



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der Malerschule Antwerpens

Rooses, Max

München, 1880

XIV. Die Antwerpische Malerschule im 19. Jahrhundert.

[urn:nbn:de:hbz:466:1-63507](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-63507)

Die Antwerpische Malerschule im 19. Jahrhundert.



it dem 19. Jahrhundert begann für Antwerpen eine Periode der Wiedergeburt. Die Vereinigung der Niederlande mit Frankreich von 1795 hatte bereits das Jahr darauf die Folge gehabt, daß die Schifffahrt auf der Schelde für frei erklärt wurde. Dadurch aber war der große Lebensquell der Stadt, der beinahe zweihundert Jahre gesperrt geblieben, endlich neuerdings geöffnet.

Im Uebrigen hatte das Land von seinem neuen Oberherrn schrecklich zu leiden. Seine Kunstschätze wurden entführt und uner-schwingliche Lasten auf die erschöpften Städte gelegt. Die Jugend ward den französischen Armeen einverleibt, um an mörderischen Feldzügen Theil zu nehmen, jede Selbständigkeit als Volk unbedingt in Abrede gestellt, und einheimische Sprache wie Einrichtungen mit einem Federstrich unterdrückt. Während aber andere Städte der Niederlande bei diesem Wechsel der Oberherrn nur verloren, brachte der neue Stand der Angelegenheiten, obgleich Antwerpen seinen vollen Antheil an dem politischen Unglück zu tragen hatte, doch auch eine Umwandlung zum Guten mit sich. Denn der Wiedereröffnung der Schelde folgte die Anlage eines großen Kriegshafens zu Antwerpen, welches längstgefaßte Lieblingsprojekt Napoleon kurz nach seiner Kaiserproclamation zu verwirklichen begann. Docks und Seearsenal von Antwerpen wurden gegraben und gebaut, und Kriegsschiffe gezimmert, wodurch bald wieder Leben und Bewegung in die Scheldestadt gebracht war.

In gewöhnlichen Zeiten würden alle diese neuen Schöpfungen auch den Handel der Stadt wieder erweckt haben, da aber ununterbrochen der Krieg wüthete, und die Engländer die Herren der Seemündungen und Feinde des Eroberers waren, so konnte nicht an das Gedeihen der Werke des Friedens gedacht werden. Erst nachdem die Franzosen vertrieben waren, und die südlichen Niederlande mit Holland vereinigt das Königreich der Niederlande bildeten, begann der Handel Antwerpens wieder aufzuleben und die Wohlfahrt in die Stadt zurückzukehren.

Die Revolution von 1830 verursachte eine zeitliche Unterbrechung in diesem Fortschritte, als aber die Aufregung sich gelegt hatte, und Antwerpen der große Seehafen des jungen unabhängigen Belgien geworden war, schlug

die Stadt festen Schrittes die Bahn ein, welche sie in weniger als einem halben Jahrhundert wieder auf jenen Höhenpunkt von Blüthe bringen sollte, wie sie ihn dreihundert Jahre vorher bereits erreicht hatte, und den sie wie zu hoffen steht baldst überschritten haben wird. Mit dem Wiederaufleben der materiellen Wohlfahrt aber hielt die Blüthe der antwerpischen Schule gleichen Schritt. Wir sahen bereits, wie unter der französischen Regierung die Akademie reformirt wurde, und wie Herreyns sich beeiferte, um unter der fremden Oberherrschaft den vlämischen Kunstgeist wieder zu beleben. Neben ihm nennen wir van Brée als einen Mann, der für den Kunstunterricht wie geschaffen war.

MATHIJS IGNATIUS VAN BRÉE* wurde am 22. Februar 1773 zu Antwerpen geboren. Sein erster Lehrer war PETRUS JOANNES VAN REGEMORTER, 1794 erlangte er den ersten Preis aus dem Zeichnen nach dem Leben. Einige Zeit darauf begab er sich nach Paris, das mehr als jemals der Mittelpunkt der Kunst geworden war, und wo unsere vlämischen Maler einerseits die Lofung anderseits die Förderung des Staates wie der Gewalthaber deselben suchten. Van Brée trat in das Atelier von Vincent, eines der Häupter der französischen Schule jener Zeit.

Eine stark ausgesprochene klassische Richtung war damals unter mancherlei Einflüssen die herrschende geworden. Nachdem Winckelmann in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Kenntniss der antiken Plastik und die Liebe dafür zu neuem Leben erweckt, und Raphael Mengs die großen italienischen Meister wieder zu Ehren zu bringen und deren Schönheit mit jener der Antike zu verbinden gesucht hatte, erhoben Canova wie Thorwaldsen die Bildhauerkunst auf der Spur der alten zu neuer Blüthe, und so war mit der gesteigerten Hochachtung für die Kunst Griechenlands und Roms angeichts des Erfolges auch mehr Eifer erwacht, sie zum Vorbild zu nehmen. Und die Zeiten wurden günstiger als jemals, um Bewunderer für römische und griechische Thaten und Formen zu erwecken. Die allmählig in Frankreich durch Philosophen und Schriftsteller vorbereitete Revolution hatte mit den royalistischen Traditionen früherer Jahrhunderte gewaltfam gebrochen, und die schrittweise entwickelte Freiheitsliebe, wie die Verhimmelung der Tugenden der römischen und griechischen Republiken, seit Jahrhunderten in den französischen Schulen und auf der französischen Bühne im Schwange, fand in der republikanischen Staatsform ihre tiefgreifende Bethätigung. Hatte der Maler David bereits 1784, als er seine Horatier malte, damit ungemeinen Beifall geerntet, so konnte es nicht fehlen, daß unter der Republik, die wenige Jahre später zu Stande kam, nur mehr republikanische Seelengröße verherrlicht wurde. Inhalt und Form deckten sich: dachte und empfand man antik, so war es um so natürlicher, daß dies Denken und Empfinden in der Kunst durch direkten Anschluß an die Kunst des alten Hellas und Rom seinen consequenten Ausdruck fand.

David war der Mann seiner Zeit. In Gestalten, deren Formen den Statuen und deren Thaten und Gefühle den Schriften des Alterthums entlehnt waren, verherrlichte er die Helden früherer Tage. Seine Gemälde waren klassisch in Linie, Ausdruck und Gegenstand: Alles erhaben, pathetisch wie eine französische Tragödie. Er verdient unseres Erachtens die Geringschätzung nicht, mit der man später von ihm sprach, sicher aber ist seine Schule die absolute Verleugnung der niederländischen. Die letztere war auf der Natur und dem wirklichen Menschen begründet, gab vielmehr den malerischen Körper als den

* Catalogue du Musée d'Anvers. — L. GERRITS, Levensbeschrijving van M. I. van Brée. Antwerpen 1852. — FELIX BOGAERTS, Esquisse d'une histoire des Arts en Belgique depuis 1640 jusqu'à 1830. Anvers 1841.

reflektirenden Geist wieder und stand dadurch im ausgesprochenem Gegenfatze gegen David's Schule, die in erster Reihe Ideen verkörpern und tendentiös wirken wollte, die ihre Inspirationen nicht im wirklichen Leben, sondern im geträumten Ideal fuchte, die wenig auf Farbe gab und nur auf schöne Zeichnung bedacht war.

So scharf aber auch der Gegenfatz der franzöfifchen Schule gegen die niederländifche war, fo genofs jene doch auch in Antwerpen wie in Paris unbefchränkten Beifall. Van Brée wurde von dem Strom mit fortgeriffen. 1797 malte er den »Tod des Cato« und erlangte mit demfelben den zweiten römifchen Preis. Dann fchuf er den Einzug Napoleon I. in Antwerpen, den Heldenmuth des Bürgermeifters van der Werf bei der Belagerung von Leiden, den Tod des Rubens und außerdem verfchiedene allegorifche Stücke, in welchen die griechifche Mythologie in ihren verwickeltften Erdichtungen zur Schau geftellt wurde.

Die edlen Ideen, die Lens in der Kunft der Malerei fo hoch hielt, die erhabenen Thaten, welche die Franzofen fo gerne in ihren Schöpfungen verherrlichen, erfüllten auch feine Seele, die pläftifchen Formen mit der ihnen von Natur aus eigenen Kälte und mit den blaffen Farben, welche ihnen die Franzofen gaben, waren auch feine Ideale; für ihn war wie für feine füdlichen Meifter das Zeichnen die Hauptfache, und die Einführung eines tüchtigen Zeichenunterrichtes wurde fein Hauptziel, als er zum Leiter der antwerpifchen Akademie ernannt wurde.

Erft nach der Antike und nach Abgüffen zu zeichnen, fomit erft das Ideal zu ftudiren, und dann erft die Natur, war fein Grundfatz. „Man mufs,“ fchreibt er irgendwo, „damit anfangen, das Zeichnen nach den Elementen, die den Schönften Antiken entlehnt find, zu lernen, und diefe mit der Natur vergleichen, um von vorneherein die Gebrechen zu entdecken, welche man vermeiden mufs, wenn man das Idealfchöne darftellt.“ Mit diefer Hochhaltung des Idealismus, die fo wenig mit der Ueberlieferung der naturliebenden niederländifchen Schule übereinstimmt, wollte er freilich die Farbigeit der großen Antwerpener Meifter verbinden. „Laßt uns nicht vergeffen“, fchrieb er, „daß wir von Antwerpen find, und daß unfere Schule fich durch ihre Farbe unfterblich gemacht hat.“ Wie wir aber aus feinen Werken fehen, war er nicht im Stande, diefe Verfchmelzung zwischen claffifcher und niederländifcher Kunft, die er predigte, auch entsprechend zu verwirklichen. Der zwitterhafte Compromiß feiner Prinzipien verlieh vielmehr auch feinen Werken ein Gepräge von Zwitternatur, welches die Lebensfähigkeit von felbft ausschloß.

Abgesehen von dem Unvlämifchen feiner Richtung leitete indess van Brée als Direktor der Antwerpener Akademie erhebliche Dienfte. 1804 war er in feine Geburtsftadt zurückgekehrt, in demfelben Jahre wurde er als erfter Lehrer an der Akademie ernannt, und erbt bei Herreyns' Tode deffen Titel als Direktor, nachdem er bereits längft zuvor deffen Amt verwaltet hatte. Alle die ihn gekannt haben find unerschöpflich, feine ausgezeichnete Begabung für die ihm an der Kunftfchule übertragenen Obliegenheiten, fein väterliches Wohlwollen gegen die Schüler, feine angeborne Anlage, feine unverdroffene Geduld und die nie erkaltende begeisterte Hingebung im Ertheilen des Unterrichts zu rühmen. Er war es, der die Antwerpen'sche Akademie zur erften Kunftfchule der Niederlande machte, wie er auch die ausgezeichnetften Männer, welche diefer Schule einen neuen Glanz verleihen follten, unter feinen Schülern zählte.

Van Brée fand in hoher Gunft am niederländifchen Hofe, arbeitete wiederholt für den König und war Hofmaler des Prinzen von Oranien. Wie mit vielen Ritterorden ausgezeichnet, fo war er auch Mitglied mehrer aus-

wärtigen Verbände, und genoss in der Heimat wie auswärts die Achtung, die er so reichlich verdiente.

Auch mit Literatur beschäftigte er sich, schrieb verschiedene Schauspiele in niederländischer Sprache und war mit den Schriftstellern jener Zeit innig befreundet. Zum Zwecke des Unterrichtes publicirte er 1821 seine „Lessen van Teekenkunde“, die sich weit und breit des grössten Beifalls erfreuten. Sie enthielten die Erklärung der „Grundregeln der Zeichenkunst“, ein Werk von hundert von van Brée gezeichneten und lithographirten Tafeln. Nach seiner Rückkehr aus Paris verlies er Antwerpen nur mehr um 1821 eine Reise nach Italien zu machen. Am 15. Dezember 1839 starb er. Seine dankbaren Schüler errichteten ihm 1852 im Treppenhause des Antwerpen'schen Museums ein marmornes Standbild.

Daselbe Museum (Nr. 368) besitzt von ihm ein grosses Bild, welches uns seine Art deutlich kennen lehrt. Es stellt »Rubens' Tod« dar, und steht bei dem Publikum wegen der Sauberkeit seiner Figuren und Farben, wie wegen der Deutlichkeit der Darstellung in grosser Gunst. Rubens liegt sterbend in einem zum Bette umgestalteten Sessel: einerseits knien seine Kinder und Freunde jammernd und weinend, vor seinem Lager betet ein Priester und hält eine Nonne die geweihte Kerze, anderseits stützt Gevartius die in Ohnmacht sinkende Gemahlin des Meisters, und sitzen die Notare bei der Anfertigung seines Testaments.

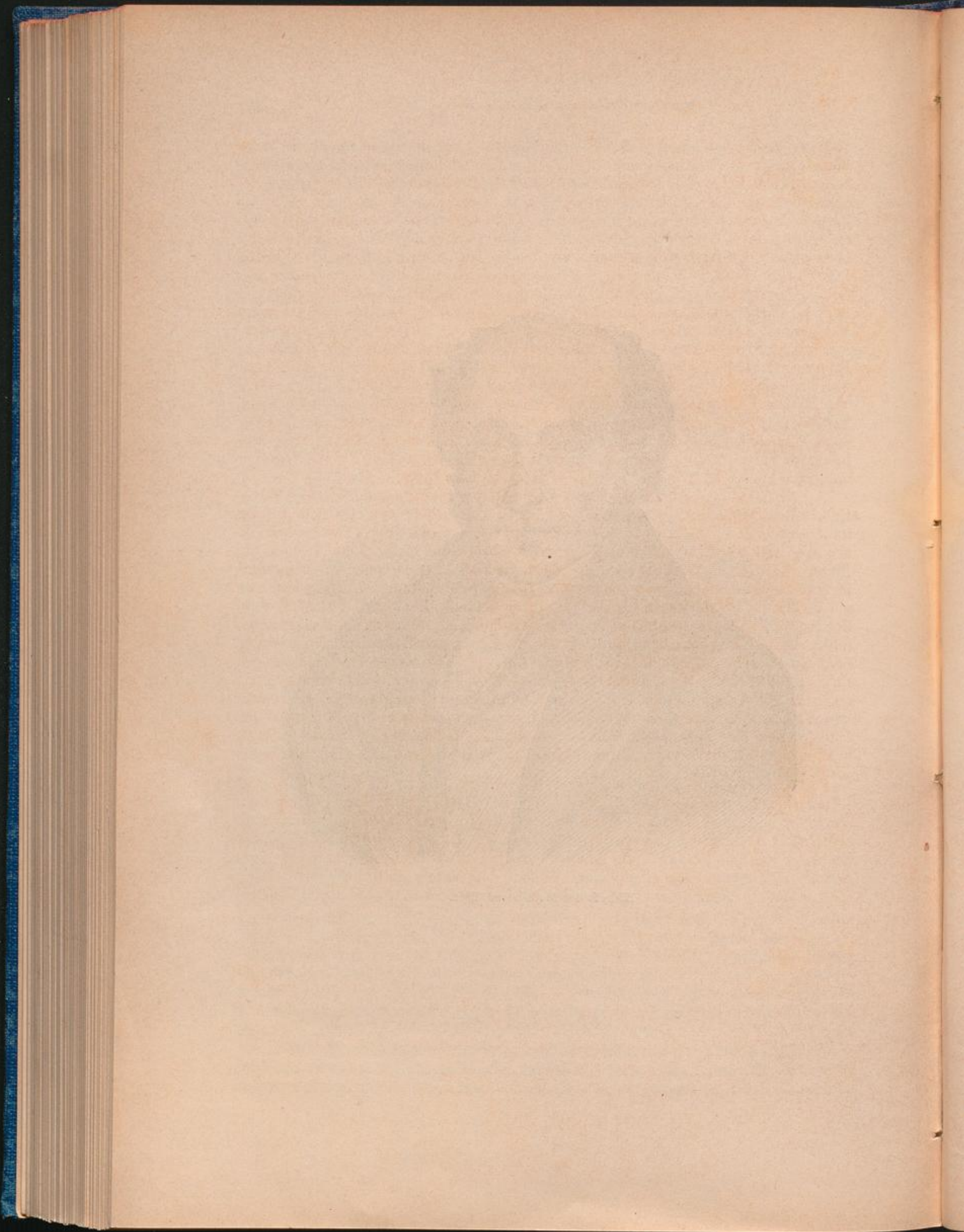
Wie wir es schon bei Lens bemerkten, blieb auch van Brée in soweit der Wahrheit treu, als er die Scene dieses Sterbezimmers mit all dem wiedergab, was eine solche Begebenheit im täglichen Leben charakterisirt. Trotz ihrer Gallisirung und ihren classischen Studien waren beide Künstler von Gemüth noch vlämisch geblieben, und hatten den Sinn für die Wirklichkeit nicht abgeschüttelt. Aber so wahrheitliebend die Anordnung, so unwahr ist die Ausführung. In jeder Handlung, jeder Figur, in jeder Färbung und jedem Lichte begegnet die Aufputzung. Alle diese Menschen sind gewaschen, gekämmt, gebürstet und blank gemacht bis ins kleinste Detail, jedes Licht und jeder Ton ist gedämpft, um zu einem gefälligen Ganzen mitzuwirken, und diese Gefälligkeit ist hier nicht die geschmackvolle und elegante Schönheit, sondern die puppenhafte Aufputzung, die gekünstelte Sauberkeit. Diese Menschen sind dazu mit all ihrer Zurschaustellung von Gefühlen überraschend kalt: sie weinen nicht, fühlen nicht, ja leben überhaupt nicht, sondern stellen sich nur traurig und spielen eine Begebenheit aus dem wirklichen Leben mit viel Kunst, aber mit theatralischer Garderobe und Geberde. Der Ausführung ist Sorgfalt genug gewidmet, und es fehlt überhaupt nicht an Geschicklichkeit. Die Verständlichkeit, welche dem Bilde innewohnt, entspringt auch nicht aus Armuth an Vorstellung, sondern aus dem gelungenen Zusammenwirken jedes Theiles und des Ganzen. Es ist ein Werk des Studiums und der Kunstmässigkeit, das Erzeugniss vielmehr eines tüchtigen Zeichenmeisters als eines originalen und packenden Malers.

Zwar ist van Brée in anderen seiner Werke weniger unwahr, als in seinem „Tod des Rubens.“ In der »Taufe des hl. Augustinus«, welche sich in der Augustinerkirche und in dem »Antwerpen mit der Schelde«, welches sich auf dem Stadthause zu Antwerpen befindet, sehen wir Beispiele von wärmerer Färbung, die nur leider zu sehr ins Rothe fällt. Was aber der Maler überall behält und was der ganzen Schule eigen ist, das ist die Abgemessenheit der Formen, die immer etwas an Gemachtheit und Steifheit leiden.

Mathijs van Brée hatte einen Bruder, PHILIPS, 1786 geboren und 1871 gestorben, welcher Historienbilder in kleineren Dimensionen malte. Er arbeitete in jener süsslichen, rundlichen und hohlen Art, welche zwischen der Davidischen



Bildnifs des Mathijs van Brée.



und der modernen Kunst den Uebergang bildet, und ist wie die meisten Maler dieser Tage durch seine geschmacklose Richtung bald ungenießbar geworden.

In dieselbe Schule und Zeit wie van Brée gehören Delin und Cels. JAN JOSEF DELIN* war nur um drei Jahre jünger als Mathijs van Brée; zu Antwerpen am 12. Januar 1776 geboren, siedelte er 1804 nach Paris über, wo er schon am 11. November 1811 starb. Die vormalige Jesuitenkirche seiner Geburtsstadt besitzt von ihm eine Darbringung im Tempel, die er 1810 malte. Das Stück hat die akademisch regelmäßigen und majestätischen Formen der Schule sammt deren Mangel an Bewegung, aber der Ausdruck ist gut erfasst, und die Farbe ist voller, das Licht wirksamer als wir es bei den unmittelbaren Vorgängern des Künstlers finden mochten.

CORNELIS CELS** wurde am 10. Juni 1778 zu Lier, wo sein Vater Kaufmann und Bürgermeister war, geboren. Frühzeitig gelangte er nach Antwerpen, wo sich auch sein Vater niederließ. Von 1795 bis 1800 genoß er den Unterricht des Lens in Brüssel, ging dann nach Paris und 1801 nach Rom, um bis 1807 in verschiedenen Städten Italiens zu verweilen. Dann kehrte er nach Antwerpen zurück, wo er bis 1815 blieb, und nachdem er weitere vier Jahre im Haag sich aufgehalten, finden wir ihn von 1820 bis 1827 in Tournay und nach dieser Zeit in Brüssel sesshaft, wo er erst 1859 starb.

Das Hochaltarbild in der Dominikanerkirche zu Antwerpen ist sein Werk. Es wurde in Rom gemalt und lehnt sich in der Auffassung ganz an den großen italienischen Styl; die pastose Malerei auf dunklem Grund hat ein düfteres und etwas grünliches Aussehen, was gegen den flämischen Farbenschmelz stark absteht. Wie der Ton, so ist auch die plastische Form ganz fremdartig, man muß jedoch zugeben, daß, wenn einmal eine fremde Schule zum Vorbild genommen wird, hier die Wahl keine niedrig gegriffene und die Nachfolge nicht kümmerlich war. Es liegt etwas Kühnes in den riesigen Gestalten mit ihren nüchternen durch die klassischen Vorschriften so streng im Gleichgewicht gehaltenen Formen, und kann auch das Werk keinen Anspruch auf Gefälligkeit und Originalität machen, so bleibt es doch ebenfoweit von Alltäglichkeit und Geschmacklosigkeit entfernt. In der Augustinerkirche kann man einen »Besuch Mariä bei Elisabeth« von Cels neben einem Stück von Brée und einem anderen von Lens hängen sehen, wobei man beobachten kann, wie der erstere diese Schulgenossen schlägt, weil farbiger als der erstere, fester als der letztere und formgeschickter als beide.

Auf van Brée folgte jene kraftlose Manier, deren wir bei dem Namen seines Bruders gedachten und welche bis auf unsere Tage noch hie und da einen Vertreter fand, eine halb historische halb genrehafte Art, die in jeder Beziehung zwitterhaft erscheint. Nebenher jedoch brach sich bald eine frischere, kräftigere Richtung Bahn und eröffnete die jüngste Periode der Geschichte der antwerpischen Schule, eine Periode des Wiederauflebens und einer neuen kräftigen Blüthe. Wir müssen indess erst einen Blick auf die Einflüsse werfen, welche diese Wiedergeburt der flämischen Kunst beförderten.

Als Napoleon 1815 durch die Bundesgenossen besiegt war, gingen die Ideen, welche die französische Revolution ins Leben gerufen hatten, und auf welche der große Tyrann zum Theil seinen Thron gegründet, mit ihm in die Verbannung und feierten die Prinzipien, auf welche sich die alten Dynastien von Gottes Gnaden stützten, mit den Siegern ihren Triumphzug in Paris und in ganz Europa. Alle Schleusen der Reaction öffneten zugleich und in ganzer Ausdehnung ihre Thore. Seit mehr als fünf und zwanzig Jahren hatte man für

* IMMERZEEL, Leven en werken der Hollandsche en Vlaamsche schilders.

** Ibidem. — H. HYMANS, Journal des Beaux-Arts. V. 38.

heidnische Gottheiten und republikanische Helden geschwärmt, und das alte Rom und Griechenland hatten allein den Ton in Kunst und Literatur angegeben. Nach Napoleon's Fall entstand eine Schule, die entschieden zum alten Glauben zurückkehrte, und Kirche wie Thron mit Ueberzeugung und Talent vertheidigte. Chateaubriand in der Literatur, Cornelius und Overbeck in der Kunst und die große Schaar ihrer Nachfolger unter den deutschen Malern, der französischen Dichter, Geschichtschreiber und Kanzelredner empfingen ihre Impulse aus dieser Bewegung.

Hatten Republik und Kaiserreich die Autorität der classischen Richtung als die allein feligmachende erkannt, so huldigte die 1815 entstandene Rückkehr zur Vergangenheit wie die 1830 beginnende Bewegung nach einer neuen Zukunft früheren nationalen Ueberlieferungen und einer unbegrenzten Freiheit in Kunst und Literatur. Auf die Classicisten folgten in beiden Gebieten die Romantiker. Man entbrannte plötzlich in warmer Liebe für das lang vergefzene Mittelalter: die Ritter mit ihren Riefenschwertern und dunklen Rüstungen, die Burgen mit ihren ungeschlachten Mauern und Zinnen, ihren großen Sälen und finsternen Verliesen wurden die beliebten Stoffe für Gemälde und Gedichte. Der geniale englische Novellist Walter Scott rief mit seinem Zauberstabe eine ganze Periode der Weltgeschichte und mehr als das wieder zum Leben, die großen französischen Dichter und Novellisten jener Tage, Victor Hugo an der Spitze, eine Anzahl von deutschen Schriftstellern, worunter Goethe in erster Reihe, erweckten aus den dunklen Zeiten Gestalten von eigenartiger Färbung.

Seit einem halben Jahrhundert hatte man nur mehr ruhige Vernunft und entschiedene muthige That, die den Menschen durch geistige oder körperliche Stärke siegen liefs, verherrlicht; nun begann man eine ganz andere Seite unseres Denkens und Thuns zu besingen. Der menschenfeindliche Unglückliche, welcher sich gegen Gesetz und Gesellschaft erhebt, das weichgestimmte Gemüth, das nur seufzen und fehnen kann und weinend und klagend, oder hoffend und liebend, immer aber träumend und niemals handelnd sich in die Beschauung seines Traumbildes verfenkt, wurden nun die gefeierten Charaktere. Die mit ihrem Gegenstande schwärmende und ihn vergötternde Liebe nahm in Literatur und Kunst wieder jene hervorragende Stelle ein, die sie im Mittelalter inne hatte, die Frau erlangte wieder einen idealeren Charakter, wie er zu einem angebeteten Wefen pafst, und zugleich wurde sie weicher von Gemüth und zarter von Körperbau, in scharfem Gegensatz zu den ungeschlachten Rittern der Alten und als Personification der Traumfeligkeit der damaligen Zeit.

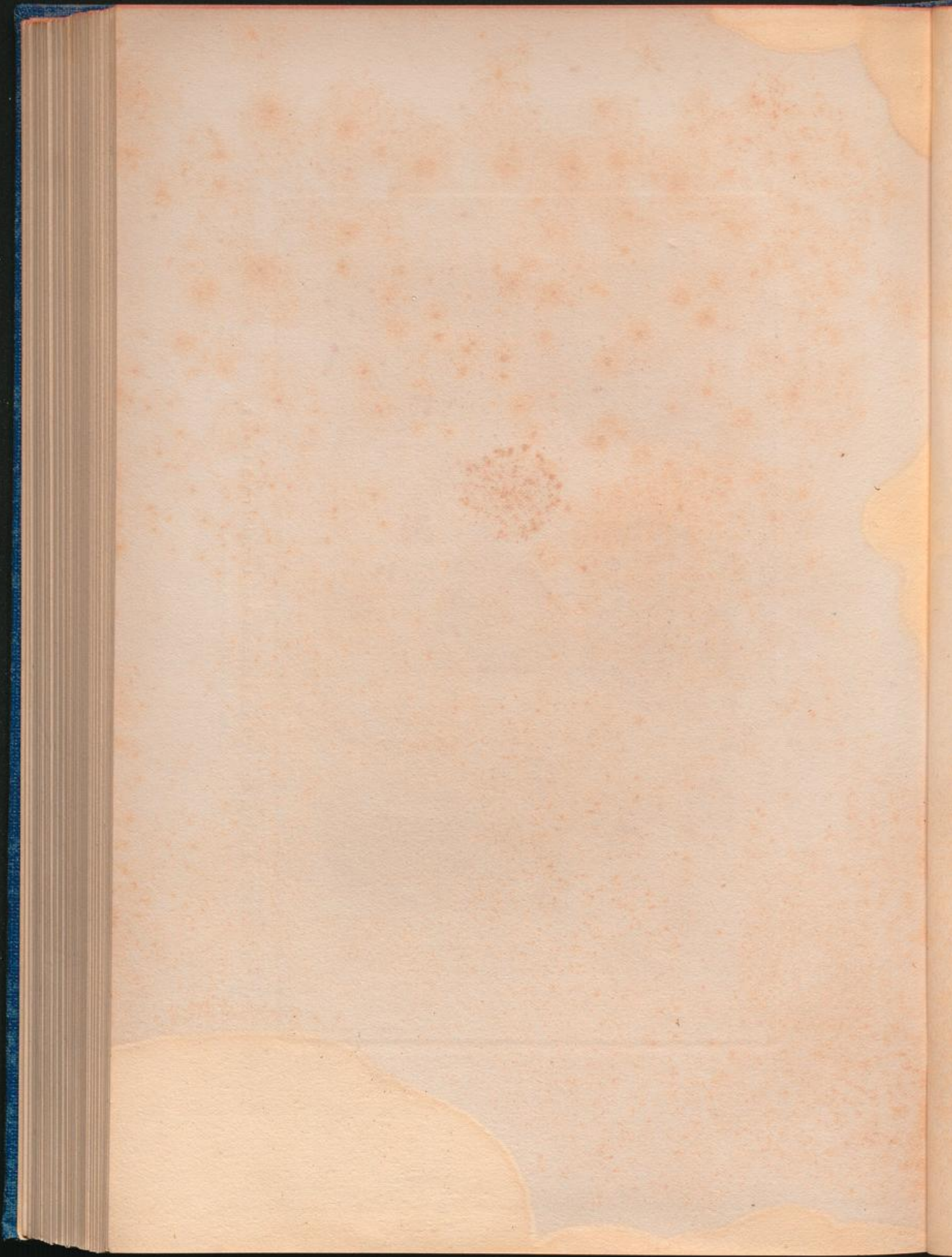
Es war unendlich viel Falsches in dieser ganzen reactionären Bewegung auf dem literarischen Gebiete, aber das Streben nach persönlicher Unabhängigkeit, welches all diesem unruhigen Suchen und murrenden Groll das Dasein gab, erweckte auch manches originale Talent. Nicht ohne Grund räumt die Geschichte der Malerei hier so vielen literarischen Namen eine Stelle ein. Denn noch niemals gingen diese beiden Manifestationen des menschlichen Geistes so freundschaftlich Hand in Hand als in unserem Jahrhundert. Unzählige Maler und Zeichner wählen ihre Gegenstände aus den literarischen Schöpfungen und auch wenn sie aus eigener Erfindung schaffen, verkörpern sie dichterische Ideale.

Durch alle Malerschulen erwachte das Bestreben, den Pinsel mehr als bisher fagen, und ihn mit der Feder im Ausprechen der innigsten Empfindungen des menschlichen Herzens wetteifern zu lassen. Man wollte sich nicht länger damit begnügen, ein einziges Volk aus alter Zeit wieder aufleben zu lassen, und durchblättere die Geschichte eines Volkes nach dem anderen, um derselben fesselnde Gestalten zu entlehnen. Dabei stellte man sich alle psycho-



H. LEYS, CORNELIS VAN SPANGHEN UND LANCELOOT VAN URSELE.

Wandgemälde im Stadthaus zu Antwerpen.



logischen Fragen, die je in Gedichten und Dramen erörtert worden waren, um sie auf die Leinwand zu bringen, und wagte sich mit Vorliebe an solche Zustände, die am wenigsten geeignet erscheinen, und sich dann auch wirklich zumeist als ungeeignet herausstellten, um mit Farbe und Licht dargestellt zu werden. Der düstere Seelenkampf Faust's, das herzbrechende Leiden Gretchens, die wehmüthige Sehnsucht Mignon's nach ihrem Heimatlande, Dante's träumerische Anbetung Beatricens, oder wohl Taffo im Gefängniß, Egmont mit seinen Beichtvätern, oder endlich „der Engel des Guten und der Engel des Bösen,“ „Armuth und Poesie,“ das waren so die Gegenstände, wie sie damals in Schwang kamen.

Dieses Arbeiten, Versuchen, Untersuchen und Fragen ließen sich die Besten ernstlich und gewissenhaft angelegen sein. Kein Wunder daß man unter und neben viel Scheinschönem auch wohl etwas von wirklichem Werthe fand. An erster Stelle aber tritt hier als eine von den guten Früchten dieser Bewegung das geweckte Gefühl für jede Schönheit alter und neuer Zeit, eigener und fremder Lande entgegen. Der Horizont erweiterte sich, und die Vorurtheile gegen diese oder jene Richtung machten der Betrachtung mit ungetrübtem Auge und dem Empfinden mit unbefangenen Gemüthe Platz, und zwar von Allem, was im Lauf der Jahrhunderte auf jedem Fleck des Erdbodens Schönes und Originales in der Kunst geschaffen worden war. Die Folge davon war, daß man sich, nach dem Verkühlen der ersten romantischen Schwärmerei und der einseitigen Eingenommenheit für das Mittelalter, von den wirklichen Eigenümlichkeiten jeder Zeit und jedes Landes, wie von dem Menschen im Allgemeinen genauere Rechenchaft zu geben suchte. Man strebte nach Wahrheit, nach historischer wie menschlicher, und zwar nicht nach alltäglicher und plumper, sondern nach malerischer und abwechselnder Wahrheit.

Dazu kam die glückliche Erscheinung einer freien Rückkehr zu treuer Naturauffassung der Landschaft. Die romantischen Dichter hatten nach dem Vorgange von Jean-Jaques Rousseau und Chateaubriand überall einen wirklichen Hang zu fesselnden Naturscenen erweckt, und die Maler jener Tage lernten von ihnen die Liebe und Bewunderung für das Einfache, ewig Wahre und ewig Schöne von Wald und Wiese, von See und Feld so wie es sich in Wirklichkeit und täglich darstellt.

Alle diese tiefgreifenden Erscheinungen blieben nicht ohne Einfluß auf die antwerpische Malerschule, und besonders nach 1830 ließen dort alle die Neuerungen, welche die neue Welt bewegten, ihre Strömung fühlen. Die junge vlämische Literatur, die damals so kräftige Keime trieb und sich bald so herrlich entfaltete, begann damit ihre Helden unter den Burgbewohnern des Mittelalters zu wählen, und die vlämischen Maler schienen ihre Ateliers in Magazine von alten Möbeln und altem Kram umgestalten zu wollen. Auf den Leinwänden von den verschiedensten Dimensionen, vom Kabinetstückformat bis zu den riesigen Darstellungen, welche die Regierung für öffentliche Gebäude malen liefs, stellte man Vorfälle aus der Vaterlands-Geschichte dar, ebenso gut gemeint, als schlecht gelungen. Bei Betrachtung der historischen Gemälde jener Zeit wird man mit Befremden finden, wie bombastisch und unwahr alle diese Stücke aussehen, und wie sie eher mißlungenen historischen Romanen als historischen Werken gleichen. Auch in den dem gewöhnlichen Leben oder der Literatur entlehnten Gegenständen wurde Wahrheit und Natürlichkeit nicht viel mehr gewürdigt, indem träumerische Wehmuthseligkeit wie entnervender Menschenhaß unsere Maler das Leben durch falsch gefärbte Gläser sehen ließen.

Aber doch kam zu diesen Modegefühlen auch etwas und fogar viel Gutes. Man suchte allerwärts Früchte zu ziehen, ob grün oder reif, ob eigen

oder fremd. Der eine studirte Rubens, der andere die holländischen Klein-künstler, und ein großer Theil nahm nur die Natur zum Lehrmeister. Als man die mittelalterlichen Eisenfresser satt hatte, wandte man sich der Zeit der Geusen zu, dann jener der alten vlämischen Gemeinde und keine Seite der Geschichte, die Helden aufzuweisen hatte, blieb unaufgeschlagen. Wo aber Historisches gemalt wurde, strebte man mehr und mehr nach Wahrheit, wo Menschen dargestellt wurden, nach Wahrscheinlichkeit.

Es traf sich glücklich, daß Frankreich, dessen Einfluß auf die Niederlande seit der Revolution immer sehr groß geblieben war, auf dem Gebiete der Malerei einen ganz andern Weg einschlug, als es bisher verfolgt hatte. Der falsche Classicismus, das blasse Colorit, die ganze Gemachtheit der alten Schule wurde unbedingt auf die Seite geschoben, und es erwuchs ein junges Künstlergeschlecht voll leidenschaftlicher Hingabe an Natur und Farbe, eine Schule die in ihrem Ganzen mit Recht als die ausgezeichnetste unseres Jahrhunderts gilt. Anstatt daß man nun in Paris die Farbe und die Natur, die großen Eigenschaften der flandrischen Kunst gering schätzen lernte, lernte man nun vielmehr die erste hochachten und die zweite zum Vorbilde nehmen. Und zwar ohne daß die vlämischen Maler dadurch in's Schlepptau der Franzosen gekommen wären, da im Gegentheile das vlämische Element in der Antwerpischen Schule niemals in höheren Ehren stand als in diesem Jahrhundert. Die besten flandrischen Maler jener Tage waren mit den vlämischen Schriftstellern der Periode unmittelbar nach 1830, den ersten und verdienstlichsten Männern der vlämischen Bewegung eng befreundet und theilten mit ihnen die Begeisterung für ihre alte Kunst, Sprache und Sitte; sie wirkten zusammen um das vlämische Volk zu einem lebendigeren Verständniß für das in seiner Vergangenheit liegende Gute und Schöne und für die Nothwendigkeit der Selbständigkeit zu erheben, das altvlämische Leben fortleben zu machen und sich zu würdigen Nachfolgern ruhmreicher Ahnen zu bilden.

Und zwar mit Erfolg. Niemals strahlte die Literatur Antwerpens in einem Glanze wie nach 1830, und während zwei Jahrhunderten hatte dessen Malerschule keine so originalen und reichbegabten Künstler mehr hervorgebracht wie jene waren, die seit fünfzig Jahren in der Scheldestadt wirken. Mit diesen und durch sie wurde die gegenwärtige Schule gegründet. Einige von ihnen sind noch am Leben, andere vor Kurzen zu früh hingegangen: keiner von Allen gehört schon der eigentlichen Geschichte an, die mit ruhigem Urtheil nur von einer folgenden Generation geschrieben werden kann. Wenn wir den hervorragendsten unter den Verlebten einige Worte widmen, so geschieht dies vielmehr um die in unserer Schule entstandenen Strömungen zu charakterisiren, als um die Verdienste der großen Künstler in ihrer ganzen Ausdehnung und ihr Leben und Schaffen in allen Einzelheiten darzulegen.

IGNATIUS JOSEPHUS VAN REGEMORTER, Sohn des Petrus Joannes, geboren am 4. Dezember 1785 und gestorben am 16. Juni 1873 erwarb sich durch historische Genrebilder, theilweise dem Leben der Maler entlehnt, großen Beifall, ist aber jetzt völlig ungenießbar geworden.

Berühmter war sein Schüler GUSTAAF WAPPERS (1803—1874). Dieser repräsentirt unter van Brée's Nachfolgern vorzugsweise die romantische Richtung, die Poesie der Träumenden und Seufzenden, welche immer in seinen historischen und religiösen Stücken sowohl wie in seinen Cabinetsbildern hindurch klingt. Und als sollte die weichere Gemüthsstimmung ihre Nebelhaftigkeit auch auf seine Gemälde übertragen, erscheint als ein charakteristisches Kennzeichen seiner Malerei nur zu oft etwas Verblasenes, Wässeriges und Unfestes. Doch erfreute sich Wappers bei seinem Auftreten eines unerhörten Beifalls. Indem er ent-

chieden mit der strengen Richtung und den fremden Ueberlieferungen der neuen Classisten brach, und seine Anregungen mehr aus den alten Meistern und aus der Geschichte Flanderns wie aus zarteren menschlichen Gefühlen schöpfte, zeigten überdies seine Gegenstände etwas, was nach höhern Zielen leitete. Dies Alles war neu, und um den jungen Meister sang man freudig das Weihnachtslied der wiedergeborenen flämischen Kunst. Zwischen van Brée, der an der Spitze der antwerpischen Akademie stand, und Wappers, der an derselben Unterricht gab, begann ein Prinzipienstreit, der, wie sich ältere Leute noch lebendig erinnern, die Schule in zwei Lager theilte, und dessen Feindseligkeit sich nicht immer auf das theoretische Kunstgebiet beschränkte. Wappers faßte die Historienmalerei als die Verkörperung des menschlichen Gemüthes durch bekannte Personen auf, und wählte mit Vorliebe neben dem Heldenhaften das Schmerzliche in der Geschichte: so in »van Speyk, der sein Kanonenboot in die Luft sprengt,« in dem »Tod des Grafen von Buren,« in »Maria von Burgund, um Gnade für ihre Minister bittend,« in »André Chenier im Kerker,« in den »gefangenen Brüdern de Wit,« in den »Kindern Edwards im Tower,« »im sterbenden Columbus,« in »Marie-Antoinette auf dem Weg zur Guillotine,« in »Karl des Ersten Gang zum Schaffot,« und in ähnlichen Gegenständen mehr, aus welchen wir die genannten dem Auctionskatalog seines künstlerischen Nachlasses entnommen haben.

Das Antwerpener Museum besitzt von ihm ein kleines aber ausgezeichnetes Stück, die »Mutterfreude.« Eine rücklings auf dem Bette liegende Frau hält mit beiden Händen ihr Kind empor und vergnügt sich in der Angst des kleinen rundlichen nackten Wesens. Ihr ganz entblößter Oberleib läßt das rosige Fleisch von dem weissen und rothen Bettdecken zart und weich abgehen. Auch ist viel elegante und zierliche Freiheit in der Bewegung der Mutter, wie auch die sie befehlenden Gefühle menschlich wahr und poetisch schön sind.

Baron de Pret bewahrt von ihm den »Engel des Guten und den Engel des Bösen.« Ein schönes junges mit Rosen bekränzt Mädchen sitzt sinnend zwischen den zwei Engeln, welche sie beide zu gewinnen suchen. Der eine, mit kühn aufgeschlagenen vom Feuer der Leidenschaft glühenden Augen, bietet ihr einen Perlenhaarschmuck an, der andere, der fromme Engel des Guten, richtet seine liebevollen halbtrauernden Blicke auf das unschlüssige Mädchen. Nach der Darstellung des Künstlers dürfte das Böse die Oberhand gewinnen, wenigstens erscheint der es repräsentirende Engel thatkräftig genug, während das Gute, dessen Engel zu schüchtern und zu kraftlos ist, nicht triumphiren kann. Der Gegenstand läßt erkennen, in welcher Welt sich die Maler der neuen Schule mit Vorliebe bewegen, nemlich in einer Welt von Phantasie- und Traumgebilden, die durch nebelhafte und krankhafte Wesen verkörpert wird.

Sein die »Anrufung der h. Jungfrau« darstellendes Altarbild in der Carl-Borromeuskirche zu Antwerpen zeigt uns, wie Wappers seine religiösen Werke auffaßte. Im obern Theile, wo Maria von Engeln umringt thronet, ist Alles in Form und Licht himmlisch, im unteren Theile, wo Männer und Frauen jeden Standes und Alters sich zur jungfräulichen Mutter wenden, sind die Figuren mit jenem poetischen Hauche übergossen, welcher die Schule von damals charakterisirt: schmachtend in der Stimmung, unmateriell in der Form, reiner und schöner als Menschenkinder sind, aber auch minder fest und lebendig als wirkliche und leibhafte Menschen. In diesem Werke zeigte übrigens Wappers, wie es uns auch an manchem anderen Gemälde seiner früheren Jahre sichtbar wird, sein lebendiges Gefühl für volle Farben. Leider verwässerten sich diese frischeren, wärmeren Töne allmähig in graue taube Tinten. Sein »Karl I auf dem Weg zum Schaffot« im Museum neuerer Werke zu Brüssel ist ein trauriger

Beweis von dem Verfall des Künstlers in seiner spätern Lebenszeit. Auch sein die »Revolution von 1830« darstellendes Geschichtsbild, welches riesige Stück sich jetzt in demselben Museum befindet, ist kreidig im Licht, gezwungen in Ausdruck und Bewegung, und in Auffassung wie Ausführung gleich unnatürlich.

HENDRIK LEYS repräsentirte eine andere Seite seiner Zeit. Er war ein Sohn jener Periode die fanatisch für das Charakteristische der Geschichte früherer Zeiten und für das Leben unserer Vorältern eingenommen war und kein Mittel unverfucht liefs, um das letzte Wort über Verhältnisse und Menschen von einstmals zu wissen und auszusprechen. Was die Ausführung betrifft, so liebte er nicht blofs wie Wappers das warme Licht, sondern auch mit den alten niederländischen Meistern die volle Farbe und wufste sie zauberhaft zu benutzen. Als Historienmaler strebte er erst nach dem Eigenartigen und später nach dem Wahren. Indem er damit begann den Weg der vornehmthuenden Maler zu wandeln und das Gefällige und Prunkhafte zu lieben, endigte er damit, den treuen Anschluß an die alten Zeiten so weit zu treiben, dafs er dem Anmuthigen systematisch aus dem Wege ging um die bürgerlichen wirklichen Gestalten der Schule Massys' wieder zum Leben zu erwecken. Und liefs er in seinen früheren Werken das wärmste Licht herrschen, so in seinen spätern die helle volle Farbe in gleichmäfsiger Beleuchtung.

Aus all den Wandelungen, die wir bei dem Meister an der Auffassung und Wiedergabe seiner Gegenstände beobachten, entstand eine ganze Reihe von künstlerischen Arten, von welchen jede acht oder zehn Jahre vorhielt, und zu den schärfsten Gegensätzen zwischen seinen frühesten und seinen spätesten Stücken führte. In allen Werken aber war Leys ein Maler, ein Maler im vollen Sinne des Wortes und nichts als Maler. Mag er nun seine Tafeln in festlicher Erscheinung mit glänzendem Licht übergiefsen und mit glänzenden Gestalten füllen, oder mag er strenger nach historischer Wahrheit streben, immer und überall beherrscht ihn das Malerische der Scene. Fern von jedem kecken Versuch um in halb unstofflicher Form ganz unstoffliche Gedanken auszusprechen, wollte und verwirklichte er nichts anderes, als kühn der Wahrheit ins Auge zu blicken und sie in ihrer farbigsten Erscheinung wiederzugeben.

Spricht man von Leys' Begabung, so mufs man wohl zwischen seinen weitauseinergelenden Manieren einen Unterschied machen und jede für sich betrachten.

Das älteste Stück, welches ich von ihm kenne, im Besitz des Baron de Pret, ist mit der Jahrzahl 1832 bezeichnet, mithin im 17. Jahre des Künstlers gemalt. Es stellt eine Mutter mit einem Jungen dar, der als Soldat costümiert ist, ein zur Revolution von 1830 zu spät gekommener Patriot; sein Vater betrachtet ihn durch das Fenster. Die kleinbürgerliche Scene ist ganz in der Art von Ferdinand de Braeckeler, nur ist die Farbe kräftiger als sie bei Leys' Lehrer zu sein pflegt.

Im Museum der neueren Werke zu Brüssel finden wir Leys mit bedeutamen Werken von jeder seiner Manieren vertreten. Vom Jahr 1837 stammt das Bild »Reich und Arm.« Ein reiches Paar steigt eine im Geschmack des 16. Jahrhunderts verzierte Treppe herab, die Frau in kostbarem Gewande, der Mann in Rittertracht mit stählernem Brustpanzer und Federhut. Neben der Treppe befindet sich eine arme Familie: eine alte Frau, eine Mutter mit vier Kindern und ein Mann mit einer Mandoline in der Hand. Eines der Kinder heifcht von dem reichen Paar Almosen. Gerade über der Treppe fällt durch ein übrigens unsichtbares Fenster ein voller Sonnenstrahl, der die Gruppe der Reichen in helles Licht setzt und die Gestalt des Fensterrahmenwerks in

flüssigem Gold auf den Grund zeichnet; oben herrscht dämmeriges Dunkel, unten warmes aber glanzloses Licht. Die Figuren der Armen sind gemüthlich in der Art Braekeleer's aufgefasst, die der Reichen romantisch aufgeputzt. Der Gegenstand erscheint ganz unbedeutend, die Composition ist lose, die Farbe warm aber dunstig und unentschieden. Leys tastete damals noch nach seinem Wege, unsicher, ob er Genre- oder Historienmaler werden sollte, ob er der Wirklichkeit oder der Fantasie folgen sollte, aber augenscheinlich bereits mehr zur letzteren hinneigend. Schon in diesem ersten grösseren Werke aber zeigt er jene noch weit über Wappers und selbst wohl über natürlichen Lichteffect gehende Wärme des Tons, die jedenfalls von einer glücklichen Rückwirkung gegen die kalte und matte Malerei des 18. Jahrhunderts und der David'schen Schule Zeugniß gibt.

Die »Herstellung des Gottesdienstes in der Frauenkirche zu Antwerpen,« welche die Jahrzahl 1845 trägt, läßt schon große Fortschritte in derselben Richtung gewahren. Es steigert sich die Pracht des Beiwerks und das Streben nach malerischer Auffassung bereits wesentlich. Die Kirche zunächst mit ihren sich phantastisch durchschneidenden Gewölben und Pfeilern, die kunstvolle Ausstattung, das Chorgestühle im Renaissancestyl, die gothischen Kirchenstühle der Kanzel gegenüber, die Kandelaber, Kniebänke, das Taufbecken, kurz Alles ist mit Vorliebe beobachtet und wiedergegeben. Auch der Lichteffect ist kräftiger: durch die hohen Fenster ergießt sich ein Strom von silberigen Sonnenstrahlen mit blonden Reflexen; auf jedem Kopf, jeder Kleiderfalte, auf dem Paviment und auf den Kirchengewölben funkelnd verbreitet er hier hellen Tag, und blendet dort Farbe und Form verzehrend in weißem Glanze, gelegentlich in den Massen einen rothen Fleck heraushebend und unter den weiten Bogen in allmählig abgeschwächtem Wiedererschein hinterhend.

Auch das Studium der Menschen hat sehr gewonnen. Die Scene stellt eine Predigt dar, welche Gelegenheit gab, jeder Figur einen besonders studirten, gleichsam auf frischer That ertappten Ausdruck zu verleihen. Gläubige, Denker, Träumer, Gecken und gemeines Volk, alle möglichen Anwohner von Predigten sind in ihrer charakteristischen Eigenart zur Schau gestellt. Der Prediger ist ein Fanatiker, der von seiner leidenschaftlichen Schwärmerei verzehrt wird, und in der Welt nichts sieht als die Kirche, für welche er allein eifert.

Eine neue Richtung finden wir in dem »Seelengottesdienst für Barthel de Haze« vom Jahre 1854. Hier ist Alles viel strenger aufgefasst, nichts mehr geopfert um dem Auge zu schmeicheln, im Gegentheil die Ungekünsteltheit durch eine so einfache Anordnung erstrebt, daß sie obwohl voll Kunst bis an Unschönheit streift. Die Farbe hat die Oberhand über das Licht erlangt. Das Letztere ist gedämpft und abgeschwächt, die erstere dagegen viel kräftiger und voller geworden. Fast jede Person trägt Kleider, deren verschiedene Farben in hohen Tönen gegeben sind, oder eintönige mit vollen Tinten. Dabei ist Alles mit weit gehender Gewissenhaftigkeit beobachtet: Jahrhundertlang pflegten unsere Maler Gewänder und Gegenstände zu malen, von welchen man selten die Natur des Stoffes errathen konnte; Leys strebte darnach Alles ganz in seiner eigenartigen Erscheinung zu geben, und es gelang ihm in überraschender Weise. Und nicht bloß die leblosen Dinge erhielten ihr eigenes naturgemäßes Gepräge, sondern den Geräthen, Gebäuden und auch den Menschen ist der Stempel der entsprechenden Zeit tief aufgedrückt. Es ist wie eine Wiedererweckung der Sitten der Vorzeit und der altväterischen Gestalten, die aus den Gemälden von Maffys und Holbein hervorzutreten scheinen, um unsern modernen Meister Modell zu stehen.

Das vierte Stück, welches das Museum zu Brüssel von Leys besitzt, ist

der »Eid Karl V.« die Vorlage für eine von den großen Wandmalereien die er im Stadthaus zu Antwerpen malte.* Diese Wandmalereien, das letzte und hervorragendste Werk von Leys, wurden 1864 bis 1868 ausgeführt, und von dem Tode des Künstlers unterbrochen. Sie bestehen aus vier Gemälden; die zwei großen stellen das »Bürgerrecht« und die »Selbstvertheidigung« die zwei kleineren die »Selbständigkeit« und die »Selbstverwaltung« der Stadt Antwerpen dar, durch Epifoden veranschaulicht, die in die Epoche von 1514 bis 1567 fallen. Alle zeichnen sich durch ihr kräftiges Colorit und durch die Wahrheit jeder Einzelheit aus. Wir sehen uns vor ihnen ganz in jene alten Zeiten zurückversetzt, in denen man noch kein Spiel von Helldunkel, kein Zurückdrängen des Beiwerks zum Zwecke der Hebung der Hauptpersonen kannte; Alles hat vielmehr gleichen Werth und erlangt durch seine vollen festen Töne eine Schärfe des Umrisses, welche die Personen etwas steif und unbeweglich erscheinen läßt. Was sonst unangenehm berührt, ist die augenscheinliche Besorgtheit des Künstlers nicht in das Aufgeputzte zu verfallen und die Mühe welche er sich gab, um seinen Menschen alltägliche und welke Züge zu verleihen.

Nehmen wir eines von den Gemälden zu näherer Betrachtung heraus: »Cornelis van Spanghen, als Anführer der Bürgerwehr durch Lanceloot van Urfele im Namen der Königin von Ungarn in Pflicht genommen.« Die Scene vergegenwärtigt den Alten großen Markt von Antwerpen mit seinen unbeworfenen Häuserfronten, an welchen Holz, Backstein und Haustein mit malerischen Pförtchen und Fensterchen abwechseln. Vor der Treppe des Stadthauses hat sich Lanceloot, aufgestellt, und scheint mit einer schönen Armbewegung Befehl zum Auszuge gegen den Feind zu geben. In der Mitte des Bildes steht van Spanghen, in Büffelleider und Stahl gekleidet und mit dem entblößten Degen in der Hand, eine ruhige, fast etwas schwerfällig aussehende Figur. Hinter ihm trägt ein Knappe seinen Schild und Helm, dann folgt ein Bannerträger, und in dichtem Haufen schaaren sich die Mitglieder der Bürgerschaft im Halbkreis weiterhin über den ganzen Platz. Fünf von den vordersten strecken ihre Schwerter mit mannhafter und lebhafter Geberde aus, ruhiger stehen die Lanzenträger hinter ihnen, alle lauschen auf das Wort des Statthalters, bereit ihre Stadt muthig zu vertheidigen.

Die Gruppierung der Figuren ist packend, und zwar sowohl die der wenig zahlreichen Kriegersleute als die der unzählbaren Volksmenge. Unzählbar aber erscheint die letztere in der That, obwohl vielleicht keine hundert Menschen dargestellt sind: ihre dichten Schaaren scheinen den geräumigen Platz zu füllen und dort zusammengedrängt zu sein. Mit den gefenkten Degen, den erhobenen Picken und den wehenden Bannern darüber, den lichten Pflastersteinen vor und den farbigen Giebeln hinter sich, macht die bunte Schaar einen ergreifenden Eindruck. Sie stellt sich als eine Genossenschaft bürgerlicher Helden dar, und der Genremaler Leys, der hier ganz Historienmaler geworden, entwickelt hier aus seinem früheren Fache die Kunst, auf eine einfache fast gemüthliche Weise erhabene Gefühle und ruhmvolle Thaten darzustellen.

Die Kraft dieses Kolorits, wie dessen Weichheit und Harmonie sind in unserer Zeit unübertroffen. Man hat hier nicht mehr den Aufputz von Maffijs' glänzendem Festgewand, noch den Glanz und die triumphirende Breite von Rubens' Farbflächen, sondern eine Energie und Farbigkeit des Tones, wie in einem Trompetenschall, in welchem tausend verschiedene Klänge alle gleich hell zur vollsten Harmonie verschmelzen und nur den Eindruck von reichen und

* Die drei anderen Vorlagen zu diesen Wandgemälden befinden sich noch im Besitz des Sohnes des Meisters, Baron Juliaan Leys.

kraftvollen Akkorden vorherrschen lassen. Jedes Steinchen von Haus und Strafe, jeder Theil von Gewand und Waffen ist hier in seiner eigenen Färbung in unabgeschwächter Buntheit und unglaublicher Weichheit hingezaubert. Das energischste Roth und Gelb wird mit den gemäßigsten Farben verbunden, das hellste Grün glänzt neben dem dunkelsten Purpur, die nächst verwandten wie die sich fernliegenden Tinten stehen harmonisch nebeneinander. Fesselt das Bild durch die Composition unseren Geist, so ist es durch das Colorit ein wahres Fest für das Auge.

Leys' Richtung hatte viele Nachfolger; wir können nur eines von seinen Schülern, des ausgezeichnetsten von Allen, der leider seinem Meister im Tode voranging, gedenken. JOSEF LIES (1821—1865) nahm sich Leys hinsichtlich der genauen Wiedergabe von allen Eigenthümlichkeiten der Zeiten und Ereignisse welche er malte, zum Vorbilde. Hatte aber der Meister vorzugsweise dem Aeufsern von Menschen und Dingen seine Aufmerksamkeit gewidmet, so war sein Schüler immer darauf bedacht, auch das Leben der Seele in seinen Bildern zum Ausdruck zu bringen. Hinsichtlich der Farbe ist Lies ein Nachfolger des Leys, ohne aber hierin die Höhe seines Meisters zu erreichen: seine Töne sind warm, besitzen aber nicht die farbige Abwechslung und glänzende Fülle seines Vorgängers. Dagegen fesseln seine Werke durch die Lebendigkeit des Ausdrucks unmittelbar, so dafs wir sie leichter geniessen als die Malereien von Leys, die immer einige Zeit erfordern, ehe man sich damit befreunden kann.

Lies begann mit der aufgeputzten Phase des Leys. Herr Jof. de Bom besafs in seiner Sammlung ein Stück von seiner ersten Zeit, einen »buhlerischen Landsknecht« mit dem Schwert auf der Schulter und mit Hühnern im Brodsack darstellend, der lüftern vor zwei jungen lieblichen Mädchen stehen bleibt. Der Unwiderstehliche dreht auf triumphirende Weise seinen Schnurbart und man zweifelt nicht, dafs das Ergebnifs seiner Jagd hier nicht schlechter sein werde, als jenes auf die Hühner. Sind auch die Mädchen über die Begegnung in Angst, so werden sie wohl bald zahmer werden, wenigstens denkt so und vielleicht nicht mit Unrecht der Soldat. Das Licht fällt in kräftig warmem Ton auf die Gruppe und auf den Grund, der Himmel ist grünlich blau, das Ganze hat die Wärme und Zierlichkeit mit dem romantischen Anstrich, wodurch auch Leys' frühere Werke gekennzeichnet werden.

Das Museum zu Antwerpen (Nr. 239) besitzt ein Bild »der Feind ist nahe« welches als Beispiel für sein beste Manier dienen kann. Im Vordergrund sieht man einen Offizier und einige Soldaten, im Begriff die Bauern auszuheben und das Dorf zu brandschatzen. Rechts sind Greise und Frauen, die auf die Kunde von dem Bevorstehenden fliehen, in der Ferne befindet sich ein Dorf, auf dem Mittelgrunde ein Hohlweg, welchen entlang die Bauern über Hals und Kopf flüchten. Die Malerei ist sehr weich, ja flaumig, in der Farbe herrscht ein warmer röthlicher Ton etwas zu sehr vor. Ungetheilte Bewunderung dagegen erwecken die Gruppen und der Ausdruck der Gesichter. Der Offizier, der mit affektirter Gleichgültigkeit der Elasticitätsprobe seines Degens alle Aufmerksamkeit zu widmen scheint, während Alles ringsum in fieberhafter Flucht ist, der junge Bauer, von so viel Kaltblütigkeit und Eleganz in Erstaunen gesetzt, die angstvollen Flüchtlinge, die ihre Waffen in Stand setzenden Männer: das Alles ist meisterlich erfunden, ausgeführt und zusammengestellt, jede Figur ein Charakter, und das ganze Stück ein wirkliches und scenenreiches Drama.

Aehnlich hinsichtlich des Gegenstandes aber in der Ausführung prächtiger ist sein Bild im Brüsseler Museum neuerer Werke, »die Leiden des Krieges.« Hier führen Soldaten zu Fufs und zu Pferd alte Männer, Frauen und deren

Vieh mit sich fort. Die Gruppen sind voll Bewegung, die Personen voll Ausdruck, Licht und Farbe ist kräftig und wahr. Daselbe Museum besitzt von Lies auch noch ein großes Gemälde mit dem Titel »Die Gerechtigkeit des Boudewijn Hapkin,« in welchem zwar ebenfalls die seelischen Empfindungen auf packende Weise dargestellt sind, das aber in Hinsicht auf Farbe und Harmonie unter dem vorigen steht. In diesem Werke hat Lies ganz der geschichtlichen Genauigkeit seines Meisters nachgestrebt, zugleich mit dessen Richtung nach voller Farbe, die sich in scharf abgegrenzten Flecken über die ganze Leinwand ausbreitet.

Es ist merkwürdig zu beobachten, wie die Antwerpische Schule in den jüngsten ihrer Historienmaler zu den frühesten ihrer Meister zurückkehrte. Ueber die Italianisten hinweg suchen Leys und Lies wieder die Spuren eines Mafsijs und Pieter Brueghel. In Reaction gegen die verschönernde Tendenz der Italienischgesinnten und der Nachfolger des Rubens streben sie nach Wahrheit auf Kosten der Schönheit, sind aber insofern Kinder ihrer Zeit geblieben, als sie anstatt der religiösen Gegenstände, wie sie die Ueberlieferung festgestellt hat, sich Aufgaben aus der vaterländischen Geschichte erwählten, und diese mit dem Geiste kritischer Geschichtsforscher und mit dem Gefühl für malerische Schönheit behandeln, wie dies die Gegenwart charakterisirt.

Auch in der Landschaft zeichnet sich die vlämische Schule nicht minder aus, wie irgend eine andere. Der Antwerpener kann sich glücklich schätzen, sagen zu können, daß seine besten Landschaftsmaler noch am Leben sind, und er mag nur wünschen, daß sie noch lange Jahre warten möchten, ehe sie aus der Mitte der Lebenden in die Geschichte übergehen. Unter denen aber, die bereits entrückt sind, genügt es den Namen GUSTAAF PIERON (1824—1864) zu nennen. Das Antwerpische Museum besitzt von ihm ein paar Landschaften, aus welchen uns der erfrischende Hauch wahrer Natur entgegen weht, breit, wie die Natur selbst, und von überwältigender Schönheit, wie sie immer sein wird, wenn der Künstler sie nicht durch Verschönerungsversuche kalt und falsch macht.

Es bedarf schliesslich keiner weiteren Ausführung, daß neben der Historien- und Landschaftsmalerei jedes andere Fach auch seine Vertreter fand. Wer wüßte nicht, daß die Genremalerei ernster wie launiger Richtung, daß die Thier-, Blumen- und Marinemalerei ebenso talentvoll geübt wurden und werden? Da jedoch für die jüngste niederländische Schule sowohl was deren Mitglieder als was ihre Werke betrifft die Stunde der Geschichte noch nicht geschlagen hat, so wollen wir lieber es der Zukunft überlassen, das fortzusetzen, was zur Stunde unabgeschlossen bleiben muß, und hoffentlich, wenn nicht alle Anzeichen einer langdauernden Blütenperiode trügen, noch lange bleiben wird.

