

Polyphem und Odysseus: Gemalte Giganten und gigantomanische Künstler*

SEMJON ARON DREILING

Das Zusammentreffen des einäugigen Riesen und Menschenfressers Polyphem, Sohn des Meeresherrn Poseidon, mit Odysseus und seinen Gefährten gehört zu den einprägsamsten Abenteuern aus Homers *Odyssee*.¹ Die Erzählung eines riesenhaften Kyklopen, der in einer abgelegenen Höhle jenseits jeder menschlicher Zivilisation und rechtsstaatlicher Ordnung haust und von Odysseus getäuscht, geblendet und besiegt wird, findet sich in bildlicher Darstellung vom Altertum seit etwa Mitte des 7. Jahrhunderts v. Chr. bis in rezente Gegenwart.²

Aleksei Bordusov aka Aec (geb. 1980), als Teil des weltweit agierenden ukrainischen Streetart-Künstlerduos *Interesni Kazki*, stellte das Polyphemabenteuer 2015 etwa, passend zur nachhomerischen Lokalisierung der Höhle des Kyklopen, auf einem 30 Meter hohen Getreidesilo im Hafensreal von Catania, Sizilien, dar.³ Vor einem hellgrünen Hintergrund zeigt das Bild einen von Möwen umschwärmten Riesen auf felsigem Terrain. Gekleidet ist der geblendete Kyklop, der das Silo in voller Höhe bedeckt, in einen braunen Anzug, ein gelbes Hemd mit grüner Weste sowie schwarze Schnürstiefel. Mit seinen Fingerspitzen ertastet er den Rücken eines gehörnten Schafbockes, unter dessen Bauch verborgen sich Odysseus zur Flucht anschickt. Das kurzärmelige türkisfarbene Hemd des Helden bricht sichtbar mit dem vom Riesen vorgegebenen Dresscode. Bezogen sei seine Interpretation des Mythos um Odysseus und Polyphem auf das (Miss-)Verhältnis von Politik und Mafia

* Für die Durchsicht des Manuskriptes danke ich Christian Hübner, für die Diskussion einzelner Aspekte Katrin Dolle, Helge Baumann und Tobias Thornstedt.

1 *Od.* 9.105–566. Einführend zu Text und Überlieferung vgl. Küppel 2001; eine knappe, kenntnisreiche Zusammenfassung des Plots findet sich auch in: Hoff 2009, 41 f.

2 Zur bildlichen Darstellung des Kyklopenabenteuers im Altertum, zwischenzeitlichen Zäsuren und ikonographischen Neuerungen vgl. Fellmann 1972; Schulze 2000; Giuliani 2003, 96–105; Hoff 2009, mit weiterführender Literatur; zur Rezeption in Literatur und bildender Kunst von der Antike bis ins 19. Jahrhundert: Müller 2015.

3 Aleksei Bordusov aka Aec: *Flucht des Odysseus vor Polyphem*, 2015. Mural auf einem Getreidesilo, Höhe: 30 m. Catania (Sizilien), Hafensreal. Dazu vgl. mit Bildmaterial: <http://interesnikazki.blogspot.com/2015/07/odysseus-escape-from-polyphemos-mural.html>. Zum surrealistisch anmutenden Œuvre des 2005 begründeten und 2016 wieder aufgelösten Künstlerduos (Aleksei Bordusov und Vladimir Manzhos alias Aec und Waone) vgl. ebd.; speziell zur Laufbahn Bordusovs siehe: <https://www.aecinteresnikazki.com/about> (sämtliche Zugriffe: 21.03.2019).

sowie der italienischen Regierung zu lokalen sizilianischen Traditionen.⁴ Der durch einen Speiß versehrte Augapfel ist hier mittels eines tentakelgleichen Sehnerven an der Stirn des Riesen angewachsen und erinnert an eine Art bewegliche Überwachungskamera. Der Bildhauer Serge Mangin (geb. 1947) hat diesen modernen Deutungsaspekt des Mythos in seinem Essay *Das planetarische Auge* von 1995 sinnfällig auf den Punkt gebracht: „Sein Stirnauge ist die in unseren Tagen Wirklichkeit gewordene Kamera der allgegenwärtigen Überwachung. Es ist heute fast unmöglich, die eigene Identität zu wahren und ein ‚Niemand‘ zu bleiben, wie Odysseus sich selbst nannte, um den Kyklopen zu täuschen.“⁵ Es geht in Aleksei Bordusovs Arbeit *Flucht des Odysseus vor Polyphem* also ganz zentral um kulturelle Identität und Individualismus versus Anonymität, Uniformierung und Machtdiktatur.

Das Sinnbildhafte dieser Machtkonstellation eines vermeintlich unbesiegbaren, einäugigen Riesen, der durch List zu Fall gebracht wird, lässt sich aber nicht allein auf der Ebene von Gesellschaft und Politik deuten, sondern ist vielfach mit dem Drang der Künstler verknüpft, buchstäblich ‚Großes‘ zu erschaffen. Schon im Altertum und dann verstärkt seit der Renaissance erachteten Künstler Polyphem als künstlerische Herausforderung und suchten der Größe und Monstrosität des Kyklopen durch monumentale Werke gleichzukommen.⁶ Neben einer Komisierung als unbeholfen-liebeskranker Riese (z. B. bei Giulio Romano und den Carracci⁷) und einer seit dem 19. Jahrhundert nachweisbaren Psychologisierung (z. B. bei Füssli und Redon⁸) nehmen Adaptionen des Polyphem-Stoffes im 20. Jahrhundert mitunter noch raumgreifendere Formen, etwa im Sinne begehrter Riesenskulpturen, an. Als

4 „My interpretation of Ulysses and Polyphemus mith [sic!], related to modern Sicily, to the topic of relations between politics and mafia, between italian government and local sicily traditions“, <http://interesnikazki.blogspot.com/2015/07/odysseus-escape-from-polyphemus-mural.html> (Zugriff: 21.03.2019).

5 Mangin 1995. Vgl. auch Mangin 2016, 97 f. Zum Problem der Wiedergabe des Zentralauges, das zu allen Zeiten eine künstlerische Herausforderung war, vgl. u. a. Schulze 2000. – Für diesen Hinweis und die Bereitstellung seines Textes danke ich Harald Schulze.

6 Vgl. Fellmann 1972; Schulze 2000; Giuliani 2003, 96–105; Hoff 2009.

7 Giulio Romano: *Polyphem, im Hintergrund Acis und Galatea*, 1534. Mantua, Palazzo del Tè, Sala di Psiche, Detail der Ostwand; Annibale und Agostino Carracci: *Polyphem und Acis*, 1597–1605. Rom, Palazzo Farnese, Galleria im Piano Nobile. Zur *Camera di amore e psiche* im Palazzo del Tè vgl. Verheyen 1972; Belluzzi 2006; Signorini 2012; zur Galleria Farnese: Marzik 1986, 124–132, 134; Reckermann 1991, 104–107. Zur textlichen Grundlage der Auslegung Polyphems als Liebestölpel vgl. Müller 2015.

8 Vgl. etwa die beiden folgenden Werke: Johann Heinrich Füssli: *Polyphem, geblendet, betastet am Ausgang seiner Höhle den Widder, unter dem Odysseus entweicht*, 1803. Öl auf Leinwand, 91 × 71 cm. Zürich, SIK-ISEA, Inv.-Nr. 8612; Odilon Redon: *Der Kyclop*, ca. 1914. Öl auf Karton, montiert auf Holz, 65,8 × 52,7 cm. Otterlo, Kröller-Müller Museum, Inv.-Nr. KM 103.98.

ein Werk der absoluten Superlative lässt sich hier fraglos der von Jean Tinguely (geb. 1925) und Künstlerkollegen zwischen 1969 und 1994 realisierte 22,4 Meter hohe *Kyklop* bei Milly-la-Forêt, südlich von Paris, anführen.⁹ Der von einem inneren Räderwerk angetriebene Kopf des Kyklopen mit seiner irisierenden Schauseite zielte von Anfang an auf die Verblüffung der Besucher, die unverhofft auf das lärmende „Monster im Walde“, wie Werner Spies es nannte, stießen. Im Inneren dieses fünfgeschossigen, begehbaren Gesamtkunstwerkes, das Marcel Duchamp und dem Dadaismus verpflichtet ist, erwarten die Besucher weitere künstlerische Highlights und ein Theater. Als „humorvolle Konterkarierung des ‚Gigantismus‘“ passte der Bildhauer Jean-Pierre Reynaud (geb. 1939) dem ‚nutzlosen‘, dystopischen Koloss aus 300 Tonnen Altmetall ironischerweise eine Messlatte mit bewusst fehlerhaften Maßangaben an.¹⁰ Es scheint, als böte die Riesenhaftigkeit des Kyklopen – spätestens seit der (vermutlich auf eine hellenistische Vorlage aus Bronze zurückgehenden) Marmorgruppe in der Höhle von Sperlonga aus dem 1. Jahrhundert v. Chr., die schon Odysseus und seine Gefährten in Überlebensgröße und den Kyklopen in noch riesenhafteren Dimensionen zeigt¹¹ – eine Kontrastvorlage, um den Betrachter nicht nur durch die Größenwirkung zu überwältigen und in das schreckliche Geschehen der Blendung hineinzuziehen, sondern auch mit den Grenzen künstlerischer Medien zu spielen und sie neu auszuloten. Mitunter scheint es gar, als läge das Überzeugungspotential sowohl des dargestellten Stoffes als auch des durch seine künstlerische Leistung ausgezeichneten ‚Künstlerheros‘ (den Tinguely allerdings bewusst negiert) zu großen Teilen in seinem ‚Format‘.

Dieser Eindruck drängt sich im Falle des belgischen Künstlers Antoine Wiertz (1806–1865) regelrecht auf. Sein Debüt durch den Erhalt des von der Königlichen Akademie der bildenden Künste in Antwerpen verliehenen *Prix de Rome* 1832 fällt in etwa mit der Gründung des belgischen Nationalstaates 1830/31 und sein Ableben mit jenem König Leopolds I. von

9 Jean Tinguely und Kollegen: *Der Kyklop*, 1969–1994. Höhe: 22,5 m. Le Bois des Pauvres, Milly-la-Forêt (Departement de l'Essonne). Mit Abbildungen vgl. Hulten 1987, 203–211 („La Tête“); Spies 1995; Präger 2002; Canal 2007. Zu den Vorläuferprojekten, wie etwa *Hon* (1966) oder auch der nicht realisierten Kulturstation *Gigantoleum* in Bern (1968–1969), vgl. Hulten 1987, 166–169, 189–195.

10 Pardey 2002, 123.

11 *Blendung Polyphems*. Rekonstruktion (Gipsabguss) der Statuengruppe in der Höhle von Sperlonga aus dem 1. Jh. v. Chr. Bochum, Antikensammlung der Ruhr-Universität. Zu der ursprünglich in der Grotte der Villa des Tiberius aufgestellten Statuengruppe in Sperlonga, die heute im Museo Archeologico Nazionale aufbewahrt wird, vgl. Himmelmann 1996; im Vergleich mit anderen Polyphem-Darstellungen und -Grotten: Andreae 1982, 41–48, 103–120, 121–136, 199–220, 221–244; Andreae u. a. 1999, 188–205 (Cornelia Lehmann); Hoff 2009, 51–53, Abb. 8.

Belgien (1790–1865), einem seiner großen Unterstützer, zusammen.¹² Seinen ersten Erfolg feierte Wiertz mit seinem 1836 bis 1837 in Rom ausgestellten Bravourstück *Les Grecs et les Troyens se disputant le corps de Patrocle*,¹³ das Bertel Thorvaldsen (1770–1844) dazu verleitete, den jungen Maler als einen „wahren Giganten“ zu bezeichnen, eine Anekdote, die (vor allem vor dem Hintergrund der Verschmähung seiner Gemälde im Pariser Salon) in allen künstlermonographischen Studien seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert geradezu suggestiv wiederholt wurde.¹⁴ Seine Charakterisierung ist (in Folge der bereits zu Lebzeiten einsetzenden Vitenbildung¹⁵) von Anfang an von Widersprüchen geprägt. Einige erachten ihn als eine ingenüose Ausnahmefigur der belgischen Romantik (allen voran seine Biographen Louis Watteau und Louis Labarre), andere sahen und sehen in ihm einen „Scharlatan, Idioten und Plagiator“, wie etwa schon Charles Baudelaire (1821–1867), der von 1864 bis 1866 in Brüssel weilte und dem in Belgien alles so übel aufstieß.¹⁶ Er erachtete die Belgier nicht

12 Obwohl der Künstler seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert kontinuierlich besprochen wurde, fehlt es bislang an einem kritischen Œuvre-katalog, der den vielfältigen Bezügen seiner Werke auf differenzierte Weise nachgeht. Diese wurden in den vom Künstler in dritter Person verfassten und gemeinsam mit einem biographischen Essay von Louis Watteau publizierten Bildkommentaren (Watteau/Wiertz 1861, 93–287) zu den im Künstlerhaus bzw. Musée Wiertz aufbewahrten Gemälden und Skulpturen bewusst getilgt. Zur knappen Orientierung über die Laufbahn des Künstlers: Dechaux/Roberts-Jones 1995, Bd. 2, 1184 f. Ausführlicher zu Person, Werk, Museum und Nachwirken (z. B. in Symbolismus, Surrealismus, Dadaismus und im frühen Horrorfilm) vgl. u. a. Grimm 1875; Waters 1880a; Waters 1880b; Schuyler 1888; Lombroso 1897; Potvin 1912; Fierens-Gevaert 1920; Vandepyl 1931; Koninckx 1942; Bodart 1949; Cudworth 1952; Terlinden 1953; Colleye 1957; Wagner 1969; Wybo-Wehrli 1973; Moerman/Legrand 1974; Roberts-Jones 1977; Lamy 1984; sowie dann anschlussfähige, rezentere Forschungsbeiträge: Guédron 1994; Gola 1995; Baldriga 1998; Velghe 2005; Bonnier/Carpiaux u. a. 2007a; Bonnier/Carpiaux u. a. 2007b; Brogniez 2010; Verschaffel 2010; Boariu 2011; Post 2014, mit weiterer Literatur; Baetens 2015; und Vanderroost 2015; zudem in kursorischen Erwähnungen auch: Rosenblum/Janson 1984, 165 f., 171; Draguet 2010, 15 f., 18, 32, 110, 152; Jeleva 2011, 182–194; Dillmann 2012, 287; Santorius 2012, 99 f.; Van Hout 2014b, 17; Van Hout 2014c, 56, 59.

13 Neben den Studien für das in Rom und Antwerpen gefeierte, in Paris jedoch verschmähte Gemälde findet sich im Musée Wiertz heute eine später entstandene Nachfassung: *Les Grecs et les Troyens se disputant le corps de Patrocle*, 1844–1845. Öl auf Leinwand, 520 × 852 cm. Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Inv.-Nr. 1946. Zu Wiertz' Ringen um Anerkennung im Pariser Salon und sein gespanntes Verhältnis zur französischen Kunstkritik vgl. u. a. Guédron 1994; Baetens 2015.

14 Vgl. etwa Grimm 1875, 5; Guédron 1994, 50, 52; Velghe 2005, 24; Pacco 2007a, 24.

15 Watteau/Wiertz 1861, 5–92; Labarre 1866.

16 In seiner ein Fragment gebliebenen Schrift über Belgien schreibt er unter dem Stichwort „Peinture indépendante“: „Wiertz, charlatan, idiot, voleur, croit qu'il a une destinée à accomplir. Wiertz, le peintre philosophe, littérateur. Billevesées modernes. Le Christ des humanitaires. Peinture philosophique.“

nur als dumm, grob, langsam, brutal und unmoralisch, sondern hob auch das aus seiner polemischen Sicht radikale künstlerische Unverständnis und die Unkenntnis der antiken Mythologie hervor.¹⁷ Schließlich vergleicht er ihre obskur-blicklosen Gesichter gar mit jenem eines „blinden Zyklopen“.¹⁸ Angesichts seiner großen Vorliebe für Monumentalformate, aber auch seines ganzen Habitus, vermutete der Psychiater Cesare Lombroso (1835–1909) 1897 schließlich, dass Wiertz an „Megalopsie“, einem neuralgischen Leiden, erkrankt sei, das den Betroffenen die Dinge größer wahrnehmen lässt, als sie in Wirklichkeit sind.¹⁹ Dem Frontispiz seines Essays *Genio e pazzia nell'opera di Wiertz* ist eine Reproduktion des im Musée Wiertz präsentierten, rund 9 Meter hohen Gemäldes *Un grand de la terre* (Abb. 1), das Odysseus und seine Gefährten in der Höhle des Kyklopen zeigt, beispielhaft für seine Megalomanie vorangestellt.

Der vorliegende Beitrag hat das Ziel, Wiertz' monumentales Polyphem-Bild, welches in der Forschung – gegenüber anderen Gemälden, wie zum Beispiel *Der Aufstand der Hölle gegen den Himmel* (1842) oder *Triumph Christi* (1848)²⁰ – kaum besprochen wurde, in dreierlei Hinsicht einer nicht auf Vollständigkeit angelegten Einzelanalyse zu unterziehen. Nachzugehen sein wird erstens nicht nur den ikonographischen Vorbildern dieser wettstreitenden Anverwandlung des Kyklopen, deren vielfältige Bezüge der Künstler in seinem Bildkommentar bewusst aussparte,²¹ sondern zweitens auch der *Odyssee-Rezeption* mit Rekurs auf die im

Sottise analogue à celle de Victor Hugo, à la fin des *Contemplations*. Abolition de la peine de mort, puissance infinie de l'homme. [...] Les livres de Wiertz. Plagiats. Il ne sait pas dessiner et sa bêtise est aussi grande que ses colosses.“ Baudelaire 1887, 45 f.; mit allen Fragmenten vgl. auch in der kritischen Ausgabe: Baudelaire 2008, 819–979, zu Wiertz 931, 935 f. Dazu vgl. auch Boariu 2011, 95, 103.

17 Die belgischen Maler bezeichnet er – vor französischem Hintergrund – als „zu literarisch“ oder hinsichtlich der „flämischen Geschmacklosigkeiten“ als „Schweinemaler“. Baudelaire 2008, zur „Peinture belge moderne“ 931–938 („XXIV. Beaux-Arts“), zum mythologischen Unverständnis: 874.

18 Baudelaire 2008, 829: „Visage obscur sans regard, comme celui d'un cyclope, d'un cyclope, non pas borgne, mais aveugle.“

19 Lombroso 1897, 2, 4. In seiner großangelegten Studie *Genio e degenerazione* nimmt er Wiertz in eine seiner „Statistiken irrer Genies“ als einen Maler auf, der „während des grössten Teils“ seines „Lebens geisteskrank“ gewesen sei. Dazu vgl. z. B. die unter Mitwirkung Lombrosos herausgegebene deutsche Ausgabe: Lombroso 1894, 175.

20 Die benannten beiden Monumentalgemälde dominieren jeweils die Kopfseiten des großen Museumsraumes (vgl. Abb. 1): *La révolte des Enfers contre le Ciel – La chute des Anges*, 1842. Öl auf Leinwand, 1153 × 793 cm. Brüssel, Musée royal des Beaux-Arts de Belgique, Inv.-Nr. 1940; *Le triomphe du Christ*, 1848. Öl auf Leinwand, 625 × 1104 cm. Brüssel, Musée royal des Beaux-Arts de Belgique, Inv.-Nr. 1965.

21 Watteau/Wiertz 1861, 262–265. Zur Auffindung der (bewusst) ausgesparten Quellen für seine Bildfindungen und ihre Kontextualisierung vgl. Pacco 2007b, zur Begründung dieses Vorhabens: 65.



Abb. 1 Musée Antoine Wiertz, Atelier/großer Ausstellungsraum (mit Polyphem-Bild im rechten Hintergrund), März 2017.

Umkreis des Künstlers diskutierten, postrevolutionären Gesellschaftsutopien, deren Postulate im Musée Wiertz vielerorts ablesbar sind. Antoine Wiertz, als „Kind seines Jahrhunderts“, erstmals in größeren kunsthistorischen Zusammenhängen und jenseits einer übersteigerten Genieästhetik zu begreifen, ist unter anderem ein Verdienst von Hubert Colleye (1883–1972), Konservator des Musée Wiertz.²² Daran anknüpfend erscheint Wiertz' sinnfällige Konfrontation von Odysseus und Polyphem sowie der Gigantismus seiner sensationsheischenden Darstellung *drittens*, etwa auch in Anknüpfung an Jack Posts Überlegung zu Wiertz und Walter Benjamin,²³ auf mehrfache Weise symptomatisch für die moderne Weltaneignung des belgischen Künstlers, seine künstlerischen Ziele sowie sein übersteigertes Künstlerselbstverständnis, das an Odysseus' Bericht am Phaiakenhof denken lässt, so die These.

I. Gemalte Giganten: Wiertz' Anverwandlung des Kyklopen

Das 1860 geschaffene Ölbild (Abb. 2), das in dem 1861 publizierten *Catalogue raisonné du Musée Wiertz* als Teil der „Série homérique“ verzeichnet ist, die vorzugsweise Kampfszenen

²² Colleye 1957, v. a. 13–108 („Le hors-la-loi embrigade“), 139–146 („Un dernier mot“).

²³ Post 2014. – Für diesen Hinweis danke ich Julia Koch.

aus der *Ilias* umfasst,²⁴ dominiert die Gestalt eines kolossalen Polyphem, der sich zu den in seine Höhle eingedrungenen Griechen hinabbeugt. Dabei wird genau im Zentrum des Bildes sein schreckliches, einäugiges Antlitz sichtbar. Zwischen seinen gebleckten Zähnen hält er die blutige Wade eines jungen Griechen in hellblauem Gewand, der kopfüber aus seinem ‚Maul‘ herabhängt und – quasi in verkehrtem Orantengestus – verzweifelt seine Hände ringt. Mit seiner ausgestreckten Rechten sucht der Riese der anderen Gefährten des Odysseus habhaft zu werden, die sich mit geballten Fäusten, schreckgeweiteten Augen sowie verdrehten Körpern in die äußerste rechte Ecke des Bildes zurückgezogen haben. Einer von ihnen, der flach am Boden liegt und von einem anderen, der sich an ihn anklammert, festgehalten wird, blickt den zu Fuß des Bildes stehenden Betrachter mit schreckgeweitetem Blick direkt an. Mit ausgestreckter linker Hand, die die Bildgrenze akzentuiert, scheint er ihn um Hilfe zu bitten. Neben ihm versteckt sich ein anderer, der sich voller Schrecken nach dem Geschehen umwendet, hinter dem die gesamte Bildszene umlaufenden, gemalten Rahmen, wobei er mit seinen Händen aus dem Bildfeld hinausgreift, so als wolle er dem Bildraum entfliehen.

Seine Entsprechung findet diese visuelle Emergenz, die die Grenze zwischen Bilderzählung und Museumsraum effektiv aufhebt, in einem anderen, der Bilderzählung immanenten, wahrscheinlich proleptisch zu verstehenden Fluchtversuch am linken Bildrand. Zu sehen ist dort hinter dem gleißenden weißen Lichtschein des Feuers, das die Höhle erleuchtet, eine kleine Gestalt, die an einem Felsblock hinaufklettert. Zwischen dem die Grotte verschließenden Stein und dem Inneren der Höhle ist ein schmaler Streifen des dunkelblauen Nachthimmels sichtbar. Darunter steht der von prallgefüllten Säcken eingefasste Becher des Riesen, der – laut Lombroso – „groß wie eine Zisterne“ sei.²⁵ Auch dies ein proleptischer Verweis auf die List des Odysseus, der den Riesen, um die Flucht zu ermöglichen, mit Wein außer Gefecht setzen wird. Im Vordergrund nun ist der geharnischte Held selbst mit flatterndem rotem Mantel, dem schrecklichen Riesen, der seine Gefährten tötet, entgegengetreten. Mutig, im Begriff sein Schwert zu ziehen, schaut er den schreckenerregenden Kyklopen, der einen gewaltigen

24 Watteau/Wiertz 1861, Nr. 38, 262–265. Das Inventar der Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (vgl. Mertens 1984) verzeichnet heute – neben diesem – folgende Gemälde mit antiken Sujets: *Les Grecs et les Troyens se disputant le corps de Patrocle*, 1834–1835, sechs kleinformatige Studien, Öl auf Karton, für das römische Gemälde (Inv.-Nr. 2006/1–6); *L'âge d'or*, 1842, Öl auf Papier (Inv.-Nr. 1992); *Les Grecs et les Troyens se disputant le corps de Patrocle*, 1844–1845, Öl auf Leinwand, 520 × 852 cm (Inv.-Nr. 1946); *La lutte homérique*, 1853, Peinture mate auf Leinwand, 890 × 610 cm (Inv.-Nr. 1948); *La forge de Vulcain*, Öl auf Leinwand, 212 × 280 cm (Inv.-Nr. 1932); *Lutte homérique – Un Grec et un Troyen*, Öl auf Leinwand, 63 × 81 cm (Inv.-Nr. 2016).

25 Lombroso 1897, 4.



Abb. 2 Antoine Wiertz: *Un grand de la terre*, 1860. Peinture mate auf Leinwand, 918 × 680 cm. Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

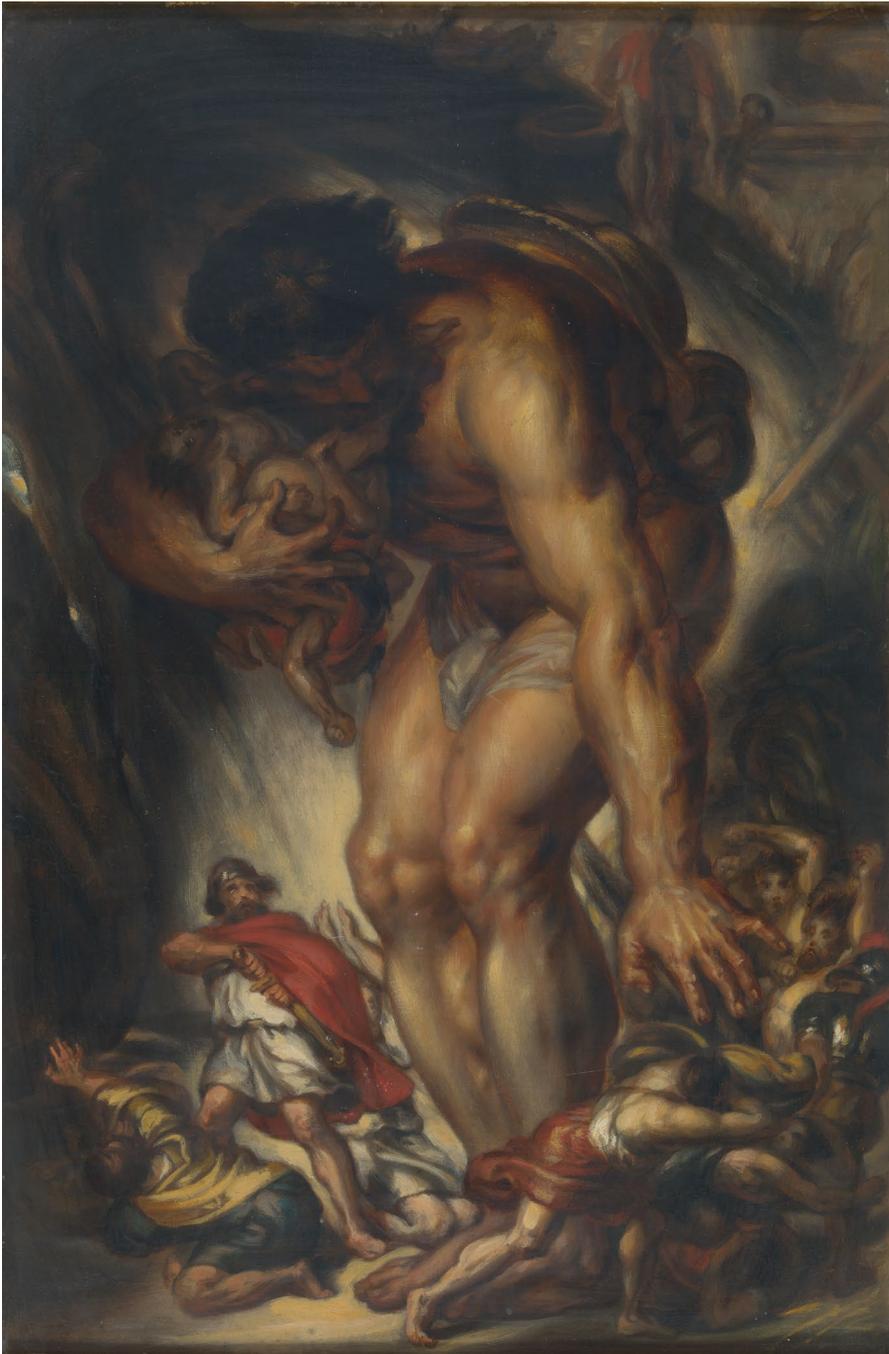


Abb. 3 Antoine Wiertz: *Un grand de la terre – Vorstudie I*, 1860. Öl auf Karton, 62 × 42 cm. Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Knüppel in der Linken hält, von unten her an. Derweil hat der Riese mit dem Zehennagel einem weiteren Gefährten, der sich mit seinen Fingernägeln seinerseits in dessen Fleisch krallt, die Schulter aufgeschlitzt und seinen Kopf zerquetscht. Seine farbliche Entsprechung findet der rote Mantel des Odysseus in dem roten Umhang seines Kontrahenten Polyphem, der zudem sein Horn und ein Tierfell umgehängt hat. Hinter seiner behaarten Kniekehle und der ausgestreckten rechten Hand erscheint der Kopf eines seiner wohlgenährten Schafe, die Odysseus und seinen Gefährten – nach der noch bevorstehenden Blendung – die Flucht ermöglichen werden.

Wiertz zeigt also keine der drei üblicherweise dargestellten Teilepisoden des homerischen Polyphemabenteuers, nämlich die Überreichung des Weinbechers, die Blendung Polyphems (als dramatischer Höhepunkt der Erzählung) oder auch die legendäre Flucht aus der Höhle. Vielmehr inszeniert er den Augenblick der Begegnung, als sich Odysseus aufrafft und dem Riesen, so schrecklich er auch sein mag, furchtlos entgegentritt. Dass die auf Überwältigung angelegte Größenwirkung des monumentalen Polyphem-Bildes auch heute noch (ohne jede Kenntnis des Stoffes) funktioniert, lässt sich an der Reaktion der Besucher des Musée Wiertz eindrücklich ablesen. Würde sich der gemalte Kyklop, der schon jetzt das Bildformat zu sprengen droht, aus seiner gebückten Position aufrichten, ließe er das Museumsdach zum Einsturz bringen, eine effektvolle Anmutung, die dem Besucher auf andere Weise auch im Palazzo del Tè angesichts von Giulio Romanos Polyphem begegnet.²⁶

Auch Wiertz selbst betont in seinem 1861 publizierten Bildkommentar mit Zitat der entsprechenden Homer-Verse die homerische Charakterisierung des „schrecklichen Riesen“, der – laut Odysseus’ Bericht am Phaiakenhof²⁷ – nicht der von Weizen genährten Rasse gleiche, sondern gebaut sei wie ein Felsen, dessen von Wäldern übersäte Stirn eine ganze Bergkette dominiere:

Là demeure un terrible géant (Polyphème). Monstre horrible, il inspire l’épouvante; il ne ressemble point à la race que nourrit le froment; on croit voir un roc isolé, dont le front hérissé de forêts domine toute une longue chaîne de montagnes.²⁸

26 Giulio Romano: *Polyphem, im Hintergrund Acis und Galatea*, 1534. Mantua, Palazzo del Tè, Sala di Psiche, Detail der Ostwand. Zum Bildprogramm vgl. Verheyen 1972; Belluzzi 2006; Signorini 2012. Verwiesen auf diesen Effekt des Wiertz’schen Gemäldes hatte schon Hermann Grimm: Grimm 1875, 12 f.

27 Od. 9,187, 190–192.

28 Watteau/Wiertz 1861, 262.

Die französischen Verse entstammen, wie sich zeigte, der Prosaübersetzung des in Königsberg geborenen, calvinistischen Pastors, Schriftstellers und Übersetzers Paul Jérémie Bitaubé (1732–1808), der sich Ende des 18. Jahrhunderts (als Literat und Mitglied der *Académie Royale des Sciences et des Belles-Lettres de Berlin*) eines großen Renommées erfreute. Nachdem er sich 1760 erstmals einer Neuübersetzung der *Ilias* widmete und diese publizierte, wandte er sich auch der *Odyssee* zu, die 1785 in einer dreibändigen, französischen Prosa Ausgabe mit Anmerkungen zu Dichter, Werk und Übersetzung erschien. Nach einer korrigierten vierten, wiederum in Paris verlegten Auflage 1804, erschienen im Verlauf des 19. Jahrhunderts zahllose, posthume Editionen in unterschiedlicher Ausstattung. Mit Ausnahme der Doppelpunkte, die Wiertz durch Semikola ersetzte, übernahm er die Übertragung Bitaubés, hier nach einer Ausgabe von 1836, eins zu eins. Lediglich die Charakterisierung des Kyklopen als „monstre affreux“ wandelte er in „monstre terrible“ ab.²⁹

Letztere Änderung könnte auf eine Konsultation der griechisch-französischen *Odyssee*-Ausgabe des Hellenisten und Politikers (sowie seinerzeit Angehörigen der französischen Revolutionsarmee) Jean-Baptiste Dugas-Montbel (1776–1834) zurückgehen, der – gegenüber anderen Prosaübersetzungen – einzig das Adjektiv „terrible“ verwendet. Bezeichnenderweise veröffentlichte er 1833, im selben Jahr, einen umfangreichen Homer-Kommentar,³⁰ in dem er sich über die bei Wiertz zitierten Verse (*Od.* 9.190 f.) und die darin zum Ausdruck kommende Effekthascherei des erzählenden Odysseus folgendermaßen äußert:

La tradition, racontant les dangers d’Ulysse, leur prêtait toute l’exagération du merveilleux; et l’imagination des peuples anciens faisait du Cyclope un homme aussi haut qu’une montagne. Selon Aristote, Homère aurait appliqué la même expression à un sanglier pour peindre sa grosseur.³¹

In dieser ausgeprägten Übertreibung des Schrecklichen und Kolossalsten kulminierte, laut Wiertz, auch die seinem Polyphem-Bild inhärente künstlerische Leistung, die nur Maler

29 Bitaubé 1836, 126–144 („Chant IX“), hier 132. Der Band enthält folgende Kommentare zu Werk und Übersetzung: ebd., V–XX („Observations sur l’*Odyssee*“), XXI–LXII („Réflexions sur la traduction des poètes“).

30 Dugas-Montbel 1833a, 326–375 („Chant neuvième de l’*Odyssee*. Récits chez Alcinoüs. – Cyclopée.“), hier 342 f.

31 Dugas-Montbel 1833b, 140–158 („Observations sur le chant IX“), hier 147 f. („v. 190–191“).

so richtig zu würdigen wüssten.³² Neben der Überwindung aller Herausforderungen des Disegno, der Kraft der Farbe, der Kühnheit des Lichts, der Beherrschung des Hell-Dunkel sowie aller in Trompe-l'œil-Malerei wiedergegebenen Objekte habe er „das Unmögliche“ dargestellt, indem er zeige, wozu die Angst die menschliche Spezies treiben könne, die hier so potenziert auftrete, dass ein von „wahnsinnigem Schrecken“ getriebener Gefährte des Odysseus gar dem Bild zu entkommen suche. Der Fuß des Giganten, der einen Kopf gleich einer Nuss zerquetsche, vermittele sofort eine Vorstellung von dem Maß seiner Stärke und Statur.³³ Schließlich sei das Ineinandergreifen aller großen Bewegungslinien so beschaffen, dass es scheine, als würde alles im Bilde, Fuß und Hand des Riesen entfliehen.³⁴

Folglich feiert Wiertz in seinem in der dritten Person abgefassten, den Urheber verschleiern den Bildkommentar seinen „magischen Pinsel“, der einen „so neuen“ und „originellen“ Moment der homerischen Erzählung dargestellt habe, dass der Betrachter in absolute Verblüffung versetzt werde.³⁵ Tatsächlich aber lassen sich neben den Topoi der Neophilie sowie Überwältigung und Erhabenheit mannigfache motivische Bezugnahmen auf flämische und italienische Vorbilder, aber auch Motive und Diskurse der Moderne, nachweisen.

Ein Vergleich des Polyphem-Bildes mit der ersten von insgesamt vier in Öl (auf Karton und Leinwand) ausgeführten Vorstudien (Abb. 3) lässt das Ansinnen des Künstlers überdeutlich hervortreten. Augenscheinlich strebte er nach einer größtmöglichen, quasi manieristischen Verkomplizierung, um sein Können unter Beweis zu stellen.³⁶ Zeigt die *Vorstudie I* den nur leicht hinabgebeugten Polyphem noch weitgehend frontal, erscheint er in dem neun Meter hohen, letztlich Gemälde, das die Betrachter ohnehin nur in Untersicht wahrnehmen können, in starker perspektivischer Verkürzung. Durch das im Bildvordergrund, in überdimensional erscheinender Größe gezeigte muskulöse Bein und die hinabgreifende Hand wirkt der in das

32 Hintergrund dieser Äußerung ist Wiertz' Verärgerung über die oft (wie in seinem Fall) vernichtenden Salonkritiken, die zumeist von Literaten stammten, die von Malerei keinerlei Ahnung hätten. Er forderte daher, dass die Beurteilung von Gemälden und Skulpturen einzig den Künstlern vorbehalten sein solle.

33 Die hier angeführten Wiertz'schen Leistungen (auch in Bezug auf den schrecklichen Kampf mit dem Monster) ähneln den Vorzügen, die der Künstler 1840 selbst seinem großen Vorbild Rubens zuschreibt, als dessen Epigone er sich begreift. Wiertz 1869, 3–42 („Éloge de Rubens. [1840]“), bes. 9, 12–14, 16.

34 Watteau/Wiertz 1861, 264 f.

35 Watteau/Wiertz 1861, 262.

36 Antoine Wiertz: *Un grand de la terre – Vorstudie I*, 1860. Öl auf Karton, 62 × 42 cm. Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Inv.-Nr. 2005/1. Reproduziert sind alle vier Studien in: Mertens 1984, 701.

Innere der Höhle hineinfluchtende Körper des Kyklopen nicht nur größer, sondern als Ganzheit geradezu ‚zerlegt‘. Seine genaue Position, wie er sich von der Seite her gesehen nach unten beugt und dabei sein schreckliches Antlitz dem Betrachter von hinten, frontal zuwendet, muss nach allgemeinem Goutieren der monumentalen Bildszene erst durch eine genaue Werkbeschau erschlossen werden. Andere Elemente, wie die ineinander verschlungenen, geradezu aufgetürmten Leiber der Gefährten des Odysseus, der gleißende weiße Feuerschein, der die Höhle erleuchtet, oder der Held aus Ithaka mit rotem Mantel, der dem Riesen mit Helm und Schwert entgegentritt, sind hier bereits angelegt. Neben der Abwandlung des Kyklopen fällt vor allem die Entfernung des im linken Bildvordergrund gezeigten Motivs der Hoffnung ins Auge, wie wir es – in existenzieller Übersteigerung – auch von Théodore Géricaults *Floß der Medusa* kennen.³⁷ Gemeint ist der blaugewandete, mit einem gelben Umhang versehene Gefährte, der sich zu Füßen der beiden Kontrahenten, Odysseus und Polyphem, auf die Knie geworfen hat und sich händeringend zum Höhleneingang umsieht, wo ein Spalt des dunklen Nachthimmels ein Entrinnen verspricht. Die doch recht herkömmliche Bilderzählung der Vorstudie lässt an andere flämische Darstellungen wie etwa ein um 1635 entstandenes Gemälde Jacob Jordaens (1593–1678) denken, das zwar mit der Vorbereitung der Flucht eine andere Episode der Erzählung zeigt, in der Charakterisierung von Polyphem und Odysseus aber durchaus vergleichbar ist.³⁸

Sein riesenhafter, bereits zu Lebzeiten des Künstlers im Musée Wiertz präsentierter Kyklop erweist sich bei genauerer Betrachtung der nackten, nur mit einem weißen Lendenschurz sowie einem flatternden roten Mantel bekleideten, gebeugten männlichen Figur mit Kontrapost und knorrigem Hirtenstab als eine aemulative Anverwandlung von Rubens' beinahe das Format sprengendem *Heiligem Christophorus* auf der Außenseite des geschlossenen *Kreuzabnahme-Altars* in der Liebfrauenkathedrale in Antwerpen, dessen Haltung und

37 Théodore Géricault: *Das Floß der Medusa*, 1819. Öl auf Leinwand, 491 × 716 cm. Paris, Musée du Louvre, Inv.-Nr. 4884. Dazu vgl. Alhadeff 2002; Thélot 2013; Buck 2019; zudem Wedekind/Hollein 2013. Zu Wiertz' Studium der Gemälde im Louvre und seiner Wertschätzung für Géricault vgl. Guédron 1994, 45, 48; Velghe 2005, 23; Fornari 2007, 87; Guédron 2007, 59; Pacco 2007a, 21; Pacco 2007b, 74, 76.

38 Jacob Jordaens: *Odysseus in der Höhle des Polyphem*, um 1635. Öl auf Leinwand, 61 × 97 cm. Moskau, Puschkkin-Museum, Inv.-Nr. 2552. Zu Jordaens vgl. Lange/Münch u. a. 2018; zu seinen antiken Sujets: Lange/Auwera u. a. 2012.



Abb. 4 Peter Paul Rubens: *Der trunkene Herkules, von einem Satyr-Paar geführt*, um 1615/16. Öl auf Leinwand, 204 × 225 cm. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister.

muskulöser Körperbau seinerseits auf den sogenannten Herkules Farnese alludiert.³⁹ In seiner Gegenüberstellung mit Odysseus erinnert Wiertz' *Kyklop* zugleich aber an Rubens' Pendantbildnisse mit trunkenem, von einem Satyrn-Paar davongeführtem Herkules (Abb. 4) und dem von der Siegesgöttin bekrönten Tugendhelden (Abb. 5). Den gewaltigen, aber durch Trunkenheit machtlosen Protagonisten suchte Wiertz nicht nur großemäßig, sondern auch durch eine möglichst ingenieure motivische sowie thematisch gewitzte Anverwandlung zu übertreffen. So vollzieht sein Polyphem, dessen muskulöse Beine eine ähnliche Schrittstellung aufweisen, eine 90-Grad-Wendung, um seinen nach Halt suchenden linken Fuß, nun von schräg hinten betrachtet, wiederum nahe an der Bildgrenze aufzusetzen. Dass gerade Herkules, heldenhafter Günstling der Götter, als Vorbild für den wüsten, gott- und gesetzlosen Polyphem erhalten muss, der für eine die Zivilisation bedrohende Wildheit steht, ist sicher kein Zufall. Auf dem Pendantbildnis erscheint der von der Siegesgöttin bekrönte

³⁹ Peter Paul Rubens: *Der Heilige Christophorus – Außenseite des geschlossenen Kreuzabnahme-Altars*, 1611–1614. Öl auf Holz, 421 × 311 cm (Mitteltafel), 421 × 153 cm (je Flügel). Antwerpen, Liebfrauenkathedrale. Zum *Heiligen Christophorus* und seinen Bezügen zum *Herkules Farnese* (römische Kopie nach einem griechischen Original aus hellenistischer Zeit. Marmor, linker Arm in Gips ergänzt, Höhe 317 cm. Neapel, Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Inv.-Nr. 6001) vgl. Sauerländer 2011, 51–60, Abb. 13; Gruber/Haag u. a. 2017, 159, 164–167, Kat.-Nrn. 30–32. Zur Erneuerung der Malerei des 19. Jahrhunderts mit besonderem Blick auf Rubens *Kreuzabnahme-Triptychon* sowie den *Höllenstein* der *Verdammten* vgl. Galansino 2014; Van Hout 2014c; sowie Wedekind 2014.



Abb. 5 Peter Paul Rubens: *Der Tugendheld, von der Siegesgöttin gekrönt*, um 1615/16. Öl auf Leinwand, 203 × 222 cm. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister.

Tugendheld in glänzender Rüstung.⁴⁰ Dieser mit Lanze und Purpurmantel ausgestattete „Miles Christianus“ als Krieger im Kampf gegen die Mächte des Bösen, so die dem Umfeld des Künstlers gemäße, christliche Wendung, hat Amor und Bacchus widerstanden und den zu seinen Füßen liegenden, trunkenen Satyrn, wie Odysseus Polyphem, besiegt.⁴¹

Auch Wiertz' Odysseus erscheint als eine Art *Hercules in bivio*, der dem wütenden Riesen, der das Gastrecht und die Götter missachtet, statt wie seine Gefährten aus der Nähe des Kyklopen zu flüchten, tapfer entgegentritt. In seiner ‚manierierten Gespreiztheit‘ hat die Drastik dieser Schreckfigur des Polyphem, die auf die emotive Erregung des Betrachters abzielt, mit Rubens *Trunkenem Herkules* oder auch seinem *Heiligen Christophorus* aber kaum etwas gemein. Augenscheinlich wirkte in Wiertz hier ein Besuch in der *Sala di Polifemo*, dem Hauptempfangsraum der Residenz des Kardinals Giovanni Poggi (1493–1556) in Bologna nach, das er auf seiner Reise nach Rom, wo er am 28. Mai 1834 eintraf, nachweislich besuchte.⁴² Pellegrino Tibaldis um die Mitte des 16. Jahrhunderts entstandener Polyphem, der auf Michelangelos *Ignudi* als energetische Affekt-Metaphern anspielt, thront in prekärer

40 Peter Paul Rubens: *Der trunksene Herkules, von einem Satyr-Paar geführt*, um 1615/16. Öl auf Leinwand, 204 × 225 cm – *Der Tugendheld, von der Siegesgöttin gekrönt*, um 1615/16. Öl auf Leinwand, 203 × 222 cm. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Inv.-Nrn. 957 und 956.

41 Vgl. Krempel 1981.

42 Sein Italienaufenthalt (1834–1837) und seine Reise über Paris, Lyon, Mailand, Parma, Modena, Bologna, Florenz und Siena bis nach Rom wurden hinlänglich erforscht. Vgl. Wybo-Wehrli 1973;



Abb. 6 Pellegrino Tibaldi: *Der Zorn des Polyphem und die Flucht der Griechen*, 1550/51. Bologna, Palazzo Poggi, Sala di Ulisse.

Instabilität auf einem Felsensitz (Abb. 6). Mit seiner ausgestreckten Linken sucht er zwischen seinen weit auseinandergespreizten Beinen nach Odysseus und seinen Gefährten, die sich in Schafsfelle eingehüllt heimlich zur Flucht anschicken.⁴³ In der aufgestützten Rechten hält der derbe Flüche ausstoßende, muskulöse Riese mit zu Berge stehendem Haar einen Felsbrocken, um diesen, rasend vor Zorn, gegen die Flüchtenden zu schleudern. Als wirkungsästhetische Kategorie scheint bei Tibaldi und Wiertz gleichermaßen *phóbos*, ein schreckliches Schaudern, wirksam, das (wie bei Wiertz' Bildpersonal und entsprechend dem homerischen Wortgebrauch) Fluchtreaktionen hervorruft, aber (mit Blick auf den Betrachter und in moderner Sichtweise) nach Aristoteles auch eine kathartische, mithin „reinigende“ Wirkung habe, insofern sie, so das moderne Verständnis dieser komplexen Passage, mit Vergnügen verbunden sei.⁴⁴

zur Briefkorrespondenz: Terlingen 1953; und zu den italienisch-belgischen Kulturbeziehungen: Gola 1999, mit Bezug auf Wiertz: 205, 265, 270, 285, 290, 293, 333, 346, 378.

43 Pellegrino Tibaldi: *Der Zorn des Polyphem und die Flucht der Griechen*, 1550/51. Bologna, Palazzo Poggi, Sala di Ulisse. Zum *Odyssee-Zyklus* im Palazzo Poggi vgl. Kiefer 2000, 173–348.

44 Arist. *Poet.* 6, 1449b24 ff. Zu Aristoteles' Begriffspaar *phóbos* und *éleos* vgl. Fuhrmann 2006, 162–165; Schadewaldt 1955; Kiefer 2000, 272–276; zur Rezeption von Aristoteles' *Ars poetica* in den Bildkünsten: Puttfarken 2005.

II. „Augenmalerei“: Polyphem und die Moderne

Wiertz' Gemälde *Un grand de la terre*, das die Konstellation von Odysseus und Polyphem vor dem zeitgenössischen, politischen Hintergrund aktualisiert, zeigt nicht nur einen „fruchtbaren Augenblick“⁴⁵, in dem alles Essentielle des Polyphemabenteuers aus Homers *Odyssee* (samt proleptischer Verweise) bereits enthalten ist, sondern visualisiere, so Wiertz selbst, auch ein erhabenes, energetisches Moment, in dem sich das menschliche Gewissen gegen die rohe Gewalt und Ungerechtigkeit der Tyrannis auflehne:

Il y a dans ce tableau de Wiertz, un sentiment qui s'exprime avec une incroyable énergie. – Ce sentiment est celui de la justice qui soulève la conscience humaine contre les violences de la force brutale. Ulysse peut être écrasé entre deux doigts du géant, tous ses compagnons sont fous de terreur, qu'importe! il tire son glaive pour combattre. Ce mouvement là [sic!] pourrait-il jamais paraître ridicule par l'excès même de son audace! – Non; il est sublime! car il est inspiré par le double sentiment du droit et de la justice.⁴⁶

Polyphem ereilt hier, wie andere Homer-Gestalten auch, eine allegorische Auslegung, nach der seine unbändige Grausamkeit zum Symbol der Ignoranz, der wilden Leidenschaften und überhaupt dem nicht durch die Vernunft gelenkten Körperhaften erklärt wird. Schon in der Antike galt Polyphem als Symbol eines seine Macht missbrauchenden Herrschers, dem sich sowohl die Griechen als auch die Römer nur zu gerne bedienten, um politische Kritik in mythischer Gewandung vorzutragen.⁴⁷ Auch im Rahmen frühneuzeitlicher mythologischer Bildprogramme war Polyphem als rachsüchtiger Liebestölpel, aber auch als Sinnbild für brutale Machtgier und mörderische Tyrannis eine (mitunter ironisch zu

45 Zur ästhetischen Kategorie des „fruchtbaren Augenblicks“ (mit Verweis auf Lessing und Goethe) vgl. Wolf 2002.

46 Watteau/Wiertz 1861, Nr. 38, 262–265, hier 264.

47 Vgl. Marzik 1986, 128. Dort werden u. a. folgende Beispiele angeführt: „Wie aus den Scholien zu Aristophanes' *Pluto* hervorgeht, wollte Philoxenos mit seinem Kyklopen Dionysios I. von Syrakus, in dessen Gunst er einige Zeit stand, lächerlich machen und ihn als ungebildeten und grausamen Tyrannen bloßstellen. Schon Kratinos (5. Jh. v. Chr.) hatte offenbar mit seinem Polyphem die Absicht, Perikles von Athen anzugreifen und zu verspotten. Auch die Römer verbanden in ihrer politischen Kritik die Polyphemgestalt mit dem grausamen Herrscher. So wird in der *Historia Augusta* der Soldatenkaiser Maximinus wegen seiner Grausamkeit Kyklop genannt. In einem seiner Briefe vom Schwarzen Meer bittet Ovid einen Freund, sich beim Kaiser Augustus für seine Begnadigung einzusetzen. Er hoffe, schreibt er, seine Bitte werde erfüllt, sei doch der Kaiser ein milder und gütiger Vater und kein Polyphem oder Antiphates.“

verstehende) Kontrastfolie für den jeweiligen Fürsten.⁴⁸ Entsprechend wurde Giovanni Poggis politisch-diplomatisches Geschick, trotz so manchen Gegenwinds auf Kurs zu bleiben, im Erdgeschoss seines Palastes mit Bezug auf den klugen, vielerfahrenen Odysseus gefeiert.⁴⁹ Dieser bringt sein Schiff (mit göttlicher Hilfe) immer wieder auf einen guten Kurs, den auch die rasende Urgewalt eines Polyphem, Sohn des Poseidon, nicht aufzuhalten vermag.

Auf Wiertz' Polyphem-Bild geht es dahingegen weder um die *Odyssee* als Sinnbild einer wechsellvollen und doch glücklichen Lebensreise noch auch vorrangig um die proleptisch bloß angedeutete, durch List erreichte Flucht; vielmehr steht das aufrüttelnde Moment der Konfrontation im Vordergrund. Scheinbar klein und hilflos und doch von seinem flatternden roten Mantel und einer Aureole gleißenden Feuerscheins hinterfangen tritt Odysseus dem übermächtigen, seine Gefährten tötenden Monster entgegen und fordert, inspiriert von einem tiefen Gefühl für Recht und Gerechtigkeit, Leben und Freiheit ein. Erinnern mag der politische, mit sichtbar aufklärerischem Impetus vorgetragene Appell des Wiertz'schen Gemäldes an Denis Diderot (1713–1784), der es in seinen 1766 verfassten *Essais sur la peinture* als vordergründige Aufgabe einer revolutionären „Bildnismalerei“ ansah, „den Blick der Mitbürger ohne Unterlaß auf die Verteidigung ihrer Rechte und ihrer Freiheiten zu lenken“.⁵⁰ Anders jedoch als eine bloß illustrative, „literarische Malerei“ (oder auch die eklektizistischen, kaum ohne Legenden auskommenden Allegorien der revolutionären, französischen Bildpublizistik⁵¹) hat Wiertz' neobarocke „Augenmalerei“ – ähnlich Diderots Äußerung anlässlich des Salons von 1767⁵² – den Anspruch, über die Augen zur Seele des Betrachters vorzudringen. Eine über alle Zweifel erhabene, unabhängige Malerei dürfe dichterische, philosophische, moralische, humanitäre oder religiöse Ideen nicht in den Vordergrund stellen, sondern müsse, so der Künstler, zunächst den Augen schmeicheln

48 Zu den seit den 1540er-Jahren nachweisbaren, homerischen Bildprogrammen vgl. (mit Exempeln aus Literatur und Kunst) Marzik 1986, 124–132; Müller 2015.

49 Zu Odysseus als Bezugsperson für Kardinal Poggi und seine politische Fortune vgl. Kiefer 2000, 213–216.

50 Diderot 1795, 67–95 („Chapitre V“), hier 88: „La peinture en portrait et l'art du buste doivent être honorés chez un peuple républicain, où il convient d'attacher sans cesse les regards des citoyens sur les défenseurs de leurs droits et de leur liberté. Dans un état monarchique c'est autre chose; il n'y a que Dieu et le roi.“ Deutsch zit. nach Herding 1989b, 14. Einführend (mit Bezug auf Goethes Übertragung ins Deutsche) vgl. Déculot 2011.

51 Dazu vgl. (mit weiterführender Literatur) Herding 1989c; Herding/Reichardt 1989. Die französische Bildpublizistik war bereits zu Wiertz' Lebzeiten Bestandteil eines kunsthistorischen Diskurses, siehe Renouvier 1863.

52 Diderot 1876, 84. Vgl. Herding 1989b, 11.

(„charmer les yeux“) und dann – gleichermaßen – den Geist des Betrachters ansprechen, ihn aufklären und erziehen („instruire“).⁵³ Die sinnliche Überwältigung durch die Schrecken und Mitgefühl erregende Szene erinnert mittelbar nicht nur an Bildinventionen von Théodore Géricault (1791–1824) und Eugène Delacroix (1798–1863), die Wiertz nachweislich schätzte, sondern rückt den Belgier auch in die Nähe Francisco de Goyas (1746–1828), der den romantischen, realistisch-aufklärerischen Tendenzen bestens entsprach.⁵⁴ Nach einer ersten um 1800 einsetzenden und 1848 wieder abklingenden Phase,⁵⁵ erreichte die Goya-Rezeption (ausgelöst durch eine breitere Verfügbarkeit seiner Werke in französischen Sammlungen und den posthum veröffentlichten Radierungszyklus *Los Desastres de la guerra*) seit 1858 eine zweite, entscheidende Phase der Wertschätzung.⁵⁶ Wahrgenommen wurden (neben den Radierungszyklen und Porträts) auch die bedrückenden sogenannten *Pinturas negras* in der „Quinta del Sordo“, die Goya zwischen 1819 und 1823 in Öl direkt auf die Hauswand seines Künstlerhauses in der Nähe von Madrid malte. Darin kommt, vergleichbar den Bildern an den Wänden des Musée Wiertz, Goyas Besorgnis über die Zukunft des vom Bürgerkrieg gezeißelten Spanien zum Ausdruck. Insbesondere Goyas *Saturn*, der einen seiner Söhne auffrisst,⁵⁷ steht in einem engen, nicht bloß ikonographischen Verwandtschaftsverhältnis zu Wiertz' menschenfressendem Polyphem (Abb. 7–8).⁵⁸ Das

53 Wiertz 1869, 104–108. Vgl. (ohne Verweis auf Diderot) Velghe 2005, 21; Pacco 2007b, 65.

54 Zu Wiertz' Abwendung vom neoklassizistisch-akademischen Stil (mit David und Girodet sowie ihren Nachahmern in Belgien) und seinen Besuchen in Paris vgl. Guéron 1994, hier bes. 44–45, 48; zu seiner Goya-Rezeption: Pacco 2007b, 69, 72. Schon Richard Muther vergleicht ihn mit Goya: Muther ²1909, 35.

55 Ursächlich für diese erste Rezeptionswelle waren v. a. die druckgraphische Serie *Los Caprichos*, die in Mode kommenden Spanienreisen (vgl. z. B. Gautier 1845, bes. 127–137) und Goyas Verbleib in Bordeaux (1824–1828). Zur französischen Goya-Rezeption vgl. Adhémar 1935; mit einer „Bibliographie“ sämtlicher zwischen 1798 und 1934 publizierten Texte: Lemoisne/Adhémar 1935, 62–75.

56 Vgl. z. B. Matheron 1858; Baudelaire 1858, 56 f.; Brunet 1865.

57 Francisco de Goya: *Saturn*, 1820–1823. Mischtechnik, Wandbild auf Leinwand übertragen, 143,5 × 81,4 cm. Madrid, Museo del Prado, Inv.-Nr. P000763. Eine umfangliche Bibliographie (mit Beiträgen von 1834–2018) ist auf der Website des Museo del Prado abrufbar: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/saturn/18110a75-b0e7-430c-bc73-2a4d55893bd6> (Zugriff: 18.10.2020). Zu Goya im Zeitalter der Revolutionen vgl. (den nach wie vor ausgezeichneten Katalog) Hofmann 1980; sowie Dittberner 1995.

58 Hierauf hat schon Philippe Roberts-Jones aufmerksam gemacht (Roberts-Jones 1977, 58), meint aber, dass Wiertz' *Polyphem* in seiner frappanten, die Fantasie ansprechenden Irrealität zweifellos nicht an die wilde, erschreckende und plastisch geniale Größe von Goyas *Saturn* heranreiche.



Abb. 7 Antoine Wiertz: *Polyphem verschlingt einen Gefährten des Odysseus* – Detail aus Abb. 2.



Abb. 8 Francisco de Goya: *Saturn frisst seine Kinder*, 1820–1823. Öl auf Verputz, auf Leinwand übertragen, 143,5 × 81,4 cm. Madrid, Museo del Prado.

schaurige, bereits von Rubens dargestellte Motiv,⁵⁹ illustriert eine in Hesiods *Theogonie* geschilderte Begebenheit, nach der Kronos geweissagt worden sei, einer seiner Söhne werde ihn entmachten.⁶⁰ Um dies zu verhindern, verschlingt der hinterlistige Titan alle seine Kinder (mit Ausnahme von Zeus) gleich nach ihrer Geburt. Über die Ungewissheit seiner Entmachtung ist Goyas *Saturn*, der sinnigerweise im Esszimmer des Künstlerhauses zur Ausführung kam, sichtbar in Wahn verfallen, während er gierig von dem leblosen Körper seines Sohnes abbeißt. Charles Yriarte (1832–1898), Schriftsteller und Zeichner, ab 1862 Chefredakteur der seit 1857 wöchentlich erscheinenden Zeitschrift *Le Monde illustré*,

59 Rubens' Auftragsarbeit für Philipp IV. befindet sich heute ebenfalls im Museo del Prado: Peter Paul Rubens: *Saturn verschlingt einen seiner Söhne*, 1636–1638. Öl auf Leinwand, 182,5 × 87 cm. Madrid, Museo del Prado, Inv.-Nr. P001678.

60 Hes. *Theog.* 453, 459–467; mit weiteren Quellverweisen vgl. Lücke/Lücke ²2006, bes. 509, 517 f.

beschreibt das Bildnis des rasenden Gottes, das die Mythologie nur zum Vorwand habe, in seiner Goya-Biographie in einer Weise, die an Wiertz' Polyphem-Bild denken lässt:⁶¹

Le Saturne est terrible. [...] Il mange à pleine bouche, il broie la chair, le sang coule; ses deux mains crispées tiennent l'enfant par le milieu du corps. C'est une scène de cannibalisme qui n'a rien à voir avec la mythologie. Le meurtrier n'est point un dieu, c'est un être terrible, à face de gueux, et le lambeau de chair qui représente la victime est épouvantable. On détourne la tête avec horreur, mais il faut admirer cette énergie de Goya qui transporte dans la vie réelle une des plus ingénieuses créations de la fable, la dépouillant de tout côté historique. Cette figure aux paupières ardentes vous poursuit comme un mauvais rêve.⁶²

Die theaterhaft-effektvolle Zuspitzung des vor dunklem Hintergrund erscheinenden „schrecklichen Wesens“ veranlasste Janis A. Tomlinson zu Recht, einen Bezug zu den Bühnenshows des belgischen Magiers Étienne-Gaspard Robert alias Stephan Kaspar Robertson (1763–1837) herzustellen.⁶³ Neben vielfältigen Zaubertricks und optischen Täuschungen suchte er in seinen überall in Europa und den USA gezeigten *Fantasmagorien* immer wieder auch die „Chimären der Fantasie“, wie sie bei den antiken Dichtern (z. B. Homer, Theokrit, Vergil, Horaz, Ovid, Catull und Lukian) vorkommen, effektvoll-illusionistisch in Szene zu setzen, um das Publikum in Erstaunen zu versetzen.⁶⁴ Bei einer heiklen Show in St. Petersburg beispielsweise brachte der mit seinem doppelten Fallschirm über der Stadt fliegende Magier nicht nur einen 36 Fuß großen Gasluftballon zur Explosion, sondern dadurch auch die „gigantische Figur“ eines Polyphem zum Absturz. Die Angst der Bauern vor diesem schrecklichen Kyklopen, die sein Niedergehen in der Umgebung des Tauridengartens beobachteten, sei mindestens so groß gewesen, wie jene der Gefährten des Odysseus, berichtet Robert in seinen Erinnerungen. Anfänglich glaubten sie, ein „göttliches Wesen“ vor sich zu haben, und wagten nicht, es zu berühren. Schließlich transportierten sie Polyphem, der durch einen Rest des Gases aufrecht gehalten und in Bewegung versetzt wurde, in eine

61 Yriarte 1867, 91–96 („Chapitre septième. La maison de Goya“), zur schon kostenmäßig schwierigen Erhaltung der *Pinturas negras* samt einer ersten fotografischen Dokumentation durch Rodolphe Coumont: 92, zum Saturngemälde: 93, 140.

62 Yriarte 1867, 93; zu Goyas *Pinturas negras*: 95: „Ce ne sont pas des œuvres, ce sont des ébauches furibondes, dont les esquisses les plus heurtées d'Eugène Delacroix ne donnent pas une idée. Le terrible et l'extravagant sont les notes dominantes de ce travail.“

63 Mit Bezug auf Goya: Tomlinson 1994, 255 f.; zu Robert alias Robertson vgl. Mannoni 1996; Arburg 2006. Zur sogenannten ‚schwarzen Romantik‘ vgl. u. a. Krämer 2012; sowie Myrone 2006.

64 Robert 1831–1833, zu den antiken (griechischen und lateinischen) Poeten: Bd. 1, 153, zum Erstaunen/Entsetzen: 164.

Kirche, wo es schien, als wolle er jeden Augenblick entfliehen, was das abergläubische, angsterfüllte Publikum auf unterschiedliche Weise zu erklären suchte.⁶⁵

Auch Wiertz' Polyphem ist darauf angelegt, das Publikum zu verblüffen. Ein „kolossaler Effekt“, wie ihn schon Hermann Grimm (1828–1901), der das Museum just 1860 erstmals besuchte, formulierte. Er sah es als eine ausgemachte „Stärke“ des Künstlers an, ein „Arrangeur in größtem Maßstabe“ zu sein, der unter anderen Umständen möglicherweise eher Schauspieler oder Schriftsteller geworden wäre als Maler und Bildhauer. So wusste er seine Werke einerseits durch Lichteffekte und musikalische Untermalungen, aber auch Inschriften und ausgehängte Pamphlete als Teil eines Gesamtkunstwerkes zu inszenieren.⁶⁶ Andererseits nutzte er sein damals stark frequentiertes Künstlerhaus und Museum,⁶⁷ für dessen Besuch er ein Eintrittsgeld erhob, als eine politische Bühne, um seine starken Ressentiments gegen Frankreich, begleitet von wortreichen Vorträgen seiner Weggefährten Louis Watteau (1824–1864) und Louis Labarre (1810–1892), von denen auch Grimm herumgeführt wurde, zu schüren. Konfrontiert wurde das vorzugsweise aus England, Skandinavien und den USA, aber auch Deutschland, Holland, Spanien, Italien, Russland und Polen stammende Publikum mit einem nicht bloß von künstlerischen Kuriositäten bestimmten, sondern stark politisierenden „Programm“, das – neben Tod und Elend in Familie und Gesellschaft, etwa als Folge der

65 Robert 1831–1833, Bd. 2, 294 f. Interessant ist auch die wenige Seiten zuvor vorgebrachte Würdigung (ebd., 283–286) des polnischen, in St. Petersburg lebenden Malers Aleksander Orłowski (1777–1832), der hier – ähnlich wie Wiertz – als allseits gerühmter, russischer Maler und „Mann kolossaler Statur und Ausmaße“, dem die Vaterlandsliebe in die Seele eingraviert sei, beschrieben wird.

66 Grimm 1875, zu seinem Besuch im Musée Wiertz: 11–24, zu Wiertz Polyphem-Bild: 12 f., zum Aspekt der Schauspielerei und bühnenhaften Inszenierung: 13, 24, 28, zu den in seinem Atelier abgehaltenen Konzerten, die Grimm als natürliche „Anfänge einer neuesten modernen Oper“ beschreibt: 18. Zu Wiertz als ‚Showman‘ vgl. (mit weiteren Quellen) zudem Post 2014, 42 f.

67 1850 schlug Wiertz dem belgischen Staat vor, alle seine (großen) Gemälde unter der Bedingung zu stiften, dass dieser sich bereit erkläre, den Bau eines Ateliers zu finanzieren, das nach seinem Tod in ein Museum umgewandelt werde. Der Innenminister Charles Rogier (1800–1885), mit dem er verhandelte, stimmte dem Vorschlag zu und das Künstlerhaus wurde (im Quartier Léopold, heute unmittelbar hinter dem Gebäude des Europäischen Parlaments), wie gewünscht mit einer (zur Stadt gerichteten) an den Neptun-Tempel in Paestum erinnernden Gartenfassade, errichtet. Ab 1851 lebte und arbeitete der Künstler in dem (zukünftigen) Museum, wo die meisten seiner Gemälde noch heute aufbewahrt werden. Vgl. (mit weiterführenden Quellen) u. a. Velghe 2007; Verschaffel 2010; Boariu 2011.

Wirtschafts- und Nahrungsmittelkrise der 1840er- und 1850er-Jahre⁶⁸ – die Gräueltaten der französischen Armee, die plündernd über Belgien hergefallen sei, anklagt:⁶⁹

Wiertz' Haß gegen Frankreich spricht sich in diesen und anderen Gemälden so gewaltig aus, daß während der Regierung des letzten Kaisers von Frankreich [Napoleon III.] die Photographien dieser Stücke nicht mehr verkauft werden durften. Eines derselben stellt Napoleon den Ersten als finstere, von Flämmchen umspielte Höllenerscheinung dar, zu dem das Volk sich fluchend von allen Seiten herandrängt, seine verstümmelten Glieder und seine Todten ihm entgegentragend. Am härtesten aber hat Wiertz den französischen Nationalstolz durch ein Gemälde getroffen, welches gerade über der Türe angebracht und „Le lion de Waterloo“ betitelt ist. Ein [flämischer] Löwe, der einen Adler [Feldzeichen Napoleons] zerzaust. Hier verleihen die gewaltigen Dimensionen der Darstellung etwas Monumentales, was ihre Wirkung in der That aufs Höchste steigert.⁷⁰

Ganz im Sinne von Goyas *Saturn*, den die Forschung – neben anderen Deutungen – auf die politische Situation Spaniens im Bürgerkrieg bezog, wo das Vaterland buchstäblich seine eigenen Kinder verzehrte, kann auch Wiertz' Polyphem-Bild im Rahmen der gesellschaftlich-kulturellen Umbrüche durch die belgische Revolution (1830–1831), die flämisch-wallonischen Bewegungen sowie die Konjunktur des belgischen Patriotismus gelesen werden, nach dem das französische Volk, wie die Kyklopen, als wild und gottlos erachtet wird.⁷¹

68 Mit Bezug auf die Gemälde von Wiertz vgl. Pacco 2007c, 102–105.

69 Vgl. u. a. Grimm 1875, 15 f.; Velghe 2005, 21 f. Zum Musée Wiertz als ein ‚Touristen-Magnet‘ vgl. Colley 1957, 8–11. Die geradezu kultische Wertschätzung, die v. a. Engländer und Amerikaner Wiertz entgegenbrachten, sodass 1901 gar ein englischsprachiger Oeuvrekatalog erschien, erklärte Colley mit Hinweis auf William Blake und die Präraffaeliten, die den zu cartesianischen Franzosen und den zu bodenständigen Belgiern suspekt waren. Als beispielhafte Belege für die angloamerikanischen Besucher können u. a. Clara Erskine Clement Waters (1834–1916) und Thomas Hardy (1840–1928), der das Musée Wiertz in seinem 1891 publizierten Roman *Tess of the D'Urbervilles* erwähnt, angeführt werden (Waters 1880b; Hardy 2003, 259, 444 f.). – Für den Hinweis auf Hardy danke ich Sigrid Ruby.

70 Grimm 1875, 16. Bezug genommen wird hier auf die Bilder *Une scène de l'enfer* (1864) und *Le lion de Waterloo* (1860), zu Letzterem siehe Abb. 1. Mit sämtlichen technischen Angaben vgl. Mertens 1984, 699, 704. Letzteres rekurriert nicht nur auf die Löwenkampf- und Löwenjagdszenen Rubens', Delacroix' und Eugène Verboeckhovens, sondern lässt auch an den Roman *De Leeuw van Vlaenderen* (1838) des erfolgreichen flämischen Erzählers Hendrik Conscience (1812–1883) denken. Zum Geschichtsverständnis dieses romantischen Patrioten vgl. Vos 2005, 48; allgemein: Tollebeek 1998. Zur Dämonisierung der Gestalt Napoleons vgl. François/Schulze 2001, 26; Koll 2001, 68 f.; Boariu 2011, 100.

71 Zur nationalen Mythenbildung mittels Bildkünste vgl. Koll 2001; in gesamteuropäischer Perspektive: François/Schulze 2001, hier 26; Germer 2001. Einführend zur belgischen Geschichte vgl. Koll 2007; Marechal/Vandepitte u. a. 2005, 48–77; zu den nationalen Bewegungen: Koll 2005b; Vos 2005.

Einen wesentlichen Hinweis auf die politisch-gesellschaftlichen Utopien, welche im Umkreis des Künstlers virulent waren, geben die Wiertz-Biographen Louis Labarre (1810–1892), Journalist und Pamphletist mit republikanischen Tendenzen, sowie Louis Watteau (1824–1864), Arzt und Publizist. Ersterer stammte wie Wiertz aus Dinant, war Herausgeber des *Charivari belge* und zudem Verfasser einer kurzen, 1860 erschienenen Schrift, die das aktuelle Verhältnis von Kaiser Napoleon III. zu Belgien umreißt.⁷² Aber vor allem der seit den 1850er-Jahren im belgischen Exil lebende Watteau war Teilnehmer der revolutionären Bewegung in Frankreich (Deckname Denonville) und zudem ein naher Freund des französischen Revolutionärs und Theoretikers Louis-Auguste Blanqui (1805–1881), der von 1861 bis 1865 ebenfalls im belgischen Exil lebte und von dort aus seinen Kampf weiterführte. Sein 1885 publiziertes, zweibändiges Hauptwerk *Critique sociale* sollte später einen großen Einfluss auf nachfolgende kommunistische und sozialistische Bewegungen haben. Das Studium der Geologie und Geschichte habe gezeigt, dass die Menschheit von absolutem Individualismus durch stufenweise Perfektionierung zur Gemeinschaft geformt werde und jeder Fortschritt eine Eroberung, jeder Rückzug eine Niederlage des mit der Zivilisation gleichbedeutenden Kommunismus als alleinige Zukunft der Gesellschaft sei.⁷³ Schließlich wurde Watteau 1861 auch von Karl Marx (1818–1883) und Friedrich Engels (1820–1895) brieflich kontaktiert, die dem Blanquismus, der eine soziale Revolution durch eine kleine, konspirative Gruppe ohne Massenbasis herbeiführen will, allerdings fernstanden.⁷⁴

Vor diesem Hintergrund versteht sich auch das große anthropologische Interesse dieses belgischen *philosophe au pinceau*, das sich in vielen seiner Werke seit den 1840er-Jahren (mit spürbar pädagogischem Impetus) widerspiegelt.⁷⁵ Schon Charles Baudelaire bemerkte missgelaunt: „Wiertz et Victor Hugo veulent sauver l’humanité.“⁷⁶ Insbesondere

72 Labarre 1860.

73 Blanqui 1885, Bd. 1, 173–204 („V. Le communisme, avenir de la Société“), bes. 173 f. Marx und Engels hielten sich 1845 bis 1848, einige Jahrzehnte früher, in Brüssel auf.

74 Vgl. Kliem/Sperl 1971, 681; Marechal/Vandepitte u. a. 2005, 50.

75 Aufschlussreich sind hier z. B. die Bilder *Les quatre âges de la vie humaine* (1840, Inv.-Nrn. 8178 und 1995), *L’éducation de la Vierge* (1843), *La puissance humaine n’a point de limite* (1855), *Les choses du présent devant les hommes de l’avenir* (1855), *Instabilité humaine/les souhaits ridicule* (1861), *La civilisation du XIXème siècle* (1864), aber (neben düsteren Bildthemen, die sich mit Selbstmord, Kannibalismus, Gewalt gegen Frauen und Waisenkinder befassen) auch: *En famille I–VI* und *Scène allégorique: La Grande Famille* (beide 1860) mit den Aspekten Familie, geliebte Angehörige, Kindheit, Großfamilie, Leben und Tod sowie Sterben für das Vaterland. Mit sämtlichen technischen Angaben vgl. Mertens 1984, 683 f., 688, 695 f., 700–704.

76 Baudelaire 1887, 46.

die mehrteilige, auf der mittleren Achse des großen Ausstellungsraumes präsentierte, skulpturale Arbeit *Geschichte der Menschheit in vier Epochen* (1860–1862) betont den bei Wiertz ausgeprägten Fortschrittsgedanken (Abb. 1).⁷⁷ Die kleinformatischen, auf Sockel aufgestellten Marmorskulpturen erinnern an Gian Lorenzo Berninis Raptus-Gruppen in der Galleria Borghese in Rom, aber zeugen auch von einem eingehenden Studium der Laokoon-Gruppe.⁷⁸ Als erste Epoche benennt der Künstler in seinem 1861 publizierten Œuvrekatolog die *Geburt der Leidenschaften*, als zweite die *Kämpfe*, als dritte den *Triumph des Lichts* und als vierte (unausgeführt) die *Menschliche Perfektion*.⁷⁹ Direkt gegenüber dem Polyphem-Bild kam nicht zufällig die Kampfszene und unmittelbar daneben, inmitten des Raumes, zwischen der Zweifassung seines *Patroklos* und der Eingangstür, der *Triumph des Lichts* zur Aufstellung. In seiner Charakterisierung dieser dritten Epoche der Aufklärung, deren Licht die Herzen durchdringe und dort Gerechtigkeit, Brüderlichkeit und Liebe keimen lasse, umreißt Wiertz bereits den Ausgang des Kampfes zwischen Odysseus und Polyphem auf dem benachbarten Gemälde, wenn er schreibt:⁸⁰

Après les luttes sanglantes, après le choc effrayant de tous les tonnerres échappés de têtes humaines; après tous ces signes précurseurs de l'ouragan terrible qui s'apprête à bouleverser le monde, viendra grande, belle et resplendissante, la lumière! la lumière pure, la lumière qui pénètre

77 Das neuartige Verfahren der *peinture mate*, als eine matte Ölmalerei, bietet als praktikablere, zeitgemäße Variante eine Alternative zur traditionellen bis auf die Antike zurückgehenden *pittura a fresco*, wie z. B. die Pompejanische Wandmalerei. Dazu Wiertz 1869, 89–118 („Peinture mate. Première partie [1859]“), zum Fortschrittsgedanken in Bezug auf Kunst und Menschheit: 93–101 („L'Art aujourd'hui“); zur technischen Umsetzung: ebd., 119–132 („Deuxième partie. Le procédé [Œuvre posthume]“); sowie in Kurzfassung auch: Watteau/Wiertz 1861, 137–139. Dazu vgl. Colleye 1957, 109–119; Baldriga 1998.

78 Zu Wiertz als Bildhauer vgl. Colleye 1957, 131–138, hier 136–138; zudem Potvin 1912, 68; Pacco 2007b, 80–82. Zu den großen Brüsseler Bildhauerateliers (1835–1919) vgl. Van Lennep 1987.

79 Antoine Wiertz: *Deuxième époque. Les luttes*. Marmor, 56,5 × 66 × 41,5 cm. Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Inv.-Nr. 2249; *Troisième époque, La lumière*. Marmor, 120 × 90 × 49 cm. Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Inv.-Nr. 2352. Die in unmittelbarer Nachbarschaft des Polyphem-Bildes gezeigten beiden Marmorgruppen kamen (vermutlich auf Betreiben von Jules Potvin als Nachlassverwalter des Künstlers) 1870 nach den Gipsmodellen (Inv.-Nrn. 2022, 2023) zur Ausführung und 1871 zur Aufstellung. Zum Bildkommentar: Watteau/Wiertz 1861, 275–280.

80 Denken lässt die Szene auf vielfache Weise auch an Platons Höhlengleichnis (*Polit.* 7, 514a–521b, 539d–541b). Dazu vgl. Szlezák 2011. Wiertz erwähnt Platon allerdings nur einmal im Rahmen seines fragmentarischen Traktats über die Schönheit (Wiertz 1869, 339–365, hier 343) und noch dazu überaus kritisch: „Quand Platon a dit: Le beau est la splendeur du vrai, ce philosophe n'a rien révélé en n'a rien fait pour l'art“.

les cœurs, y fait germer *justice, fraternité, amour*. C'est cette lumière que l'artiste place ici aux mains de son héroïne, la *Civilisation*.⁸¹

Der Lichtschein der Fackel seiner Figur der *Zivilisation* findet seine Entsprechung in dem gleißenden Feuerschein auf dem Polyphem-Bild, in dessen linkem Hintergrund zudem eine kleine rotgewandete Figur (Abb. 3) die Flucht aus der Höhle antritt. Wiertz' Skulptur *Triumph des Lichts* bildet einen Vorläufer der seit 1870 konzipierten, 1885 bei New York eingeweihten neoklassizistischen Freiheitsstatue mit dem offiziellen Titel *Liberty Enlightening the World* des französischen Bildhauers Frédéric-Auguste Bartholdi (1834–1904). Auch Wiertz plante seine Statue in einer Größe von 45 Metern auszuführen und auf dem seine Heimatstadt Dinant und die Maas überragenden Felsen aufzustellen, wie eine Zeichnung zeigt.⁸²

III. Wiertz/Odysseus: Stolz als Ansporn – Bescheidenheit als lobheischende Maske

Das Gemälde *Un grand de la terre*, auf dem sich Odysseus gegen die grausame Übermacht Polyphems auflehnt, lässt sich schließlich auch in Bezug auf das von Enttäuschungen geprägte Verhältnis des Künstlers zum Pariser Kunstbetrieb verstehen. So forderte Wiertz in einem am Eingang seines Museums ausgehängten Pamphlet, Brüssel solle „den Giganten Paris“⁸³ als Weltmetropole ablösen: „Allons, Bruxelles! lève-toi; deviens la capitale du monde et que Paris, pour toi, ne soit qu'une ville de province“.⁸⁴ Auch gegen die Versklavung der Malerei, die als Ware behandelt werde und den Launen der Amateure sowie jedweden modischen (durch Salon, Akademie und Kunstmarkt diktierten) Einflüssen unterworfen sei, statt nach dem Schönen und Wahren zu streben,⁸⁵ richtet sich der individuelle Freiheitsdrang des belgischen

81 Wateau/Wiertz 1861, 278 f. („3^e époque. – La lumière“).

82 Zu Wiertz' Vorhaben in Dinant (mit Abbildung) vgl. Pacco 2007b, 82; zudem (mit zahlreichen Fotos der posthum ausgeführten und in Dinant aufgestellten Skulptur): <https://antoinewiertzfanclub.wordpress.com/le-triomphe-de-la-lumiere> (Zugriff: 27.10.2020).

83 Labarre 1866, 68.

84 Wiertz 1869, 329–334 („Bruxelles capitale et Paris province“). Dazu vgl. Baetens 2015.

85 Angeprangert wird hier implizit auch die neoklassizistische Prägung der belgischen Malerei der 1830er- bis 1870er-Jahre, die (v. a. in Brüssel) unter dem starken Einfluss von Jacques-Louis David (1748–1825) stand, der von 1816 bis zu seinem Tod in Brüssel lebte und unterrichtete. Einführend zur belgischen Malerei seit der Nationalgründung: Duchesne 2007, 224–228; Marechal 2005; ausführlicher Lemonnier 1906; Fierens ³1956, 431–490; Marechal/Vandepitte u.a. 2005; speziell zu den französischen Einflüssen: Roelandts 1941; Ogonovszky 2004; Ollinger-Zinque 1987. Ein Porträt dieser Epoche zeichnet zudem der belgische Maler und Essayist Albert Dasnoy (1901–1992): Dasnoy 2001.

Künstlers in einem benachbarten Aushang.⁸⁶ Unabhängige Malerei befreie sich von diesen Zwängen und richte sich allein an die Intelligenz.⁸⁷ Dieser enthusiastisch vorgetragene Gedanke findet sich in größter Zuspitzung bereits in einem Brief vom Februar 1840, den der Künstler an den liberalen belgischen Politiker und zeitweisen Premierminister Charles Rogier (1800–1885) richtete. Darin schreibt er, dass die belgische Malerei nur vorankommen könne, wenn sie das fremde Joch abschüttele, aufhöre zu glauben, dass Delacroix ein größerer Mann als Rubens oder dass Alexandre-Gabriel Decamps (1803–1860) ein würdiger Epigone Raffaels sei. Stattdessen sei es endlich Zeit, dass die belgischen Maler Vertrauen in ihre eigene Stärke hätten und „ihre“ eigene „Marseillaise“ sängen. Denn „Freiheit und Unabhängigkeit der Konzeptionen des Genies“ seien für die „Schaffung großer Dinge“ unverzichtbar. Der einem fremden Willen unterworfenen Künstler verliere seine Energie; er sei wie ein (flämischer) Löwe, dessen in Ketten gelegte Städte seine Stärke und Macht lähmten. Zur Beförderung der belgischen Malerei dringt er stattdessen darauf, einen Wettstreit mit den antiken und frühneuzeitlichen Meistern zu initiieren, habe die „übereinstimmende Bewunderung der Jahrhunderte“ doch die Kunstwerke gezeigt, die als „Vorbilder des Schönen und Wahren“ zu betrachten seien. Wenn die belgische Regierung ernsthaft in Erwägung zöge, den guten Geschmack der Malerei zurückzuerlangen, sei Folgendes anzupfehlen: Inmitten einer Ausstellung moderner Gemälde sollen „einige Meisterwerke der großen Meister“ (z. B. Rubens, Raffael und Tizian, aber auch Phidias und Michelangelo) aufgenommen werden, denn diese Werke, „die dort wie zum Kämpfen bestimmte Giganten platziert“ seien („posés là comme des géants à combattre“), würden „Begeisterung erregen“ und einen „edlen Kampf provozieren“, der dazu führe, dass die belgische Malerei wieder den großen Prinzipien der Kunst folge.⁸⁸ Vehement verfolgte Wiertz diesen Gedanken auch in seiner preisgekrönten Schrift *Éloge de Rubens* (1840), in der er Rubens nicht nur zum „größten Maler der Welt“, einen „Giganten der Kunst“, sondern gar zu einem „Homer der Malerei“ erklärt.⁸⁹ Ganz

86 Denkwürdig ist in diesem Zusammenhang auch das 1859 publizierte, leidenschaftliche Plädoyer für die Freiheit und die Entfaltungsmöglichkeiten des Individuums durch John Stuart Mill (1806–1873). Mill 2013, bes. 50–157 („Chapter II: Of the Liberty of Thought and Discussion“). Zu den mannigfachen, literarischen Einflüssen aus Deutschland, Großbritannien und Frankreich vgl. Marechal 2005, 14.

87 Wiertz 1869, 323 („Peinture indépendante“).

88 Labarre 1866, 224–226 („A M. le ministre de l’intérieur. Liège, février 1840“), hier 224 f. Dazu auch: Wiertz 1869, 381 f. („Une curieuse exhibition à l’atelier de M. Wiertz. *Entrée gratuite*“).

89 Wiertz 1869, 3–42 („Éloge de Rubens. [1840]“), hier v. a. 3–16. Wiertz kehrt hier das Urteil im Dialog *Εἰκόνες* des Lukian, der Homer als größten Maler bezeichnete, gewissermaßen um (zit. nach der Übers. von Christoph Martin Wieland: „Vor allem aber vergessen wir nicht den Homer zu Hilfe zu nehmen, den größten aller Maler, sogar dann noch den größten, wenn Euphranor und Apelles

im Sinne Christine Taubers, die Eugène Delacroix' ästhetische Position in seinem Ölbild *Tod des Sardanapal* (1827) als „Künstlerchiffre“ auffasste,⁹⁰ scheint auch in Wiertz' Polyphem-Bild von 1860 gleichermaßen die Intention seiner Malerei als auch die Kampfbereitschaft dieses streitbaren Rubenisten aufgehoben, dessen ganzes Wirken von Kampf, Kontroverse, Feindschaft und Wettstreit bestimmt zu sein schien. Antagonismen wie sie sich auch in den teilweise noch zu Lebzeiten des Künstlers publizierten biographischen und poetischen Elogen seiner Zeitgenossen als ein immer wiederkehrendes, omnipräsentes Motiv finden.⁹¹

Es ist jedoch sinnfällig, dass Wiertz in seinem Polyphem-Bild, das in seinem Œuvre als eine Art Programmbild singulär dasteht, statt auf Homers *Ilias*, auf die *Odyssee* zurückgreift. Erscheint er auf den ersten Blick doch eher als ein mit Pinsel und Feder bewaffneter Achilleus. Zugespitzt hat letztere, naheliegende Assoziation 1866 Louis Labarre, der angesichts Wiertz' Begräbnis und in Rückschluss auf sein Bildnis des *Patroklos* in seiner biographischen Studie schreibt, dass die „heute lebenden Männer“, Weggefährten des Künstlers, seine mit dem „Pinsel des Kampfes bewaffnete Hand“ ein letztes Mal berührten und dem auf dem Totenbett liegenden Wiertz „den Staub der Giganten von der Stirn wischten“ und sich von dem „eingeschlafenen Helden“ mit einem Bruderkuss verabschiedeten.⁹² Tatsächlich erfreute sich die Homer-Rezeption im Zeitalter der nationalen Bewegungen nur einer relativen Beliebtheit, einzig Achilleus und die *Ilias* erfuhren einige Verbreitung durch (auch illustrierte) Druckausgaben. So erklärt sich auch, dass Anne Claude Philippe de Caylus (1692–1765) den jungen französischen Künstlern schon 1757 in einer umfänglichen Schrift dezidiert eine bildliche Rezeption sowohl der *Ilias* als auch der *Odyssee* anempfahl. Als eine von sechs möglichen Darstellungen des Polyphemabenteuers beschreibt er auch die von Wiertz

zugegen sind.“). Die Bildhaftigkeit und wortmalerischen Qualitäten von Homers Epen stellt dann auch Winckelmann in seiner *Geschichte der Kunst des Alterthums* heraus (Winckelmann 1764, 25: „Ihre Dichter vom Homerus an reden nicht allein durch Bilder, sondern sie geben und malen auch Bilder, die vielmals in einem einzigen Worte liegen, und durch den Klang desselben gezeichnet, und wie mit lebendigen Farben entworfen werden.“). Dazu vgl. Junker 2011, 395 f.; zur Auseinandersetzung Lukians bzw. Winckelmanns mit Homer zudem: Bretzigheimer 1992; Farina 2012.

90 Tauber 2006, bes. 29–38.

91 Vgl. etwa Watteau/Wiertz 1861, 10 f., 34, 62, 69, 82. Auch der belgische Dichter und Dramaturg Louis Édouard Wacken (1819–1861) schreibt in seinem Poem *À Antoine Wiertz. Après avoir vu son Triomphe du Christ*: „Je vois sur cette toile où ton rêve s'anime | *L'image de ta vie et de tes longs combats.* | Tu soutiens, pour monter sur un faite sublime, | *Des lutttes de géant qui ne te lassent pas.*“ Zit. nach Potvin 1912, 81 [mit Hervorhebungen des Autors]. Der Künstler selbst erachtete es als einen inspirationsbefördernden Vorteil des Künstlers und Schriftstellers, Feinde zu haben. Wiertz 1869, 317–319 („Boutades philosophiques. – IV. De l'avantage d'avoir des ennemies“).

92 Labarre 1866, 5–173 („Antoine Wiertz“), hier 5–7.

gewählte Bildszene, wobei es leicht sei, „den Giganten zur dominierenden Figur zu machen“, zumal seine Anwesenheit einer Komposition genügend Abwechslung brächte und so keine Gefahr bestünde, den Topos der Szene zu wiederholen.⁹³

Auch in der belgischen Malerei von 1830 bis 1870 kam es im Rahmen der romantischen Geschichtskultur und des flämischen Patriotismus viel eher zur verklärenden Vereinnahmung historischer Schlachten, christlicher Ereignisse sowie politischer Identifikationsfiguren, wie zum Beispiel Gottfried von Bouillon oder Balduin von Konstantinopel, als zur Rezeption klassischer Sujets und Schriften.⁹⁴ Vor diesem Hintergrund erklärt sich auch die Freude Mathieu Ignace Van Brées (1773–1839), der dem Rubenismus anhängende Professor der Malerei und seit 1827 Direktor der Kunstakademie Antwerpen,⁹⁵ als ihm sein Schüler Antoine Wiertz aus Rom berichtet, dass die Arbeit an seinem *Patroklos* zügig vorangehe. Van Brée ermutigt ihn in seinem Antwortschreiben vom 23. Juni 1835 nicht nur dazu – neben Rubens – auch die venezianischen und lombardischen Meister sowie überhaupt die mannigfachen Vorbilder in Rom zu studieren, sondern lobt vor allem die Wahl eines klassischen, gar homerischen Sujets. Hätten doch alle seine ehemaligen Kameraden an der Akademie vor Homer ebenso viel Angst wie vor einem Medusenhaupt.⁹⁶

Dass nun Wiertz Odysseus als Identifikationsfigur wählte, liegt nicht nur an der bereits erwähnten Grundkonstellation des Polyphemabenteuers, welches das antagonistische Verhältnis Belgiens zu dem brutalen, gottlosen und schlicht imperialistischen Frankreich widerspiegelt.⁹⁷ Vielmehr wird Odysseus' facettenreicher Charakter samt seiner zunächst bescheidenen, seinen Namen verschweigenden, dann jedoch recht maßlosen

93 Caylus 1757, 138–274 („Tableaux tirés de l'Odyssee“), zu Polyphem in *Od.* 9.93–195, hier 193 („VII. Tableau“). Zu Caylus' Appell vgl. Latacz/Greub u. a. 2008, 457 f., Kat.-Nr. 229 (Gertrud Oswald).

94 Vgl. Koll 2001; allgemein, da dies nicht nur in Belgien der Fall war: François/Schulze 2001, 23–25.

95 Van Brée folgte Wiertz' zweitem Lehrer Guillaume-Jacques Herreyens (1743–1827) 1827 in der Direktion der Akademie und wurde seinerseits 1840 von seinem Schüler Gustave Wappers (1803–1874) abgelöst, den König Leopold I. 1845 zum Hofmaler ernannte.

96 „J'ai lu avec du plaisir la lettre que vous m'avez écrite de Rome, en date du 2 de ce mois, puisqu'elle me prouve que vous êtes toujours studieux et que vous avez le courage d'entreprendre un tableau classique qui demande des études sérieuses, tandis que maintenant plusieurs de vos anciens camarades ont peur d'Homère comme de la tête de la Méduse. [...]“ Zit. nach Terlinden 1953, 52 f. [Hervorhebungen durch den Autor]. Vgl. auch Guédron 1994, bes. 48 f.

97 Dazu vgl. François/Schulze 2001, 26.

Selbsteinschätzung am Phaiakenhof,⁹⁸ viel eher Wiertz' Künstlerselbstverständnis gerecht, als die Helden der *Ilias*, die nur eine Facette des Malers als Agitator zu versinnbildlichen vermögen.



Abb. 9 Antoine Wiertz: *Selbstporträt des Künstlers mit Ateliergewand, im reifen Alter*, 1860. Pastell auf Papier, 106 × 86 cm. Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.



Abb. 10 Antoine Wiertz: *Der Stolz*, 1855. Peinture mate auf Leinwand, 598 × 300 cm. Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Zur Veranschaulichung mag ein Seitenblick auf Wiertz' *Selbstporträt mit Ateliergewand, im reifen Alter* genügen, das der Künstler im selben Jahr wie sein Polyphem-Gemälde in Pastell ausführte (Abb. 9).⁹⁹ Darin erscheint der Künstler in modischem Gewand mit vor der Brust verschränkten Armen, wobei er mit der Linken unter seinen Mantel fasst und diesen mit der

98 *Od.* 9.12–20; auch die in den folgenden Versen geschilderte Liebe für das Vaterland, gegen die auch die Verlockungen der Fremde nicht ankommen, oder der „Leidensweg der Heimfahrt“, der mit der Abreise von Troja begann, erinnert an Wiertz' Fortune nach seinem Erfolg in Rom. Vor allem aber seine Einschätzung, dass er überaus geschätzt werde und sein „Ruhm bis in den Himmel“ reiche, lässt an Wiertz denken.

99 Antoine Wiertz: *Selbstporträt des Künstlers mit Ateliergewand, im reifen Alter*, 1860. Pastell auf Papier, 106 × 86 cm. Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Inv.-Nr. 1972. Vgl. Guédron 2007, 48 f., allgemein zu den Porträts auch: Koninckx 1942.

Rechten zusammenrafft, was manche Exegeten dazu verleitete, einen Bezug zu Jacques-Louis Davids berühmtem Bildnis Kaiser Napoleons in seinem Arbeitszimmer herzustellen.¹⁰⁰ Als Gegengewicht zu den im rechten Bildvordergrund gezeigten Malutensilien erscheint in der linken oberen Bildecke in enger Verschränkung die Leinwand mit der Darstellung seines Patroklos, eine Leiter sowie die Inschrift „LA CRITIQUE EN MATIÈRE DE PEINTURE EST-ELLE POSSIBLE“.¹⁰¹ Letztere verweist nicht nur auf die Ablehnung seines römischen Bravourstückes im Pariser Salon, auf das der Künstler hier mit klarem Blick schaut, sondern stellt auch die Kunstkritik grundsätzlich in Frage.¹⁰² Besonders auffällig ist sein komplett ins Profil gewandter Kopf, ein nicht zu übersehendes Arrangement, das, wie sich zeigte, nicht nur die bereits um 1800 grassierende Mode der Profilbildnisse aufgreift, sondern ganz dezidiert auf Johann Caspar Lavaters (1741 – 1801) *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*, die auch in französischer Übersetzung vorlagen, zu rekurrieren scheint. Tafel 20 der französischen Ausgabe von 1808 illustriert beispielhaft einen männlichen Profilkopf, dessen Züge in allen charakteristischen Partien (Stirn, Nase, Kinn) Wiertz' Profil ähneln. Laut Lavater fänden sich „in dieser Physiognomie“ überall „die Zeichen eines außergewöhnlichen Genies“. Die Gesichtsformen kündeten insgesamt von „großer Charakterstärke“, die Nase weise auf einen „überlegenen Geist“ hin, die Augenbrauen und das leicht hervorstehende Kinn zeugen von Energie. Vor allem die ideale Form der Stirn lasse den genialen, gleichermaßen von Nachdenklichkeit und Aktionismus geprägten Charakter hervortreten, sodass ein mit all diesen Merkmalen gesegneter Mann unmöglich kein Held sein könne.¹⁰³

Auch die im Hintergrund des Selbstporträts gezeigte Leiter ist kein bloßes Attribut eines Galerie- oder Atelierbildes, wie etwa bei dem Barockmaler Pierre Subleyras (1699–

100 Jacques-Louis David: *Napoleon in seinem Arbeitszimmer in den Tuileries*, 1812. Öl auf Leinwand, 203,9 × 125,1 cm. Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection, Inv.-Nr. 1961.9.15. Erinnern mögen die verschränkten Arme des Künstlers auch an das von François-Xavier Fabre um 1800 geschaffene Gemälde des Bruders: *Porträt des Lucien Bonaparte*. Öl auf Leinwand, 85,7 × 68,6 cm. Paris, Collection Bruno Ledoux (früher im Museo Napoleonico in Rom).

101 Die Inschrift bildet zugleich den Titel seiner 1851 veröffentlichten gleichnamigen Broschüre. Wiertz 1869, 209–221 („Exposition de 1851 – La critique en matière de peinture est-elle possible“).

102 Zu seiner Auseinandersetzung mit der Kunstkritik vgl. Wiertz 1869, 133–252 („III Revues de salon. 1842 – 1843 – 1848 – 1851“). Dazu vgl. u. a. Guédron 1994, 50–54; Brogniez 2010; Baetens 2015.

103 Lavater ²1808, 36, Abb. 20. Zur Intention und Rezeption vgl. Siegrist 1984, 385–394.

1749),¹⁰⁴ sondern verweist werkimmanent auf das 1855 geschaffene, allegorische Gemälde mit der *Personifikation des Stolzes* (Abb. 10).¹⁰⁵ Der mit Malutensilien ausgestattete Jüngling hat den linken Arm auf einem massiven Postament aufgestützt und die andere selbstbewusst in die Seite gestemmt. Effektiv eingehüllt in eine rote Stoffdraperie, die von rechts oben bis auf seine Füße im linken Bildvordergrund herabfällt, blickt er auf eine visionäre „Jakobsleiter“ im linken Bildhintergrund, die ein weiß schimmernder Jüngling hinaufsteigt. Auf allen Sprossen dieser „leuchtenden Leiter“, die sich von der Erde bis in den Himmel erhebt, seien unsterbliche Meisterwerke angeordnet, die sich dem Genie des Menschen verdanken, so Wiertz. Denkmäler, Statuen, Gemälde und andere künstlerische Kreationen, die allesamt an der rückseitigen Gartenfassade des Wiertz'schen Künstlerhauses, gleich einem Pantheon der Künste, aufgestellt werden sollten, um von Kühnheit, Beharrlichkeit, Wille sowie allen Eigenschaften zu zeugen, die Wiertz als die Haupttugenden des Künstlers erachte, wie dieser selbst in seinem in dritter Person abgefassten Bildkommentar schreibt.

Wiertz nimmt in Bezug auf den Stolz, der als oberste Maxime seines Schaffens gelten kann, eine provokante, moralische Umwertung vor, indem er Superbia (anders als der Katholizismus, welcher die Menschen durch Demut versklave), als eine „noble Tugend“ betrachtet, die zu großartigen Werken inspiriere, wie er dies provisorisch auch an der Innenseite der doppelflügeligen Ateliertür, in unmittelbarer Nähe zu seinem Polyphem-Bild notierte.¹⁰⁶ Gewissermaßen greift Wiertz hier Friedrich Nietzsche vor, der einige Jahrzehnte später in seiner Schrift *Jenseits von Gut und Böse. Zur Genealogie der Moral* (1886) den Versuch einer vollumfänglichen Umwertung der Moral lieferte.¹⁰⁷

104 Pierre Subleyras: *Das Atelier des Künstlers*, um 1747. Öl auf Leinwand (Vorderseite, beidseitig bemalt), 126,5 × 99 cm. Wien, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste. Vgl. Klingsöhr-Leroy 2002, 121–124, Abb. 64 und 65.

105 Antoine Wiertz: *Der Stolz*, 1855. Peinture mate auf Leinwand, 598 × 300 cm. Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Inv.-Nr. 1937.

106 „Orgueil | Vertu qui inspire | les grandes œuvres | et blesse l'amour-propre | d'autrui“. Zum Bildkommentar siehe Watteau/Wiertz 1861, Nr. 6, 155 f.

107 Nietzsche 1906. Die Nietzsche-Bezüge sind nicht nur hinsichtlich der Antrittsvorlesung vom 28. Mai 1869 in Basel zum Thema *Homer und die klassische Philologie* (Nietzsche ²1997; sowie [als Online-Ressource] Nietzsche ²2013) interessant. Zum einen hat sich auch Nietzsche (ähnlich wie Wiertz) in einem Aphorismus der *Morgenröte* dezidiert mit Odysseus verglichen, wenn er ebd. von einer „Mutter des Odysseus“ schreibt und damit vermutlich seine eigene Mutter meint (vgl. Düsing ²2007, 373). Zum anderen legt Nietzsche, der ja Altphilologe war, dem Begriff *agathos*, mit dem Homer Agamemnon beschreibt, wohl seiner Unterscheidung von Herren- und Sklavenmoral zugrunde. Zumindest ist das eine Hypothese von Winfried Schröder (Schröder ²2005, 43 f.). – Für diese Hinweise danke ich Christian Hübner. Zu Nietzsche und Homer vgl. zudem Porter 2004; jüngst

Gegenübergestellt ist dem Stolz die Bescheidenheit, von der schon Voltaire behauptet habe, sie sei nur erfunden worden, um dem Selbstwertgefühl der Männer zu schmeicheln, so Wiertz. Sie sei „eine geschickt getarnte Eitelkeit“, eine „Maske, die dem Stolz anderer schmeichelt, um Lob zu finden“, wie es auf dem anderen, rechten Türflügel dann auch heißt.¹⁰⁸ Das edle Gefühl des Stolzes, als angemessenes Vertrauen in das eigene, mit Intelligenz und Willen gepaarte Vermögen, betrachtet Wiertz als größte Errungenschaft der Schöpfung. Er sei überzeugt, dass der Mensch die Materie im Laufe der Zeit zähmen, Erde und Himmel beherrschen und schließlich Gott sein werde. Mit seinen Augen, die unablässig auf den erhabensten Grad der Perfektion gerichtet seien, den der Mensch im Laufe der Zeit erreichen könne, schaue er mitleidig auf alles, was er jetzt tue, wie ein Reisender Tage und Nächte zähle, die er brauche, um an einen Ort und dann zu einem anderen zu gelangen. Er durchmesse die Zeit in der Zukunft, die Zeit, die er brauchen würde, um einem erhabenen Meister gleich zu sein, ihn zu übertreffen und weit hinter sich zu lassen, ihn am Horizont zu verlieren, wie ein weit entferntes Gebäude, von dem man sich unablässig entferne. Wie Homer in seiner *Odyssee* wechselt auch Wiertz mehrfach die Perspektive und betrachtet die menschliche Misere und seine Vorzüge aus der Nähe und aus der Ferne, ja begibt sich gar auf eine Zeitreise. Sein Wunsch ist es, dass der „Glaube an die unbegrenzte Kraft des Menschen“ (als Voraussetzung seines wissenschaftlichen, gesellschaftlichen und vor allem geistigen Fortschritts) geradezu eine „Religion“ werde.¹⁰⁹

In Anknüpfung an die Auslegung Odysseus' als Archetyp des modernen, progressiven Menschen, der zu neuen Ufern aufbricht,¹¹⁰ beeindruckte auch Wiertz durch seine zukunftsgerichtete Fortschrittlichkeit und seine enthusiastische Neophilie. Schon Lombroso erachtete den Künstler (trotz aller krankhaften Entartung) als einen „uomo de l'avenir“¹¹¹, in dessen *Œuvre* „der Geist der neuen Zeit donnernd und dröhnend mit furchtbarem Getöse“ explodiere und „alle Sphinxfragen, die das Jahrhundert aufwarf, sich als *Riesenprobleme*“ widerspiegeln, wie es dann Richard Muther (1860–1909) in seiner 1904 publizierten

Zhavoronkov 2021. Diesen Aspekten in Bezug auf Bildkünste und Wiertz wird der Autor an anderer Stelle weiter nachgehen.

108 „Modestie | Masque qui flatte | l'amour-propre d'autrui | pour s'attirer la louange.“ Zudem vgl. Wiertz 1869, 313 f. („Boutades philosophiques. – I. Ce qui c'est que la modestie“).

109 Wiertz 1869, 384 f. („L'orgueil“). Diesen Gedanken wiederholt Wiertz auch in seinem Schreiben an Charles Rogier aus dem Jahr 1850, dazu vgl. Boariu 2011, 98.

110 Vgl. (aus unterschiedlicher Perspektive) Fuchs 1994; sowie Kiefer 2000, 200–204.

111 Lombroso 1897, 4.

Schrift *Die belgische Malerei im 19. Jahrhundert* formulierte.¹¹² Auch der Anachronismus der Wahrnehmung der Vergangenheit durch das Teleskop der Gegenwart und der Gegenwart durch das Mikroskop der Zukunft haben aus geistesgeschichtlicher Warte bereits Rudolf Steiner (1861–1925) und dann Walter Benjamin (1892–1940) fasziniert.¹¹³ Paradigmatisch findet sich letzteres Gedankenspiel in dem Gemälde *Die Dinge der Gegenwart vor den Menschen der Zukunft* (1855), das die Grundkonstellation des Polyphem-Bildes gewissermaßen variiert. Nun tritt der Held nicht dem übermächtigen wilden Giganten entgegen, sondern dieser (Gottvater ähnelnde) Riese hält die winzig erscheinende Menschheit auf seinem Handteller und studiert neugierig-belustigt ihre sich vor seinen Augen abspielenden Nöte und Kriege.¹¹⁴ Wiertz betreibt hier gleichermaßen aus politischer und geistesgeschichtlicher Perspektive ein intellektuelles Spiel mit den Relationen, wie es auf doppelte Weise auch in seinem Polyphem-Bild aufscheint. Zum einen symbolisiert der Riese die politische Bedrohung und Annektierung, vergleichbar dem Antikriegsbild *Der Koloss* aus dem Goya-Umkreis, zum anderen – positiv gewendet – provoziert er einen, bewusst intendierten Wettkampf mit den antiken und frühneuzeitlichen Meistern, die Wiertz (ähnlich wie Füssli in seiner Papierarbeit *Der Künstler verzweifelt angesichts der Größe der antiken Trümmer*) mehrfach als „Giganten“ bezeichnet.¹¹⁵ Auch der eingangs erwähnte Streetart-Künstler Aleksei Bordusov ließ sich 2015 stolz vor seinem 30 Meter hohen Polyphem auf seinem in Catania geschaffenen Mural,

112 Muther ²1909, zu Wiertz 31–43, hier 31 [Hervorhebung durch den Autor]. Dieser erste Beitrag der deutschen Kunsthistoriographie zur belgischen Malerei (unter Einbezug von Antoine Wiertz) versteht sich als polemische Replik auf die sogenannte „Tour der belgischen Bilder“ (1842–1844) und den Prinzipienstreit der Historienmalerei. Zur Person Muthers vgl. Stahl 1997. Einführend zum Zirkulieren der Bilder von Gallait und Bièvre vgl. Schoch 1979; Schoch 1997; Nerlich 2010, 188–191; Eberle 2017, 84–91; mit etwas weiterer Perspektive auch: Rossi-Schrimpf 2005.

113 Rudolf Steiner besuchte das Musée Wiertz 1902 und verarbeitete diesen Eindruck im Vorwort seines im selben Jahr veröffentlichten Buches *Das Christentum als mystische Thatsache* (Steiner 1902, III) sowie in einem in Berlin gehaltenen Vortrag über das „Wahrheitsgefühl“ im Juli 1916 (Steiner ³1998, 129 f.). Zu Benjamin vgl. (mit weiterführender Literatur) Post 2014.

114 Antoine Wiertz: *Les choses du présent devant les hommes de l'avenir*, 1855. Peinture mate auf Leinwand, 180 × 234 cm. Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Inv.-Nr. 1949. Zur von Wiertz lancierten Deutung: Watteau/Wiertz 1861, Nr. 27, 229–231.

115 Nachfolger Francisco de Goyas (Asensio Juliá?): *Der Koloss*, 1818–1825. Öl auf Leinwand, 116 × 105 cm. Madrid, Museo del Prado, Inv.-Nr. P002785; Johann Heinrich Füssli: *Der Künstler verzweifelt angesichts der Größe der antiken Trümmer*, 1778–1780. Rötel, mit Sepia getönt, auf Papier, 42 × 27,2 cm. Zürich, Kunsthaus.

direkt neben seiner Signatur ablichten und gab dadurch ein sowohl politisches als auch künstlerisches Statement ab.¹¹⁶

Resümierend lässt sich also festhalten, dass der 59-jährige Künstler – nach seinem Gemälde *Triumph Christi* (1848), flankiert von seiner Skulpturengruppe *Geschichte der Menschheit in vier Epochen* (1860–1862) – eine letzte, monumentale Leinwand schuf, die (gemäß der eingangs formulierten These) als eine kolossale Künstlerchiffre zu begreifen ist. Ihr ist in höchster Konzentration und Mehrschichtigkeit sowohl das politisch-anthropologische als auch das auf Wettstreit fußende, künstlerische Streben inhärent. Dies umso mehr, da der Künstler insofern einen Sonderfall darstellt, als er seine Werke (mit Ausnahme einiger „Porträts für die Suppe“) nicht für den Kunstmarkt schuf und etwaige lukrative Kaufangebote (z. B. im Falle seines Gemäldes *Triumph Christi*) vehement zurückwies.¹¹⁷ Vielmehr feilte er an seinen Werken, wie Meister Frenhofer in Balzacs Künstlererzählung *Le chef-d'œuvre inconnu*,¹¹⁸ immer weiter herum und arbeitete auf die Komplettierung einer möglichst repräsentativen Schau seines Œuvres in seinem staatlich finanzierten Museum hinter dem heutigen Gebäude des Europäischen Parlaments hin. Roger Bodarts (1910–1973) Einwand, dass es der zeitgenössischen Kunstkritik (hier die späten 1940er-Jahre) ebenso schwerfalle, Wiertz zu verstehen wie Homer, konnte zumindest in diesem einen Fall, so steht zu hoffen, entkräftet werden.¹¹⁹

116 Aleksei Bordusov aka Aec: *Flucht des Odysseus vor Polyphem*, 2015. Mural auf einem Getreidesilo, Höhe: 30 m. Catania (Sizilien), Hafenaerial. Dazu vgl. mit Bildmaterial: <http://interesnikazki.blogspot.com/2015/07/odysseus-escape-from-polyphemus-mural.html> (Zugriff: 21.03.2019).

117 Dazu vgl. Watteau/Wiertz 1861, 20, 28, 85 f.; zu den „Porträts für die Suppe“: Colleye 1857, 89–108. Zum Künstler im Rahmen des modernen Kunstbetriebs vgl. (neben Bättschmann, Ruppert, Krieger, Joachimides etc.) hier v. a. Walczak 2015; sowie (zum progressiven Exzentriker) Dörr-Backes 2003.

118 Balzac ¹⁶2015, bes. 61–63, 104–116. – Für diesen Hinweis danke ich Sigrid Ruby.

119 Bodart ²1949, 8: „Aujourd'hui, le critique éprouve quelque peine à comprendre ainsi Wiertz et Homère.“

Bibliographie

Quellen

- Aristoteles (2006): *Poetik. Griechisch/Deutsch. Übers. und hrsg. von Manfred Fuhrmann*. Stuttgart: Reclam (= Reclams Universal-Bibliothek, 7828).
- Balzac, Honoré (162015): *Das unbekannte Meisterwerk. Mit Illustrationen von Pablo Picasso*. Hrsg. und mit einem Nachw. von Sebastian Goeppert und Herma Goeppert-Frank. Ins Deutsche übertragen von Herma Goeppert-Frank. Frankfurt a. M.: Insel (= Insel-Bücherei, 1031) [EA 1831].
- Baudelaire, Charles (1858): „Quelques caricaturistes étrangers“, in: *L'Artiste* 2, 55–59.
- Baudelaire, Charles (1887): „La Belgique vraie. Fragments d'un livre inachevé sur la Belgique“, in: ders.: *Œuvres posthumes et correspondances inédites. Précédées d'une étude biographique par Eugène Crépet*. Paris: Maison Quantin, 41–55.
- Baudelaire, Charles (2008): „Sur la Belgique [Pauvre Belgique!]“, in: ders.: *Œuvre complètes*. Hrsg. von Claude Pichois. Bd. 2. Paris: Gallimard (= Bibliothèque de la Pléiade, 7), 819–979.
- Blanqui, Auguste (1885): *Critique sociale*. 2 Bde. Paris: Félix Alcan.
- Bitaubé, Paul Jérémie (1836): *Œuvres d'Homère, traduits en français. Odyssée. Nouvelle Édition, ornée de belles gravures*. Tome troisième. Paris: Lebigre Frères (= Oeuvres d'Homère, 3–4) [Bd. 1, 4 Teile in 2 Bdn.].
- Brunet, Pierre-Gustave (1865): *Étude sur Francisco Goya, sa vie et ses travaux. Notice biographique et artistique, accompagnée de photographies d'après les compositions de ce maître*. Paris: Aubry.
- Caylus, Anne Claude Philippe de (1757): *Tableaux tirés de l'Illiade, de l'Odyssée d'Homère et de l'Enéide de Virgile, avec des observations générales sur le costume par M^r le Comte de Caylus*. Paris: Tilliard.
- Diderot, Denis (1795): *Essais sur la peinture*. Paris: Fr[ères] Buisson [EA, 1766 verfasst].
- Diderot, Denis (1876): „Salon de 1767“, in: ders. (1875–1877): *Œuvres complètes de Diderot, revues sur les éditions originales [...]*. Hrsg. von Jules Assézat und Maurice Tourneux. 20 Bde. Paris: Garnier Frères, Bd. 11, 1–382.
- Dugas-Montbel, Jean-Baptiste (1833a): *L'Odyssée d'Homère, traduite en français. Tome premier, contenant les chants I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX, X*. Paris: Firmin Didot Frères [zweisprachige Ausg. in 3 Bdn.].
- Dugas-Montbel, Jean-Baptiste (1833b): *Observations sur l'Odyssée d'Homère*. Paris: Firmin Didot Frères.
- Gautier, Théophile (1845): *Voyage en Espagne. Nouvelle édition revue et corrigée*. Paris: Charpentier.
- Grimm, Herman (1875): „Der Maler Wiertz. 1874.“, in: ders.: *Fünfzehn Essays*. Berlin: Ferd. Dümmlers Verlagsbuchhandlung Harrwitz und Goßmann, 1–30.
- Hardy, Thomas (2003): *Tess of the D'Urbervilles*. Hrsg. und kommentiert von Tim Dolin und einer Einf. von Margaret R. Higonnet. London: Penguin Books [engl. EA 1891].

- Homer (2010): *Odyssee. Griechisch/Deutsch. Übers., Nachw. und Register* von Roland Hampe. Stuttgart: Reclam (= Reclams Universal-Bibliothek, 18640).
- Hesiod (⁵2012): *Theogonie. Werke und Tage. Griechisch-deutsch.* Hrsg. und übers. von Albert Schirnding. Mit einer Einf. und einem Register von Ernst Günther Schmidt. Berlin: Akademie Verlag (= Sammlung Tusculum).
- Labarre, Louis (1860): *Napoléon III et la Belgique.* Brüssel: Chez tous les libraires.
- Labarre, Louis (1866): *Antoine Wiertz. Étude biographique. Avec les lettres de l'artiste et la Photographie du Patrocle.* Brüssel: Chez l'auteur, 24, Rue de Naples, et chez tous les libraires [EA; bereits 1867 Zweitaufgabe].
- Lavater, Johann Caspar (²1808): *Le Lavater portatif, ou précis de l'art de connaître les hommes par les traits du visage; avec trente-trois planches. Second Édition corrigée et augmentée.* Paris: Madame Veuve Hocquart.
- Lemonnier, Camille (1906): *L'École Belge de Peinture 1830–1905.* Brüssel: Librairie nationale d'art et d'histoire G. Van Oest & C^e.
- Lombroso, Cesare (1894): *Entartung und Genie. Neue Studien. Gesammelt und unter Mitwirkung des Verfassers deutsch herausgegeben von Dr. Hans Kurella.* Leipzig: Georg H. Wigand's Verlag.
- Lombroso, Cesare (1897): „Genio e pazzia nell'opera di Wiertz“, in: *Emporium* 5:25, 3–8.
- Lukian (1981): „Panthea oder Die Bilder“, in: ders.: *Werke in drei Bänden.* Hrsg. von Jürgen Werner und Herbert Greiner-Mai. Aus dem Griechischen übers. von Christoph Martin Wieland. Berlin/Weimar: Aufbau-Verlag (= Bibliothek der Antike: Griechische Reihe), Bd. 2, 125–139.
- Matheron, Laurent (1858): *Goya.* Paris: Schulz et Thuillier [o. S.; mit Widmung „A Monsieur E. Delacroix“].
- Mill, John Stuart (2013): *Über die Freiheit.* Aus dem Engl. übers. von Bruno Lemke. Mit Anhang und Nachw. hrsg. von Bernd Gräfrath. Stuttgart: Reclam (= Reclams Universal-Bibliothek, 3491) [zweisprachige Ausg., engl. EA 1859].
- Muther, Richard (²1909): *Die belgische Malerei im neunzehnten Jahrhundert. Neue wohlfeile Ausgabe.* Berlin: Fischer [EA 1904].
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm (1906): *Jenseits von Gut und Böse. Zur Genealogie der Moral. Aus dem Nachlass 1885/86.* Leipzig: Naumann (= Nietzsche's Werke, 8).
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm (²1997): „Homer und die klassische Philologie“, in: ders.: *Werke in drei Bänden.* Hrsg. von Karl Schlechta. München: Carl Hanser, Bd. 3, 154–174 [EA 1954; Antrittsvorlesung in Basel vom 28. Mai 1869].
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm (²2013): *Homer and Classical Philology.* Hrsg. von Oscar Levy. Übers. von J. M. Kennedy. Auckland, Neuseeland: The Floating Press [EA 2007; Antrittsvorlesung in Basel vom 28. Mai 1869].

- Renouvier, Jules (1863): *Histoire de l'art pendant la Révolution considéré principalement dans les estampes, ouvrage posthume de Jules Renouvier, suivi d'une étude du même sur J.-B. Greuze avec une notice biographique et une table par M. Anatole de Montaiglon*. 2 Bde. Paris: V^e Jules Renouard.
- Robert, Étienne-Gaspard (1831–1833): *Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques du physicien-aéronaute E. G. Robertson, connu par ses expériences de Fantasmagorie [...]*. 2 Bde. Paris: Chez l'auteur et à la Librairie de Wurtz.
- Steiner, Rudolf (1902): „Vorwort“, in: ders.: *Das Christentum als mystische Thatsache*. Berlin: C. A. Schwetschke und Sohn, III–VI.
- Steiner, Rudolf (³1998): „Wahrheitsgefühl. Sechster Vortrag. Berlin, 11. Juli 1916“, in: ders.: *Weltwesen und Ichheit. Sieben Vorträge, gehalten in Berlin vom 6. Juni bis 18. Juli 1916*. Dornach: Rudolf Steiner Verlag (= Rudolf Steiner-Nachlaßverwaltung, Bibliographie-Nr. 169) [EA 1921], 122–141.
- Watteau, Louis / Wiertz, Antoine Joseph (1861): *Catalogue raisonné du Musée Wiertz précédé d'une biographie du peintre par Le D^r L. Watteau*. Brüssel/Leipzig: A. Lacroix, Verboeckhoven et C^{ie}, Imprimeurs-Éditeurs [EA; bereits 1865 eine erweiterte Zweitausgabe].
- Waters, Clara Erskine Clement (1880a): „Antoine Joseph Wiertz. I. The Biography of the Artist“, in: *The American Art Review* 2:1, 13–18.
- Waters, Clara Erskine Clement (1880b): „Antoine Joseph Wiertz. II. The Wiertz Museum“, in: *The American Art Review* 2:2, 58–63.
- Wiertz, Antoine Joseph (1869): *Œuvres littéraires*. Brüssel: V^e Parent et fils, éditeurs [parallele Ausg. bei Henri Plon in Paris].
- Winckelmann, Johann Joachim (1764): *Geschichte der Kunst des Alterthums*. Dresden: Waltherische Hof-Buchhandlung [enthält den ersten und zweiten Teil mit je eigenem Titelblatt].
- Yriarte, Charles (1867): *Goya. Sa biographie, les fresques, les toiles, les tapisseries, les eaux-fortes et le catalogue de l'œuvre avec cinquante planches inédites d'après les copies de Tabar, Bocourt et Ch. Yriarte*. Paris: Henri Plon.

Forschungsliteratur

- Adhémar, Jean (1935): „Essai sur les débuts de l'influence de Goya en France au XIX^e siècle“, in: Lemoisne/Adhémar 1935, XX–XXXIV.
- Alhadeff, Albert (2002): *The Raft of Medusa. Géricault, Art, and Race*. München/Berlin: Prestel.
- Andreae, Bernard (1982): *Odyseus. Archäologie des europäischen Menschenbildes*. Frankfurt a.M.: Societäts-Verlag. Zugleich: Heidelberger historische Bestände – digital: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/andreae1982/0007> (Zugriff: 05.10.2020).

- Andreae, Bernard u. a. (1999): *Odysseus. Mythos und Erinnerung*. Ausst. Kat. München. Mainz: Verlag Philipp von Zabern.
- Arburg, Hans-Georg von (2006): „Geisterbeschwörung oder Gedankentheater? Erläuterungen zum Frontispiz ‚La fantasmagorie du professeur Robertson‘ (1797)“, in: Haupt, Sabine / Stadler, Ulrich (Hrsg.): *Das Unsichtbare sehen. Bildzauber, optische Medien und Literatur*. Basel: Birkhäuser (= Edition Voldemeer), 13–18.
- Baetens, Jan (2015): „Bruxelles capitale, Paris province. Antoine Wiertz en het gevecht met Parijs“, in: *Desipientia. Kunsthistorisch Tijdschrift* 22:1, 22–27.
- Bagordo, Andreas (2010): Art. „Homer“, in: Walde, Christine (Hrsg.): *Die Rezeption der antiken Literatur. Kulturhistorisches Werklexikon*. Stuttgart/Weimar: Metzler (= Der neue Pauly: Supplemente, 7), Sp. 323–372.
- Baldriga, Irene (1998): „Contributo alla storia delle tecniche artistiche del XIX secolo: la ‚peinture mate‘ di Antoine Wiertz (1853)“, in: *Ricerche di storia dell'arte* 64, 89–94.
- Belluzzi, Amedeo (2006): *Giulio Romano. Amore e Psiche a Palazzo Te*. Modena: Panini (= Figure, 7).
- Bettenworth, Anja (2011): Art. „Homer-Rezeption in der populären Kultur“, in: Rengakos/Zimmermann 2011, 411–416.
- Boariu, Dominic-Alain (2011): „Une Sixtine démente: Le Musée Antoine Wiertz“, in: Mina, Gianna A. / Wuhrmann, Sylvie (Hrsg.): *Tra universo privato e spazio pubblico. Case di artisti adibite a museo. Atti del convegno annuale dell'Associazione svizzera degli storici e delle storiche dell'arte [...] 9 – 11 ottobre 2009, Museo Vincenzo Vela, Ligornetto*. [Berna]: Ufficio Federale della Cultura (= Casa d'artisti, 5), 93–108.
- Bodart, Roger (1949): *Antoine Wiertz*. Antwerpen: De Sikkel (= Monographies de l'Art Belge, 3. Ser., 10).
- Bonnier, Bernadette / Carpiaux, Véronique u. a. (Hrsg.) (2007a): *Les Relations de Monsieur Wiertz: Antoine Wiertz au cœur de son siècle*. Mit Texten von Michel Draguet, Patrick Roegiers u. a. Ausst. Kat. Namur. Paris: Somogy.
- Bonnier, Bernadette / Carpiaux, Véronique u. a. (Hrsg.) (2007b): *Les Relations de Monsieur Wiertz: Wiertz-Witkin, un tête-à-tête criant*. Mit Texten von Michel Draguet, Patrick Roegiers u. a. Ausst. Kat. Namur. Paris: Somogy.
- Bretzigheimer, Gerlinde (1992): „EIKONEΣ – ΥΠΕΡ ΤΩΝ ΕΙΚΟΝΩΝ. Ein Beitrag zur Literaturtheorie und Homerkritik“, in: *Rheinisches Museum für Philologie* 135, 161–187.
- Brogniez, Laurence (2010): „La revanche des peintres ou la critique de la critique (Wiertz, Rops, Ensor)“, in: Prunghaud, Joëlle (Hrsg.): *La ‚littérature d'art‘. Entre critique et création*. Lille: Conseil Scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle (= Collection UL3, travaux et recherches), 21–38.

- Buck, Theo (2019): *Géricaults Floß der Medusa 1819–2019. Entstehung, Wirkung, Rezeption*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Canal, Virgine (2007): *Jean Tinguely. Le Cyclop*. Photographien von Tadashi Ono. Paris: Isthme Éditions.
- Colley, Hubert (1957): *Antoine Wiertz*. Brüssel: La Renaissance du Livre (= Notre passé, Ser. 7, 8).
- Cudworth, C. L. (1952): „Berlioz and Wiertz: A Comparison and a Contrast“, in: *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap* 6:4, 275–282.
- Dasnoy, Albert (2001): *Les beaux jours du romantisme belge. Essai*. Vorw. von Paul Fierens. Nivelles: Le Cri Édition (= Essais littéraires) [zuerst 1948].
- Dechaux, Carine / Roberts-Jones, Philippe (1995): *Le dictionnaire des peintres belges du XIV^e siècle à nos jours*. 3 Bde. Vorw. von Éliane de Wilde. Brüssel: La Renaissance du Livre.
- Décultot, Élisabeth (2011): „Diderots Versuch über die Malerei“, in: Beyer, Andreas / Osterkamp, Ernst (Hrsg.): *Goethe Handbuch. Supplemente*. Bd. 3: Kunst. Stuttgart/Weimar: Metzler, 333–342.
- Dillmann, Claudia (2012): „Lebende Bilder. Schwarze Romantik im Film“, in: Krämer 2012, 284–292.
- Dittberner, Susanne (1995): *Traum und Trauma vom Schlaf der Vernunft. Spanien zwischen Tradition und Moderne und die Gegenwelt Francisco Goyas*. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Dörr-Backes, Felicitas (2003): *Exzentriker. Die Narren der Moderne*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Draguet, Michel (2010): *Le symbolisme en Belgique*. Antwerpen: Fonds Mercator.
- Duchesne, Jean-Patrick (2007): „Die bildende Kunst“, in: Koll 2007, 224–254.
- Düsing, Edith (²2007): *Nietzsches Denkweg. Theologie – Darwinismus – Nihilismus*. Paderborn/München: Wilhelm Fink.
- Eberle, Matthias (2017): *Im Spiegel der Geschichte. Realistische Historienmalerei in Westeuropa 1830–1900*. München: Hirmer.
- Farina, Franco (2012): „Winckelmann und Homer“, in: Dummer, Jürgen / Riedel, Volker (Hrsg.): *Homer im 18. Jahrhundert. Ein Kolloquium der Winckelmann-Gesellschaft*. Stendal: Winckelmann-Gesellschaft (= Schriften der Winckelmann-Gesellschaft, 29), 24–31.
- Fellmann, Berthold (1972): *Die antiken Darstellungen des Polyphemabenteuers*. München: Wilhelm Fink (= Münchener archäologische Studien, 5).
- Festschrift Kunstakademie Brüssel (1987): *Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles. 275 ans d'enseignement / 275 jaar onderwijs aan de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten van Brussel*. Ausst. Kat. Brüssel. Brüssel: Crédit Communal/Gemeentekrediet.
- Fierens, Paul (³1956): *L'art en Belgique. Du Moyen Âge à nos jours*. Brüssel: La Renaissance du Livre [zuerst 1947].
- Fierens-Gevaert, Hyppolyte (1920): *Antoine Wiertz*. Turnhout: Établissements Brepols (= Les grands belges).

- Flacke, Monica (Hrsg.) (2001): *Mythen der Nationen: Ein europäisches Panorama*. München/Berlin: Koehler & Amelang [zuerst 1998].
- Fornari, Bruno (2007): „De Wiertz à Rops, similitudes et divergences“, in: Bonnier/Carpiaux u. a. 2007a, 84–101.
- François, Etienne / Schulze, Hagen (2001): „Das emotionale Fundament der Nationen“, in: Flacke 2001, 17–32.
- Fuchs, Gotthard (Hrsg.) (1994): *Lange Irrfahrt – große Heimkehr. Odysseus als Archetyp – zur Aktualität des Mythos*. Frankfurt a. M.: Josef Knecht.
- Fuhrmann, Manfred (2006): „Nachwort“, in: Aristoteles 2006, 144–178.
- Galansino, Arturo (2014): „Mitgefühl“, in: Van Hout 2014a, 178–187 [Essay], 188–221 [Katalogteil].
- Germer, Stefan (2001): „Retrovision: Die rückblickende Erfindung der Nationen durch die Kunst“, in: Flacke 2001, 33–52.
- Giuliani, Luca (2003): *Bild und Mythos. Geschichte der Bilderzählung in der griechischen Kunst*. München: C. H. Beck.
- Gola, Sabina (1995): „Au Café grec, Place d'Espagne. Antoine Wiertz, peintre dinantais à Rome“, in: Moureau, François (Hrsg.): *L'œil aux aguets ou L'artiste en voyage*. Paris: Klincksieck (= Littérature des voyages), 61–70.
- Gola, Sabina (1999): *Un demi-siècle de relations culturelles entre l'Italie et la Belgique (1830–1880)*. 2 Bde. Turnhout: Brepols (= Institut Historique Belge de Rome. Bibliothèque / Belgisch Historisch Instituut te Rome. Bibliothek, 46–47).
- Greub, Thierry (2008): „Nähe und Ferne zu Homer: Die künstlerische Rezeption Homers in der Neuzeit“, in: Latacz/Greub u. a. 2008, 265–275.
- Gruber, Gerlinde / Haag, Sabine u. a. (Hrsg.) (2017): *Rubens. Kraft der Verwandlung*. Ausst. Kat. Wien/Frankfurt a. M. München: Hirmer.
- Guédron, Martial (1994): „Antoine Wiertz à la conquête de Paris“, in: *Histoire de l'art* 25/26, 43–55.
- Guédron, Martial (2007): „De la plume aux colosses. Notes sur les écrits d'Antoine Wiertz“, in: Bonnier/Carpiaux u. a. 2007a, 48–63.
- Herding, Klaus (1989a): *Im Zeichen der Aufklärung. Studien zur Moderne*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Herding, Klaus (1989b): „Konkrete Utopie im Weltmaßstab. Die Kunst der Revolution – eine revolutionäre Kunst?“, in: Herding 1989a, 9–70.
- Herding, Klaus (1989c): „Visuelle Zeichensysteme in der Graphik der Französischen Revolution“, in: Herding 1989a, 95–126.

- Herding, Klaus / Reichardt, Rolf (1989): *Die Bildpublizistik der Französischen Revolution*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Himmelmann, Nikolaus (1996): *Sperlonga. Die homerischen Gruppen und ihre Bildquellen*. Opladen: Westdeutscher Verlag (= Vorträge – Nordrhein-Westfälische Akademie der Wissenschaften: Geisteswissenschaften, G 340).
- Hoff, Ralf von den (2009): „Odysseus in der antiken Bildkunst“, in: Gehrke, Hans-Joachim / Kirschkowski, Mirko (Hrsg.): *Odysseus. Irrfahrten durch die Jahrhunderte*. Freiburg i. Br.: Rombach Verlag (= Paradeigmata, 7), 39–64.
- Hofmann, Werner (Hrsg.) (1980): *Goya. Das Zeitalter der Revolutionen, 1789–1830*. Ausst. Kat. Hamburg. München: Prestel (= Kunst um 1800).
- Hulten, Pontus (1987): *Jean Tinguely. Une magie plus forte que la mort*. Paris: Éditions Le Chemin vert.
- Jeleva, Darina (2011): *Die Freiheit zum Tode. Suiziddarstellungen in der Malerei und Graphik des 18.-20. Jahrhunderts*. Berlin, FU Berlin; <https://katalog.ub.uni-heidelberg.de/cgi-bin/titel.cgi?katkey=67299142> (Zugriff: 13.09.2020).
- Junker, Klaus (2011): Art. „Ilias, Odyssee und die Bildenden Künste“, in: Rengakos/Zimmermann 2011, 395–411.
- Kiefer, Marcus (2000): „Michelangelo riformato“: *Pellegrino Tibaldi in Bologna. Die Johanneskapelle in San Giacomo Maggiore und die Odysseus-Säle im Palazzo Poggi*. Hildesheim/Zürich u.a.: Georg Olms (= Studien zur Kunstgeschichte, 39).
- Kliem, Manfred / Sperl, Richard (Hrsg.) (1971): *Marx Engels Verzeichnis. Zweiter Band. Briefe, Postkarten, Telegramme*. Berlin: Dietz.
- Kliemann, Julian / Rohlmann, Michael (2004): *Wandmalerei in Italien. Die Zeit der Hochrenaissance und des Manierismus. 1510–1600*. München: Hirmer.
- Klingsöhr-Leroy, Cathrin (2002): *Das Künstlerbildnis des Grand Siècle in Malerei und Graphik. Vom „Noble Peintre“ zum „Pictor Doctus“*. München: Wilhelm Fink.
- Koll, Johannes (2001): „Belgien. Geschichtskultur und nationale Identität“, in: Flacke ²2001, 53–77.
- Koll, Johannes (Hrsg.) (2005a): *Nationale Bewegungen in Belgien. Ein historischer Überblick*. Münster/ New York: Waxmann (= Niederlande-Studien, 37).
- Koll, Johannes (2005b): „Revolution und Nation: Zur Entstehung von belgischem Nationalbewußtsein im späten 18. Jahrhundert“, in: Koll 2005a, 15–40.
- Koll, Johannes (Hrsg.) (2007): *Belgien. Geschichte, Politik, Kultur, Wirtschaft*. Münster: Aschendorff.
- Koninckx, Willy (1942): *Le portrait dans l'œuvre d'Antoine Wiertz (Conférence de la Diffusion Artistique des Musées Royaux des Beaux-Arts, 8 mars 1942)*. Brüssel: Vromant.

- Krepel, Ulla (1981): „Die ‚Krönung des Tugendhelden‘“, in: *Peter Paul Rubens Werk und Nachruhm*. Hrsg. vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte und von den Bayerischen Staatsgemaldesammlungen. München: Wilhelm Fink, 89–104.
- Krämer, Felix (Hrsg.) (2012): *Schwarze Romantik. Von Goya bis Max Ernst*. Ausst. Kat. Frankfurt a. M. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz.
- Küppel, Lutz (2001): Art. „Polyphemos“, in: Cancik, Hubert / Schneider, Helmuth (Hrsg.): *Enzyklopädie der Antike. Altertum*. Stuttgart/Weimar: Metzler (= Der neue Pauly, 10), Sp. 76.
- Lamy, Dominique (1984): „‚Deux Jeunes Filles‘ ou ‚La Belle Rosine‘. Antoine Wiertz“, in: *Revue des archéologues et historiens d’art de Louvain* 17, 264–271.
- Lange, Justus / Auwera, Joost Vander u. a. (2012): *Jordaens und die Antike*. Mit Texten von Koenraad Brosens, Nello Forti Grazzini u. a. Ausst. Kat. Brüssel/Kassel. München: Hirmer [deutsche Ausg.].
- Lange, Justus / Münch, Birgit u. a. (Hrsg.) (2018): *Reframing Jordaens. Pictor doctus, Techniken, Werkstattpraxis / Pictor doctus, Techniques, Workshop practice*. Petersberg: Michael Imhof.
- Latacz, Joachim / Greub, Thierry u. a. (Hrsg.) (2008): *Homer. Der Mythos von Troia in Dichtung und Kunst*. Ausst. Kat. Basel/Mannheim. München: Hirmer.
- Lemoisne, Paul-André / Adhémar, Jean (1935): *Goya. Exposition de l’œuvre gravé, de peintures, de tapisseries et de cent dix dessins du Musée du Prado*. Mit einem Vorw. von Julien Cain. Paris: Édition des Bibliothèques nationales de France.
- Lobsien, Eckard (2008): Art. „Odysseus“, in: Moog-Grünwald, Maria (Hrsg.): *Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Stuttgart/Weimar 2008 (= Der neue Pauly: Supplemente, 5), 485–499.
- Lücke, Hans-Karl / Lücke, Susanne (2002): Art. „Odysseus“, in: dies.: *Helden und Gottheiten der Antike. Ein Handbuch. Der Mythos und seine Überlieferung in Literatur und bildender Kunst*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt (= Rowohlts Enzyklopädie, 55641), 400–460.
- Lücke, Hans-Karl / Lücke, Susanne (?2006): Art. „Kronos“, in: dies. (Hrsg.): *Antike Mythologie. Ein Handbuch. Der Mythos und seine Überlieferung in Literatur und bildender Kunst*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt (= Rowohlts Enzyklopädie, 55600), 508–518.
- Luther, Andreas (Hrsg.) (2005): *Odyssee-Rezeptionen*. Frankfurt a. M.: Verlag Antike.
- Mangin, Serge D. (1995): „Das planetarische Auge“, <https://www.yumpu.com/de/document/view/21090451/das-planetarische-auge-des-kyklopen-serge-mangin> (Zugriff: 22.03.2019) [ohne Seitenzählung].
- Mangin, Serge D. (2016): *Ein Bildhauer für Europa*. Aus dem Franz. von Hertha Schwarz. Stuttgart: Belser.
- Mannoni, Laurent (1996): „The Phantasmagoria“, in: *Film History* 8:4, 390–415.
- Marechal, Dominique / Vandepitte, Francisca u. a. (Hrsg.) (2005): *Le romantisme en Belgique. Entre réalités, rêves et souvenirs*. Ausst. Kat. Brüssel. Brüssel: Racine.

- Marechal, Dominique (2005): „À propos du romantisme et de bien davantage. La peinture belge au temps du Roi Léopold I^{er} dans un large contexte“, in: Marechal/Vandepitte u. a. 2005, 11–19.
- Marzik, Iris (1986): *Das Bildprogramm der Galleria Farnese in Rom*. Berlin: Gebr. Mann (= Frankfurter Forschungen zur Kunst, 13).
- Mertens, Phil (1984): *Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Département d'Art Moderne. Catalogue inventaire de la peinture moderne*. Mit einem Vorw. von Philippe Roberts-Jones. Brüssel: Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.
- Moerman, André A. / Legrand, Francine-Claire (1974): *Wiertz ou les égarements d'un talent*. Paris: Jacques Damase.
- Moerman, André A. (1987): „Na 1830 een nieuwe start onder François-Joseph Navez“, in: Festschrift Kunstakademie Brüssel 1987, 86–90.
- Müller, Gernot Michael (2015): Art. „Galateia und Polyphemos“, in: Moog-Grünewald, Maria (Hrsg.): *Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart*. E-Book. Leiden: Brill (= Der Neue Pauly. Supplemente, 5); http://dx.doi.org/10.1163/2452-3054_dnp05_COM_0048 (Zugriff: 12.03.2019) [ohne Seitenzählung; zuerst 2008].
- Myrone, Martin (Hrsg.) (2006): *Gothic Nightmares. Fuseli, Blake and the Romantic Imagination*. Mit Essays von Christoph Frayling u. a. Ausst. Kat. London. London: Tate Publishing.
- Nerlich, France (2010): *La peinture française en Allemagne. 1815–1870*. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme (= Passages/Passagen, 27).
- Ollinger-Zinque, Gisèle (1987): „Art et liberté. De la démission de Navez au règne de Portaels (1859–1900)“, in: Festschrift Kunstakademie Brüssel 1987, 92–107.
- Ogonovszky, Judith (2004): „Godefroid Guffens et Jean Swerts. La peinture monumentale belge sous l'influence des Nazaréens“, in: Roland/Schmitz 2004, 87–115.
- Pacco, Christian (2007a): „Antoine Wiertz, un héros romantique“, in: Bonnier/Carpiaux u. a. 2007a, 19–33.
- Pacco, Christian (2007b): „Aux sources de l'œuvre d'Antoine Wiertz“, in: Bonnier/Carpiaux u. a. 2007a, 65–83.
- Pacco, Christian (2007c): „En marge du réalisme: La justice sociale“, in: Bonnier/Carpiaux u. a. 2007a, 102–109.
- Porter, James I. (2004): „Nietzsche, Homer, and the Classical Tradition“, in: Bishop, Paul (Hrsg.): *Nietzsche and Antiquity. His Reaction and Response to the Classical Tradition*. Columbia, SC: Camden House (= Studies in German Literature, Linguistics, and Culture), 7–26.
- Post, Jack (2014): „The Telescoping of the Past Through the Present. Antoine Wiertz and Walter Benjamin's Philosophy of (Art) History“, in: *Image & Narrative* 15:4, 40–58.

- Potvin, Jules (1912): *Antoine Wiertz. L'époque, l'homme, l'œuvre*. Brüssel: F. de Nobele.
- Präger, Christmut (2002): „Le Cyclop – Eine ‚Anti-Freiheitsstatue‘ als Herausforderung“, in: Fath, Manfred (Hrsg.): (2002): *Jean Tinguely. „Stillstand gibt es nicht“*. Mit Beitr. von Hans-Jürgen Buderer, Inge Herold u. a. Ausst. Kat. Mannheim/Emden. München/Berlin u. a.: Prestel, 120–127.
- Puttfarken, Thomas (2005): *Titian and Tragic Painting. Aristotle's ‚Poetics‘ and the Rise of the Modern Artist*. New Haven, CT/London: Yale University Press.
- Reckermann, Alfons (1991): *Amor Mutuus. Annibale Carraccis Galleria-Farnese-Fresken und das Bild-Denken der Renaissance*. Köln/Wien u. a.: Böhlau (= *Pictura et Poesis*, 3).
- Rengakos, Antonios / Zimmermann, Bernhard (Hrsg.) (2011): *Homer-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Roberts-Jones, Philippe (1977): „L'image irréaliste chez Antoine Wiertz“, in: *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts / Académie Royale de Belgique*, 5. Ser., 59, 55–63, Tf. 1–12.
- Roelands, Oscar (1941): *Considérations sur l'influence de l'art français en Belgique depuis 1830*. Brüssel: Palais des Académies (= Académie royale de Belgique, Classe des Beaux-Arts: Mémoires / Koninklijke Belgische Academie, Afdeling Schoone Kunsten: Verhandelingen, 4).
- Roland, Hubert / Schmitz, Sabine (Hrsg.) (2004): *Pour une iconographie des identités culturelles et nationales. La construction des images collectives à travers le texte et l'image / Ikonographie kultureller und nationaler Identität. Zur Konstruktion kollektiver ‚images‘ in Text und Bild*. Frankfurt a. M./Berlin u. a.: Peter Lang (= *Studien und Dokumente zur Geschichte der Romanischen Literaturen*, 51).
- Rosenblum, Robert / Janson, Horst W. (1984): *Art of the nineteenth century*. London: Thames & Hudson.
- Rossi-Schrimpf, Inga (2005): „Le Romantisme belge et l'Europe. Interactions“, in: Marechal/Vandepitte u. a. 2005, 39–47.
- Santorius, Nerina (2012): „Sartans Erben. Das Vermächtnis der Unvernunft in der französischen Romantik“, in: Krämer 2012, 98–102.
- Sauerländer, Willibald (2011): *Der Katholische Rubens. Heilige und Märtyrer*. München: C. H. Beck (= Historische Bibliothek der Gerda-Henkel-Stiftung).
- Schadewaldt, Wolfgang (1955): „Furcht und Mitleid? Zur Deutung des Aristotelischen Tragödiensatzes [...]“, in: *Hermes* 83:2, 129–171.
- Schoch, Rainer (1979): „Die belgischen Bilder. Ein Beitrag zum deutschen Geschichtsbild des Vormärz“, in: *Städte-Jahrbuch*, N. F. 7, 171–186.
- Schoch, Rainer (1997): „Die ‚belgischen Bilder‘. Zu einem Prinzipienstreit der Historienmalerei des 19. Jahrhunderts“, in: Möseneder, Karl (Hrsg.): *Streit um Bilder. Von Byzanz bis Duchamp*. Berlin: Reimer, 161–179, Farbtafel VI.

- Schröder, Winfried (²2005): *Moralischer Nihilismus. Radikale Moralkritik von den Sophisten bis Nietzsche*. Stuttgart: Reclam (= Reclams Universal-Bibliothek, 18382) [Überarbeitete Neuauflage].
- Schulze, Harald (2000): „Das planetarische Auge des Kyklopen. Zum Problem der Wiedergabe des Zentralauges des Polyphem in antiker und moderner Plastik“. [Typoskript vom Verfasser].
- Schuyler, F. Dix (1888): „Antoine Joseph Wiertz“, in: *The Connoisseur* 2:3, 125–127.
- Siegrist, Christoph (1984): „Nachwort“, in: Lavater, Johann Caspar: *Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*. Hrsg. von dems. Stuttgart: Reclam, 377–394.
- Signorini, Rodolfo (2012): *La camera di amore e psiche nella Villa del Te a Mantova*. Mantua: Sometti (= Mantua felix, 2).
- Spies, Werner (1995): „Monster im Walde. Der ‚Zyklop‘ von Tinguely“, in: ders.: *Schnitt durch die Welt. Aufsätze zur Kunst und Literatur*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 224–228.
- Stahl, August (1997): Art. „Muther, Richard“, in: Stolberg-Wernigerode, Otto zu (Hrsg.): *Neue deutsche Biographie*. Bd. 18. Berlin: Duncker & Humblot, 649–650.
- Szlezák, Thomas Alexander (³2011): „Das Höhlengleichnis (Buch VII 514a–521b und 539d–541b)“, in: *Platon: Politeia*. Hrsg. von Otfried Höffe. Berlin: Akademie Verlag, 155–173.
- Tauber, Christine (2006): *Ästhetischer Despotismus. Eugène Delacroix' „Tod des Sardanapal“ als Künstlerchiffre*. Konstanz: UVK Universitätsverlag Konstanz (= Konstanzer Universitätsreden, 223).
- Terlinden, Charles (1953): *La correspondance d'Antoine Wiertz, prix de Rome, au cours de son voyage d'Italie (Septembre 1833 – juin 1837)*. Brüssel: Institut Historique Belge de Rome (= Bibliothèque de l'Institut historique belge de Rome, 5).
- Thélot, Jérôme (2013): *Géricault, „Le radeau de la Méduse“*. Le sublime et son double. Paris: Éditions Manucius (= Écrits sur l'art).
- Tollebeek, Jo (1998): „Historical Representation and the Nation-State in Romantic Belgium (1830–1850)“, in: *Journal of the History of Ideas* 59, 329–353.
- Tomlinson, Janis (1994): *Francisco Goya y Lucientes. 1746–1828*. London: Phaidon.
- Van Hout, Nico (Hrsg.) (2014a): *Rubens und sein Vermächtnis. Inspiration für Europa*. Ausst. Kat. Brüssel/London. Leipzig: E. A. Seemann [deutsche Ausg.].
- Van Hout, Nico (2014b): „Rubens und sein Vermächtnis: Eine Einführung“, in: Van Hout 2014a, 16–21.
- Van Hout, Nico (2014c): „Gewalt“, in: Van Hout 2014a, 24–31 [Essay], 32–75 [Katalogteil].
- Van Lennep, Jacques (1987): „Le grand atelier de la sculpture belge (1835–1910)“, in: Festschrift Kunstakademie Brüssel 1987, 272–296.
- Vandepyl, F. (1931): *Antoine Wiertz*. Brüssel: Éditions des Cahiers de Belgique (= Collection Peintres et sculpteurs belges).

- Vanderroost, Liselot (2015): *Fortes ou faibles. De vrouwelijke naakten in het oeuvre van Antoine Wiertz (1806–1865)*. Gent, Universiteit Gent, Master of Arts in Art History, Academiejaar 2014–2015; https://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/002/212/737/RUG01-002212737_2015_0001_AC.pdf (Zugriff: 14.11.2018).
- Velghe, Brita (2005): „Antoine Wiertz: un romantique, autrement“, in: Marechal/Vandepitte u. a. 2005, 20–28.
- Velghe, Brita (2007): „Le musée Wiertz à Bruxelles: un aperçu historique“, in: Bonnier/Carpiaux u. a. 2007a, 10–17.
- Verheyen, Egon (1972): „Die Malereien in der Sala di Psiche des Palazzo del Te“, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 14, 33–68.
- Verschaffel, Bart (2010): „M. Wiertz se créa un musée“. Kunst en politiek in het ‚geval‘ Antoine Wiertz (1806–1865)“, in: *De Witte Raaf* 24:144, 11–19.
- Verschaffel, Tom (2004): „Une école de plus en plus nationale. La critique française et les peintres belges aux Salons de Paris (1831–1865)“, in: Roland/Schmitz 2004, 117–134.
- Vos, Louis (2005): „Konjunkturen des belgischen Patriotismus im 19. und 20. Jahrhundert“, in: Koll 2005a, 41–71.
- Wagner, Anni (1969): „Antoine Wiertz. Monstrum, Maler oder Scharlatan?“, in: *Die Kunst und das schöne Heim. Monatsschrift für Malerei, Plastik, Graphik, Architektur und Wohnkultur* 81, 516–518.
- Walczak, Gerrit (2015): *Bürgerkünstler. Künstler, Staat und Öffentlichkeit im Paris der Aufklärung und Revolution*. Berlin/München: Deutscher Kunstverlag (Passages/Passagen, 45).
- Wedekind, Gregor / Hollein, Max (Hrsg.) (2013): *Géricault. Bilder auf Leben und Tod*. Ausst. Kat. Frankfurt a. M. München: Hirmer.
- Wedekind, Gregor (2014): „Le cuisinier de Rubens“. Théodore Géricault und die Erneuerung der französischen Malerei aus dem Geist des Barock“, in: von Flemming, Victoria / Kittner, Alma-Elisa (Hrsg.): *Barock – Moderne – Postmoderne. Ungeklärte Beziehungen*. Wiesbaden: Harrassowitz (= Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, 50), 47–73.
- Winkler, Martin M. (2008): „Nenne mir, Muse, den Vater der Massenkultur: Homer in Kommerz und Kino“, in: Latacz/Greub u. a. 2008, 283–289.
- Wolf, Norbert Christian (2002): „Fruchtbarer Augenblick – ‚prägnanter Moment‘. Zur medien-spezifischen Funktion einer ästhetischen Kategorie in Aufklärung und Klassik (Lessing, Goethe)“, in: Alt, Peter-André / Košenina, Alexander u. a. (Hrsg.): *Prägnanter Moment. Studien zur deutschen Literatur der Aufklärung und Klassik. Festschrift für Hans-Jürgen Schings*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 373–404.
- Wybo-Wehrli, Isabelle (1973): „Le séjour d’Antoine Wiertz à Rome (mai 1834 – février 1837)“, in: *Bulletin. Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique* 22, 85–146.

Zhavoronkov, Alexey (2021): *Nietzsche und Homer. Tradition der klassischen Philologie und philosophischer Kontext*. Berlin/Boston, MA: De Gruyter (= Monographien und Texte zur Nietzsche-Forschung, 76).

Abbildungsnachweise

Abb. 1: Foto von Semjon Dreiling.

Abb. 2: Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Inv.-Nr. 1923

(Foto: J. Geleyns – Art Photography).

Abb. 3: Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Inv.-Nr. 2005/1

(Foto: J. Geleyns – Art Photography).

Abb. 4: Gruber/Haag u. a. 2017, 256, Abb. 2.

Abb. 5: Gruber/Haag u. a. 2017, 257, Kat.-Nr. 105.

Abb. 6: Kliemann/Rohlmann 2004, 380, Abb. 172.

Abb. 7: Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Inv.-Nr. 1972

(Foto: J. Geleyns – Art Photography).

Abb. 8: Wikimedia Commons [open source].

Abb. 9: Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Inv.-Nr. 1972

(Foto: J. Geleyns – Art Photography).

Abb. 10: Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Inv.-Nr. 1937

(Foto: J. Geleyns – Art Photography).