



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Kunst des neunzehnten Jahrhunderts

Textbuch zu den Kunsthistorischen Bilderbogen No. 247 - 318

Springer, Anton

Leipzig, 1881

2. Die Kunst in Spanien, Italien und in den Niederlanden

[urn:nbn:de:hbz:466:1-62507](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-62507)

in diesen Kreisen *Constant Troyon* als der erste Meister verehrt und über *Brascassat*, über die besonders als Pferdemalerin geschätzte *Rosa Bonheur* (No. 255, 5) u. a. weit erhoben wird, so dankt er es vor allem den stimmungsvollen, malerisch überaus wirksamen Landschaften, in welche er seine Thier-scenen verpflanzt. Wie sehr steigert er z. B. die lebendige Wahrheit in der Darstellung der zur Arbeit getriebenen Ochsen aus dem Jahre 1855 (No. 252, 1), daß er die Scene in die Zeit des herbstlichen Morgennebels versetzt.

Die öffentliche Meinung in Frankreich hat im Allgemeinen für die heimische Sculptur ein noch reicheres Lob bereit als für die Malerei. Und in der That verhält sich die Sculptur zu manchen Zügen der französischen Phantasie überaus sympathisch. Die formelle Gewandtheit, das Verständniß wirkungsvoller Stellungen, das starke rhetorische Pathos finden in der plastischen Kunst einen passenden Schauplatz. Die französische Sculptur zeigt, seitdem namentlich durch David d'Angers der akademische Bann durchbrochen wurde, einen stark ausgeprägten gemeinsamen Charakter und läßt über ihren nationalen Ursprung keinen Zweifel. Wohl versuchten einzelne Künstler den Vorbilderkreis zu erweitern. *Paul Dubois* ging in seinem Florentiner Sängler (1865) auf die Frührenaissance zurück, bildete sein Grabmal Lamoricière's mit den Gruppen des Soldatenmuthes und der christlichen Liebe (No. 298, 5) nach Mustern der französischen Renaissance; der begabte *Jean Bapt. Carpeaux* neigte in einzelnen Gruppen (No. 298, 3) dem Malerischen zu, in anderen (*Ugolino*) streift er an den barocken Stil, in seinen Büsten klingt das vorige Jahrhundert an. Die Mehrzahl der Bildhauer hält den naturalistischen, sinnlich-leidenschaftlichen Zug, welcher der modernen Kunst innewohnt, in ziemlich strenger Zucht und hütet sich vor allzu großen Ausschreitungen über das plastische Maß hinaus. An der Spitze des gegenwärtigen Bildhauergeflechtes steht unbefritten *Claude-Eugène Guillaume* (*Anakreon*, die *Gracchen*, *Colbert*, *Orpheus*), welchem sich *Perraud* (No. 298, 2), *Mercié* (*Gloria victis*, *David*), *Cavelier* (*Penelope*), *Barrias* (*Schwur des Spartacus*), *Chapu*, *Delaplanche*, *Thomas*, *Bartholdi*, um nur die bekanntesten Namen zu nennen, anreihen. Die zahlreichen großen Aufgaben, welche unaufhörlich den Künstlern zuströmen, die Gunst der öffentlichen Meinung, die sorgfältige Erziehung, welche die Künstler genießen, sorgen dafür, daß die stilistische Routine nicht abstirbt; die stetigen Berührungen mit dem mächtig pulsirenden Leben bringt einen frischen kräftigen Hauch in die Darstellung.

2. Die Kunst in Spanien, Italien und in den Niederlanden.

Die längste Zeit konnte man glauben, mit Goya sei der letzte große spanische Maler vom Schauplatze geschieden. Erst seit etwa

zwei Jahrzehnten macht sich in der spanischen Malerei ein regeres Leben und das Streben, in den Kreis der europäischen Kunstwelt wieder einzutreten, geltend. Das Studium vieler Maler bald in Paris, bald in Rom übt dabei großen Einfluß und bedingt vielfach die Richtung. Das nationale Element offenbart sich zunächst mehr in der Wahl der Gegenstände, als in der malerischen Behandlung. Einzelne Künstler, wie *Zamacois*, gehören vollständig der französischen Schule an, bei anderen bemerkt man ähnliche Ziele, wie sie französischen Malern vorschweben. Die Weltausstellungen machten uns mit mehreren ansprechenden Leistungen spanischer Künstler bekannt, zeigten aber auch zugleich, daß die Periode der Gährung, des Rathens und Experimentirens noch nicht vorüber ist. *Eduardo Rosaléz* gewann großen Beifall durch sein Bild: *Isabella die Katholische diktiert ihr Testament*, und durch seinen *Tod der Lucretia*; *Francisco Pradilla* versuchte sich in seiner wahn sinnigen *Königin Johanna* auf melodramatischem Gebiete, *Vincente Palmaroli* steuerte in seiner *Predigt in der sixtinischen Kapelle* erfolgreich auf koloristische Effekte los. Europäischen Ruhm gewann allein *Mariano Fortuny*, dessen Richtung sich *Martin Rico* und *Raimundo de Madrazo* anschließen. Fortuny empfing in der Akademie von Barcelona den ersten Unterricht. Seine künstlerische Natur wurde aber befruchtet durch das Studium der Zeichnungen Gavarni's und seinen Aufenthalt in Marocco, welcher ihn in die orientalische Zauberwelt einführte und auch für die Reize der spanischen Heimat erst vollkommen die Augen öffnete. Mit 20 Jahren kam er nach Rom, wo er bis zu seinem vorzeitigen Tode mit Vorliebe die Werkstätte aufschlug. Fortuny starb, ehe er den Höhepunkt seiner Entwicklung erreicht hatte. Ein lange und sorgfältig vorbereitetes Werk, die *Schlacht bei Tetuan*, blieb unvollendet. Immerhin erscheint der Umfang seines Könnens — Fortuny war auch ein vortrefflicher Aquarellist und Radierer — und der Reichthum seiner Schöpfungen beachtenswerth. In der Wahl der Gegenstände traf er häufig mit Meissonier zusammen. Der Kupferstichliebhaber, der Bibliophile, der Antiquar erinnern in der Tracht, wie in der feinen physiognomischen Charakteristik an den französischen Kleinmeister. Doch zeigen seine Typen (No. 258, 2) eine schärfer zugespitzte Zeichnung, sein Kolorit, wenigstens in den früheren Bildern, einen gesuchten Glanz. Wie vortrefflich er sich auf größere Kompositionen verstand, beweisen seine spanische Hochzeit und die Sitzung der römischen Akademiker. In den letzten Jahren begannen die alten nationalen Meister einen immer tieferen Einfluß auf ihn zu üben, wie auch seine Schilderungen sich gern der Heimat zuwandten.

Vergleicht man die Schicksale der italienischen Sculptur und Malerei in unserem Jahrhundert, so kommt man zu dem Schlusse,

daß die plastische Begabung im Volke unverwüftlicher und unzerstörbarer lebt als der malerische Sinn. Der letztere hat während den Zeiten innerer Knechtung und äußeren Druckes eine wesentliche Einbuße erlitten. Seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts bis tief in unsere Tage hinein konnten nur wenige Maler, welche an der Ueberlieferung unbedingt festhielten, wie etwa *Camuccini*, Anspruch auf besondere Geltung erheben. Und auch bei diesen ist das Verständniß plastischer Formen größer als die Fähigkeit, die Gestalten malerisch zu beleben. Im Kreise der Plastik dagegen ist eine größere Stetigkeit der Entwicklung bemerkbar. Namentlich in der technischen Behandlung des Marmors haben die Italiener fortwährend und mit unbefrittenem Erfolg ihre Meisterschaft gesteigert. Man darf sagen, daß nichts auf der Welt besteht, was sie nicht in Marmor täuschend wiederzugeben im Stande wären. Keine Empfindung ist so grell oder so momentan, kein Kleiderstoff in den Textur so fein, in seinem Spiegelglanze so eigenthümlich, daß sie ihn nicht auch auf die Oberfläche des Marmors zaubern könnten. Italienische Bildhauer haben von dieser technischen Virtuosität einen nur allzureichen Gebrauch gemacht. In den auf den Markt geworfenen Marmorarbeiten, bestimmt fremde, ungebildete Geldmagnaten zu ködern, stoßen wir auf solche Kunststücke in Hülle und Fülle.

Seitdem der Naturalismus auch die Kreise der italienischen Sculptur durchdringt, erscheinen selbst monumentale Werke nicht frei von solchen Anwandlungen des technischen Virtuositäthumes. Die Meister, welche noch an der älteren Kunst, der Antike sowohl wie der Renaissance, ihren plastischen Formensinn ausgebildet hatten, sind gegen die Naturalisten einigermaßen in den Hintergrund getreten. An den Werken des *Giovanni Dupré*, dessen todter Abel im Pittipalaste und dessen Pietà in Siena (No. 300, 2) große Bewunderung erregten, an dem Raube der Polyxena von *Pio Fedi* (No. 300, 1) in der Loggia de' Lanzi, gehen die meisten Menschen gegenwärtig, wie an Erscheinungen längst vergangener Zeiten, vorüber. Der Naturalismus hat unstreitig den Darstellungskreis erweitert, die Gestalten mit packendem unmittelbarem Leben ausgestattet. Die singenden Mädchen *Barbella's* (No. 300, 5), die Leserin von *Tantardini* (No. 300, 3) fesseln, besonders die erstere Gruppe, durch eine gewisse Natürlichkeit der Darstellung. Die Bildhauerschulen in Turin und Mailand haben namentlich der an das Malerische streifenden, auf die unmittelbar sinnliche Wahrheit lossteuernden Richtung Eingang und reichstes Lob verschafft. Beispiele dieses Stiles sind der sterbende Napoleon von *Vincenzo Vela*, dessen piemontesischer Offizier (in Turin) ungleich frischer und naiver wirkt, und die Gruppe des Doctor Jenner, welcher einen Knaben impft, von

Giulio Monteverde (No. 299, 1). Es fehlt nur die Bemalung, um die Täuschung, daß man es mit der wirklichen Natur zu thun habe, vollständig zu machen. Von bedeutendem Rufe sind außerdem u. a. die Bildhauer *Pietro Magni*, *Barzaghi* (No. 300, 4), *J. Argenti*, *Luccardi*, *Peduzzi*, *Anfiglioni* und der süßliche *Bergonzoli* (No. 299, 2) in Mailand.

Die ererbte und stetig entwickelte technische Gewandtheit bildet ein gemeinsames Band zwischen den italienischen Sculpturen. Eine technische Tradition fehlt der italienischen Malerei vollständig und damit selbst äußerlich ein verbindender Zug. Sie versucht sich in allen erdenklichen Richtungen und Manieren und folgt den mannigfachsten Vorbildern. Die immer stärkere, zuletzt ausschließliche Betonung der Farbeffekte, der wachsende Einfluß der französischen Schulen giebt einen Fingerzeig, welchen Weg die italienische Malerei fernerhin einschlagen dürfte. Das Geschichtsbild, vornehmlich die historische Anekdote und das Genrebild, fanden früher eifrige Pflege. *Stefano Uffi* in Florenz vertritt die erstere (Vertreibung des Herzogs von Athen), *Girolamo Induno* in Mailand (No. 260, 4), dessen ältere Bilder an die Düssel-dorfer Schule mahnten, *Luigi Busi* (No. 260, 5), *Mosé Bianchi*, *Michetti* die letztere Gattung. Die italienischen Maler überlassen es nicht mehr nordischen Fachgenossen, das Volksleben jenseits der Alpen zu schildern, sie selbst holen häufig ihre Motive wieder aus der Heimat, tragen dann selbstverständlich die Lokalfarbe noch stärker auf. Aber auch der Orient bewahrt in Italien seine Anziehungskraft auf die moderne Phantasie. *Pasini* wetteifert mit Fromentin in seinen effektvollen, farbenreichen Orientbildern. *De Nittis*, welcher anfangs in die Fußtapfen Meissonier's trat, suchte später das großstädtische Treiben in Paris und London in scharf accentuirten Gruppen wiederzufpiegeln. Schlachtenbilder lieferten *Pagliano* und *Cammerano*, voll Leben und Leidenschaft, nur daß das Streben nach lebendiger Charakteristik zur Uebertreibung verleitete. Den größten Ruhm als Landschaftsmaler hat *Vertunni* (Pästum, pontinische Sümpfe, die Pyramiden) erworben, neben welchem noch *Simonetti*, ein Schüler Fortuny's, *Pittara*, der Maler der römischen Campagna, der Venetianer *Ciardi* am häufigsten genannt werden.

Als wir vor einem Menschenalter die erste Bekanntschaft mit den belgischen Malern Wappers, de Keyser, Gallait u. a. machten, glaubten wir in ihnen den Höhepunkt der modernen belgischen Kunst zu begrüßen. Wir haben uns getäuscht, sie waren doch eigentlich nur Wegweiser. Das jüngere Geschlecht ist vielfach über sie hinausgeschritten, es hat nicht bloß andere, sondern auch höhere Kunstziele im Auge. Schließlich gilt freilich auch der größte Mann nur als ein Einzelglied in der endlosen Kette der menschlichen

Entwicklung; immerhin war es ein herbes Schicksal, daß die Führer der belgischen Malerschule von der öffentlichen Meinung noch bei Lebzeiten als überflügelt und abgethan angesehen wurden. Am raschesten welkte der Ruhm von *Gustav Wappers*. Er konnte sich in seiner Stellung als Direktor der Antwerpener Akademie nicht halten und übersiedelte nach Paris, ohne daß sich seine späteren Werke (No. 261, 1) namhaft über Mittelgut erhoben. Kein besseres Schicksal traf seinen Gegner und Nachfolger im Amte *Nicaise de Keyzer*. Als Schlachtenmaler war er zuerst aufgetreten und hatte hier durch den Farbenschimmer und die lebendigere Beweglichkeit der Gestalten reichen Beifall geerntet. Er ging dann zu einem anderen Stoffkreise über und malte außer Porträten und eleganten Modellgestalten mit Vorliebe prachtvoll mit Kostümfiguren ausgestaffirte Interieurs: Rubens' Atelier, eine Vorlesung des Justus Lipsius, Kaiser Max bei Memlinc, einen Antiquar (No. 262, 1) u. a., ohne aber im Stande zu sein, wahre Stimmungsbilder zu schaffen. Der berechnete, mühsam zusammengeraffte Farbenglanz reicht nicht hin, die nüchterne Auffassung vergessen zu machen. Länger währte *Louis Gallait's* Ruhm. Auf die „Abdankung Karls V.“ ließ er „Egmonts letzte Augenblicke“, „Alba am Fenster bei der Hinrichtung Egmonts“ und endlich (1851) die „Brüsseler Schützengilde, welche Egmont und Hoorn die letzte Ehre erweist“ (No. 260, 2) folgen. Das letztere Gemälde erregte bei seiner Rundreise durch belgische und deutsche Städte einen ähnlichen stürmischen Jubel wie ein Jahrzehnt früher die „Abdankung“. Die glückliche Wahl des Gegenstandes, nicht bloß ergreifend durch den unmittelbaren Vorgang, sondern auch bedeutend durch die große historische Aussicht, welche sich dem Betrachter öffnet — es ist, als ob die beiden großen Parteien des Landes sich gegenüber stehen und ihre Kraft messen, ehe der Kampf beginnt — die ernste, gediegene Charakteristik der einzelnen Gestalten, die solide Schönheit und Kraft der Färbung, alles vereinigte sich, die Wirkung des Werkes mächtig zu steigern. Der Ton der Schilderung erscheint allerdings melodramatisch. Aber abgesehen davon, daß derselbe in der ganzen modernen Kunst fest eingebürgert ist (in der französischen Malerei z. B. wird er von *Jean Paul Laurens* in seinen Todtenbildern in steilster Höhe festgehalten), so tritt er in dem zweiten Hauptwerke Gallait's keineswegs grell und unmotiviert auf. Dagegen mußte allerdings die stetige Wiederholung stummer passiver Leidensszenen in dem Egmontcyklus, wie in den späteren Genrebildern, Zweifel an der Beweglichkeit der Phantasie erregen. Auch sein Kolorit nahm mit der Zeit einen dumpfen, schweren Charakter an und mußte sich den Vorwurf gefallen lassen, es sei mehr gesucht schön als natürlich wahr. Vermochten sich die angesehensten Meister nicht dauernd auf der Höhe ihres Ruhmes

und im Vollbesitze ihrer ursprünglichen Kraft erhalten, so konnten vollends die untergeordneteren Geister, welche an dem Aufschwung der belgischen Kunst theilgenommen, wie z. B. der schwankende, im Ziele unsichere *Portaels* (No. 260, 3) mit der weiteren Entwicklung der Malerei nicht gleichen Schritt halten. Nur wenige Künstler waren so glücklich, den in jüngeren Jahren erworbenen Ruf auch im spätesten Alter zu bewahren, so der liebenswürdige *Jean-Baptiste Madou*, welcher Teniers' lustigen Humor, wenn auch nicht Teniers' malerisches Genie geerbt hatte und es prächtig verstand, seine Landsleute zu derbem Lachen zu zwingen (No. 260, 1), und *Eugène Verboeckhoven* († 1881), der unermüdlich in der Darstellung von Schafen (No. 261, 4) und Schafherden blieb und durch ein fleißiges Naturstudium und ungefuchte Wahrheit der Schilderung das Auge erfreute. Doch erstanden ihm nachmals in *Charles Verlat* und insbesondere in dem humoristischen *Joseph Stevens* mehr als ebenbürtige Nebenbuhler.

Der Einfluß der französischen Kunst, eine Zeitlang durch die nationalen Kunstbestrebungen zurückgedrängt, trat allmählich wieder in den Vordergrund und wirkte mitbestimmend auf die weitere Entwicklung der belgischen Malerei. Einzelne Künstler schlugen ihre Werkstätte in Paris auf und lebten sich in die Pariser Anschauungen und Volkstypen vollkommen ein. An der Spitze dieser Kolonie steht unbestritten *Alfred Stevens*. *Roqueplan*, der vielseitige Farbenkünstler, hatte auf den jungen Brüsseler einigen Einfluß geübt, eigentlich aber erst das Pariser Leben ihn erzogen. Stevens legte einen leisen Hang zur Sentimentalität bald ab und warf sich auf eine Spezialität: die Pariser Weltdamen. Mit dem scharfen Auge des Physiologen hat er die Natur derselben beobachtet und ergründet. Von ihrem Auftreten und Gebahren, von ihren Bewegungen und Empfindungen entwirft er unermüdlich und treffend wahre und dabei durch die harmonische Färbung; durch den überraschend feinen Zusammenklang des Hintergrundes und der Figuren fesselnde Bilder. Auf eine reichere Komposition verzichtet Stevens. Meistens führt er uns nur Einzelfiguren vor, welche er bald nach den Jahreszeiten (No. 258, 1) tauft, bald mit einem Stimmungsmotto: Die Ueberaschung, der Blumenstrauß, die Tröstung, der Palmsonntag (ein Mädchen steckt an die Bildnisse ihrer Eltern einen Palmzweig), die Rosadame u. s. w. bezeichnet. Mit einigem guten Willen kann man den Bildern einen novellistischen Inhalt unterlegen, einzelne von Stevens gemalte Frauen mit Heldinnen etwa in den Dramen des jüngeren Dumas identificiren. Die Hauptfache bleibt doch die virtuose Wiedergabe des pikanten Pariser Damentypus. Maler wie *Stevens*, *Florentin Willems* u. a. besitzen ein vollständiges Bürgerrecht in Frankreich, zahlreiche andere belgische Künstler erfreuen

sich eines ausgedehnten Gastrechtes, welches sie auch durch den engen Anschluß an die französischen Kunstrichtungen, besonders an die beliebte realistische Weise verdienen. *Terlinden*, *Dubois*, der früh verstorbene *H. Boulenger* wären hier zu nennen. Die belgischen Landschaftsmaler, welche von den alten Holländern den Ausgangspunkt nehmen (*Fourmois* [† 1871], *de Knyff*, *Lamorinière* u. a.), finden leicht den Weg zu Daubigny's intimen Naturschilderungen.

Mit ehrenwerthem Eifer bemühen sich aber zahlreiche belgische Künstler, die nationale Selbständigkeit auch in der Malerei zu bewahren. Bisher stand Rubens' Namen bei ihnen am höchsten in Ehren. Aber Rubens hatte den genial angelegten *Antoine Wiertz* (1806—1865) verrückt gemacht, und abgesehen von diesem schlimmen Beispiel erschien Rubens' heroische Art, die sinnliche Natur zu schauen, mit der modernen gemäßigten Auffassung der Dinge vielfach im Widerspruche. Da that *Hendrik Leys*, wohl der populärste Maler in Belgien, einen weiteren Schritt. Wie fast alle seine Landsleute war auch Leys für die Vergangenheit seiner Heimat begeistert, und dieselbe in seinen Bildern wieder zu beleben und zu verherrlichen das Hauptziel seiner Kunst. Ihn fesselte aber — und darin offenbarte sich seine moderne Empfindungsweise — doch vorwiegend nur das intime, private, häusliche Leben der Vorfahren. Er schilderte lieber einfache Zustände, als daß er ihre gewaltigen Thaten erzählt hätte. Die Wahl solcher Gegenstände konnte nicht gerade neu genannt werden; neu war der Ton, welchen Leys anschlug. Er hüllte seine Gestalten nicht in moderne Masken, wie die anderen Maler meistens thaten. Aehnlich wie mancher Dichter, wenn er alterthümliche Ereignisse und Persönlichkeiten uns vorführt, gern zur Erhöhung der Wirkung den Stil alter Chronisten nachahmt, ebenso bemühte sich Leys in der Zeichnung, Färbung und Charakteristik der Gestalten, in der Auffassung der Scenen den alten Zeiten so nahe als möglich zu kommen. Die Vermittlung boten alte Bilder, von Zeitgenossen seiner Helden gemalt und daher in Bezug auf Treue und äußere Wahrheit tadellos. Leys hat sich diese archaische Kunstweise erst im Laufe seiner Entwicklung angeeignet. Anfangs folgte er den Fußtapfen Wappers', dann verwerthete er seine Studien nach den holländischen Meistern des siebzehnten Jahrhunderts, Rembrandt sowohl wie den Feinmalern. In diesem Stile sind die in Deutschland (Frankfurter und Leipziger Museum, Münchener Neue Pinakothek) bewahrten Bilder gemalt. Erst seit etwa 1852 nahm er als Wegweiser für seine Phantasie die alten deutschen und niederländischen Maler des sechzehnten Jahrhunderts an und studirte die Physiognomien, die Bewegung, den ganzen Lebenszuschnitt für seine Gestalten in den Bildern Dürer's, Holbein's, Cranach's, Memlinc's, Quentin Massys', u. a. Aus dieser Periode stammen seine Lutherbilder (No. 261, 2),

fein Spaziergang vor dem Thore, die Messe zu Ehren des Bürgermeisters Bertall de Haye, die katholischen Frauen u. f. w. Auch in seinen Fresken im Antwerpener Rathhause ging er der alterthümlichen Richtung nach, welche unstreitig durch den naiven Schein überrascht und anzieht, aber auch eine gefährliche Klippe in sich birgt. Die alten Bilder, welche Leys zum Muster nahm, zeigen Eigenheiten, zuweilen selbst Mängel, welche keineswegs zum Charakter der Zeit gehören, z. B. steile Perspektive, steife Bewegungen, sondern aus der besonderen Bildung der Künstler entsprungen sind. Leicht werden auch diese nachgeahmt. Leys that es in ausgedehntem Maße. Von solchen Fehlern hielt sich der Mann fern, welcher Leys' Richtung fortsetzte und erweiterte, der Frieser *Lourens Alma-Tadema*, in Antwerpen erzogen, seit 1870 in London sesshaft. Mit dem Bilde „Erziehung der Söhne Klotildens“ feierte Alma Tadema 1861 den ersten Erfolg. Er kehrte seitdem noch einige Male zur Schilderung der ältesten Frankenzeit zurück, holte aber doch am liebsten aus dem antiken Kulturleben seine Motive. Trotzdem er über tüchtige archäologische Kenntnisse verfügt, meidet er doch den lehrhaften Ton und das zweifelhafte Lob, in seinen Bildern das Nützliche mit dem Angenehmen zu verbinden. Seine Studien des antiken Lebens dienen ihm nur, den Schauplatz, auf welchem sich seine Gestalten bewegen, scharf und genau zu zeichnen. Die Geräthe, die Gewänder, die Architektur (No. 262, 3), der ganze äußere Lebensapparat sind mit großer Sorgfalt antiken Mustern und Beschreibungen nachgebildet. Die Personen dagegen, wenn man von den Versuchen, die Race der alten Griechen, Römer und Franken zu charakterisiren, absieht, gehören, insbesondere die Frauen, in ihren Formen und Bewegungen der modernen Welt an. Darin und in der feinen Ausmalung des Gesichtsausdruckes, in dem kräftigen und doch harmonischen Kolorit liegt ein Hauptreiz der Schilderungen Tadema's. Die Bilder seines Lehrers Leys lassen, wenn auch nur im tiefsten Grunde, das nationale Pathos, welches im Herzen des Künstlers lebte, ahnen. Von einer fachlichen Begeisterung für die Welt, welche er darstellt, ist dagegen bei Tadema wenig zu merken. Die Gegenstände seiner Gemälde sind fast durchgängig gleichgiltiger, unbedeutender Natur: Werkstätten antiker Künstler, Tänzerinnen, Gunst suchende Klienten, eine Weinlese u. f. w. Die malerische Behandlung erscheint als die Hauptsache, die oft an das Pikante streifende Durchbildung der einzelnen Gestalten bestimmt wesentlich die Wirkung der von reichen Kunstliebhabern hoch geschätzten Gemälde.

Die Mehrzahl der belgischen Maler hält an der im Lande eingebürgerten Weise sowohl im Inhalte (z. B. in den historischen, ernsttraurigen Genrebildern) wie in der Formgebung und im Kolorit

fest. Zum Belege dafür mag an die Werke des *E. Wauters*, *Juliaen de Vriendt* (No. 261, 3), *F. Pauwels* (No. 262, 2), des jüngeren *H. Brackelaer*, die trefflichen Porträte *Lievin de Winne's* u. s. w. erinnert werden. Jedenfalls bildet die belgische Malerei ein lebendiges Glied der europäischen Kunstwelt und darf sich rühmen, wiederholt in den Gang des modernen Lebens mit kräftiger Hand eingegriffen zu haben. Nicht in gleichem Maße kann man dies von der holländischen Malerei behaupten, welche sich nur langsam aus tiefem Verfall erhob und wie es scheint, noch immer keine feste, einheitliche Richtung im Anschluß an die alten heimischen Meister gefunden hat. Doch fehlt es nicht an tüchtigen Künstlern, unter welchen wir den fein empfindenden *Joseph Israels*, den aus dem venetianischen Volksleben mit Vorliebe schöpfenden *van Haanen*, dann *Kämmerer*, welcher seit vielen Jahren in Paris lebt und sich völlig der französischen Richtung angeschlossen hat (No. 262, 4), *Ten Kate*, *Bakker Korff* hervorheben. Aus dem Kreise der älteren Landschaftsmaler verdienen *B. N. Koeckkoeck*, *A. Schelfhout* (No. 261, 5), von den jüngeren *W. Roelofs*, *J. Weiffenbruch* u. a. genannt zu werden.

3. Die Kunstbewegung in Deutschland.

Ueberaus reich und mannigfach hat sich in den letzten drei Jahrzehnten die Kunstthätigkeit auf deutschem Boden gestaltet. Die individuelle Eigenart, früher durch die Herrschaft des klassischen Idealismus in engere Grenzen gebannt, besitzt einen weiteren Wirkungskreis, die verschiedenartigsten Richtungen werben scheinbar mit gleichem Erfolge um die öffentliche Gunst. Der Bruch mit der Tradition, in Deutschland viel schärfer als in Frankreich, so daß selbst historische Gerechtigkeit kaum mehr geübt wird, zwang die einzelnen Kreise und Persönlichkeiten vollständig neue Bahnen einzuschlagen und der früheren Uebung vielfach entgegengesetzte Ziele zu suchen. Es ist nicht leicht, richtig auseinander zu halten, was einen bloßen Uebergang bildet und nur auf eine vorübergehende Bedeutung Anspruch erheben kann, und was dauernden Werth besitzt, und in der That als eine weitere Stufe in unserer Kunstentwicklung gelten muß. Am klarsten überblicken wir den Gang der Architektur. Neben Schinkel's glorreicher Wiederbelebung der klassischen Bauformen verzeichnet die Architekturgegeschichte in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts die Versuche, auch die mittelalterlichen Baustile wieder zur Geltung zu bringen. Für den romanischen Stil sprach sich mit besonderer Wärme *Heinrich Hübsch* in Karlsruhe aus, und auch sonst fand derselbe an einzelnen Orten bei kirchlichen Bauten und öffentlichen Anlagen (Bahnhöfen) eine freundliche Stätte. Mit noch größerer Begeisterung wandten sich einzelne