Werk

Titel: Jan Boeckhorst und Rubens. Mit sechs Textabbildungen

Autor: Oldenbourg, Rudolf

Ort: Berlin

Jahr: 1915

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?523141572_0036|LOG_0026

Kontakt/Contact

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

info@digizeitschriften.de

JAN BOECKHORST UND RUBENS

VON RUDOLF OLDENBOURG

Franz von Reber vermerkt in seinem Katalog der Münchner Pinakothek zu dem sogenannten Kleinen Jüngsten Gericht von Rubens, das Bild sei ursprünglich nur ein Höllensturz gewesen und erst später durch Hinzufügung des Halbrundes zu einem Jüngsten Gericht umgewandelt worden (Abb. 1 und 2). Dieser Ansicht tritt Karl Voll entgegen, indem er zu beweisen sucht, daß die Landschaft, welche die ganze Rückseite des Bildes einnimmt, von Rubens selbst, und zwar vor oder gleichzeitig mit der Vorderseite gemalt worden sei; die Anstückung müsse demnach schon in die Entstehungszeit der Komposition fallen [1]). Als Beweis dafür macht Voll die einheitliche Konzeption der Landschaft geltend, an der freilich nie jemand gezweifelt hatte. Das wichtigste Zeugnis für die Entstehung des Bildes aber, den Stich von Suyderhoef (Abb. 3), schiebt er mit wenigen Worten beiseite: er sei »im Quadrat gehalten« (Voll meint »im Rechteck«) und erweise sich schon an sich als eine Detailwiederholung, wie Suyderhoef sie öfter gegeben habe. Diese hätte Voll nennen müssen, da Wussin in seinem Oeuvrekatalog Suyderhoefs nur aus stilistischen Gründen ein anonymes Blatt mit einer Einzelgruppe aus dem »Großen Höllensturz« dem holländischen Stecher zuschreibt, während sonst gesicherte Arbeiten dieser Art bei ihm fehlen.

Voll verschweigt ferner, daß die Fuge im Bild mit dem oberen Rand des Stiches zusammenfällt, und daß Suyderhoef die schattenhaften Figuren der Erlösten wegläßt, die sich heute im Zusammenhang mit dem oberen Teil am linken Bildrand emporziehen. Denkt man sich aber diese sowie die Lünette hinweg, so hat man tatsächlich einen Höllensturz, und zwar das Original von Suyderhoefs Stich vor sich, das nach keiner Seite der kompositionellen Ergänzung bedarf. Das Bild würde zwar oben etwas enger abschneiden als der Stich, weil sein Falz zur Befestigung des späteren Zusatzes geglättet werden mußte, doch zerschneidet die Fuge auch in ihrer jetzigen Lage keine der Figuren, abgesehen von ein paar Engelsflügeln; dies muß immerhin auffallen, da es bei dem wirren Knäuel der Stürzenden undenkbar wäre, an irgendeiner anderen Stelle eine ähnliche Querlinie zu ziehen. Vor allem der Engel rechts, unterhalb der Fuge, scheint in seiner horizontalen Stellung recht eigentlich als Eckabschluß gedacht. Voll selbst erinnert daran, daß das Bild als Variante des »Münchner Sündenfalls« (er meint »Höllensturzes«) aufzufassen sei, und wenn man in Betracht zieht, daß es nur durch die obere Zutat, also rein äußerlich, zu dem viel inhaltsreicheren Thema des

[1]) Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 1907, 2. Halbband S. 34 ff. mit Abbildung der Landschaft.

Jüngsten Gerichtes erweitert worden ist, so wird man sich der Annahme nicht verschließen können, daß Suyderhoef uns wirklich seinen ursprünglichen Zustand überliefert hat. Wir hätten also eine neue, und wie Voll richtig erkennt, spätere Umgestaltung des bekannten großen Höllensturzes vor uns, in dem der Meister Raum und Figurenzahl des früheren Werkes sehr beschränkt, aber durch einheitlichere Gruppierung die nämliche Wucht wie dort zu erzielen sucht. — Wie sich im Gegensatz zu diesem Abriß aus der Geschichte der letzten Dinge das Weltgericht selbst in Rubens' Phantasie darstellte, wissen wir aus seinem Altargemälde für die Jesuitenkirche in Neuburg: ein Kranz von Aufsteigenden und Herabgestoßenen, darüber als Leiter des Gerichts großartig thronend der Heiland, nicht, wie auf unserem Bilde, als nebelhaftes Figürchen ohne Gewicht auf die unermeßliche Energie des erschütternden Vorganges.

Damit ist bereits angedeutet, daß es fraglich erscheint, ob der obere Teil überhaupt von Rubens herrührt. Voll unterläßt es, die gesamte Komposition im Hinblick auf die beiden Bildteile zu prüfen und spricht nur über die zusammenhängende Belichtung, die von den heiligen Personen ausstrahlen soll. Tatsächlich fällt das Licht nicht von oben, sondern schräg von links ein und entströmt, der allgemeinen Entwicklung des Meisters folgend, nicht mehr einer so stark geschlossenen Quelle wie auf dem großen Höllensturz, sondern sickert überall in schwachen Abstufungen durch die Massen.

Vergegenwärtigen wir uns aber noch einmal Volls Gedankengang: Er behauptet mit Recht, Rubens habe seine Arbeit so hoch und teuer eingeschätzt, »daß er eine auch nur in der Skizze ausgeführte Landschaft niemals auf den Rücken eines andern Bildes gemalt hätte«, also müsse die Landschaft »gleichzeitig mit dem Jüngsten Gericht entstanden oder schon vorher entworfen« sein. Die erste Vermutung darf wohl ohne weiteres abgewiesen werden, da Rubens kaum das nasse Malbrett umgewendet haben wird, um es zugleich auch von hinten zu bemalen. Voll hält es denn auch für wahrscheinlicher, »daß Rubens, als er das Jüngste Gericht begann, die Landschaft schon angelegt und sie aus irgendeinem Grund nicht fertiggestellt hatte, daß er aber das sehr umständlich und kunstvoll aus vielen einzelnen Teilen zusammengesetzte Malbrett nicht weiter unbenützt lassen wollte«. Nun besteht die Tafel aus den zwei bereits näher charakterisierten Teilen, von denen jeder aus fünf vertikal aneinandergefügten Stücken für sich hergestellt ist. Die geschlossene Komposition des unteren Teiles spricht unabweislich dafür, daß er zunächst selbständig gedacht war, daß also die Landschaft frühestens mit der oberen Anstückung gleichzeitig entstanden sein kann; außerdem gesteht Voll selber, das Format sei für die Landschaft »sehr fatal«. Wie sollte also Rubens zuerst eine Landschaft in das unbequeme Format gezwängt und dann, lediglich um das Brett auszunützen, auf die andere Seite das Jüngste Gericht gemalt haben, wofür freilich das Hochformat das einzig passende war?

Dieser Widerspruch in Volls Argumenten berechtigt auch die Nachprüfung des Werturteiles, das er über die Landschaft fällt. Er sagt, sie sei erdacht, »ein Spiel mit den Formen der Natur«, und stellt dies, da sämtliche Landschaften des Meisters damit im Widerspruche stehen, als typisch für den jungen Rubens hin. Wir kennen zwar keine Landschaft von Rubens, die mit Sicherheit vor 1620 zu datieren wäre, können aber in den landschaftlichen Hintergründen seiner figuralen Kompositionen Vergleichsmaterial für dieses Gebiet gewinnen. Hier begegnen uns geschmeidige Hebungen und Senkungen des Terrains, reich belaubte Bäume mit knorrigen, fast grotesk gewundenen Stämmen und ausdrucksvollen Silhouetten, gedrängte Formen, die den knappen Bildausschnitt zu sprengen scheinen: überall jene Fülle an Masse und Bewegung, die allen, selbst den flüchtigsten Arbeiten des Meisters eigen ist.

Abb. 1
Rubens, das sogenannte Kleine Jüngste Gericht
München, Pinakothek

Angesichts der in Frage stehenden Landschaft mit ihrem kümmerlich in die Höhe gestreckten Baum, der kahlen, eckigen Kulisse links und dem gänzlichen Mangel an vegetativem Leben glaube ich demnach, Volls hohe Einschätzung ihres Wertes ablehnen zu dürfen. Sie stammt ebenso wie die Anstückung der Vorderseiten bloß von einem dem Meister nahestehenden, untergeordneten Maler. Ihn wollen wir zunächst ins Auge fassen.

Es liegt in der Natur der Sache, daß bei der Umarbeitung des Höllensturzes die Seligen in ihrem Halbrund zu kurz kommen mußten. Wie jämmerlich leer erweist sich aber jede einzelne dieser Kreaturen, wenn man sie aufmerksam beobachtet, und wie

Abb. 2
Rubens, das sogenannte Kleine Jüngste Gericht
oberer Teil

weit entfernt ist allein das Inhaltliche von Rubens' gewaltiger, auch im Nebensächlichen nie erlahmender Bildgestaltung, die hier in den Verdammten ihre volle Kraft entfaltet!

Der Weltrichter muß sich mit einem entrückten Sitz dicht am oberen Bildrand begnügen. Links unter ihm bemüht sich eine Frau, eine in den Wolken steckengebliebene Person emporzuziehen; daneben klammert sich ein Paar an einen Mann, der mit übermäßig hervorgekehrtem Gesäß über das holprige Gewölk stolpert. Dann folgen Leute, die, im Zweifel über ihren Zustand, die Arme flehend erheben, ohne daß ihnen von oben eine entsprechende Bewegung entgegenkäme; andere jauchzen geräuschvoll auf, wie man etwa hart unter dem Berggipfel den oben Stehenden zuruft. Wo bleibt da die hieratische Gemessenheit des »Großen Jüngsten Gerichtes«? (Abb. 4.) Auch eine sentimentale Familienszene wird uns nicht erspart: ein Sohn schwimmt durch die Wolken seinem Vater entgegen, um ihn zu umarmen, wobei die Mutter fröstelnd zusammengekauert zusieht. Ganz rechts gewahrt man ein Schwesternpaar, das am Ziel der ermüdenden Fahrt niedersitzt, um die Ereignisse mit Muße zu beobachten, und über diesem unfrohen Geschlecht steht die Himmelskönigin neben ihrem Sohn, breitspurig und puppenhaft drapiert, innerlich und äußerlich gleich gehaltlos. Ähnliches ließe sich von den Engeln und Verdammten sagen, die, ebenso unsicher hingetuscht, am linken Bildrand abwärtsgleiten, um die Anstückung mit dem Original inhaltlich zu verankern; auch die schemenhaften Figürchen der Auferstehenden in der Ecke links unten gehören dem späteren Meister an. Verhältnismäßig am besten sind die Engel rechts gelungen, zu denen genaue Vorbilder gegeben waren; doch treten auch hier durch dazwischendringende Wolkenschwaden Unklarheiten ein, wie sie sich Rubens nie gestattet hat.

Und nun gar die Zeichnung im einzelnen, Bewegung und Zusammenschluß der Masse! Rubens' unverkennbare Formensprache, der satte Kontur, das strotzende, bis in die Fingerspitzen quellende Leben, sein unerschöpflicher Reichtum an gehaltvollen Gebärden und der nimmer stockende Fluß, in dem sich, wie aus einem Füllhorn geschüttet, seine Figuren folgen: alles ist hier ins Lächerliche, Linkische travestiert. Unsichere, schwunglose Umrisse wollen die Figuren im Licht aufgelöst erscheinen lassen, während Rubens immer, auch in der fast wesenlos hellen Gloriole seines Jüngsten Gerichtes die Formen klar umreißt und durchbildet. Die Extremitäten sind knochenlos, verbogen, die Gesichter larvenartig; nirgends schwillt uns die lebensvolle Rundung entgegen, durch die Rubens jeder einzelnen Figur ihren vollendeten Abschluß verleiht und sie doch mit der nächsten so innig verbindet.

Es erübrigt sich fast, auch die seifige Farbe zu erwähnen, die sich freilich sehr geschickt dem Rubensschen Kolorit anpaßt. Überhaupt darf nicht verkannt werden, daß uns die Arbeit eines dem Meister recht nahestehenden Schülers vorliegt, der sich nur hier besonders empfindlich bloßstellt, wo er auf einer Fläche, noch dazu in einem so gewagten Gegenstand, selbständig neben dem Meister auftritt.

In viel günstigerem Licht zeigt er sich in der verkleinerten Kopie des »Großen Höllensturzes« im Aachener Museum, die heute nur noch von wenigen als Originalarbeit angesehen wird. Es braucht daher kaum daran erinnert zu werden, daß die zwar teilweise retuschierten, aber augenscheinlich echten Zeichnungen der Albertina, des Britischen Museums und der Londoner Nationalgalerie annähernd in den Größenverhältnissen des *Münchner* Exemplars gehalten sind, ganz abgesehen davon, daß dessen überlegene Qualität nie in Abrede gestellt worden ist. Besonders stark fällt die verschiedene Lichterscheinung der beiden Bilder ins Auge. Rubens durchbricht das Düster der Hölle mit einem senkrecht einfallenden, grellen Lichtstrahl, der, nach unten

kaum erweitert, kalt und fahl durch das dichte Gewühl der nackten Leiber dringt; alles übrige trägt nur den Reflex des glühenden Stromes, der am Boden brodelt, und die Wirkung dieser beiden kontrastierenden Lichtquellen wird vom fetten Glanzlicht bis zum

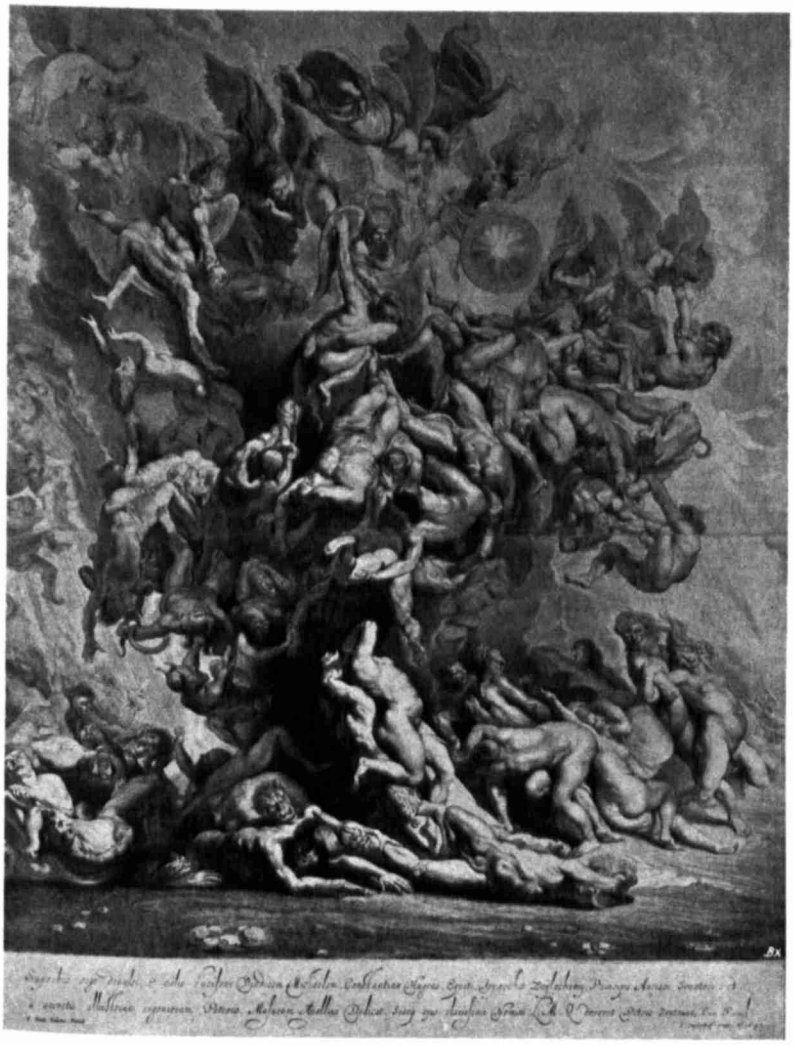

Abb. 3
Suyderhoef, Stich nach dem Kleinen Jüngsten Gericht von Rubens

tiefsten Purpur in allen Abstufungen voll ausgekostet. Der Kopist erweitert den Lichtschacht; die Helligkeit dringt bis zum Grund, wodurch die wesentliche Kraft, die Rubens zur Gliederung des wirren Strudels einsetzt, verlorengeht und einzelne Gruppen, wie die links oben, die Rubens in einer dunklen Wolke zusammenballt, mit ihren zerzausten Umrissen den großen Organismus in unzählige Einzelformen zersetzen; dabei ist die Färbung flacher und weniger reich abgewandelt.

Abb. 4
Rubens, das sogenannte Große Jüngste Gericht
München, Pinakothek

Sollte nun Rubens das Werk, in dem er sich wie kaum ein zweites Mal im elementaren Drang der Produktion zu einer verschwenderischen Ausgabe seiner Kräfte hatte hinreißen lassen, später in kleinerem Format, gleichsam zum Hausgebrauch, kopiert haben[1])? Aus rein äußerlichen Erwägungen muß dieser Gedanke abgewiesen werden, dagegen wird das Auge, dem jene apokryphe Erweiterung des »Kleinen Höllensturzes«

[1]) Daß das Aachener Bild noch 1912 im »Trésor de l'art belge« als Arbeit des Meisters veröffentlicht wurde (Taf. 4), braucht uns keineswegs zu beirren, da dasselbe Werk noch andere Kopien für Originale ausgibt (s. Taf. 27 und 32). Die Berliner Galerie hat das Aachener Bild bekanntlich bei Ankauf der Sammlung Suermondt abgelehnt, weil seine Echtheit schon damals angezweifelt wurde.

Abb. 5
Rubens zugeschrieben, das Jüngste Gericht
Dresden, Gemäldegalerie

gegenwärtig ist, hier dieselbe nüchterne, stockende Zeichnung wiederfinden, die sich selbst in der treuen Kopie nie zu der üppigen Entfaltung des Originals aufschwingt und weder die Schwerkraft der Körper noch den Schwung der Massenbewegung zu erzielen vermag. Man erinnert sich dabei der Worte, die Rubens am 11. Oktober 1619 über den »Engelsturz« an den Herzog von Neuburg schrieb: »Der Gegenstand . . . . ist sehr schön, aber sehr schwierig, auch bezweifle ich, daß unter meinen Schülern auch nur einer ist, der imstande sein wird, es sogar nach meiner Zeichnung zu machen[1])«.

In unserem Zusammenhang hat diese Kopie dadurch ein besonderes Interesse, daß, wie schon Rooses erkannte, die »Himmelfahrt der Seligen«, früher in der Münchner

[1]) Zitiert nach Rooses, Rubens' Leben und Werke S. 234.

Pinakothek, jetzt in der Filialgalerie zu Erlangen (Abb. 6), nach Format und Inhalt ihr Gegenstück bildet und der nämlichen Hand entstammt. Dieses Werk fiel der Kritik früher zum Opfer als sein Pendant, weil der Schüler hier selbständiger schafft, wobei ihn die Erfindung wieder hilflos im Stich läßt. Man beachte nur die Gruppe links am Rand: da arbeitet sich eine Schar verklärter Seelen mit turnerischen Künsten zum Thron des Höchsten empor. Jeder hängt oder klammert sich an die Beine seines Vordermannes, was zu den lächerlichsten Stellungen führt, die obersten aber hüpfen mit schnöder Behändigkeit den Engeln entgegen, die, selber ohne Halt, planlos im Weltraum umherirren.

Dennoch glaube ich Rooses wenigstens bedingt beistimmen zu müssen, der in dem Bild eine retuschierte Arbeit des Meisters sieht. Ein gewisser großartig-phantastischer Schwung kann der zentralen Gruppe nicht abgesprochen werden, wenn auch das einzelne wieder kleinlich, ja fast komisch bleibt. Die Toten brechen aus ihren Gräbern hervor und ziehen »in luftigem Schwarme« gen Himmel, wo sie sich unter dem Regenbogen, der dem Weltrichter als Thron dient, im Glanz aufzulösen scheinen.

Wir wissen, daß Rubens für den Herzog von Buckingham eine Himmelfahrt der Erlösten malen sollte, aber durch den Umschwung der Verhältnisse, den der Tod seiner ersten Frau (20. Juni 1626) nach sich zog, an der Ausführung verhindert wurde. Im Nachlaß des Künstlers fand sich jedoch ein kleines Bild dieses Gegenstandes »inperfect ende maer als eene schetse ofte beginsel van schilderije, vermits maer eenighe figuerkens in den midden, bijnaer waeren opgemaeckt ende de reste rontomme met crijt ende lack was aengewesen[1])«. Jan Wildens kaufte die Skizze und ließ sie von Jan Boeckhorst zum Bilde vollenden; in seinem Nachlaß finden wir sie wieder, und am 27. April 1684 wurde sie von Gelande Habert den Dekanen der Lukasgilde vorgelegt, die sie als eine von Boeckhorst übermalte Arbeit des Rubens bezeichneten[2]).

Mit diesen Überlieferungen bringen Reber und Rooses, wie mir scheint mit vollem Recht, das Erlanger Gemälde in Zusammenhang, ohne freilich den wesentlichen Grund dafür zu nennen. Rooses hält nämlich die Überarbeitung des Bildes für ganz unbedeutend, er übersieht, daß laut jener Urkunde nur die Mittelgruppe von Rubens stammen kann und daß außerdem die Tafel an allen vier Seiten Erweiterungen aufweist, womit sich die auffallend schwachen äußeren Partien mühelos als die selbständigen Zutaten Boeckhorsts erklären. Faßt man die Tafel in ihrem ursprünglichen Umfang ins Auge, wie er in Abb. 6 durch die eingezogenen Linien angegeben ist, so ergibt sich wirklich die im Nachlaßinventar beschriebene Skizze, insofern wir nur die mittlere Gruppe (›figuerkens in den midden‹) in der Anlage auf Rubens zurückzuführen haben, das übrige aber als Boeckhorsts Ergänzung ansehen.

Aus den Maßen der Anstückungen geht hervor, daß die Skizze auf eine Größe mit der Aachener Kopie des Höllensturzes gebracht werden sollte, die wahrscheinlich schon vorher Wildens gehörte, und der Umstand, daß Wildens gerade Boeckhorst mit der Aufgabe betraute, läßt voraussetzen, daß dieser, wie es Rubens' Werkstattbetrieb mit sich brachte, in dergleichen Arbeiten besonders geschult war. Tatsächlich erwähnt van den Branden eine Kopie, die Boeckhorst nach Rubens' Engelsturz ausführte, und außerdem wissen wir, daß er noch 1660 als Restaurator bzw. Ergänzer der van Dyckschen Apostelserie vorgeschlagen wurde. Er unterzog sich dem undankbaren Auftrag, indem er die Tafel in der geschilderten Weise erweiterte und dann, der einheitlichen Wirkung zuliebe, auch die Hauptgruppe mit seinem Pinsel überging.

[1]) F. Jos. van den Branden, Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool S. 581.
[2]) Rooses, L'œuvre de P. P. Rubens I, Nr. 94, S. 111.

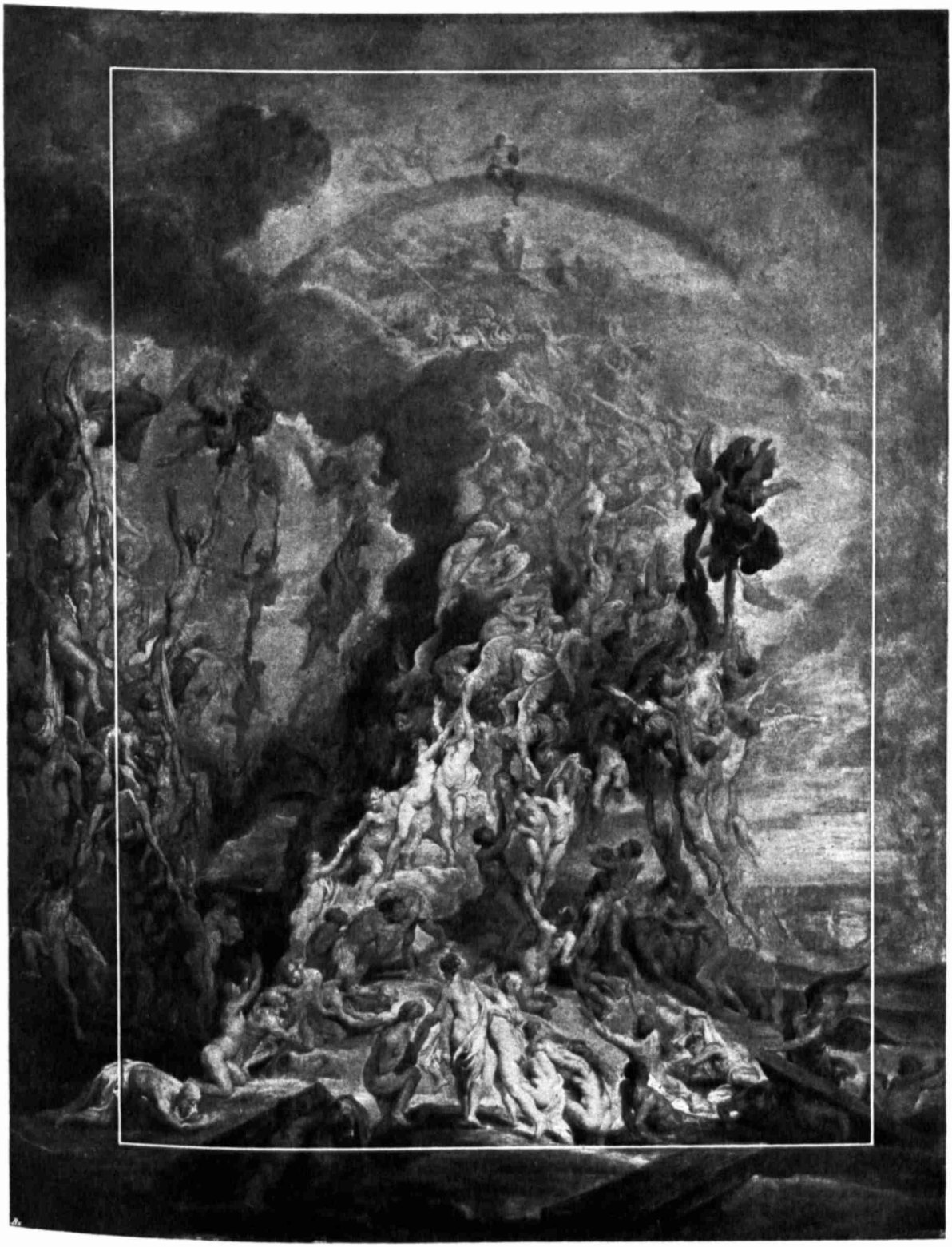

Abb. 6
Rubens und Boeckhorst, die Himmelfahrt der Seligen
(Erlangen, K. Filialgalerie)

Boeckhorst ist also der Autor dieser Kopier- und Ergänzungsarbeiten, und wie ich glaube, können wir ihn auf Grund stilistischer Vergleiche noch in zwei anderen Gemälden nachweisen, die wieder die letzten Dinge in ähnlicher Auffassung behandeln. Es ist zunächst das durch Rosaspinas Stich bekannte Jüngste Gericht, das sogar Rooses nur bedingt als Rubens hinnimmt, und dessen nähere Beschreibung mir das bereits Gesagte und die Abbildung bei Rooses ersparen[1]). Die Komposition verwendet Figuren aus der Mittelgruppe des »Aufstiegs der Seligen« und aus dem »Großen Jüngsten Gericht« und ist ohne die Kenntnis des letzteren überhaupt nicht zu denken.

Eine Kopie des Jüngsten Gerichtes von derselben Hand, die erst seit kurzem aus Rubens' Werk gestrichen wurde, besitzt die Dresdner Galerie (Nr. 958 A, Abb. 6). Auch sie trägt in den spießbürgerlich sentimentalen bzw. fratzenhaft übertreibenden Physiognomien und der energielosen Zeichnung die typischen Merkmale der vorgenannten Arbeiten. Außerdem bringt sie, ähnlich wie der Aachener Höllensturz, eine Erweiterung des Ausschnittes, die das vollastende Gleichgewicht der Rubensschen Komposition zerstört und die Hinzufügung einiger recht unglücklicher Figuren zur Folge hat[2]). Bemerkenswert ist jedoch, daß das Malbrett ursprünglich genau auf den Ausschnitt des Originales (Abb. 4) berechnet war und durch allseitige Anstückung auf die Größe von 1,21×96 cm gebracht wurde, die den Maßen der Bilder in Aachen und Erlangen (1,18×92 cm) beinahe entspricht. Möglicherweise liegt also auch hier eine von Boeckhorst erweiterte und übermalte Originalskizze von Rubens vor.

Endlich sei in diesem Zusammenhang noch an den kleinen Versuch eines Höllensturzes im Budapester Museum erinnert (Nr. 599), der in der Sammlung Esterhazy sehr richtig als »Schule des Rubens« geführt wurde; er ist im Sinne des zweiten Münchner Originals aufgefaßt, entlehnt auch einzelnes aus ihm, besteht aber größtenteils aus selbständig erfundenen Figuren, deren kleinliches Gebaren und falsches Pathos den Anstückungen am »Aufstieg der Seligen« genau entspricht[3]). — Nach der Zeichnung des Nackten und der unselbständigen Bildgestaltung dürfte auch das Bild »Pan und Syrinx« im Buckingham-Palast, das gemeinhin Rubens zugeschrieben wird, als Frühwerk Boeckhorsts angesprochen werden. Es wiederholt etwas linkisch eine Komposition aus Goltzius' »Metamorphosen« und steht mit Rubens selbst nur in lockerem Zusammenhang[4]).

Von allen diesen Arbeiten läßt sich nur die »Himmelfahrt der Seligen« (auf 1642) sicher datieren; da sie aber, wie schon erwähnt, eine längere Praxis in Rubens' Atelier voraussetzt, dürfen wir die anderen wohl früher ansetzen. Der »Kleine Höllensturz« der Pinakothek findet sich schon in seiner heutigen Form, also mit der Lunette, als Wandschmuck in einem flämischen Interieur des Stockholmer Museums, das nicht

[1]) Rooses, L'œuvre de P. P. Rubens I, Taf. 25.

[2]) Eine interessante schematische Zeichnung, welche die Abweichungen der Aachener Kopie neben das Original stellt, enthält der Katalog des Suermondt-Museums von 1883. — Der Stich von C. Visscher nach dem »Großen Jüngsten Gericht« ist nicht nach dem Original angefertigt, das damals schon in Neuburg war, sondern nach einer Atelierkopie, die sich, wie die Dresdner, leichte Varianten gestattet.

[3]) Eine aus zwei Blättern zusammengeklebte, Rubens zugeschriebene Federzeichnung im Britischen Museum scheint zu den hier besprochenen Kopien insofern zu gehören, als sie auf der einen Seite, vielleicht von Rubens' Hand, Stücke des »Großen Höllensturzes«, auf der Kehrseite, in anderer Tinte und schwächlicheren Zügen, zwei Gruppen aus dem »Aufstieg der Seligen« enthält.

[4]) In ähnlicher Weise, aber geschickter, hat Boeckhorst später ein Spätwerk van Dycks, den Dädalus in Althorp, benutzt. Vgl. Schleißheim, Gemäldegalerie Nr. 4029.

wesentlich nach 1630 datiert werden darf. Man hat in ihm ein Wohnzimmer des Rubensschen Hauses sehen wollen, und Voll führt sogar diese willkürliche Annahme als Beleg für die Ursprünglichkeit der Gesamtkomposition ins Feld. Der »Kleine Höllensturz« wird jedoch nicht in Rubens' Nachlaßinventar aufgeführt, muß sich also 1640 in fremdem Besitz befunden haben. Die Anstückung würde sich auch noch zu Rubens' Lebzeiten damit erklären, daß der Käufer oder Besitzer den erschütternden Vorgang durch den versöhnenden Anblick der Erlösten gemildert zu sehen wünschte, der Künstler aber ein solches Ansinnen abwies und einen Schüler damit betraute. Was die Pietätlosigkeit einer solchen Handlung betrifft, so wäre sie immer noch geringer zu veranschlagen, als wenn sich Wildens, einer der nächsten Helfer des Meisters, eine Skizze aus dessen Nachlaß von einem anderen vollständig übermalen läßt, ganz abgesehen davon, daß die persönliche Verehrung der künstlerischen Handschrift zu jener Zeit nicht annähernd so ausgeprägt war wie heute. Wenn also einerseits die Ergänzung möglicherweise noch als eine Arbeit aus Rubens' Atelier anzusehen ist, so beweist anderseits das Datum des Suyderhoef'schen Stiches (1642) unabweislich, daß man auch nach des Meisters Tode sein Werk von dem des Schülers sehr genau unterschied.

Über Boeckhorsts Lehrgang ist wenig bekannt. In Münster geboren (1605), trat er bei Jordaens in die Lehre, wurde 1633 Freimeister und beteiligte sich 1635 an den Dekorationen für den Einzug des Kardinalinfanten. Seine Beziehungen zu Rubens müssen jedoch enger gewesen sein, als diese spärlichen Daten zu vermuten erlauben; wenn anders, hätte Wildens ihm nicht jene Skizze zur Ergänzung anvertraut. Im Vorstehenden mußte zur Scheidung der Hände in erster Linie auf das Trennende zwischen Meister und Schüler Gewicht gelegt werden, das bei den Darstellungen, um die es sich handelte, besonders stark zum Ausdruck kam, denn hier lag die Gefahr so nahe, statt des Erhabenen das Lächerliche zu treffen! Immerhin galt das Aachener Bild nicht ganz ohne Grund für ein Original. Wo Boeckhorst nicht, wie in dem Münchner Höllensturz unmittelbar neben seinem Meister auftritt, wird man seiner gewandten Technik und vor allem der täuschenden Nachahmung von Rubens' Kolorit die größte Anerkennung nicht versagen können. Er bleibt auch später unter Rubens' Nachfolgern der einzige, der das lichte, blumige Kolorit des alten Meisters beibehält [1]). Nach Typen und Färbung seiner Bilder in Wien, München und Schleißheim möchte man seine Lehrzeit bei Rubens in die Jahre vor 1630 setzen, wo die Himmelfahrt Mariä der Antwerpener Kathedrale entstanden ist, »Krieg und Frieden« der Münchner Pinakothek, »Herkules am Scheideweg« der Uffizien (letzteres ein reines Rubens-Schulbild, das irrtümlich mit van Dyck in Zusammenhang gebracht worden ist) u. a. m.

Auf Grund der Arbeiten, die, wie ich glaube, mit Sicherheit Boeckhorst zugesprochen werden können, wäre es verlockend, nach Bildnissen von ihm auszuschauen, in denen er sich besonders hervorgetan haben soll. Die Nachricht über ein Porträt der Helene Fourment von seiner Hand — ein weiterer Beleg für seinen engen Verkehr mit Rubens — kann vielleicht einen Anknüpfungspunkt hierfür bieten. Aus der Sammlung Weber in Hamburg gelangte jüngst ein hübsches Bildnis der jungen Frau ins Brüsseler Museum. Schon damals wurden Zweifel an seiner Echtheit laut, und es mag daher nicht allzu verwegen sein, wenn jetzt noch einmal stärker an dem Nimbus

[1]) Ein datiertes Spätwerk von Boeckhorst von 1660 publiziert Th. von Frimmel in seinen »Blättern für Gemäldekunst« I. 153. Hier und in dem »Achill bei Lykomedes« in Schleißheim sind seine Beziehungen zu Rubens' Kompositionsart und Kolorit der 30er Jahre besonders deutlich.

gerüttelt werden soll, dessen sich das Bild dank Woermann und Rooses bis dahin erfreute[1]). Der farbige Eindruck steht dem Meister wieder sehr nahe, die Zeichnung aber ist trotz der etwas utrierten Formen flauer, die Pinselführung, namentlich im Gesicht, mühsam und unsicher, ähnlich dem Bild in Erlangen. Dazu kommt, daß die kokette Auffassung, der stechende Blick aus den Augenwinkeln und das niedliche Lächeln des Mundes viel mehr in van Dycks Geschmacksrichtung liegt, auf die Boeckhorst nach dem Zeugnis der alten Kunstliteratur stark eingegangen ist. Das verschwommene Haar und der schummerig abgetönte Hintergrund sind dem gesunden Wirklichkeitssinn, der Rubens bis in sein höchstes Alter eigen war, völlig fremd, wie uns denn überhaupt seine Modelle gelassener, ohne die Selbstgefälligkeit des Brüsseler Bildnisses ins Auge schauen. Dieses stammt nun wieder, wie Bode bemerkt[2]), von dem Meister des schönen Familienbildes in Windsor, das nach Auffassung und Färbung einem gewandten Rubensschüler der 30er Jahre angehört und sich vortrefflich in unseren Rahmen einfügt. Vor allem aber scheint mir nach dem eigentümlichen Anschluß an van Dyck und der Ähnlichkeit besonders des Inkarnats mit den bekannten Bildern in München und Wien das Damenbildnis der Darmstädter Galerie (Nr. 190) an Boeckhorst zu gemahnen; es gehört seiner Tracht nach den 40er Jahren an und kommt jedenfalls für van Dyck selbst gar nicht in Betracht; demselben Meister gehört ferner auch das Jünglingsporträt (Nr. 865) der Münchner Pinakothek und das Bildnis eines Falkners im Buckingham-Palast.

Wenn auch die Argumente noch zu schwach sind, um diese geschmackvollen Bildnisse mit Sicherheit Boeckhorst zuzuweisen, so hat man sich doch seine Arbeiten zwischen 1630 und 1640 in dieser Art vorzustellen. Eine umfassende Untersuchung über Boeckhorsts gesamtes Schaffen ist uns aus der Feder des hierzu berufensten Forschers, Gustav Glück, in Aussicht gestellt.

[1]) Abbildung in ›Klassiker der Kunst, Rubens‹ S. 319.
[2]) Zeitschrift für bild. Kunst, N. F. XVI, S. 201.