

THEODOR HETZER

RUBENS  
UND REMBRANDT

MÄANDER  
URACHHAUS



# INHALT

EDITORISCHE NOTIZ ZU »RUBENS UND REMBRANDT« . . . 13

## RUBENS UND REMBRANDT

Mit einer Einleitung über die Voraussetzungen ihrer Kunst

### I EINLEITUNG

*Äußere und innere Gründe, Rubens und Rembrandt in einer Vorlesung zu vereinigen. Gang und Art der Untersuchung.* . . . . . 31

#### Die künstlerischen Voraussetzungen Rubens' und Rembrandts

*Die Einheit der Epoche vom 14. bis zum 18. Jahrhundert. Bewußte und unbewußte Voraussetzungen* . . . . . 34

### 1 Giotto und Toskana

*Das Natürliche. Bild-ideale räumliche Einheit. Die individuelle Erzählung.* . . . . . 38

### 2 Das 15. Jahrhundert in Florenz und in den Niederlanden

*Die Linearperspektive und das rationale Bild in Florenz. Sinnlich-optische Totalität des niederländischen Bildraums - die Bedeutung der Dinge. Die ästhetische Komponente in Italien (Masaccio). Antike. Akte bei Jan van Eyck und Masaccio* . . . . . 41

### 3,1 Die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts in formaler Hinsicht

*Entwicklung der Grundlagen, auf die das 17. Jahrhundert bewußt zurückgreift* . . . . . 45

*Michelangelo. Der menschliche Körper in seiner Bewegung als Aufgabe der Kunst. Schräge und Diagonale. Die schwebende Figur* . . . . . 47

*Raffael. Grazia und Komposition. Das Ästhetische in seiner Entfaltung. Die Gefahren der idealen Komposition* . . . . . 50

*Venedig und Tizian. Venedig im 16. Jahrhundert. Farbe. Das Venezianische vor Tizian. Ornamentale Bildeinheit und Farbe. Das Ästhetische als venezianische Begabung. Tizians ornamentales Sehen der natürlichen Erscheinung. Barocktendenzen bei Tizian* . . . . . 53

<i>Correggio. Vereinigung von ober- und mittelitalienischer Kunst</i> . . . . .	58
<i>Deutsche Kunst. Ihre Rolle zu Anfang des 16. Jahrhunderts. Das deutsche Element und Italien. Figur und Raum im deutschen Bild</i> . . . . .	60
<b>3,2 Das 16. Jahrhundert in psychischer Hinsicht</b>	
<i>Zäsur um 1500. Kunst als dominierende Ausdrucksform im 16. Jahrhundert. Verhältnis von Form und Inhalt im 16. und 17. Jahrhundert</i> . . . . .	63
<b>4 Manierismus</b>	
<i>Voraussetzungen für Rubens und Rembrandt im engeren Sinne. Manierismus und maniera. Die Reaktion des frühen 17. Jahrhunderts. Was dem Manierismus verdankt wird. Manierismus und Gegenwart</i> . . . . .	66
<b>5 Barock</b>	
<i>Caravaggio. Das Neue – Kraft und Leidenschaft. Der Falschspieler von Caravaggio. Form, Ausdruck und Inhalt im 16. und 17. Jahrhundert. Das Altarbild bei Caravaggio und den Carracci</i> . . . . .	70
<b>II RUBENS</b>	
<i>Leben. Werkstatt. Burckhardts Bewunderung. Rubens' Leben in Verbindung mit seiner Kunst. Gliederung der folgenden Bildbetrachtungen. Als Ausgangspunkt ein einzelnes, sicher eigenhändiges Werk</i> . . . . .	75
<i>Der Engelsturz. Deutlichkeit des Geschehens. Klare Komposition. Beziehungen zur italienischen Kunst. Rubens und der mittelalterliche Norden. Nähe zu Tizian und Unterschiede. Nordische Phantasie und sinnliche Fülle des Südens. Die Rubenssche Linie. Farbe. Verhältnis zu Tizians Farbe. Nordische Eigenart der Farbe</i> . . . . .	80
<b>Entwicklung</b>	
<b>1 Frühe Zeit, 1602 bis 1614</b>	
<i>Individualität, italienische Vorbilder, niederländisches Erbe. Jugendliche Periode des Tastens</i> . . .	135
<i>Hl. Helena in Grasse. Die einzelne menschliche Gestalt. Mantegna. Statuarik und nordisches Rankenwesen. Dornenkrönung und Kreuzaufrichtung in Grasse</i> . . . . .	137
<i>Die Apostelserie. Betonung des Seelischen und Natürlichen. Rubens' charakteristische Malart und Typenbildung beginnt</i> . . . . .	141

Die Hl. Dreifaltigkeit mit der Familie des Herzogs von Gonzaga. <i>Das Devotionsbild. Italienisches und Niederländisches. Taufe Christi. Venedig und Michelangelo. Verklärung. Verhältnis zu Raffael.</i> . . . . .	142
Papst Gregor und Heilige, <i>Altarbild für die Chiesa Nuova Rom. Tizian, Mantegna, Antike und Rubens' Umbildung ins Barocke. Madonna mit Engeln</i> . . . . .	146
<i>Rubens in der italienischen Zeit. Rückkehr nach Norden. Hofmaler, Werkstatt. Caravaggio als Wegweiser. Das frühe Bild Christus und die Jünger in Erntmaus</i> . . . . .	148
<i>Wichtigste Bilder dieser Zeit: Kreuzaufrichtung und Kreuzabnahme in Antwerpen. Kreuzaufrichtung. Steigerung und Pathos. Überwindung der Drastik. Antikenstudium und christlich-expressive Momente. Einheitliche Ordnung im Mittelbild und den Innenflügeln. Außenflügel.</i> . . . . .	152
<i>Kreuzabnahme. Lichtführung und Anordnung. Bildhindernde Momente. Fortschritte gegenüber Kreuzaufrichtung. Die Flügellinnenseiten: Kontrast zum Mittelbild. Skizze zu den Flügelaußenseiten: Christophorus und der Eremit. Südliche und nordische Elemente. Der Reiz der Skizze. Beweinung Christi in Berlin</i> . . . . .	156
Hl. Sebastian. <i>Rubens und Mantegna, beider Verhältnis zur Antike. Der gefesselte Prometheus. Leben in absoluter Bewegung. Auffassung und Gestaltung</i> . . . . .	163
Der bogenschnitzende Amor und <i>Parmigianinos Vorbild. Der sterbende Seneca. Caravaggio, Antike, Norden. Bedeutung des Inhalts und des Momentanen</i> . . . . .	167
Jupiter und Kallisto. <i>Höhepunkt psychologisch-menschlicher Umdeutung der Mythologie. Frierende Venus. Toilette der Venus. Venezianisches Vorbild. Bild und organischer Zusammenhang. Bewegung. Unterschiede im Malerischen und in der Auffassung zwischen Tizian und Rubens</i> . . . . .	172
Der ungläubige Thomas. <i>Notwendige Disziplinierung durch Italien und die Antike. Burckhardts »Äquivalentien«. Nähe zum Altniederländischen in den Flügeln. Modell und Manier bei Rubens. Einige Worte zu van Dyck. Flucht nach Ägypten. Eine andere Seite in der Seele des Künstlers</i> . . . . .	175
<b>2 Frühe Reifezeit, 1615 bis 1620</b>	
<i>Der Charakter der reifen Zeit im ganzen, 1615 bis 1630.</i> . . . . .	179
Christus und die reuigen Sünder. <i>Bestimmende Momente: lineare Bewegung, Farbmodulierung. Jetzt reiche Erfindung in den verschiedensten Bildarten: Kinderbildern, freien Mythologien, Jagden, Schlachten u. a. Früchtekranz. Bewegung und Ordnung. Das Kunsttolle. Der kleine Jesus mit Johannes und Engeln</i> . . . . .	180
Die Töchter des Kekrops und der kleine Erichthonios, Ixion von Juno getäuscht, Neptun und Amphitrite, Die vier Weltteile, Romulus und Remus . . . . .	184

	<i>Bacchantische Szenen: Der trunkene Herkules und Gegenstück Krönung des Tugendhelden. Der trunkene Silen in München. Komposition in strömender Bewegung. Vergleich mit Mantegna</i> . . . . .	186
	<i>Von Bewegung beherrschte Bilder in der Zeit des Engelsturzes: Das »große« Jüngste Gericht. Totalität der Erscheinung, bewegte Großartigkeit. Charakter des Sinnlichen. Vorbilder. Der Höllensturz. Einheitlichkeit. Stürzen als Thema. Durchdringung mit Licht, Farbe, Linie. Das »kleine« Jüngste Gericht. Veränderung bei ähnlichem Grundgedanken. Himmelfahrt Mariä. Verhältnis zur Assunta Tizians</i> . . . . .	187
	<i>Profane Bewegungsbilder: Die Amazonenschlacht. Höchste künstlerische Kraft der Erfindung. Absoluter Reiz von Farbe, Linie, Licht und Schatten. Vorbilder. Niederlage Sanheribs. Bekehrung Pauli ehem. in Berlin. Nordisch mittelalterliche Gestaltungsprinzipien in der kunstvollen Anwendung der neuen Zeit. Löwenjagd in München. Ordnung als Zügelung starker Bewegung. »Kleine« Löwenjagd in Leningrad. Reiner Bewegungseindruck. Jagd auf Krokodil und Flußpferd. Erfindungskraft aus dem Motiv</i> . . . . .	193
3	<b>Spätere Reifezeit, 1620 bis 1630</b>	
	<i>Kurze Rekapitulation und Ausblick</i> . . . . .	199
	<i>Skizzen für die Jesuitenkirche Antwerpen. Körper und Bewegung im Raum. Hell und Dunkel. Verschiedenste Bewegungen, Ökonomie und Konzentration in Gesten und Formen</i> . . . . .	201
	<i>Große Altäre der Zeit:</i>	
	<i>Der Hl. Ignatius heilt Besessene. Vereinigung von Erzählung mit allgemeiner Farben-, Massen-, Raum-Bewegung. Ästhetische Reize aus dem Thema. Skizze zum Bild.</i>	
	<i>Die Wunder des Hl. Franz Xaver. Zusammenklang, Rhythmik, Spiegelungen.</i>	
	<i>Die Madonna und die Heiligen der Bruderschaften. Schwierige Aufgabe, gelöst durch Form und Auffassung. Ornamentales Rankenmotiv. Kurvenwesen.</i>	
	<i>Der Ildefonso-Altar. Skizze und Bild. Lichterfüllte Raumeinheit, einigende ornamentale Linie in der Skizze. Änderungen im Bild. Das Künstlerische und die angemessene Darstellung</i> . . . . .	203
4	<b>Das letzte Jahrzehnt, 1630 bis 1640</b>	
	<i>Die Besonderheiten der späten Bilder</i> . . . . .	218
	<i>Venusfest. Beziehungen zu Tizian und Mantegna. Nordisches. Das Elementare Tizians, das Gesellschaftliche des Rubens. Liebesgarten. Beruhigung und neue Belegung. Das Paar und die Kontraste. Menschendarstellung und Bildgefüge</i> . . . . .	219
	<i>Kirmes. Bewegte, belebte Massen. Natur und Ornamentalität. Bauerntanz. Vollkommene Bildlösung aus kreisender Bewegung. Nordische Tradition und Bild. Bethlehemitischer Kindermord. Vorgang aufgehoben in der Form. Farbe. Das Eigenhändige. Raub der Sabinerinnen. Schluß der chronologischen Betrachtung</i> . . . . .	225

5 Landschaften und Porträts

*Zwei Gruppen von Landschaften, um 1620 und in Rubens' letzten Jahren. Poesie der späten Landschaften* . . . . . 229

*Frühe Landschaften: Die Landschaft in Liechtenstein. Verschiedenartige Bewegung in individualisierten Motiven. Ähnliche motivische Intensität: Wildschweinjagd, Steckengebliebenes Fuhrwerk, Ruinen des Palatin* . . . . . 230

*Übergang zu den späten Landschaften: Winterbild und Sommerbild. Mensch und Natur in den Jahreszeiten. Entstehung der Bildeinheit in den Landschaften* . . . . . 233

*Späte Landschaften: Die dichterische Phantasie des Rubens. Wesen des Mythologischen. Auf's Neue: Tizian. Farbe. Bildschönheit.*

*Odysseus und Nausikaa, Schiffbruch des Äneas. Heimliche Bilder voller Poesie, neue Beziehung zwischen Mensch und Natur aus dem Malerischen: Landschaft mit dem Regenbogen in Leningrad, Landschaft mit Turm. Rückkehr von der Arbeit* . . . . . 234

*Rubens als Porträtmaler. Verhältnis zu Tizian. Erzählende Bildnisse. Geißblattlaube, Justus Lipsius und seine Schüler, Franziskanermönch, Thulden, Bischof Yrselius, Maria Medici* . . . . . 238

*Späte Familienbildnisse. Helene und Saskia. Die Söhne des Rubens, Helene Fourment im Lehnstuhl, Helene Fourment mit ihren Kindern* . . . . . 244

III REMBRANDT

*Die Größe Rembrandts im Verhältnis zu Rubens' Größe* . . . . . 248

*Angaben zum Lebenslauf* . . . . . 250

Wesen und Entwicklung

1 Frühe Zeit

*Wesenszüge der frühen Zeit, gezeigt am Geldwechsler. Sicherheit der Bildgestaltung. Rembrandts Verhältnis zum Objekt. Das Unheimliche. Welt- und Selbsterständnis Rembrandts und Themenwahl* . . . . . 252

*Paulus im Gefängnis. Ornamentale Intensität. Italienisch-barocke Bildgedanken* . . . . . 255

*Sicherheit und Distanz in vielfigurigen Bildern: Judas bringt die Silberlinge zurück, Darstellung im Tempel. Christus und die Jünger in Emmaus: Effekte aus Kontrasten. Simeon im Tempel: Das Theatralische im Gegensatz zu Italien. Rembrandts Verhältnis zur Architektur* . . . . . 257

*Frühe mythologische Bilder: Raub der Europa, Raub der Proserpina* . . . . . 259

<i>Übersiedlung nach Amsterdam. Weltbegegnung. Bildnis eines Gelehrten von 1631 in Leningrad. Ordnung und Repräsentation. Anatomie des Dr. Tulp. Der offizielle Rembrandt. Kunstvolle Komposition. Das Gestellte. Durchbildung aller Details zur endgültigen künstlerischen Gestalt . . . . .</i>	260
<i>Saskia-Bildnisse der 30er Jahre im Vergleich zu den Helene-Bildnissen Rubens'. Saskia von 1633 in Dresden, Saskia von 1633/34 in Kassel, Doppelbildnis in Dresden . . . . .</i>	300
<i>Abrahams Opfer. Astrales Licht. Eigentümliche Körperlichkeit. Blendung Simsons. Farbe. Das Ästhetische Rembrandts gegenüber dem Ästhetischen Rubens'. Danae. Kunst und Leben. Aktualisierte Mythologie . . . . .</i>	303
<i>Rembrandts Landschaften: Spiegelungen seelischer Bewegung, Phantasie. Sichere künstlerische Gestalt. Landschaft mit dem barmherzigen Samariter . . . . .</i>	306
 <b>2 Mittlere Zeit</b>	
<i>Der Umschwung um 1640: Saskia mit der roten Blume von 1641 in Dresden. Einfachheit und Ruhe. Tizian neu verstanden. Das Opfer Manoahs. Die Orthogonalen. Monumentale Flächenmotive. Künstlerische Steigerung und seelische Verinnerlichung. Heraustrreten der künstlerischen Organisation gegenüber Italienischem. . . . .</i>	307
<i>Christus und die Jünger in Emmaus von 1648 im Louvre im Vergleich mit dem frühen gleichen Titels. Monumentalität. Freiheit der barocken Ordnung. Der barmherzige Samariter im Louvre. Klärung und Steigerung ins Monumentale. Aufgehen alles Dargestellten in der Bildgestalt . . . . .</i>	310
<i>Die Wandlung in Radierungen: Rattengiftverkäufer von 1632 und Bettlerfamilie von 1648. Tod Mariä von 1639 und Hundertguldenblatt von ca. 1650. Windmühle von 1641 und Obelisk von ca. 1650. . . . .</i>	311
 <b>3 Späte Zeit</b>	
<i>Spätwerke ab 1650 . . . . .</i>	312
<i>Späte Porträts: Hendrickje Stoffels im Louvre, Der Mann mit dem Goldhelm in Berlin, Hendrickje am Fenster in Berlin, Selbstbildnis in Wien, Bildnis eines Geistlichen von 1645 in Köln, Schreiblehrer Coppenol in New York . . . . .</i>	313
<i>Der nackte weibliche Körper: Bathseba. Radierungen: Die Frau am Ofen, Frau im Bad, Frau mit Pfeil. . . . .</i>	314
<i>Spätes Gruppenbild: Die Staalmeesters. Vergleich mit der frühen Anatomie des Dr. Tulp . . . . .</i>	317

REMBRANDT UND GIOTTO

I	<i>Einheit der Epoche von 1300 bis 1800 und Rembrandts Rückgang zu den Ursprüngen . . . . .</i>	321
II	<i>Umschwung um 1640. Das Opfer Manoahs und die Bilder kurz vor 1640. Das Tektonische. Mathematik und Bild. Entdeckung der Landschaft. Beispiele für Rembrandts Bildgestaltung nach 1640. . . . .</i>	322
III	<i>Neue Beziehungen zur italienischen Kunst um 1640 auch bei den Zeitgenossen Rembrandts. Rembrandts Besonderheiten in diesen Beziehungen. Das individuell Schöpferische: Einheit, Rhythmus. Gestaltung und Komposition . . . . .</i>	333
IV	<i>Faktische Beziehungen zu Italienischem bei Rembrandt. Porträts und ihre italienischen Vorbilder. Schönheit – Bildschönheit . . . . .</i>	339
V	<i>Das Spezifische der Radierungen und Zeichnungen in der Wandlung um 1640. Das Strahlende. Zeichnerische Skizze und Gesetz. Einheit von Struktur und Funktion . . . . .</i>	345
VI	<i>Andere Welten, in die Rembrandt eindringt, und deren Verhältnis zu Italien. Ecce homo und Die drei Kreuze . . . . .</i>	351

ANHANG

Anmerkungen . . . . .	359
<b>Dokumentation zur Beurteilung der Bilder Das Opfer Manoahs in Dresden und Der barmherzige Samariter im Louvre in der neueren Rembrandt-Literatur. . . . .</b>	<b>362</b>
Register. . . . .	380
Abbildungsverzeichnis. . . . .	393
Abbildungsnachweis . . . . .	397
Editionsplan für die »Schriften Theodor Hetzers« . . . . .	398