen jugendlich männlichen Gestalt noch einmal sammelt, ruht nun die rechte Hand seiner jungen Frau. Sie kniet in einer halb sitzenden, halb kauernenden Haltung — wahrscheinlich auf einem Kissen — neben ihm. Sie hat die eine Hand auf jene des Mannes gelegt, die schlanken Finger, die um einen Ton heller sind als jene von Rubens, scheinen sein Armgelenk ein-

zeln zu umspannen, wobei der kleine Finger leicht abgetrennt und auf die weiße, schmale Manschette des rechten Ärmelendes ihres Mannes gelegt ist. Die Hand von Rubens hat sich unter diesem sachten Druck geöffnet und ihre Bewegung ist (im Gegensatz zur Bewegung der Hand am Degengriff, die nach unten weist) weich und gelöst. Auch die Frau ist repräsentativ und vornehm gekleidet. Die Freude am Wohlstand wird fast demonstrativ gezeigt. Isabella Brant trägt ein straff um den Oberkörper geschlossenes Mieder, darüber eine schwarze, gerippte Jacke mit weißen Spitzenmanschetten und um den Hals eine weiße gestärkte Halskrause. Das Mieder, das mit Gold und Silber bestickt ist und einem feinen Metallpanzer gleicht, unter dem man die Brüste kaum ahnt, ist von den Hüften her in einer spitz auslaufenden Form zwischen die Schenkel hinuntergeführt. Die Strenge der Erscheinung ist mit kostbarem Schmuck am Hals und an den Armgelenken zugleich betont und aufgelockert. Isabella Brant trägt einen hohen breitrandigen spanischen Hut, der auf der rechten Gesichtseite heruntergebogen und auf der linken hinaufgekrempelt ist. Über dem blonden Haar, das über der linken Seite des Gesichtes gerade noch sichtbar wird, liegt eine Spitzenhaube. Die geschlossene Schwere der einen Form — des Hutes — und die trockene Zierlichkeit der andern — der Krause um den Hals — bilden den Rahmen, in dem sich die Form dieses jungen und schönen Gesichtes erst zu seiner blühenden Fülle entwickeln kann. So sitzen die beiden jungen Menschen nebeneinander — Sinnbild eines jungen Glücks.

Das Problem des Porträts

Das Doppelbildnis von Rubens und Isabella Brant führt zum Problem des Porträts überhaupt. Man muß sich also vorerst einmal über dieses Problem Klarheit verschaffen. Vor allem wichtig ist, wenn man es unternimmt, die eine Erkenntnis — die man ja auch schon ausgesprochen hat, die man sich aber immer wieder deutlich machen muß: was wir von einem Menschen und von seinem Gesicht wirklich sehen, ist nicht das gleiche, was wir im allgemeinen — in einer Unterhaltung, in einer Schilderung — als das Sichtbare bezeichnen. Was kann man doch alles erleben, wenn man sich selber einmal nach dieser Richtung hin prüft! Der Mensch steht zum Nebenmenschen im Geflecht der täglichen Beziehungen anders als

der Betrachter zu einem Porträt. Lionardo hat geäußert, die Malerei habe zwei Dinge darzustellen: den Menschen und die Seele. Von einem guten Bildnis (das ja immer auch gute Malerei sein muß), hat man von jeher gefordert, daß es beides enthalte. Im lebendigen Menschen sind Körper und Seele untrennbar miteinander verbunden; und in dieser Verbindung — wobei diese Kräfteordnungen ständig durcheinanderspielen — wirkt er auf den andern lebendigen Menschen, der gleich geartet ist. Wie anders aber ist es in der Kunst! Der Betrachter eines Bildnisses steht, vorerst einmal, nur Formen und Farben auf einer Fläche gegenüber, die nach besonderen Gesetzen geordnet sind. Aus der Totalität des lebendigen Menschen, die aus einem lebendigen Kern heraus wechselnd in Erscheinung tritt und in ihrer äußeren Wirkung ständig fluktuiert, hebt der Maler also durch seine Gestaltung die reine Sichtbarkeit in der begrenzten Fläche heraus, die durch sein Auge, das heißt: durch sein künstlerisches Temperament und die ihm immanente Gesetzmäßigkeit, auf die ja alles Sehen zurückgeht, bestimmt wird. Mit den Mitteln der Zeichnung und Farbe schafft er den Eindruck beseelter Körperlichkeit — und dieser Eindruck, der von einem guten Porträt ausgeht (oder richtiger: im Betrachter ausgelöst wird), entsteht nicht aus bloßen Assoziationen, die das äußere Erlebnis und die Erfahrung des Betrachters betreffen, sondern aus den eigenen optischen Gegebenheiten des Bildes und ihren lebensschaffenden Beziehungen. Denn es ist doch so: Das Erlebnis der beseelten Körperlichkeit tritt in der Malerei überall dort ein, wo alle Formen und Farben auf eine zwingende Weise organisch aufeinander bezogen sind. Und wenn es einmal — was nach Burckhardt, der darin so klar gesehen hat,¹⁴ auch nur in begnadeten Augenblicken geschehen kann — im Betrachter ausgelöst worden ist, so wirkt es wieder — bereichernd und differenzierend — auf das Bildnis zurück, erschließt darin neue optische Bezüge und gibt ihm eine gesteigerte Einheit — weil eben eine größere eigene Fülle sich darin verwirklicht hat. Und dieser Prozeß bricht eigentlich gar nie ab. Ein großer Maler ist, wer die Beseeltheit des Menschen, den er darstellt, durch ihre rein optische Sichtbarkeit hindurch so intensiv erlebt, daß sie sich in der künstlerischen Gestaltung nach diesem

¹⁴ Über die Kunstgeschichte als Gegenstand eines akademischen Lehrstuhls. Gesamtausgabe, Band 13, Seite 26.

Erlebnis ordnet, gliedert, stuft. «Die Seele» — und nun zitiere ich Georg Simmel, der sich mit diesem Problem häufig beschäftigt hat — «ist das zusammenhaltende, ordnende Gesetz der Züge, die allein die malerische Realität sind — wie das Naturgesetz weder die Sache selbst ist, noch irgendwie außerhalb der Sache ist, sondern die Ordnung und die verständliche Einheit und das gegenseitige Verhältnis der Sachen ausmacht.»¹⁵

Das Gesicht der Isabella Brant

Das Gesicht der Isabella Brant ist genau durchgebildet! Rubens hat es als eine bestimmte Bildnisaufgabe vor sich gesehen. Sein Ausdruck ist in jener leisen Aktivität gespannt, die sich schon in der äußeren Haltung der Frau ausprägt. Der Grundton des Gesichts ist von einem feinen Hellgelb. Seine Form wirkt — das ist vor allem zu sagen — sehr plastisch, ohne daß die Bildeinheit dadurch aufgehoben würde. Der Eindruck von beseelter Körperlichkeit, die sich selbst genügt, wird auf verschiedene Weise herbeigeführt. Auf der einen Seite durch die Betonung der körperlichen Form, auf der andern durch die differenzierende Gestaltung. In diesem Bildnis sind vor allem die Augen, die Nase, der Mund durchgebildet. Die Augäpfel sind von scharf umrandeten Lidern umgeben: in den inneren Augenwinkeln ist das rote Fleisch gemalt; ja, sogar das feine Geäder im Weiß des linken Auges ist sichtbar. Und stellenweise wird die sonst sorgfältig vertriebene Malerei sogar zur Pinselzeichnung, die dem Bildnis neue Reize zuführt. Denn in diesem Gesicht sind Feinheiten wiedergegeben, die sich überhaupt nur zeichnerisch fassen lassen: die Augenlider, auf deren Form zum Teil der Ausdruck von augenblicklicher Spannung zurückgehen mag, nehmen durch die äußere Gestalt ihrer nächsten Umgebung, je nachdem sich die Haut darüber legt oder davon entfernt, verschiedene Formen an: was vor allem mit zeichnerischen Mitteln erreicht wird. Auf die gleiche intensive Weise — und selbstverständlich mit den gleichen Mitteln — sind auch die Lippen durchgebildet: sie scheinen sogar ein wenig überbetont. Der Betrachter vermag nicht ganz zu unterscheiden, ob diese Überbetonung or-

¹⁵ Georg Simmel: Zur Philosophie der Kunst, Seite 103

ganisch bedingt ist (ob sie ihre Ursache in der physischen Bildung der Frau selbst hat), oder nur durch die intensivere Durchgestaltung entsteht. Der Ausdruck der Augen findet im Ausdruck des Mundes eine neue Bestätigung. Der Mund ist zu einem kaum faßlichen Lächeln verzogen, was den leichtesten Grad der möglichen Aktivität darstellt; und die plastische Wirkung der Lippenwölbung ist durch eine weitgehende Stufung im Rot erreicht, im übrigen auch dadurch, daß die unmittelbare Umgebung heller gehalten ist als die Wangenpartie. Auf eine bestimmte Art ist über all das hinaus der Eindruck von beseelter Körperlichkeit noch verstärkt. In diesem Gesicht kommt nämlich dem Verhältnis von Licht und Schatten eine große Bedeutung zu; es begleitet und steigert die malerische und zeichnerische Grundanlage. Das Hellgelb des Gesichtes, das einen blonden Einschlag hat, ist von feinen, grünlichen Schatten überspielt, in die stellenweise Grau und Blau gemischt ist. Der Schatten, der vom Hutrand über die rechte Augenbraue fällt, teilt diese Braue, die schon an sich bei aller Zartheit sehr verschieden durchgeführt ist, in eine belichtete und in eine verdunkelte Partie. Er legt auch — und das ist noch wichtiger — ein kaum merkliches Dunkel über das rechte Auge. Sogar das Glanzlicht dieses Auges scheint leise überschattet zu sein. So schafft das Gesicht den Eindruck präziser Lieblichkeit und einer entschiedenen Innigkeit, wie man sie so oft gerade bei jungen Frauen findet.

Das Gesicht von Rubens

Man vergleiche nun das Gesicht von Rubens damit! Die eine Tatsache wird sogleich auffallen. Der Eindruck, den es hervorruft, bleibt blasser. Dieses Gesicht ist nicht mit der gleichen künstlerischen Sinnlichkeit dargestellt. Und das Verhältnis von Zeichnung und Farbe ist anders gelagert als im Gesicht der Isabella Brant: es ist unbestimmter und weniger differenziert. Das Gesicht ist auch nicht mehr zu der gleichen plastischen Form vorgetrieben — was selbstverständlich mit all dem zusammenhängt. Natürlich vermag man auch aus diesem Gesicht Verschiedenes abzulesen. Der Grundton des Gesichtes ist gelbbraun. Die Haut ist glatt, unverarbeitet und scheint leise aufgedunsen zu sein. Die Augen sind groß und graublau; die Lippen prall und rot und weniger genau umrandet als jene

der Frau. Über der Oberlippe liegt der große Schnurrbart mit leicht ausgedrehten Enden; das Kinn ist von einem dünnen Bart überdeckt, und das Geflaum zieht sich bis zu den Ohren hin und an den Ohren vorbei bis zum Haupthaar. Das dunkelbraunblonde Haar, das unter dem schwarzen Barett hervorquillt, ist in schwere Locken gelegt. Der scharfe, glatte Nasenrücken, auf dem ein Glanzlicht liegt, wirft einen dunkeln und genau umrandeten Schatten über die linke Gesichtshälfte und bis zum Bart. Aber dieser Schatten steigert die plastische Form nicht, sondern zerstört sie vielmehr. Das Gesicht der Isabella Brant zwingt den Betrachter, sobald sein Blick darauftrifft, zu einer fortschreitenden optischen Differenzierung, die ihn, ohne daß er sich dessen bewußt zu werden braucht, aus dem Totalerlebnis heraus auch zu einer seelischen und psychologischen Differenzierung führt. Vor dem Gesicht von Rubens aber wird das mehr oder weniger unmöglich gemacht. Es ist mit roheren Pinseln, mit rascheren Zügen und ungefährer gemalt. Der Ausdruck ist darum verschwommener als jener im Gesicht der Isabella Brant. Er ist nicht eigentlich von der Form und Farbe abzulesen. Man achte nur einmal darauf, wie die Augen und die Augenlider gemalt sind — der Maler scheint jeder präzisen und endgültigen Zeichnung fast ängstlich auszuweichen.

Bildnis und Selbstbildnis

Und daß es so ist, hat einen tieferen Grund! Diese Erkenntnis wird wichtig für die Erschliessung des Werks, das vor uns steht. In diesem Doppelbild sind Bildnis und Selbstbildnis miteinander verbunden. Das gibt uns den Schlüssel, das gibt uns eine wesentliche Möglichkeit zum Verständnis der Gestaltung des einen und des anderen Gesichts. Wir meinen das so: zwischen Porträt und Selbstporträt besteht, bei aller Ähnlichkeit der äußern Darbietung, ein fundamentaler Unterschied! In diesem besondern Fall: der Mann sieht die Frau, die er liebt, schön, und weil er Maler ist, so drängt es ihn, sie schön darzustellen. Wie er es tut — wie sehr der Maler den Liebenden, der Liebende den Maler verführt — charakterisiert ihn ebenso sehr wie das Modell. Das ist nun wichtig, aber doch nicht entscheidend. Entscheidend ist vielmehr etwas anderes, was hier genau bedacht sein will. Wenn ein Maler ein Bildnis malt, so haben

seine künstlerischen und seelischen Kräfte ein freies Spiel; wenn er ein Selbstbildnis malt, so bleibt ein großer Teil dieser Kräfte für die künstlerische Gestaltung verloren. Es ist das gleiche Problem, wie es sich — nur nebenbei bemerkt — im Verhältnis der Anschaulichkeit der sprachlichen Gestaltung, der Plastizität der Figuren in einem Roman und in einer Autobiographie auswirkt. Die Hauptfigur eines Romans ist in einem andern Ausmaß äußerlich sichtbar als jene einer Autobiographie. Rubens hat die Beseeltheit der Isabella Brant als optisches Phänomen erlebt. Das heißt: er hat alle Formen und Farben auf eine zwingende Weise organisch miteinander verbunden gesehen. Aus diesem Grunde überzeugt sie auch als Porträt so sehr. Der seelische Gehalt ist optisch genau umrissen. Weil er sie als ein Gegenüber erlebte, sah er sie klar, und weil er sie als ein beseeltes Gegenüber erlebte, sah er sie richtig. Sich selber aber vermag er nicht als ein Gegenüber, vermag er nicht als ein von ihm getrenntes, beseeltes Wesen darzustellen. Er sieht sich nie ganz; er sieht sich immer in Teilen. Er malt aus beseeltem Wesen heraus; aber er malt nicht im Anblick des beseelten Wesens. Und dieser Gegensatz, der sich in jeder Verbindung von Selbstbildnis und Bildnis zeigt, wirkt sich natürlich auch in der sichtbaren Form — und überall! — aus. Man betrachte daraufhin das Selbstbildnis von Rubens noch einmal! Es enthält, was ein Bildnis ohne das letzte und zwingende Erlebnis der körperlichen Beseeltheit enthalten kann: eine mehr oder weniger überzeugende Ordnung der farbigen Flächen und der Formen. Aber auch das ist nicht alles. Denn noch kommt ein Weiteres hinzu. Auch die ehrlichste Beichte, sogar die Beichte, die nur Selbstanklage zu sein scheint, enthält viele Züge einer ausgeprägten Selbstidolatrie. Vittorio Alfieri beginnt die Vorrede zu seiner Selbstbiographie mit dem Satz: «Von sich selbst zu sprechen und viel mehr noch über sich selbst zu schreiben, entspringt ohne allen Zweifel großer Eigenliebe», und andere Autobiographen haben sich ähnlich geäußert. Man kann, was damit ausgedrückt ist, auch auf das gemalte Selbstbildnis anwenden und kann es durch die ganze Geschichte des Selbstbildnisses hindurch verfolgen. Auch Rubens zeigt sich in diesem Selbstbildnis nicht, wie er ist, sondern wie er sein möchte und wie er gesehen sein will — innerhalb der Möglichkeiten, die ihm in dieser Beziehung gegeben sind und die wir vorhin umschrieben haben. Und auch aus der verschiedenen Auffassung, die sich

daraus ergibt, läßt sich — und also von einer anderen Seite her — der verschiedene Grad der plastischen Durchbildung begründen, ergibt sich der verschiedene Grad der psychologischen Durchdringung dieser beiden Gesichter. Aber natürlich — und was wir hier gesagt haben, spricht nicht dagegen — gibt es auch innerhalb der Selbstbildnisse der verschiedenen Künstler eine große Entwicklung. Die spätere Form ist immer reicher, weil sie als Ergebnis einer reicheren künstlerischen Erfahrung auftritt. Diese Entwicklung läßt sich sogar bei Rubens nachweisen, wenn man dieses frühe Selbstbildnis mit seinen späteren in den Uffizien zusammenhält. Mit einer großartigeren Intensität wirkt sie sich aber in den vielen Selbstbildnissen von Rembrandt aus — im Weg vom Selbstbildnis des jungen Rembrandt in Cassel, über das Dresdener Doppelbildnis mit der Saskia, das man mit dem Doppelbildnis von Rubens vergleichen kann, bis zum Bildnis des lachenden Greises in der Carstanjenschen Sammlung im Walraff-Richartz-Museum in Köln, dem erschütterndsten Selbstbildnis der ganzen Malerei überhaupt. Aber es ist hier nicht der Ort, darzulegen, was für verschiedene Kräfte in einer solchen Entwicklung zusammenwirken — das Problem ist sehr komplex —, die aber in keinem Fall das Grundproblem, das wir angedeutet haben, aufheben.

Bildgesetze

Jede schöpferische Leistung ist unausdeutbar! Doch lassen sich immer Gesetze erkennen, die in ihr charakteristisch zur Wirkung kommen, und mit denen sie sich, wenn auch nur zu einem kleinen Teil, umschreiben läßt. Auch dieses Bild von Rubens und Isabella Brant ist nach inneren und äußeren Gesetzen gegliedert, die Burckhardt mit dem Ausdruck «Äquivalent, Äquivalentien» bezeichnet hat: und ist damit auch auf jede innere und äußere Weise gesichert. Burckhardt hat diese Bildgesetze, auf die die Kunsthistoriker leider nie mehr auf eine grundsätzliche Weise zurückgekommen sind, obwohl sie daraus manches gelernt haben, nur in eigentlichen, größeren Kompositionen von Rubens, nie in Bildnissen nachzuweisen versucht. Nun ist aber jedes Bild überhaupt ein solcher künstlerischer Organismus, der auch seiner äußeren Form nach unendlich differenziert ist — sogar ein Spargelbündel von Manet. Äquivalentien werden sich also auch im Selbstbildnis von Rubens mit Isabella

Brant nachweisen lassen. Dabei dürfen wir, in diesem besondern Fall, das eine nicht unerwähnt lassen: das Bild ist wahrscheinlich bei irgendeiner Gelegenheit oben und — vielleicht — an der linken Bildseite etwas beschnitten worden. Der Hut ist am obern Bildrand brutal abgeschnitten und Fuß und Mantel treffen hart auf den linken Bildrand. Wir nehmen an — und eine auffallend ähnliche Bildkomposition von Rubens — Pausias und Glycera (beim Herzog von Westminster in London) bestätigt uns in dieser Annahme, daß das Bild nach oben hin erst über dem Hut abgeschlossen haben kann.¹⁶ Denn dieser für unser Auge nicht von vornherein störende, sondern vielleicht sogar reizvolle Abschluß — der an impressionistische Bildkompositionen erinnert, an Degas oder Manet — liegt nicht ein Bildwillen jener Zeit und gar nicht in der Richtung der damaligen und auch nicht der späteren Bildkomposition von Rubens. Aber das Bild wird nicht viel breiter gewesen sein. Denn vor allem ist die eine Bildrechnung klar: die linke Hand von Rubens am Degengriff besitzt in der Gliederung eine zentrale Bedeutung: unauffällig und doch bestimmt weist sie auf die beiden Hände hin, die übereinanderliegen — in einer schönen Freiheit und doch auch wieder, als ob es Kirche und Gesellschaft zugleich so verlangt hätten. Schon aus diesem Grunde (und weil sie auch als Spitze eines gleichschenkligen Dreiecks auftritt, dessen Ecken aus der linken Hand der Isabella Brant, dem linken Fuß von Rubens und dieser Hand am Degengriff gebildet werden) muß sie mehr oder weniger — wobei wir eine bestimmte Abweichung aus Gründen der Kompositionsverschleierung zugeben — in der senkrechten Mittelachse liegen! Aber auch durch die Verstümmelung, die ich vorhin angedeutet habe, wird die Komposition des Bildes nicht entscheidend gestört. Denn ihre wichtigsten Gesetze wirken fast ungehindert: Gesetze der verschiedensten Ordnung — moralischer (das Wort im Sinne von Burckhardt gebraucht), zeichnerischer, malerischer, räumlicher Äquivalenz. Die beiden Gestalten sind so in das Bild gesetzt, daß sie sich in die Diagonale von rechts oben nach links unten einfügen. Was die farbige Äquivalenz anbetrifft: das Bild ist im Verlauf der Jahrhunderte nachgedunkelt, und doch sieht man, daß Farbauftrag und Pinselführung der inneren Haltung des Malers entsprechen, daß großflächig aufgetragene und ge-

¹⁶ Vgl. Oldenbourg: Peter Paul Rubens, 1922, Seite 96.

schlossen wirkende Farben gegen kleinflächige, differenzierte Farben ausgespielt sind, wobei der dunkelviolette Mantel von Rubens in seinem herrlich barocken und doch genau berechneten Wurf mit dem violetten Rock der Isabella Brant zusammen, der sehr geschickt auf dem Boden ausgelegt ist, in einer prächtigen breiten Spirale, deren Farbe in ihrer farbigen Sättigung rhythmisch wechselt, das Bild senkrecht von oben nach unten durchzieht. Durch dieses großflächig aufgetragene Violett wird das kleinflächige Gelb der Gesichter und der Hände gesteigert: weil dieses Gelb, so verschieden es in den beiden Gesichtern erscheint, jedesmal als Komplementärfarbe zum Violett auftritt und also wirkt wie etwa Rot neben Grün. Die Hand von Rubens ist in diese Farbe ganz eingebettet; sie trennt damit auch die beiden Gesichter. Äquivalentien liegen zum Beispiel auch darin, daß Isabella Brant tiefer sitzt als Rubens, daß sie den Blick des Betrachters stärker auf sich zieht, und daß sie dabei ihrer ganzen äußeren Erscheinung nach genauer durchgebildet ist. Denn die äußere Erscheinung der Isabella Brant — und nicht die Gestalt des Malers — enthält die wichtigsten äußeren Gegensätze des Bildes, die stärksten Gegensätze in der farbigen Haltung, die zugleich auch an eine differenzierte äußere Form gebunden sind. Ein kompositionelles Äquivalent drückt sich darin aus, daß Rubens sich ein wenig zurücklehnt und gleichsam von oben her aus dem Bild herausieht, während sich Isabella Brant leicht nach vorn geneigt hat und mit ihrem Blick den Blick des Betrachters fast sucht. Der Blick von Rubens aber ist unbestimmt und schweift am Betrachter vorbei. Und was sich in der Haltung der Körper zeigt, ist im übrigen auch noch in der Haltung der Hände dargestellt. Ja, man kann es allein schon aus dem Spiel der Hände erraten. Die Hand der Frau ruht, von oben her, mit einem leichten Druck auf der Hand des Mannes, die weich und gelöst ist. Dadurch wird auch wieder ein Gegengewicht dazu geschaffen, daß die Frau tiefer sitzt. — Als diese Gattin wegstarb, schrieb Rubens als Antwort auf einen tröstenden Brief: «Ich habe die beste Gefährtin verloren, die man mit Recht lieben konnte, ja lieben mußte, da sie keinen der ihrem Geschlechte eigentümlichen Fehler hatte: ohne mürrisches Wesen und ohne weibliches Unvermögen, sondern gut und ehrenhaft durch und durch und wegen ihrer Tugenden im Leben geliebt und nach ihrem Tode allgemein und von allen beklagt . . . Sehr schwer wird es mir, mich von dem Schmerze um die Verlorene loszumachen, von der Erinne-

rung an eine Person, die ich achten und verehren werde, solange ich am Leben bin.»¹⁷

Wir müßten nun, wenn wir diese analytische Betrachtung bis zu Ende durchführen wollten, auch noch den Hintergrund in die Untersuchung einbeziehen. Diesem Hintergrund kommt nur eine zusammenfassende und zusammenhaltende Bedeutung zu. Und auch diese Tatsache ist für das Bild charakteristisch. Der dunkelbraune Boden, der mit einem wirklichen Boden nichts zu tun hat, mit den ornamental angeordneten Gräsern und Pflanzen (die vor allem in den unteren leeren Bildecken wachsen!), die blühende Geißblattlaube, die einem belebten Tapetenmuster gleicht, das flache Land, das sich links in die Tiefe hinzieht, der bewölkte Himmel darüber — all das ist letzten Endes nicht mehr als geschickt gestellte Kulisse, bewegte und doch einfache Folie für das Paar, das eigentlich nicht in einer Laube — man hat das Bild schon oft die «Geißblattlaube» genannt! —, sondern vor einer Blätterwand sitzt und dadurch von der weiten Welt nicht abgeschlossen, sondern nur abgehoben wird.

Kunst und Leben

Das Problem des Porträts (das wir während unserer Ausführungen angetönt haben), ist — in einem letzten Sinn — das Problem des Verhältnisses der Kunst zum Leben. Wir möchten auch darüber noch ein paar Worte sagen: weil dadurch die bestimmte Aufgabe, die wir uns vorgenommen haben, in einen weiteren Zusammenhang gestellt wird, der allerdings über die kunsthistorischen Kriterien hinausführt. Im Leben spielen — in einem ständigen Wechsel: was auf viele Ursachen zurückgeht — unzählige Mächte und Formen in einer unentwirrbaren Fülle durcheinander, die auf alle Sinne zugleich wirkt und sie damit auch alle zugleich aktiviert. In der Kunst aber — und wir meinen hier alle Kunst — wird diese ungeordnete, unüberblickbare und für die einzelne menschliche Gesetzmäßigkeit damit scheinbar sinnlose Fülle der Erlebnisse und Eindrücke auf einen einzigen Sinn hin geordnet — auf ein einziges Organ bezogen und zuerst und zuletzt nur durch die Erlebnisfähig-

¹⁷ Zitiert nach der Übersetzung von Adolf Rosenberg in der Einleitung zum Rubensband der «Klassiker der Kunst», Stuttgart 1921, S. XXXI.

keit dieses Organs faßbar, aber innerhalb dieser Grenze (in unserm Fall also innerhalb der optischen Sichtbarkeit) doch wieder unendlich vielfältig. So ist die Kunst ihrer Form nach immer einseitiger als das Leben. Vor dem Porträt steht der Mensch in seiner Totalität einem Gebilde gegenüber, in dem gerade diese Totalität auf Formen und Farben in einer Fläche reduziert ist. Dieses Gebilde aber führt ihn doch wieder zum integralen Erlebnis seiner menschlichen und seelischen Ganzheit zurück. — Und das ist nur darum möglich: die Form entwickelt sich zwar aus der Form — und das geschieht nach bestimmten Gesetzen, die sich am sichtbarsten in der Abfolge der verschiedenen kunsthistorischen Stile und in der künstlerischen Entwicklung der einzelnen künstlerischen Existenz ausdrücken —; aber hinter dieser Entwicklung der Form aus der Form, bei der sich immer ein unauflösbarer Rest ergibt, der in keinem Fall durch die Form selber erklärt werden kann, steht in jedem Augenblick das Leben in seiner ganzen Fülle: und wo es nicht in dieser ganzen Fülle mitspricht, vermag auch die Form nicht zu reden. Wo das aber geschieht, wo die Form die Fülle des Lebens auslöst, da kann das künstlerische Erlebnis in seiner vollen Wucht und mit dem ganzen Reichtum seiner Bezüge eintreten. Vor der Fülle des Lebens erscheint die Kunst — und wir müssen das auch hier zugeben — immer wieder arm, wie das Chaos so oft reicher wirkt als die Ordnung. Aber die Kunst — und das wird ihr Sieg — verbindet die Elemente des Lebens, die ungeordnet durcheinanderwogen, durch die schöpferische Wahl der Mittel zu einer großen und vollendeten Harmonie, was dem Leben als solchen gar nie gelingen kann: zu einer Harmonie, die aus dem Leben herausgehoben ist, die das Leben allerdings braucht und die darauf zurückweist. Und aus dem Erlebnis dieser Harmonie (zuerst und zuletzt!) kommt die Beglückung, die die Kunst in uns auslöst, und in der wir das Leben mit seiner Ueberfülle, die wir nur zum geringsten Teil zu ordnen vermögen, für Augenblicke zu überwinden glauben: wofür auch das Erlebnis dieses Doppelbildnisses von Rubens mit Isabella Brant — und selbstverständlich weit über alles hinaus, was wir gesagt haben — ein gültiges und dauerndes Zeugnis ablegt!