



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Lier, H. A.: Analekten zur Geschichte der deutschen Kunst : 4. Die Aufnahme der "belgischen Bilder" in Deutschland : (Schluß.)

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

kennen lernen will, dem ist eine Sommerreise dahin sehr anzuempfehlen. Gelangt man dabei aus unserm wüsten Hochmoor in kurzer Zeit in die schönsten und üppigsten holländischen Kolonien, so trifft man in Holland auch wieder am Dranjekanal auf die ersten Anfänge der Kultur, um sich deutlich zu überzeugen, daß an der Stätte der glänzenden Kultur, die man hinter sich gelassen, ehemals auch nur wildes Moor gewesen.

Unstreitig lassen sich in der norddeutschen Tiefebene auch anderwärts noch ähnliche Eroberungen wie in den Mooren machen. So möchten wir z. B. manche Teile der Lüneburger Heide für durchaus anbau- und somit auch besiedlungsfähig halten. Wir überlassen es aber billig ortskundigen Jedern, das Ob und Wie des Verfahrens näher darzulegen. Ebenso wollen wir die Frage nur aufgeworfen haben, ob mit dem Fortschreiten der Bewaldung und Wiederbewaldung in Deutschland auch eigentliche Walddörfer wieder begründet werden können.



Analekten zur Geschichte der neuern deutschen Kunst.

Von H. A. Lier.

4. Die Aufnahme der „belgischen Bilder“ in Deutschland.

(Schluß.)



In diesem absprechenden Sinne also war den Münchener Künstlern von ihren Anhängern schon im voraus über die Belgier Bericht erstattet worden. Der Empfang jedoch, der ihnen zuteil wurde, entsprach weder Försters noch Quandts Erwartungen. Man sicherte ihnen zunächst die Grundbedingung, die zur gerechten Beurteilung aller Bilder, deren Vorzüge in erster Linie koloristische sind, unerlässlich ist, d. h. man ließ ihnen eine passende Beleuchtung zuteil werden. Die Augsburger „Allgemeine Zeitung“ meldete am 20. Oktober 1843 aus München: „Seit einigen Tagen sind die großen, unter dem Namen der »belgischen Bilder« bekannten Ölgemälde der Herren Gallait und de Bièvre*) aus Brüssel . . . im hiesigen königlichen Akademiegebäude und zwar in der günstigsten Beleuchtung und überhaupt auf das Vorteilhafteste öffentlich aufgestellt.“

Natürlich gingen auch in München die Meinungen sehr auseinander. Daß aber auch hier Maler sich finden sollten, die mit voller Überzeugung für die ästhetischen Grundanschauungen, welche aus den beiden Gemälden laut und vernehmlich sprachen, eintreten würden, war kaum vorauszusehen. Dennoch fanden

*) Für de Bièvre ist in dem ersten Teile überall de Bièvre zu lesen.

sich solche, oder wenigstens einer, wie wir uns vorsichtiger ausdrücken wollen, da wir nicht wissen, ob derselbe unter seinen Kollegen vereinzelt dastand. Die „Jahrbücher der Gegenwart,“ welche in jenen Jahren von Schwegler in Tübingen herausgegeben wurden und mit seltner Energie und ungewöhnlichem Geschick den Kampf für das Recht der Gegenwart aufnahmen, enthalten im Januarhefte des Jahres 1844 einen leider nicht unterzeichneten Aufsatz, der sich mit den belgischen Bildern beschäftigt. Wie redaktionell bemerkt wird, rührt derselbe von einem Münchener Künstler her. Es wäre zu wünschen, daß diejenigen Männer, die damals Mitarbeiter an den Tübinger Jahrbüchern waren und den Namen des Verfassers noch wissen, den Schleier lüften möchten, da dieser Artikel ein Altstück von höchstem Interesse ist. Denn er enthält einen Angriff gegen die Münchener Schule von einer Schärfe, wie es unsers Wissens bis dahin noch nie gegen dieselbe gerichtet worden war. In fortlaufender Parallele wägt der Verfasser dieser Polemik die Leistungen der Münchener und der Belgier gegeneinander ab und deckt mit großem Scharfsinn und Freimut die Mängel und Gebrechen der ersteren auf, ohne ihre Verdienste zu leugnen. Was er Negatives vorbringt, wird in den meisten Punkten auch heute noch als richtig gelten können, dagegen erscheinen seine Positionen nicht immer unanfechtbar. So vor allem das Kaulbach gespendete Lob, der als „der bedeutendste Maler der deutschen Historienmalerei“ bezeichnet wird. Diesen Satz dürfte kein Künstler unsrer Tage mehr unterschreiben. Daß Cornelius nicht malen konnte, steht fest; aber er wollte auch garnicht in dem Sinne, wie wir das Wort fassen, ein Maler sein, und ebensowenig erhoben seine Jünger den Anspruch, daß man gerade die malerische Seite in der Beurteilung ihrer Werke hervorgehoben solle. Kaulbach aber glaubte sich auf die Malerei zu verstehen und dünkte sich auch hierin besser als die übrigen Corneliusjünger.

Ebenso wird man von der Anerkennung, welche der unbekannte Verfasser den Schöpfungen Gallaits und de Bièsvés zollt, heute einige Abzüge machen müssen. Daß er aber ein Künstler ist, der sich auf das Wesen der Kunst versteht, verrät er schon in den ersten Zeilen. „Ein glücklicher Griff in die Geschichte!“ sagt er. „Nicht wegen der Wahl des Gegenstandes, sondern wegen seiner Auffassung und Behandlung.“ Er lehnt also den Streit über den Stoff der beiden Bilder von vornherein ab, ihn interessiert nur das Wie, das bei jeder Beurteilung eines Kunstwerkes zuerst ins Auge gefaßt werden sollte. Er betrachtet daher die beiden Gemälde, vornehmlich aber die Abdankung, die er im Gegensatz zu den Berlinern weit über den Kompromiß stellt, unter den Gesichtspunkten der Konzeption, der Komposition, der Zeichnung und des Kolorits, und bietet in jeder Beziehung eine Fülle der treffendsten Bemerkungen. Wie weiß er z. B. die Vorzüge der französischen Kunstübung zu charakterisiren:

Diese Technik [der Belgier], diese sichere und behagliche Fertigkeit ist etwas weit wichtigeres in Beziehung auf die Produktionsfähigkeit, als man gemeinhin

glaubt. Der Franzose übt mit dem ersten Strich, den er macht, die Hand für diesen Strich. Er will einen Gegenstand nicht nur wiedergeben, sondern auch mit Leichtigkeit wiedergeben, er will nicht, daß man seinen künstlerischen Arbeiten die Mühe, die sie ihn gekostet, ansehe. Dieses Streben, aus der Technik eine Bravour zu machen, begleitet ihn Schritt vor Schritt; und wenn es ihn auch häufig zum Manieristen macht, so fördert es ihn doch andrerseits in der Ausweitung und Befruchtung seiner Phantasie: in der Ausweitung der Phantasie, denn sie hat nicht mehr nötig, schwierigen Aufgaben auszuweichen; in der Produktivität, denn ihr Bilderreichtum vergrößert sich.

Ganz den Kern der Sache trifft auch folgender Passus:

Die Ideen künstlerischer Eingebung müssen von der Art sein, daß sich die Anschauung darin versenken kann. Wie die Natur, so sollte auch die Kunst die würdigste Kontemplation hervorrufen können, sei nun ein Madonnenbild oder eine niederländische Wirtshauszene ihr Gegenstand. Dann würde sie Ideen anregen, aber nicht zumuten. Das letztere, das Zumuten ist es, was uns in der neuern Kunst so ungeschickt und plump entgegentritt und uns nachgerade anwidern muß.

Nicht minder gewichtig erscheinen endlich die Ausführungen des Künstlers, die er über Zeichnung, Modellierung und Farbe im Anschluß an die Leistungen der Belgier vorträgt. Überall erweist er sich als ein gründlicher Sachkenner und als ein in alle Geheimnisse der malerischen Technik Eingeweihter. Aber darin irrt auch er, daß er den Geist der Geschichte in jenen Gemälden gegenwärtig glaubt, und ihnen ebensoviel Geschichte und ebensoviel Poesie zuschreibt wie den Werken der Münchener. Ja während er mit scharfer Ironie das stilisierende Verfahren dieser bei ihren historischen Gemälden geißelt und über das ceremonielle Wesen vieler derselben spottet, legt er auf die einzelnen Porträtfiguren auf Gallais Abdanlung in einer Weise Gewicht, daß man glauben muß, er halte das Verfahren jenes Malers für das einzig richtige Rezept, um eine historische Darstellung genießbar zu machen.

Dem zustimmenden Urtheile des Künstlers schloß sich in den Jahrbüchern die philosophische Begründung des Ästhetikers an. Unmittelbar auf den Artikel des Malers ließ Fr. Vischer seine „Gedanken bei Betrachtung der beiden belgischen Bilder“ folgen. Seine Ausführungen gipfeln in folgendem Satze:

Diese belgischen Bilder sind . . . darum zu preisen, weil sie nicht ins Blaue, sondern in die geschichtliche Wirklichkeit greifen und dem trefflichen Worte folgen, das Merck zu Goethe sprach: „Dein Streben, deine unablenkbare Richtung ist, dem Wirklichen eine poetische Gestalt zu geben; die andern suchen das sogenannte Poetische, das Imaginative zu verwirklichen, und das giebt nichts wie dummes Zeug.“

Bei aller Anerkennung also, die Vischer den sonstigen Vorzügen der Belgier zollt, ist es vor allem die Wahl des Stoffes, die ihn für ihre Schöpfungen begeisterte. Er verwirft Cornelius und seine religiösen Gemälde, die er „grobmateriellistisch“ nennt, und trägt kein Bedenken, der ganzen Münchener Kunst „eine unwahre Idealität“ zuzuschreiben. Umso mehr ziehen ihn die „national-

historischen Gegenstände" der belgischen Kunst an, die er als die richtigen Stoffe den falschen gegenüberstellt. Daß dies keine künstlerischen Erwägungen sind und ein Ästhetiker sich am wenigsten durch die Wahl des Gegenstandes imponiren lassen sollte, dürfte klar sein.

Bissher und viele seiner Zeitgenossen wurden durch die politischen Verhältnisse zu solchen Ansichten bestimmt; der Umstand, daß der Aufschwung der belgischen Malerei in engstem Zusammenhange mit den belgischen Freiheitskämpfen stand, bewog sie mit solcher Energie für sie einzutreten. In jüngster Zeit hat Bissher selbst auf diesen Zusammenhang hingewiesen, indem er gelegentlich einmal bemerkte: „Wir glaubten damals wie vor einer politischen Revolution, worin wir Recht hatten, so vor der Geburt einer neuen Kunst zu stehen, die uns als notwendige Frucht derselben erschien, was freilich ein schöner Traum war.“ Von solchen politischen Erwägungen ausgehend, fuhr er und ein befreundeter Mitarbeiter an den Tübinger Jahrbüchern fort, heftige Angriffe gegen die Münchener Schule zu richten. Der Streit über die belgischen Bilder vertiefte sich für beide Männer zu einer Untersuchung über die Berechtigung der Münchener Kunst überhaupt, die allerdings ungünstig genug für diese ausfiel. Darnach war dieselbe ein durchaus künstliches Geschöpf, das Kind einer fürstlichen Laune, das auf dem sterilen Boden der bairischen Hauptstadt, unter einer armen, ungebildeten und kirchlich bornirten Bevölkerung unmöglich gedeihen könne. Daß solche Angriffe weit über das richtige Maß hinausgingen, ist wenigstens von demjenigen, der sich damals am meisten ins Zeug legte, längst zugestanden und, was mehr sagen will, es ist auch durch die Thatfachen widerlegt worden. Denn die Saat, die der erste Ludwig einst in den keineswegs unvorbereiteten Boden seiner Hauptstadt gestreut hat, ist nachmals zu frühlichem Gedeihen gelangt, und wenn irgendwo in Deutschland, so hat heute in München die Kunst in weitesten Schichten der Bevölkerung Wurzel gefaßt und ist unzertrennlich mit den Interessen derselben verwachsen. Das kann nur leugnen, wer München nicht kennt.

Wie aber, so fragen wir am Schlusse dieser Darlegung, wie verhielten sich diejenigen Münchener Künstler, denen der durch die belgischen Bilder heraufbeschworene Sturm in erster Linie galt, die Genossen und Jünger von Cornelius? Allgemein wurde ihnen eine seltene Verwirrung der Begriffe und Widerspruch über Widerspruch vorgeworfen.

Wir zweifeln garnicht, daß dem in vielen Fällen so gewesen ist. Dennoch irrt man sehr, wenn man glaubt, daß nicht wenigstens die Führer und Leiter der Kunst in München eine feste und entschiedne Haltung den neuen Erscheinungen gegenüber eingenommen hätten. Ihr eignes Interesse mußte sie dazu führen, und obendrein sahen sie sich genötigt, gewissermaßen offiziell Stellung zu nehmen.

Die belgische Regierung hatte nämlich in richtiger Erwägung des maßgebenden Einflusses, den München damals noch in der deutschen Kunst ausübte, das Ersuchen an die bairische Regierung gerichtet, ihr die Urtheile der an der

Münchener Akademie wirkenden Professoren über die Gemälde Gallaits und de Bièfves zu übermitteln. Infolgedessen wurden die einzelnen Lehrer veranlaßt, ihr Gutachten schriftlich abzugeben. Unseres Wissens ist keines derselben in die Öffentlichkeit gedrungen, doch darf man annehmen, daß das Urteil der Münchener Akademiker ziemlich einstimmig ausgefallen sein wird. War doch damals die Einheit der Kunstanschauungen unter den an der Anstalt thätigen Persönlichkeiten noch nicht durchbrochen in der Weise, wie das später unter Kaulbachs Leitung durch Piloty geschah. Der bedeutendste Lehrer der Akademie in jenen Jahren war Julius Schnorr von Carolsfeld, der es sich angelegentlich sein ließ, die von Cornelius überkommene künstlerische Tradition im Sinne des Meisters aufrecht zu erhalten und weiter zu bilden. Sein Urteil wird daher in dem vorliegenden Falle von ausschlaggebender Bedeutung gewesen sein und kann wohl als dasjenige der Akademie, wenigstens in allen wesentlichen Stücken, angesehen werden.

Wir sind in der glücklichen Lage, das von Schnorr verfaßte Gutachten nach seinem eigenhändigen Konzept mitteilen zu können; sicher wird dasselbe von dem eingereichten Schriftstück nicht erheblich abweichen. Dieses Gutachten scheint uns ebenso wie der oben besprochene Artikel des unbekannten Münchener Malers von großer Wichtigkeit zu sein. Einmal — und schon dieser Umstand ist bemerkenswert — enthält dasselbe einen neuen Beweis für den innigen Anteil, den man in Belgien der heimischen Kunst widmete, indem man dieselbe durchaus als eine nationale Ehrensache betrachtete. Dann aber legt dieses Schriftstück klar und deutlich Zeugnis dafür ab, warum die Münchener Historienmaler den von den Belgiern befolgten Prinzipien sich nicht anschließen zu können meinten. Sie waren sich ihrer Vorzüge wohlbewußt und ließen sich dieselben nicht durch den schönen Schein der Belgier rauben. Trotzdem verkannnten sie nicht im mindesten das Große in den Schöpfungen jener und ließen die vollendetere Technik aufrichtig gelten. In diesem Sinne nahmen sie einen viel freieren Standpunkt ein als ihr Meister in Berlin und verhielten sich keineswegs abwehrend wie dieser gegen eine größere Vollendung nach Seiten des Malerischen hin. Am allerwenigsten aber unterschätzte Schnorr den daraus entspringenden Gewinn. Wenn ich noch ein junger Mann wäre, so etwa pflegte er sich gelegentlich in vertrautem Kreise zu äußern, würde auch ich nach Antwerpen wandern, um dort das zu lernen, was mir auf meiner künstlerischen Laufbahn bisher nicht entgegengebracht wurde. In solcher Gesinnung liegt fürwahr das größte Lob, nicht nur für die fremden Maler, sondern auch für den, der sie hegte; sie liefert den besten Beweis dafür, daß die damaligen Führer der Münchener Schule nicht in falscher Selbstzufriedenheit über ihre Leistungen verharreten, sondern auch darin ihren idealen Sinn bewährten, daß sie bis ins Alter hinein eifrig bemüht waren, in ihrer Kunst fortzuschreiten. Aus diesem Grunde ist das folgende Gutachten eine glänzende Rechtfertigung gegen die Anschuldigungen, welche die

Schüler des Cornelius in der bewegten Zeit, die wir zu schildern versucht haben, so vielfach erfahren mußten. *)

Gutachten über die im Herbst 1843 zu München ausgestellten Gemälde der Herren Gallait und de Biévre.

Der Unterzeichnete hat gern jede Gelegenheit ergriffen die Bewunderung auszudrücken, mit welcher er die Gemälde der Herren Gallait und de Biévre betrachtet hat. Ja er gesteht, daß es ihm Bedürfnis war und ist, die eigenthümlichen großen Vorzüge, welche diese Gemälde auszeichnen, ganz besonders in's Auge zu fassen und deren Anerkennung auszusprechen und zwar in um so höherem Maaße, als

*) Um denjenigen unsrer Leser, die gesonnen sind, sich eingehender mit der Geschichte der belgischen Bilder zu beschäftigen, die Mühe des Aufsuchens zu erleichtern, stellen wir kurz die von uns benutzten Quellen zusammen. Die wichtigste derselben ist das „Kunstblatt“, Jahrg. 1843. Hier findet sich der der Hauptsache nach reproduzirte Artikel Jakob Burckhardts in Nr. 4, S. 14—15. (Erst nach Abschluß unsrer Arbeit bemerkten wir, daß N. Rosenberg bereits früher in diesen Blättern die Bedeutung des Burckhardtschen Aufsatzes hervorgehoben hat. Vergl. Grenzboten 1880, I, S. 334.) Die beiden Aufsätze Kuglers stehen im „Kunstblatt“ Nr. 6, S. 21, und in Nr. 58 und 59, S. 241—243 und 246—248. Auch in Kuglers Kleinen Schriften, Bd. III (Stuttgart, 1854), S. 377 und 401—407 sind sie aufgenommen. Förster handelte über Gallait und de Biévre im „Kunstblatt“ Nr. 26 und 27, S. 110—113 und 118—119. Er fügte eine allerdings höchst dürftige Reproduktion, „einen in Stein gravirten Umriss“ von Gallaits „Abdankung“ bei und druckte die Beschreibung beider Gemälde aus dem Katalog der Kölner Ausstellung wörtlich ab. Duandts Brief steht in Nr. 39 und 40, S. 165—166 und 170—171. Daß derselbe an Julius Schnorr von Carolsfeld gerichtet ist, entnehme ich aus einem Briefe Duandts an Schnorr vom 26. März 1843, den mir Herr Professor Schnorr mitzutheilen die Güte hatte. Es heißt darin: „Daher willige ich ein, was Sie und Herr Professor Marggraff für gut finden werden, mit meinem Briefe zu thun, ihn drucken zu lassen, oder zu Fidißus zu machen. Sollte er gedruckt werden, so würde ich wünschen, daß er als Auszug eines Briefes von Duandt erschiene. . . Was die Namen Förster und Magnus und Fürst betrifft, so könnten solche mit Buchstaben bezeichnet werden. Was ich von Hotho gesagt habe, kann diesen zwar auf keine Weise beleidigen, allein da die andern mit Buchstaben nur bezeichnet werden, so wollen wir uns gleich bleiben und statt Hotho ein H. setzen.“ Cornelius' Ansicht über die Belgier ist bei Förster, Peter von Cornelius, Teil II (Berlin, 1864), S. 216—218 zu lesen; Shadows Äußerung bei Rosenberg, Die Berliner Malerschule (Berlin, 1879), S. 107. Die beiden Artikel in den Jahrbüchern der Gegenwart Jahrg. 1844 findet man auf S. 24—45. Der beiläufig erwähnte schroffe Angriff auf das Münchener Kunstleben ist enthalten im Jahrg. 1845, S. 1022 flg. unter der Überschrift: „Kritische Gedanken über die Münchener Kunst,“ wozu Bischer im folgenden Jahrgange (1846) eine Ergänzung lieferte: „Die Münchener Kunst. Eine Ergänzung der kritischen Gedanken im Novemberheft 1845,“ S. 95—108. Vergl. dazu: Bischer, Altes und Neues (Stuttgart, 1881), Heft 1, S. 107 und 108. Die Ausstellung von Gallaits späteren Gemälden, „Die Brüsseler Schützengilde, welche Egmont und Hoorn die letzte Ehre erweist“, veranlaßte dann noch einmal einen Vergleich zwischen der deutschen und belgischen Kunstweise, indem M. Leichleins ein Schriftchen veröffentlichte: „Louis Gallait und die Malerei in Deutschland. Eine Episode aus der modernen Kunstgeschichte“ (München, 1853). Leider ist uns diese Arbeit nicht zu Gesicht gekommen. Schließlich noch die Bemerkung, daß N. Hagen, „Die deutsche Kunst in unserm Jahrhundert“ (Berlin, 1857), Teil I, S. 425, 427, den Versuch einer ähnlichen Schilderung über den Eindruck der belgischen Bilder, wie er hier vorliegt, gemacht hat.

diese Vorzüge ihm selbst noch als ein ganz unerreichtes Ziel vorschweben. Gern würde er auch jetzt sich auf den Ausdruck dieser Anerkennung und Bewunderung beschränken; es ist aber dem Collegium, zu welchem er zu gehören die Ehre hat, die Aufgabe gestellt worden, ein umfassendes Urtheil über die genannten Werke abzugeben, ein Urtheil, welches von einem andern Standpunkt aus, als dem, welchen die eigene Neigung wählen möchte, ausgehen muß. Die k. belgische Regierung will von der Münchener Akademie als einer Stelle, von der vorzugsweise die deutsche Historienmalerei vertreten wird, ein Gutachten vernehmen, das nicht bloß die Genugthuung gewährt die im Auslande gewonnene Anerkennung und Hochachtung belgischer Kunst von Neuem bezeugt zu sehen, sondern womöglich auch dazu dienen könnte, das Ziel inländischer Kunstbestrebungen immer höher zu rücken und klarer zu erkennen. Die einzelnen Glieder des Collegiums sollen ihr Scherflein zu diesem Gutachten beitragen; so ist denn jene unserer Akademie gestellte Aufgabe zugleich auch die des Unterzeichneten geworden.

Um so würdiger erscheint es aber den eigenthümlichen Standpunkt, welchen die Münchener Historienmalerei eingenommen hat, bei dieser Beurtheilung zu behaupten, weil von ihm aus eine Reihe von Betrachtungen sich ergänzen möchten, welche jene Werke sonst schon hervorgerufen haben. Es ist wohl keine Frage, daß anderwärts überall die hervorragenden Vorzüge derselben ganz besonders erkannt und gewürdigt worden sind; denn bei einzelnen öffentlich gewordenen Urtheilen, welche weiter darauf eingegangen sind, Auffassung und Anordnung zu beleuchten und von hier aus über die ganze Richtung jener Kunst einen Ausspruch zu motiviren, konnte es wohl zweifelhaft bleiben, ob sie nur einzelnen Personen angehörten oder die Meinung einer ganzen Kunstschule ausdrückten, und zweifelhaft bleibt es dann auch, ob diese Urtheile einen Zugang gefunden haben an der Stelle, von der wir zu einem Gutachten aufgefordert worden sind. Wie dem auch sei, im vorliegenden Falle haben wir alle Ursache uns zu der von uns gewählten und vertretenen Richtung zu bekennen.

Die Münchener Schule ist durch den Entwicklungsgang der neuen deutschen Kunst, durch ihre hervorragenden Führer und durch die ihr von ihrem erhabenen Beschützer gestellten Aufgaben auf einen Standpunkt geführt worden, welcher vorzugsweise zur Ueberschau des geistigen Gebietes der Kunst günstig ist. Wie sehr ich mich nun, wie schon bemerkt, zur unbedingten und ausschließlichen Anerkennung einer Meisterschaft in der Durchführung jener Kunstwerke, namentlich was die Beherrschung des eigentlichen Elementes der Malerei, der Farbe, anbelangt, geneigt fühle und geradezu erkläre, von Seiten der belgischen Meister ein Ziel erreicht zu sehen, bei welchem unsere Schule (von mir selbst gar nicht zu reden) noch lange nicht angelangt ist, so möge doch jene andere Seite ins Auge gefaßt werden, die auf dem Gebiete liegt, welches die eigentlich schöpferische Thätigkeit der Künstler einschließt, die Thätigkeit nämlich, die der Ausführung, während welcher das Werk mit der Modellwahrheit ausgestattet wird, vorangeht, und hier drängen sich mancherlei das Urtheil näher bestimmende Betrachtungen auf.

Ich gebe von vorn herein zu, daß die Natur der den Herren de Biefve und Gallait gewordenen Aufgaben, in so ferne sie vereinzelt und an sich nicht sehr günstige Gegenstände der neueren Geschichte darzustellen hatten, ein Hinderniß war der höheren Kunststrichtung zu folgen, wie sie von den wahrhaft großen Meistern der italienischen Schulen vorgezeichnet worden ist. Eine Richtung, welcher die größten jemals in der Welt hervorgebrachten Kunstschöpfungen angehören, die sich an einer Reihe von Werken verfolgen und nachweisen läßt, welche, auch völlig

entkleidet von ihren Vorzügen ernsthaft gehandhabter Technik und selbst in den mangelhaftesten Nachbildungen noch, das Gepräge hoher geistiger Abstammung und wahrhaft schöpferischer Kraft auf den ersten Blick bezeugen; eine Richtung, die ganz innerhalb des Gebietes sich hält, wo die Poesie die ihr zukommende Herrschaft behauptet. Wie gesagt, die Natur der den belgischen Meistern gewordenen Aufgaben führte sie von selbst schon an die Grenze dieses Gebietes und gab die Veranlassung sich demjenigen zu nähern, wo die höhere Wahrheit sich vertreten läßt von der Porträt- und Modellwahrheit, mit einem Wort, wo statt der Poesie das Wirklichkeitsprincip herrscht. Aber auch auf dieser Gränze soll der große Künstler die höheren Eigenschaften und die Vorrechte wahrer Kunst nicht aufgeben; er darf, wenn er sich nicht über die Gränze hinausdrängen lassen will, die Composition nicht mit dem Arrangement vertauschen. Man wird verstehen, daß ich unter Composition hier durchaus eine schöpferische Thätigkeit des Künstlers begreife. Wenn auch in gewissen Regionen eines Werkes jene Porträtwahrheit und ein glückliches Arrangement ausreicht, so ist dies doch nur da der Fall, wenn diese durch andere Theile getragen werden, in denen das höhere Kunstgepräge sich geltend macht.

Nach diesen Bemerkungen bin ich auf der Stelle angelangt, wo ich mich veranlaßt finde nicht zu verschweigen, daß ein Mangel an den beiden sonst so ausgezeichneten Werken mir fühlbar geworden ist. Während ich mir, abgesehen von der etwas gewöhnlichen Auffassung und Anordnung der Gegenstände (namentlich in dem Bilde der Abdankung Kaiser Karls V) in den untergeordneten und (hinsichtlich ihrer Bedeutung) mittleren Partien der Gemälde an der durch so vorzügliche Ausführung getragenen Portrathastigkeit der Köpfe und Gestalten ganz genügen lasse, so finde ich mich doch durchaus nicht befriediget durch die Hauptfiguren. Weder Kaiser Carl V. noch sein Sohn Philipp in dem einen Bilde, noch Graf von Brederode und Graf Philipp von Marnix in dem andern scheinen mir das, was sie sein sollten. Und die Ursache, die diesen Mangel verschuldet, beruht nicht zunächst darauf, daß in den Hauptfiguren der Höhepunkt der Aufgabe ruht, daß [dieser], da der Siegerkranz am höchsten hängt, folglich [auch] am schwersten zu erreichen ist, sondern es beruht dieser Mangel (wie mir wenigstens scheint) darauf, daß von vorn herein die Künstler [die] Gränze des Gebietes der höheren Kunst aus dem Auge verloren und sich mit jener nur in den untergeordneten Regionen der Kunstthätigkeit allenfalls ausreichenden Porträt- und Modellwahrheit begnügt haben. Daher kommt es auch, daß ihre Darstellungen im bloßen Umriß gegeben, oder auch nur entkleidet von dem Reiz der Färbung und künstlicher Beleuchtung, mit einem Wort auf denjenigen Ausdruck reducirt, worin sich eben nur die schöpferische Kraft, das Ursprüngliche des Gedankens in Anordnung und Gruppierung, Erfindung von Charakteren und Gestalten abspiegelt, nicht das Gepräge so ausgezeichneten Leistungen an sich tragen, wie sie es durch die große Meisterschaft in der Ausführung und durch Beherrschung des äußeren Stoffes (der allerdings hierdurch auch zum Träger des geistigen Elementes der Kunst verklärt wird) in der That geworden sind.

Hiemit auf den Punkt zurückgekommen, von dem ich ausging, nämlich auf die vollste Anerkennung der großen, in neuerer Zeit selten erreichten Meisterschaft in der Ausübung der eigentlichen Malerei, erkläre ich noch zum Schlusse, daß ich diese Meisterschaft in dem Gemälde des Herrn Gallait (Abdankung Kaiser Karls) in einem ganz besonders hohen, mir in neueren Werken noch nicht vorgekommen, Grade ausgeübt finde.

München den 10. Novemb. 1843.

Julius Schnorr.