

Gedanken um van Dyck

Autor(en): **Röthlisberger, Marcel**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur**

Band (Jahr): **35 (1955-1956)**

Heft 11

PDF erstellt am: **24.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-160459>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

GEDANKEN UM VAN DYCK

In Genua war letzten Sommer eine umfangreiche van Dyck-Ausstellung zu sehen, die zu Unrecht nur lokale Beachtung gefunden hat. Sie galt dem Werk eines einzigen Künstlers wie fast alle bedeutenden italienischen Ausstellungen der letzten Jahre; von Tiepolo, Lotto, Reni, Fra Angelico und Giorgione. Im Gegensatz dazu zeigt die Mehrzahl der Ausstellungen diesseits der Alpen Querschnitte durch Zeiten, Längsschnitte durch Schulen oder Gattungen und geschlossene Privatsammlungen. In der italienischen Einzelschau kommt als geistige Grundhaltung die Geltung der Persönlichkeit zum Ausdruck. So ist auch die italienische Kunstgeschichte seit jeher reine Künstlergeschichte, während die Motivgeschichte ein Anliegen der Forscher im Norden ist. Immer wieder scheint aber eine Ausstellung im Dienste eines einzigen Meisters zu bestätigen, daß die reichste und unmittelbarste Erkenntnis eines Kunstwerkes aus dem Zusammenhang mit dem Gesamtwerk seines Schöpfers strömt.

Die Genueser Schau vereinigte mit den Vorzügen auch die Unzulänglichkeiten italienischer Ausstellungen. Von den hundert gezeigten Bildern stammen kaum mehr als die Hälfte von der Hand des Meisters, und ihre Auswahl war zeitlich wie motivisch alles andere als ausgewogen. Das ehrgeizige Ziel der Aussteller, eine Gesamtschau van Dycks zu vermitteln, wurde nicht erreicht. Umfassend und schön erschien natürlich seine italienische Wirksamkeit, während die erste und zweite Antwerpener Zeit ungenügend, die englische gar nur mit einem einzigen Original vertreten war. Dazu kam, daß die übrigen Bilder teils Kopien, mehr aber noch Spekulationszuschreibungen waren, wodurch der Kern der Ausstellung wesentlich getrübt wurde. Das Werk van Dycks ist in dieser Ausstellung allein durch einige nicht nennenswerte Frühwerke erweitert worden. Der Katalog beschränkte sich auf bibliographische Angaben, statt dem Betrachter ein Leitfaden zu sein. Damit wird der unvoreingenommene Kunstfreund durch viele schlechte Bilder irreführt. Es sei hier am Rande angemerkt, daß auch in der groß aufgezogenen Venezianer Ausstellung *Giorgione und der Giorgionismus* nur sechs Bilder von Giorgiones Hand zu sehen waren, ohne daß der Katalog den Besucher zuverlässig unterrichtet hätte.

Es ist bedauerlich, daß die Genueser die naheliegende Gelegenheit nicht wahrgenommen haben, den Bildern eine ihrer Bestimmung gemäße Darstellung in einem barocken Palast zu geben. Sie wurden im Gegenteil ungerahmt, auf Röhren montiert, in einer gewundenen, allzu engen Raumflucht gezeigt. Milieuechte Anordnung war vermieden. Das museumstechnische Geschick der Italiener sorgte freilich für eine in ihrer Art noch immer elegante Einrichtung. Man hätte sich im ganzen eine größere Abrundung, stärkere Beschränkung, weniger zufällige und tendenziöse Auswahl gewünscht. Indessen ist dies wohl bei der internationalen Verbreitung der Werke des Künstlers überhaupt nicht zu verwirklichen. Und damit soll der einleitenden Vorbehalte genug sein; die Begegnung mit van Dyck bleibt unter allen Umständen eines der tiefsten künstlerischen Erlebnisse.

Van Dyck gehört als der größte Porträtist in die Geschichte der Meister, die sich die Darstellung des Menschen zu der vornehmsten Aufgabe der Malerei gemacht haben: Holbein, Hals, Tizian, Tintoretto, Velazquez, Rembrandt, Gainsborough, Goya, Ingres und Manet. In dieser Reihe erfüllt sich seine höchste Bedeutung, so sehr sich seine Kunst im einzelnen an der hervorragenden flämischen Bildnismalerei des 16. Jahrhunderts, unter dem Einfluß Rubens' und der Italiener bildet. Ein halbes Tausend seiner Porträts sind uns erhalten, dazu gegen zweihundert anderer Bilder meist religiösen Inhalts. Ein solcher Umfang wurde damals nur von Rubens übertroffen, dessen Entfaltungskraft gewiß noch viel universaler ist. Van Dyck umfaßt zwar keinen gleichen Erfindungsreichtum an mythologischen,

allegorischen und historischen Bildern und an reiner Landschaft; aber seine religiösen Bilder sind von einer tiefen Verinnerlichung ganz eigener Art getragen.

Van Dycks Leben ist international wie seine Kunst. Er wird 1599 geboren, lernt in Antwerpen und wird als frühreifer Meister schon bald zeitweilig Mitarbeiter des zwanzig Jahre älteren Rubens. 1621—1627 weilt er in Italien; die Stätten seines Aufenthaltes sind Genua, Rom, Venedig, Turin, Sizilien und wieder Genua, wo er der Porträtist der aristokratischen Welt wird. Noch 1780 befinden sich hundert Bilder in Genua. Außerdem führt er große Altarbilder für Kirchen in Ligurien und Palermo aus. Kirchliche Aufträge beschäftigen ihn auch in den folgenden vier Jahren, die er in Antwerpen verbringt, bis er 1632 englischer Hofmaler wird. Mit Unterbruch zweier Reisen schafft er dort in der Zeit von sieben Jahren bis zu seinem frühen Tode 1641 ein gewaltiges Werk von Bildnissen der Familie Königs Karls des ersten und des englischen Adels.

Die Verbreitung seiner Kunst ist schon zu seinen Lebzeiten universal; fast jedes seiner Bilder wurde in mehreren Exemplaren, teilweise bis zu einem Dutzend, kopiert.

Die frühen Bildnisse der Antwerpener Zeit — halbfigurig und mit reichem Aufwand an Gewändern — stehen unter dem Einfluß von Rubens. In der italienischen Zeit fällt sofort die hoheitsvolle Würde der nun meist ganzfigurigen Bildnisse auf. Die Figuren verharren regungslos in einem von heroischen Säulen, Balustraden und Vorhängen gebildeten Raum; die kleinen Köpfe ruhen auf schlanken, dunklen Gewandsäulen von malerischer Pracht in der zurückhaltenden Andeutung der goldenen Säume, Stoffmuster oder Perlenketten. Bei Gewändern von Kindern spielt van Dyck mit wunderbaren Abstufungen von Silber- und Gelbtönen.

Diese vornehmen Bildnisse stellten den Höhepunkt der Genueser Ausstellung dar. Viele Einflüsse mischen sich in der italienischen Zeit van Dycks: solche des aristokratischen Milieus überhaupt, die genuesischen Porträts von Rubens, der Einfluß des nuancenreichen venezianischen Kolorits, der weiche Stimmungsgehalt von Correggio. Aber van Dycks künstlerisches Erlebnis in Italien ist die innere Nähe und Verwandtschaft mit den um ein Jahrhundert älteren Bildnissen Tizians; diese sind zwar stilistisch verschieden, flächig und flächenfüllend, und doch ist in ihnen wie sonst nur bei van Dyck die Person als ganze erfaßt; jedes Bild drückt in Stellung, Gestik, Form und einheitlichem Farbton in eigener Weise die Persönlichkeit des Dargestellten aus. Beiden gemeinsam ist eine tiefe menschliche Einfühlung, die den Figuren einen geheimnisvollen kosmischen Bezug gibt. Van Dycks Genueser Bildnisse sind ihrem künstlerischen Wesen nach der italienischen Kunst zuzuzählen.

In der distanzierten Erfassung des Menschen, die sich auch in einem zunehmend entstofflichten und sparsameren Farbauftrag ausspricht, steht van Dyck unter seinen Zeitgenossen Velazquez am nächsten.

Die großformatigen englischen Bildnisse sind die Krönung seiner Kunst. Weit über die Stufe der genuesischen Zeit hinaus geht nun die elegante Bewegung der ganzen Figuren. Die Glieder sind gelöst, hier ein Arm in die Hüfte gestützt, da ein Bein vorgestellt, die Haltung der Arme und Hände dem einheitlichen geschmeidigen Fluß der Körper eingefügt. Die Pracht der Malerei, der Glanz der Gewänder in helleren Farbtönen gelangt zu höchster Entfaltung.

Van Dyck fand in Ligurien breite Nachfolge; überwältigend sollte sein Einfluß aber in England werden. Zwar geriet die englische Bildnismalerei des 17. Jahrhunderts schon in der Restauration unter den Einfluß der überfeinerten Eleganz des französischen Hofporträts; aber wie sich van Dyck von Gipfel zu Gipfel mit Tizian verbindet, so sind andererseits Gainsborough und die englische Malerei des 18. Jahrhunderts seine eigentlichen Nachfolger. Und schließlich ist seine Kunst bis in die großformatigen ganzfigurigen Porträts Manets lebendig.

Die Aneignung fremder Kunst und Künstler kennzeichnet überhaupt die englische Geschichte. Ein Ausdruck dieser Neigungen ist der alte Sammlergeist, dem England die größten Kunstsammlungen verdankt. Um 1600 führt dort in der Architektur der Stil Palladios, blüht das italienische Madrigal (dessen sämtliche Hauptmeister in Italien Flämen waren); später bringen Händel und Haydn die italienische Musik nach England. Genau hundert Jahre vor van Dyck ist Holbein der Hofmaler Heinrichs des achten. Ihm folgen andere flämische Porträtisten in England: der weitgereiste Anthonis Mor, Marc Gheeraerts, der Meister des elisabethanischen Porträts; die unmittelbaren Vorgänger van Dycks als Hofporträtisten Jakobs des ersten sind die Flämen Paul von Somer und Mytens. Wiederum über die Zeiten hinweg berührt sich van Dyck mit Holbein. Manche Züge sind ihnen gemeinsam: ihr übernationales Künstlertum, die höfische Wirksamkeit in England, die distanzierte, vornehme Menschenwiedergabe im Bildnis.

Abschließend sei ein Hinweis auf die zehn Bilder van Dycks in der Schaffhauser Ausstellung flämischer Meister erlaubt. Er war der einzige Künstler, der an dieser Schau eine seiner Bedeutung gerecht werdende Vertretung erhielt. Das schönste Beispiel der ersten Antwerpener Zeit war das Familienbild — ein Gruppenstück unter Rubens' Einfluß; dazu kamen die selbstporträthafte Kopfstudie und der Verrat Christi, eine kleinere Version der endgültigen Fassung im Prado. Aus der italienischen Zeit stammte nur ein einziges, dafür um so kostbareres Werk, der halbfigurige junge Mann in Rüstung, aus der zweiten Antwerpener Zeit das ebenfalls vorzügliche Bildnis Simons'. Für die letzte Entfaltung seiner Bildniskunst zeugten die vier gleicherweise großartigen Ganzfiguren; die große Beweinung malte van Dyck bei einem flämischen Aufenthalt für Abt Scaglia, gleichzeitig mit dem ausgestellten Porträt des Abtes.

Marcel Röthlisberger

STIMMEN DER WELTPRESSE

Feldmarschall Lord *Montgomery*, der stellvertretende Oberbefehlshaber der *NATO*, hielt am 12. Oktober vor der «Royal United Service Institution» einen auch für uns bedeutsamen Vortrag, der in der Zeitschrift *Außenpolitik* (Heft 12, 1955) in deutscher Übersetzung vorliegt. Der globale Krieg der Zukunft wird darin völlig unter dem Gesichtswinkel einer *Neuorganisation der westlichen Verteidigung* betrachtet, da ihr jetziger Zustand ungenügend sei. Der Marschall entwickelt diese vernichtende Kritik an der Darstellung der westlichen Strategie und ihren Voraussetzungen. Erstere muß im Kriegsfall sofort mit Nachdruck darauf ausgehen, die Luftherrschaft zu erringen; sie wird zweitens die Meere sichern, um die

Transporte gewährleisten zu können, und schließlich werden die Landstreitkräfte den Feind am Vordringen hindern, da ohne ihren Widerstand alle andern Erfolge sinnlos würden. Solche Pläne haben nun aber die heutige wissenschaftliche Revolution auf das sorgfältigste zu berücksichtigen: die gewaltige Steigerung der Feuerkraft durch Atomwaffen, deren weitere Entwicklung zu befürchten ist, und der Ausbau der Transportmöglichkeiten, der das Tempo eines künftigen Krieges steigern wird, zwingen zu neuer Konzeption: *Montgomery* fordert Entscheidungsgewalt und globale Führung einer einzigen militärischen Befehlsstelle, die wiederum einer einzigen politischen Behörde untersteht. Ihre Weisungen sollen direkt an die