



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Kunst des XIX. Jahrhunderts und der Gegenwart

Haack, Friedrich

Esslingen a. N., 1922

Belgien (de Bièfve, Gallait, Lexs, Wiertz)

[urn:nbn:de:hbz:466:1-82187](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-82187)



Abb. 198 Auf der Piazzetta von Giacomo Favretto (Nach einer Hanfstängischen Gravüre) (Zu Seite 246)

Ganz besonders gedieh die an Rubens genährte koloristische Richtung im Heimatlande dieses Künstlers, in Belgien¹²⁴). Die belgische Farbenkunst des 19. Jahrhunderts sollte sich sehr einflußreich erweisen und dadurch einen Weltruf erlangen. Der Kolorismus drang, wie seinerzeit der Klassizismus, von Frankreich aus ins Land und löste ihn hier gegen 1830 ab. In diesem Jahre ward die staatliche Unabhängigkeit Belgiens begründet. Dadurch wurde das Emporkommen einer ausgesprochen vaterländischen Kunst wesentlich begünstigt, die ihre Stoffe aus der — schon von unseren großen deutschen Dichtern, von Goethe und Schiller, gefeierten — hohen Zeit der niederländischen Geschichte schöpfte und sich formal an die flämischen Meister des 17. Jahrhun-



Abb. 199 Der Kompromiß des niederländischen Adels vom Jahre 1566 — von Eduard de Bièfve
Berlin, Nationalgalerie

derts anlehnte. *Eduard de Bièfve* (1809—82) und besonders *Louis Gallait* (1810 bis 1887) standen an der Spitze der Bewegung. De Bièfves Hauptwerk ist der Kompromiß des niederländischen Adels vom Jahre 1566 (Berlin, Nationalgalerie, Abb. 199). Man vergegenwärtige sich die Schwierigkeiten, einen derartigen geschichtlichen Augenblick, in dem nicht geschlagen, geschossen, geblutet wird, sondern dessen Bedeutung eine rein geistige ist, im Bilde charakteristisch zum Ausdruck zu bringen — die weitere Schwierigkeit, eine geistige Bewegung, die viele Köpfe und Herzen ergriffen hat, wiederzugeben. Der Künstler bedient sich nun einiger weniger Sitze, eines Tisches und eines an zwei Seiten des Bildes umherlaufenden, um einige Stufen erhöhten Säulenganges, um Abwechslung und Gliederung in die Versammlung zu bringen. In den Gestalten läßt er die Bewegung anschwellen vom ruhigen Sitzen und Stehen über leises Flüstern und lautes Sprechen bis zum gewaltig dröhnenden Treuschwur dreier sich eng umschlungen haltender Brüder. Die Spitzen der Bewegung verkörpern zugleich die Stufenleiter des Ausdrucks der seelischen Erregung. Egmont sitzt im Vordergrund rechts ruhig in einem Lehnstuhl, Hoorn schreitet von ihm aus zum Tisch vor, um zu unterschreiben, Oranien, der Führer der ganzen Bewegung, eine Gestalt von wahrhaft königlichem Anstand, steht auf der höchsten Stufe der Estrade. Auch in dieser Komposition wirkt Raffaels Schule von Athen nach, nur daß der erhöhte Mittelpunkt und mit ihm die geistig beherrschende Hauptgestalt nach links verschoben ist. Dem alles beherrschenden Oranien hält die Gruppe der Schwörenden sehr gut das Gleichgewicht, und so fort. Gewiß ist das Kolorit dieses Bildes für uns moderne Beschauer unerfreulich, gewiß ist der kostümfreudige de Bièfve so wenig wie etwa sein Vorgänger Delaroche ganz über den Charakter des gestellten „lebenden Bildes“ hinausgekommen. Aber wer wollte



Abb. 200 Egmonts letzte Augenblicke von Louis Gallait
Berlin, Nationalgalerie

leugnen, daß doch auch ein gut Teil vom Geiste des dargestellten Ereignisses in dem Bilde lebendig fortwirkt?! —

Gallait malte „Egmonts letzte Augenblicke“ (Abb. 200). „Steckt nicht etwas unsagbar Vornehmes und zugleich Wehmütiges in diesem Grafen Egmont, wie er am Fenster steht und sich von den Ermahnungen und Tröstungen des Geistlichen, der sich neben ihm auf bequemem Polsterstuhl niedergelassen hat, halb unwillig, halb gelangweilt abwendet, um einen sehnsüchtigen Blick voll Abschiedsschmerz durch die vergitterten Scheiben hinaus auf die schöne Welt zu werfen? „Süßes Leben! schöne, freundliche Gewohnheit des Daseins und Wirkens! von dir soll ich scheiden!“ Ein anderes Bild von Gallait (Abb. 201) zeigt uns seinen Helden Egmont auf dem gemeinsamen Totenbett mit Hoorn. Die Häupter sind von den Leibern getrennt. Diese von einem Leichentuche bedeckt, auf dem ein Kruzifix liegt. Eine Totenhand schaut schaurig unter der Decke hervor. Von den Häuptern ist das eine wagrecht, das andere beinahe senkrecht aufs Kissen gelegt, wodurch ein weiterer merkwürdig grausiger Effekt erreicht wird. Ein schwarzbärtiger, echt spanischer Panzerreiter des Herzogs Alba hält die Wacht. Und nun betritt, während ein Mönch die Altarkerzen entzündet, die Brüsseler Schützengilde das Totengemach, um Egmont und Hoorn die letzte Ehrenbezeugung zu erweisen. — Auch eine solche Szene packt, gewiß! — Und dennoch, selbst angesichts des Todes vermochte sich diese Kunst nicht völlig natürlich zu geben. Abgesehen von der künstlichen Steigerung des Entsetzlichen, welch dick unterstrichener Gegensatz zwischen dem Spanier und den Niederländern, welch gesucht flotte Charakteristik der letzteren; macht sich doch in dem glattrasierten;



Abb. 201 Die Brüsseler Schützengilde erweist Egmont und Hoorn die letzten Ehrenbezeugungen
von Louis Gallait Tournai, Museum



bb. 202 Die Selbstanopferung des Bürgermeisters van der Werff bei der Belagerung von Leyden 1576
von Gustav Wappers Utrecht, Museum (Zu Seite 252)



Abb. 203 Der Wahnsinn des Hugo van der Goes von Emile Wauters Brüssel, Museum

rundwangigen Schützen, welcher seine den Speer umfassenden Hände über dem runden Bäumlein faltet, sogar ein Anflug von Humor bemerkbar! — Von Gallait wäre noch die „Abdankung Karls V.“, „Johanna die Wahnsinnige an der Leiche ihres Gemahls“ und das Bild der slawischen Musikanten zu erwähnen. Neben Gallait und de Bièfve, ja zeitlich sogar noch vor ihnen, im Jahre 1830 selbst, dem Jahr der Befreiung Belgiens von Holland, trat *Gustav Wappers* (1803—74) mit seinem dramatisch bewegten Gemälde hervor: „Die Selbstaufopferung des Bürgermeisters van der Werff bei der Belagerung von Leyden 1576“ (Abb. 202). Es ist der Augenblick dargestellt, in dem der Bürgermeister der ausgehungerten Stadt seinen eigenen Leib zur Nahrung anbietet. Solch ein Gegenstand in solchem Jahr gemalt: das mußte einschlagen, insbesondere wenn das Bild mit dem dramatischen Pathos gemalt wurde, wie es Wappers zur Verfügung stand. Kein Wunder, daß der Schöpfer dieses Bildes als nationaler Held gefeiert wurde. Und als er ein paar Jahre später gar mit einer Episode aus der belgischen Revolution selber von 1830 hervortrat: ein Arbeiter liest von der Barrikade die zurückgewiesene Proklamation des Prinzen von Oranien vor, andere reißen das Straßenpflaster auf, Trommeln werden gerührt, Fahnen geschwungen, man verläßt Weib und Kind, um für die Freiheit zu sterben, ein Reiter sprengt jubelnd heran: und dies alles klar, übersichtlich und dramatisch wirksam komponiert und für die damalige Zeit koloristisch effektiv gemalt, da hatte Wappers die höchste Staffel des Ruhmes in seinem Vaterland erklommen, und sein Ruhm strahlte selbst nach Frankreich herein, von dem und von dessen Maler Delaroché aus doch diese ganze Richtung ausgegangen war. Unmittelbar im Anschluß an Wappers ist *Nicaise de Keyser* (1813—87) zu nennen¹²⁵). Die Künstler-Anekdote berichtet von ihm, daß er, ein zweiter Cimabue, von seiner Schafherde weg, vor der er in den Sand gezeichnet habe, von einer vornehmen Dame zur Kunst geführt worden sei. Jedenfalls traf er im Jahre 1836 mit seiner „Sporenschlacht von Courtray 1302“ sehr geschickt den Ton, auf den

seine Zeit und seine Landsleute horchten: Der Führer der feindlichen Franzosen, der vornehme Graf Robert von Artois gleitet, auf den Tod getroffen, von seinem zu Boden gestürzten Streitroß herab unter der gewaltigen Faust des streitaxtbewehrten vlämischen Volksmannes. Sein goldener Sporn tritt auf dem Bilde deutlich in die Erscheinung. Er soll getreulich nach dem Original gezeichnet und gemalt sein, dem einzigen, das noch vorhanden von den 700, die auf dem Schlachtfeld umherlagen. Von diesem Bilde aus lief eine lange Reihe von Darstellungen aus der Welt- und Kunstgeschichte bis zu der Schule von Antwerpen im Antwerpener Museum, die nach der Schablone von Raffaels Schule von Athen und nach Delaroches Rezept gefertigt wurde. Diese französisch-belgische Koloristenschule aber erhielt sich durch Jahrzehnte hindurch bis in die 70er Jahre lebenskräftig, griff schulbildend mit *Charles Verlat* (1824—90) und *Ferdinand Pauwels* (1830—1904) auch in Deutschland ein (Dresden und besonders Weimar), lebte noch in dem Schaffen *Alfred Cluysenaers* (1837—1902) fort, der die Genter Universität mit geschichtlichen Wandbildern ausschmückte, während der erst 1846 geborene und in Paris gebildete *Emile Wauters* mit seinem berühmten Gemälde des in Wahnsinn verfallenen altvlämischen Malers Hugo van der Goes diese Richtung mit einem besonders guten Treffer abschloß (Abb. 203). Sie erstreckte sich aber auch auf die Landschaft, in der sich namentlich *Theodor Fourmois* (1814—71) auszeichnete, und auf das Tierbild, das als besondere Kunstgattung damals in Belgien von *Eugen Verboeckhoven* (1799—1881) begründet wurde.

Eine besondere Bedeutung kommt *Hendryk Leys* (1815—69) zu, der sich im Gegensatz zu den Rubensnachfolgern Gallait, Biève, Wappers an die holländischen Meister des 17. sowie an die altniederländischen des 15. Jahrhunderts anschloß und außer der kostümlichen, architektonischen und anatomischen Genauigkeit seiner Vorbilder auch etwas von ihrer Schlichtheit und Einfachheit der Auffassung in sich aufnahm. Ferner schweifte er nicht in der Darstellung großer geschichtlicher Ereignisse, vielmehr pflegte er das historische Genrebild, so daß er unter den Geschichtsmalern neben Menzel und Meissonier den Ruhm als Pionier einer natürlicheren Auffassung genießt. Seine Stoffe schöpfte er aus dem 16. Jahrhundert, namentlich aus dem Kreise der Reformation. Leys hat aber für uns Deutsche noch eine besondere Bedeutung, er ist für uns geradezu unsterblich geworden. In Gottfried Kellers „Grünem Heinrich“ vertritt er die koloristische Richtung im Münchener Kunstleben der 1840er Jahre, während der „grüne Heinrich“ selber als Cornelianer, als Ausläufer der Gedankenkunst, als später Vertreter des Kartonstils zu betrachten

ist. Der grüne Heinrich aber ist niemand anders als der Verfasser, als Gottfried Keller selbst, der sein Erdenwallen als Münchener Maler begann und sich erst allmählich zum Schriftsteller entwickelte. Diesem zwiefach Begabten war es daher wie sonst niemandem möglich, uns eine anschauliche Vorstellung

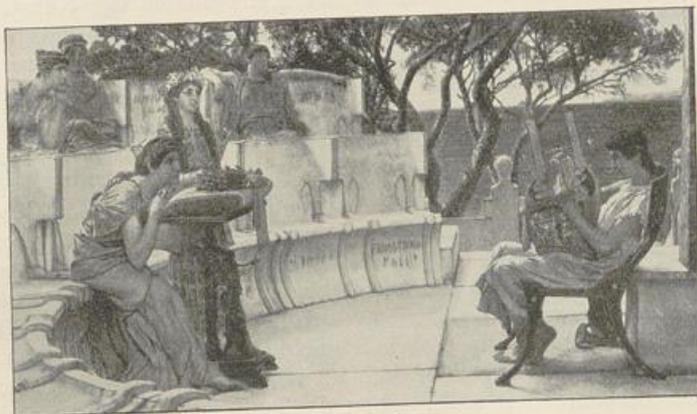


Abb. 204 Sappho von Lourens Alma Tadema
(Nach Photographie der Photogr. Gesellschaft, Berlin)
(Zu Seite 254)



Abb. 205 Eine Szene aus der Hölle von Antoine Wiertz
Brüssel, Musée Wiertz
(Verlag der Neuen Photogr. Gesellschaft, A.-G., Steglitz-Berlin)

der besten holländischen Landschaftler des 17. Jahrhunderts. Und angesichts eines so ansprechenden und in jeder Beziehung tüchtigen Gemäldes wie der „Felsigen Uferlandschaft“ aus Zürich sollte man meinen, der Dichter müßte sich in seinem zuerst gewählten Berufe befriedigt gefühlt haben, wenn er eben nicht doch in seiner Brust damals schon die Ahnung gehegt hätte, daß er in Wahrheit für eine andere Kunst geboren war.

Von Leys in Antwerpen ging auch der liebenswürdige Maler *Lourens Alma-Tadema* (1836—1912) aus, der als Sir Alma-Tadema berühmt wurde, weil dieser geborene Holländer verhältnismäßig früh nach England gegangen und dort zum Engländer geworden ist. Aber nach Abstammung und künstlerischer Erziehung wurzelt er in den Niederlanden. Alma-Tadema hat sich eine ganz eigene persönliche Welt erschaffen. Er bevölkerte altrömische Bäder und pompejanische Häuser von der Art desjenigen, das er selbst in London bewohnte, mit frischen Jünglingen und Jungfrauen, die wohl in den Gewändern vergangener Jahrhunderte und ferner Länder stecken, aber in ihren Gesichtszügen und in ihrem ganzen Wesen nie verleugnen, daß sie Stammes- und Zeitgenossen des Künstlers sind. Also echte Verkleidungskunst, Theaterspielen in der Malerei! — Aber Alma-Tadema bewegte sich dabei mit einer solchen Gewandtheit, er vermochte über seine Gestalten eine so keusche Anmut, über seine Bauten eine so schmucke, freundliche Helligkeit zu ergießen, daß man die Künstlichkeit dieser Kunst ganz vergaß, um sich bedingungslos an ihrem farbigen Schein zu erfreuen (Abb. 204).

Diese ganze niederländische Koloristenschule artete in dem Streben und Schaffen des *Antoine Wiertz* (1806—65) aus. Sein ehemaliges Atelier in Brüssel wurde in ein Wiertz-Museum umgewandelt, auf das jeder Fremde, der die belgische Hauptstadt betrat, von Kellner und Hotelportier aufmerksam gemacht wurde. Wiertz war von den höchsten Absichten erfüllt. Wie Tintoretto in seiner Malerei einst Michelangelo mit Tizian, so wollte er Michelangelo mit Rubens verbinden und beide übertreffen. In Wahrheit reichte er weder an den einen noch an den anderen heran, vielmehr verlor er sich in wilder, wüster, schwül sinnlicher, blutrünstiger Sensationsmalerei, wofür schon die Titel seiner Bilder sprechen: „Visionen eines Enthaupteten“, „An der Cholera verstorben“, „Eine Szene aus der Hölle“. Die Szene aus der Hölle stellt Napoleon dar, umdrängt und umschrien von all den unendlich

von den einander widerstrebenden Richtungen innerhalb der Malerei um die Mitte des 19. Jahrhunderts zu geben. In diesem Sinne kommt seinem Roman auch ein hoher, bleibender kunstgeschichtlicher Wert zu. Während sich Gottfried Keller so im „Grünen Heinrich“ als Cornelianischen Kartonzeichner selbst porträtiert hat, überraschte er uns auf der Berliner Jahrhundertausstellung und erscheint er in seinen Gemälden des Gottfried Keller-Museums in Zürich vielmehr als Nacheiferer

vielen Frauen, Gattinnen, Bräuten, Töchtern, Müttern, die er unglücklich gemacht hat (Abb. 205). Der unglückselige Künstler selbst aber ist schließlich in Wahnsinn verfallen und im Wahnsinn verschieden.

Die Völker deutscher Zunge

Einige von den flämischen Hauptwerken der de Biëfve und Gallait erlebten in den Jahren 1842 und 43 einen Triumphzug durch Köln, Berlin, Dresden, Wien, München, Stuttgart, Frankfurt, kurz durch ganz Deutschland — durch ganz Deutschland, wo bisher eitel Gedankenkunst geherrscht hatte. „Hier sehen wir Menschen vor uns und eine Wirklichkeit, die bis an die Illusion reicht.“ So rief damals vor den flämischen Bildern selbst ein Jakob Burckhardt aus, der doch fürwahr in Italien unter den alten Meistern Künstler kennen gelernt hatte, die (von anderen Vorzügen ganz abgesehen) über eine ganz andere Fähigkeit verfügen, Illusion zu erzeugen! Wenn sich so selbst die Besten blenden ließen oder, geschichtlich richtiger ausgedrückt, in den flämischen Bildern ausschließlich den koloristischen Fortschritt gegenüber der deutschen Gedankenkunst sahen, so war es kein Wunder, daß damals Künstler und Publikum den Belgiern zujubelten. Ein vollkommener Umschwung, eine Umwertung aller Werte trat ein. Nicht mehr Rom, sondern Antwerpen oder noch besser Paris hieß nunmehr das Wanderziel des jungen deutschen Malers, der in die Fremde hinauspilgerte. Arnold Böcklin war der erste der Künstler seiner Generation, die in Antwerpen und Paris studierten¹²⁶⁾. Immerhin wurde der Sieg des Kolorismus nicht auf der ganzen Linie in Deutschland errungen. Es fehlte nicht an Männern, die ihm gegenüber die Gedankenkunst als die deutsche verteidigten. Dazu gehörten z. B. der Bildhauer Hähnel in Dresden, der Maler Moritz von Schwind in München. Und nicht mit Unrecht! — Die Gedankenkunst, wie sie in den ersten Dezennien des 19. Jahrhunderts geblüht hatte, hat bei all ihrer technischen Unzulänglichkeit dennoch viel vom Besten und Tiefsten deutschen Geistes ans Licht gefördert. Der Kolorismus dagegen, der bei uns in den vierziger Jahren, mithin ein Menschenalter später als in Frankreich, einsetzte, war — einstweilen wenigstens — hauptsächlich fremder Import, unmittelbar aus Belgien, mittelbar aus Frankreich. Es ist eine kunstgeschichtlich denkwürdige, für uns Deutsche gleich charakteristische wie beschämende Tatsache, daß man sich damals ungleich mehr an den ausländischen, äußerlich glänzenden, aber innerlich häufig hohlen Kolorismus anschloß, als an die bescheidene, aber gediegene malerische Kultur, die sich doch auch in Deutschland im Zeitalter der Gedankenkunst angesetzt hatte. Abgesehen von der bei uns zu allen Zeiten üblichen Vergötterung des Auslandes lag dies wohl auch daran, daß sich das Publikum während eines halben Jahrhunderts daran gewöhnt hatte, vornehmlich, wenn nicht ausschließlich, das Inhaltliche eines Bildes ins Auge zu fassen, und daher nun den Malern zujubelte, die es verstanden, scharf zugespitzten Inhalt mit äußerem Farbenglanz vorzutragen, was gerade für die Belgier und die Franzosen zutraf, während die deutschen Koloristen der verflorenen Epoche es weder auf äußeren Glanz noch bedeutenden Inhalt, sondern lediglich auf Naturwahrheit abgesehen hatten. Auf einen Spitzweg wurde vom Standpunkt der „hohen Kunst“ fast mitleidig lächelnd herabgesehen. Vor allem aber lag es am Geist der ganzen Zeit. Das koloristisch behandelte Historienbild ward eben damals ganz einfach, kurz und grob gesagt, Mode.

Zur allgemeinen Zeitbestimmung sei bemerkt, daß die deutschen Künstler, denen wir die folgenden Betrachtungen widmen, durchweg frühestens im dritten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts, diejenigen dagegen, von denen in den bisherigen Kapiteln die Rede war, bereits in den vorhergehenden Jahrzehnten das Licht der Welt erblickt haben.