

HASSO PLATTNER
FOUNDATION

MUSEUM BARBERINI

POTSDAM

In Zusammenarbeit
mit dem Kunstmuseum
Den Haag

KUNSTMUSEUM
DEN HAAG

Unter der Schirmherrschaft des Botschafters
des Königreichs der Niederlande
in Deutschland, S. E. Ronald van Roeden



Königreich der Niederlande

Wolken und Licht

Impressionismus in Holland

Ausstellung: Michael Philipp

Katalog: Michael Philipp

Publikationen des Museums Barberini

Herausgegeben von

Ortrud Westheider, Michael Philipp
und Daniel Zamani

Mit Beiträgen von

Sterre Barentsen

Renske Cohen Tervaert

Frouke van Dijke

Marijn Geist

Jacqueline Hartwig

Mayken Jonkman

Jeroen Kapelle

Quirine van der Meer Mohr

Lucien Midavaine

Michael Philipp

Renske Suijver

Inhalt

- 6 Vorwort
- 8 Dank
- 9 Leihgeber

Essays

- 10 Stimmung und Empfindung. *Das Malen des holländischen Lichts*
Frouke van Dijke
- 22 Kunst und Freundschaft. *Niederländische Künstlervereinigungen und -dörfer des Impressionismus*
Jeroen Kapelle
- 34 Ästhetik für morgen. *Französische Kunstauffassungen und holländischer Impressionismus*
Mayken Jonkman
- 46 Eindruck machen. *Kunsthandel und Ausstellungen zeitgenössischer niederländischer Kunst 1850–1910*
Renske Cohen Tervaert
- 58 Verehrer der Natur. *Die holländische Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts im internationalen Kontext*
Renske Suijver
- 72 Monumentale Mühlen. *Zur Ikonographie eines niederländischen Symbols 1850–1920*
Michael Philipp

Katalog der ausgestellten Werke

- 94 Licht und Schatten unter Bäumen. *Malen in der Natur*
Quirine van der Meer Mohr
- 112 Weiter Himmel über flachen Wiesen. *Das Besondere der Landschaft*
Michael Philipp
- 132 Boote vor tiefem Horizont. *Motive der Küste*
Jacqueline Hartwig
- 148 Energie der Moderne. *Die Stadt im Bild*
Lucien Midavaine
- 172 Freizeit am Meer. *Strandbilder*
Jacqueline Hartwig
- 190 Umzäunte Landschaft. *Gartenbilder*
Lucien Midavaine
- 208 Kalkulierte Lichteffekte. *Die Phase des Pointillismus*
Jacqueline Hartwig
- 240 Leuchtendes Kolorit. *Die Intensivierung der Farbe*
Marijn Geist
- 256 Freie Farben, freie Formen. *Ausdruck und Abstraktion*
Sterre Barentsen

Anhang

- 272 Verzeichnis der ausgestellten Werke
- 280 Gemalte Orte. *Die Landkarte des Impressionismus in Holland*
- 282 Biographien der Künstlerinnen und Künstler
Jacqueline Hartwig
- 298 Malerei in Holland 1840–1910. *Eine Chronologie*
Michael Philipp
- 304 Auswahlbibliographie
- 308 Abbildungsnachweis
- 310 Autorinnen und Autoren

Vorwort

Die europäische Landschaftsmalerei ist eine Erfindung aus Holland. Seit dem 17. Jahrhundert gehörten Wolken, Wellen und Strand zum Charakteristischen der niederländischen Kunst. Erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts erhielt die Landschaftskunst mit Caspar David Friedrich, William Turner und Pierre-Henri de Valenciennes in ganz Europa Relevanz. Spätestens als die französischen Impressionisten in der Malerei unter freiem Himmel den Moment als Signum der Moderne feierten, forderte dies unweigerlich die Reaktion der holländischen Künstler heraus. Die Ausstellung *Wolken und Licht. Impressionismus in Holland* widmet sich diesem europäischen Dialog. Sie nimmt die Entwicklung der niederländischen Kunst zwischen den 1840er und den 1910er Jahren in ihrer Zwiesprache mit dem Impressionismus in den Blick.

Auch die französischen Impressionisten verehrten die holländische Landschaftsmalerei der Alten Meister. Dabei ging es ihnen weniger um die Identifikation mit einer nationalen Landschaft als um den Realismus dieser Malerei. Claude Monet hielt sich 1871 vier Monate in Holland auf. Hier hatte schon sein Vorbild Gustave Courbet in den 1840er Jahren Abstand vom französischen Kunstbetrieb gesucht, um seiner Malerei durch das Studium von Wolken und Wellen den für ihn charakteristischen realistisch-direkten Zugriff zu verleihen. Die Sammlung Hasso Plattner im Museum Barberini bewahrt zwei Gemälde Monets von diesem Aufenthalt. Sie zeigen eine für Monets Frühwerk ungewöhnlich intensive Farbigkeit und kraftvoll-kompakte Malweise.

Holländische Künstler sahen die Werke der Maler von Barbizon bei ihren Reisen nach Frankreich und seit den 1880er Jahren in der Sammlung des Malers Hendrik Willem Mesdag in Den Haag. Wie die französischen Impressionisten im Wald von Fontainebleau, so malten die holländischen Künstler bereits ab etwa 1850 das durch die Bäume hereinbrechende Licht im Wald von Oosterbeek. Die Haager Schule widmete sich der Polderlandschaft unter hohem Himmel und schloss darin wie Eugène Boudin in Frankreich an die Wolkenmalerei der Alten Meister an. Charakteristisch für die Malerei von Willem Roelofs, Anton Mauve und Jacob Maris sind lichthaltige Grautöne, mit denen sie regenschwere Wolken über der Wiesenlandschaft zu Akteuren ihrer Bilder machten. Der Strand ist Schauplatz der Fischer, die ausfahren oder ihren Fang anlanden, wobei im Unterschied zur Marinemalerei oder Ausblicken auf das Meer aus der Zeit der Romantik bereits die subjektive Beobachtung ausschlaggebend ist.

Auf die Maler der Haager Schule folgten in den 1880er Jahren die Amsterdamer Impressionisten. Sie entdeckten die Stadt als Ort des modernen Lebens mit Einkaufsstraßen, Kaffeehäusern und elektrischem Licht. Der Strand wird nun Schauplatz für Freizeitaktivitäten wie Spazierengehen oder Eselreiten. Künstler wie George Hendrik Breitner und Isaac Israels, die die Werke von Claude Monet, Pierre-Auguste Renoir oder Gustave Caillebotte aus den Pariser Ausstellungen kannten, suchten Motive des technischen Fortschritts und gesellschaftlichen Wandels in der eigenen Umgebung. Die nächste Generation nieder-

ländischer Künstler ließ sich ab 1890 vom französischen und belgischen Pointillismus inspirieren, den sie auf Ausstellungen in Amsterdam und Leiden kennenlernten. Für die nach 1905 entstandenen Landschaften, die Anregungen des französischen Fauvismus aufnahmen, fand sich bald der Begriff Luminismus.

Unvermischte Farben und ihre expressive Steigerung in Simultankontrasten verbinden den späten Vincent van Gogh mit dem pointillistischen Frühwerk Piet Mondrians und belegen, wie der Impressionismus der Avantgarde auch in Holland Vorschub leistete. Mit *Impressionismus in Russland. Aufbruch zur Avantgarde* hat das Museum Barberini 2021, ausgehend von seinem impressionistischen Forschungsschwerpunkt, erstmals eine Ausstellung zum europäischen Dialog mit den französischen Vorbildern gezeigt und den Bogen vom Realismus eines Ilja Repin zur Abstraktion von Natalja Gontscharowa, Michail Larionow und Kasimir Malewitsch vorgestellt.

Die holländische Kunst des 19. Jahrhunderts wird in Deutschland kaum gezeigt und ist mit Ausnahme der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, die in den 1880er Jahren Werke der Haager Schule ankaufte, in hiesigen Museen kaum vertreten. Abgesehen von Künstlern wie Van Gogh und Mondrian, die mit zahlreichen monographischen Ausstellungen präsent waren, sind Malerinnen und Maler wie Jacoba van Heemskerck, Jan Toorop, Jan Sluijters und viele andere, die in den Niederlanden mit großen Retrospektiven gewürdigt wurden, in Deutschland nahezu unbekannt. Durch ihre Nähe zu den Landschaften Max Liebermanns und die Van Gogh-Rezeption der Brücke-Künstler erscheinen sie dennoch vertraut.

Michael Philipp, Chefkurator des Museums Barberini, hat sich mit Ausstellungen wie *Van Gogh. Stilleben* und *Rembrandts Orient. Westöstliche Begegnung in der niederländischen Kunst des 17. Jahrhunderts* um Forschung und Vermittlung holländischer Kunst in Deutschland verdient gemacht. Mit *Wolken und Licht. Impressionismus in Holland* ist ihm ein prominent besetztes Panorama niederländischer Wolkenmaler und Lichtkünstler gelungen. Als assoziiertes Mitglied des internationalen Netzwerks CODART hat er seine langjährigen freundschaftlichen Kontakte für das Museum Barberini eingesetzt und ein Projekt realisiert, das in den Niederlanden mit Begeisterung aufgenommen und großzügig mit Hauptwerken bedacht wurde. Gemeinsam danken wir den Leihgebern für ihre Unterstützung. Allen voran Benno Tempel, dem Direktor des Kunstmuseums Den Haag, das Kooperationspartner unserer Ausstellung ist und 25 Leihgaben zur Verfügung gestellt hat.

Am 22. Juni 2022 widmete sich das 15. Symposium des Museums Barberini dem Thema unserer Ausstellung. Mit Renske Cohen Tervaert, Frouke van Dijke, Mayken Jonkmann, Jeroen Kapelle und Renske Suijver durften wir Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler aus so renommierten Institutionen wie dem Kunstmuseum Den Haag, dem Van Gogh Museum, Amsterdam, De Mesdag Collectie, Den Haag, dem Kröller-Müller Museum, Otterlo, und dem RKD – Netherlands Institute for Art History, Den Haag, in Potsdam begrüßen. Jetzt liegen ihre Beiträge in gedruckter Form vor. Jacqueline Hartwig und Sterre Barentsen, wissenschaftliche Volontärinnen am Museum Barberini, haben an der Realisation von Katalog und Ausstellung mitgewirkt. Wir danken auch ihnen für ihre Beiträge und umsichtige und engagierte Unterstützung.

Die Ausstellung steht unter der Schirmherrschaft von S.E. Ronald van Roeden, Botschafter des Königreichs der Niederlande in Deutschland, dem wir herzlich danken. Nach *Italien in Potsdam* – aus Anlass der Ausstellung *Wege des Barock. Die Nationalgalerien Barberini Corsini in Rom* im Jahr 2019 – hat auch diese Ausstellung ein Festival der Potsdamer Kulturinstitutionen angeregt. Für *Holland in Potsdam* entstanden unter anderem Gastbeiträge auf einem gleichnamigen Blog und ein digitaler Stadtrundgang. So wünschen wir allen Besucherinnen und Besuchern nicht nur einen inspirierenden Ausstellungsbesuch, sondern auch anregende Stunden in Holland in Potsdam.

Ortrud Westheider

Direktorin des Museums Barberini, Potsdam

Dank

Für Rat und Unterstützung
beim Zustandekommen
der Ausstellung danken wir

Benno Tempel, Den Haag
Jenny Reynaerts, Amsterdam

Janneke van Asperen, Leiden
Hildelies Balk, Den Haag
Marc de Beyer, Haarlem
Andreas Blühm, Groningen
Beatrice von Bormann, Zwolle
Barbara Bos, Wassenaar
Renske Cohen Tervaert, Otterlo
Taco Dibbits, Amsterdam
Frouke van Dijke, Den Haag
H. F. Elout, Velp
Tanja Elstgeest, Haarlem
Kaywin Feldman, Washington, D. C.
Emilie Gordenker, Amsterdam
Femke Hameetman, Dordrecht
Willem Jan Hoogsteder, Den Haag
Ingrid de Jager, Rotterdam
Mayken Jonkman, Amsterdam
Jeroen Kapelle, Den Haag
Ralph Keuning, Zwolle

Sandra Kisters, Rotterdam
Lidewij de Koekkoek, Haarlem
Alexandra Libby, Washington, D. C.
Anne van Lienden, Laren
Jan Rudolph de Lorm, Laren
Quirine van der Meer Mohr, Dordrecht
Manon van der Mullen, Dordrecht
Arnoud Odding, Enschede
Lisette Pelsers, Otterlo
Maaïke Rikhof, Haarlem
Marrigje Rikken, Haarlem
Bart Rutten, Utrecht
Peter Schoon, Dordrecht
Renske Suijver, Amsterdam
Suzanne Swarts, Wassenaar
Maria Tanbourgi, Wassenaar
Jop Ubbens, Bussum
Francisca van Vloten, Domburg
Christiaan Vogelaar, Leiden
Caroline Vos, Amsterdam
Lisanne Wepler, Leiden
Rein Wolfs, Amsterdam

Leihgeber

Rijksmuseum, Amsterdam
Stedelijk Museum Amsterdam
Kunstmuseum Den Haag
De Mesdag Collectie, Den Haag
Dordrechts Museum
Rijksmuseum Twenthe, Enschede
Groninger Museum
Frans Hals Museum, Haarlem
Teylers Museum, Haarlem
Singer Laren
Museum De Lakenhal, Leiden
Kröller-Müller Museum, Otterlo
Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam
Museum Rotterdam
Centraal Museum, Utrecht
National Gallery of Art, Washington, D.C.
Museum Voorlinden, Wassenaar
Museum de Fundatie, Zwolle und Heino/Wijhe

ING Collection
John & Marine Fentener van Vlissingen Art Foundation
Privatsammlung, courtesy Hoogsteder Museum Foundation, Den Haag

und Privatsammler,
die namentlich nicht genannt werden möchten

Stimmung und Empfindung

Das Malen des Holländischen Lichts

Über niederländisches Licht ist viel geschrieben und behauptet worden: dass es außergewöhnlich, sogar einzigartig sei oder dass die Reflexionen zwischen Wolken und Wasser das Licht vervielfachten. Wasser, das nicht nur in Form von Meer, Flüssen, Tümpeln und Gräben vorhanden ist, sondern auch in der feuchten Atmosphäre, als winzige Regen- und Nebeltröpfchen, die die Sonnenstrahlen streuen und das Licht ständig verändern. Dank dieses Naturphänomens sollen die niederländischen Maler des 17. Jahrhunderts, etwa Jacob van Ruisdael und Aelbert Cuyp, ein außergewöhnliches Auge für die Lichtmalerei entwickelt haben.¹

Ob korrekt oder nicht, es ist nicht schwer zu verstehen, warum niederländische Maler – und insbesondere Landschaftsmaler – sich seit Jahrhunderten mit der Wirkung von Licht beschäftigen. Der holländischen Landschaft fehlt jede Form von Dramatik. Es gibt keine Berge oder Wasserfälle, und der letzte Wald, der die Horizontlinie durchbrach, wurde um 1870 gerodet.² Was bleibt, ist flaches Land, so weit das Auge reicht, sodass der offene Himmel alle Aufmerksamkeit auf sich zieht. 1881 bemerkte der französische Schriftsteller Théophile Gautier über die Niederlande: „Der Himmel nimmt in Holland einen riesigen Raum ein, und die Erde zieht nur eine dünne Linie am unteren Rand dieses Rahmens.“³

Ende des 19. Jahrhunderts konzentrierte sich eine neue Gruppe von Künstlern wieder auf die Darstellung des holländischen Lichts. Diese Maler der Haager Schule werden für ihre realistischen und stimmungsvollen Bilder der typisch holländischen Atmosphäre gelobt. Doch wie lassen sich diese Werke mit den späteren Landschaften etwa von Jan Toorop und Piet Mondrian in Beziehung setzen? Letztere fingen das Licht präzise, in einer reichen Palette kontrastierender Farben ein. Ihre Bilder scheinen daher in jeder Hinsicht das Gegenteil der Haager Schule zu sein. Vorbei sind die Ruhe und das heitere Grau. Was bleibt, ist ein tiefes Bewusstsein für das Licht, das aus genauer Beobachtung und der Notwendigkeit entsteht, sich immer wieder darauf zu konzentrieren.

Dieser Beitrag untersucht die Entwicklung der künstlerischen Herangehensweise bei der Darstellung des Lichts in der niederländischen Landschaftsmalerei von etwa 1850 bis 1920.

Der weite Himmel

Der Mythos des holländischen Lichts entstand Mitte des 19. Jahrhunderts, als der Wunsch nach einer erkennbaren nationalen Malerei am größten war. Die Haager Schule kam diesem Wunsch begeistert nach. Mit ihren schnörkellosen Ansichten der niederländischen Landschaft positionierten sich diese Maler als rechtmäßige Erben der international gefeierten niederländischen Alten Meister. Ein weiterer entscheidender Einfluss kam von außen, aus Frankreich. Inspiriert von den Malern der Schule von Bar-

bizon wagten sich Künstler wie Willem Roelofs, Anton Mauve und die drei Maris-Brüder aufs Land, um *en plein air*, also im Freien, direkt nach der Natur zu malen. Das Malen im Freien war ein alles andere als neues Phänomen, aber die Erfindung der Farbtube und die Verfügbarkeit vorgefertigter Farbe, kompakter Malkästen (Abb. S. 63) und tragbarer Staffeleien machten das Verlassen des Ateliers einfacher und luden ein, die flüchtigsten Lichteffekte in Ölfarbe auf einer kleinen Tafel oder einem Stück Pappe festzuhalten.

Umgeben von diesen direkten Natureindrücken kombinierten die Künstler in ihren Ateliers nach eigenem Ermessen Himmel und Land zu einem harmonischen Ganzen. Das Arbeiten im Freien war in erster Linie ein Werkzeug, eine praktische Erinnerung. Willem Roelofs betonte diese praktische Funktion durch die Nummerierung seiner Werke.⁴ So ist in Nummer 215, *Mai in Noorden* von etwa 1882, ein sonniger Frühlingstag wiedergegeben (Abb. 1). Auf beiden Seiten des Wassers grasen Kühe, am linken Ufer stapelt sich Heu, und am fernen Horizont ist gerade noch eine Windmühle zu sehen. Der Horizont ist hoch angelegt, bemerkenswert hoch, und lässt wenig Platz für den Himmel. Und doch steht dieser im Mittelpunkt. Das Zentrum der Komposition bilden große weiße Wolken, die sich im Teich spiegeln – Nass-in-Nass gemalt und verschmiert. Die Kühe, das Gras, die Lilien im Wasser, das alles ist zweitrangig. Das Hauptmotiv ist das Licht.

Roelofs lebte bereits seit vielen Jahren in Brüssel, malte aber lieber holländische als belgische Himmel. Sein Malerkollege Jozef Israëls habe ihn, so Roelofs, auf „die malerische Schönheit eines holländischen Sees mit seiner eigentümlichen Umgebung und unter bestimmten Lichtverhältnissen und Wolken“ hingewiesen.⁵ Künstler wie Roelofs erneuerten das Landschaftsgenre, indem sie einfache Ausblicke zum Höchsten in der Kunst erhoben. Die Begründung leuchtet ein: Ein spektakuläres Naturbild ergibt leicht ein ebenso beeindruckendes Gemälde, aber der wahre Künstler zeichnet sich dadurch aus, dass er aus den langweiligsten oder gar hässlichsten Dingen ein einnehmendes Bild schafft. Darüber hinaus verlangte die nationalistische Stimmung des 19. Jahrhunderts in ganz Europa nach einer Ode an die eigene Landschaft, die eigene Natur und das eigene Licht. Und so umarmte die Haager Schule das eintönige Land, den kühlen Realismus des Polders, der sich ironischerweise zu etwas Malerischem wandelte.

Silbergraue Lichteffekte

Weil all diese Schlichtheit bei konservativen Kunstkennern zunächst Kritik hervorrief, betonten die Mitglieder der Haager Schule, dass das Thema irrelevant sei. „Ich male keine Kühe, ich male das Licht“, ist eine berühmte, undatierte Aussage von Willem Maris.⁶ So äußerte sich 1880 auch der Kritiker Herman Leonard Berckenhoff, als er über Maris' Werk schrieb: „Die Kuh ist für das Licht da, das an dem Tier vorbei und über es hinweggleitet – das Licht ist nicht für die Kuh.“⁷ Maris' kleines Gemälde *Kälber an der Tränke* von 1863 (Abb. 2) veranschaulicht dies. Ein paar junge Rinder stehen an einem Futterplatz bei gleißend hellem, aber gleichzeitig diffusem Tageslicht. Die Bäume in der Ferne sind nur noch undeutliche Schatten. Die Morgensonne streift die Rücken der Kälber und erzeugt starke Hell-Dunkel-Kontraste. Die Künstlichkeit zeigt, dass es Maris um diese Lichteffekte ging. Bei genauerem Hinsehen kommt die Sonne von mehreren Seiten, was ein Kritiker sogar als unnatürliches „Komödienlicht“ bezeichnete.⁸

Die Haager Schule steht für einen neuen Realismus in der Malerei, doch die Realität blieb der dramatisierenden Choreographie von Hell und Dunkel untergeordnet. Ein Künstler würde sich niemals zu einer objektiven Erfassung der Welt ‚erniedrigen‘. Denn der Maler war nach herrschender Meinung kein Photograph, der das Sichtbare festhielt, indem er Licht mit der dafür empfindlichen Platte in Kontakt brachte. Licht zu malen bedeutete, obwohl aus direkter Beobachtung entstehend, fast immer die



1) Willem Roelofs
Mai in Noorden, um 1882
 Kunstmuseum Den Haag

2) Willem Maris
Kälber an der Tränke, 1863
 Kunstmuseum Den Haag



3) Jan Hendrik Weissenbruch
Blick auf den Strand, 1887
 Kunstmuseum Den Haag – Schenkung der
 Freunde des Kunstmuseums Den Haag

Manipulation von Licht. Auf diese Weise sollte der Künstler bei den Betrachtern ein bestimmtes Gefühl hervorrufen – ein Phänomen, das meist mit dem Begriff „Stimmung“ beschrieben wird. Obwohl diese Stimmung eng mit Licht verbunden ist, bezieht sie sich weniger auf die Atmosphäre als vielmehr auf das Vorhandensein einer bestimmten poetischen Dimension.

Eine stimmungsvolle Landschaft geht einher mit einer bestimmten Farbpalette. Zur Darstellung der nüchternen Themen bevorzugte die Haager Schule nüchterne Farben. Warmes goldenes Sonnenlicht, seit Jahrhunderten die Grundlage jeder Vorstellung von idealisierter natürlicher Schönheit, wich einem kühlen Silbergrau. Jacob Maris' monumentales Werk *Fischerboot* aus dem Jahr 1878 zeigt unmittelbar, warum die Haager Schule als „graue Schule“ bezeichnet wurde (Kat. 28). Boot, Strand, Wasser, Wolken, sogar die Möwen: Alles besteht aus einer Vielzahl von Grautönen. Zu sehen ist ein typischer holländischer Tag, an dem die Sonne kaum eine Chance hat. Jedoch ohne dass der Künstler das Licht eliminiert, vielmehr bindet Licht die gesamte Szene zusammen. Maris nutzt den Strandstreifen direkt vor dem Meer, wo die Wellen immer wieder über den Sand spülen. Der nasse Sand wirkt wie ein Spiegel, der die Silhouette des Schiffes wie auch das Grau des Himmels wiederholt. So illustrierte Maris den Mythos des typisch holländischen Lichts, das sich zwischen Wolken und Wasser ins Unendliche zu spiegeln scheint.

Jeder Landschaftsmaler wird unvermeidlich zum Lichtmaler, da er beim Malen des Himmels Licht darstellt. Doch das Werk von Jan Hendrik Weissenbruch zeigt, dass es einen Unterschied gibt zwischen der Fähigkeit, einen Wettereffekt zu malen, und dem Streben danach, Licht ins Bild zu bringen als alles verbindendes, aber gleichzeitig schwer in Farbe fassbares Phänomen, als Materialisierung des Immaterialien. Weissenbruch war ein genauer Beobachter. Seine *Ansicht von Haarlem* von etwa 1845–1848 nimmt direkt Bezug auf Jacob van Ruisdael (Kat. 14). Wie die Alten Meister besaß er die Fähigkeit, selbst auf kleinster Fläche unendlichen Raum zu suggerieren. Aber wo sich die Maler des 17. Jahrhunderts oft durch die fast photographische Erfassung kleinster Details hervortaten, reduziert Weissenbruch in einem Gemälde wie *Blick auf den Strand* von 1887 alles auf schnelle, aber genaue Farbschlieren (Abb. 3). Die französischen Impressionisten rechtfertigten diese Methode mit dem Hinweis auf die wissenschaftliche Erforschung der Wahrnehmung des menschlichen Auges, das keine Häufung scharf begrenzter Details festhält, sondern nur flüchtige Eindrücke lichtbedingter Farbkontraste. Die Strandlandschaft ist sonnig und breit, aber die Wolken sind fast so braun wie der Strand oder tendieren mehr ins Vanillegelb als ins Weiß, vor einem Himmel in besonders weichem Blau. Das fesselnde Hell-Dunkel spielt sich hauptsächlich im Hintergrund ab. Dort bricht in der Ferne die Sonne durch die Wolken und erhellt nur einen kleinen Teil des Sandstrandes. Es ist dieser Streifen, gepaart mit den winzigen weiß leuchtenden Segeln in der Ferne, der die Strandlandschaft auf ein höheres Niveau hebt, von eintönig zu magisch.

Licht und Schatten in der Stadt

Mochten die Künstler der Haager Schule schon graues Wetter, scheint in den Gemälden von Isaac Israels und George Hendrik Breitner die Sonne fast nie. In Amsterdam schneit es sogar fast neun Monate im Jahr, wenn man Breitners Œuvre folgt. Diese jüngere Generation vernachlässigt weitgehend die Landschaft und richtet ihren Blick auf das Leben in der modernen Stadt. Durch die Bebauung fehlt dort der ferne Horizont, der Himmel spielt kaum noch eine Rolle. Die sogenannten Amsterdamer Impressionisten versuchten nicht einmal mehr, Wolken zu sehen. Der Himmel in ihren Gemälden ist oft nichts weiter als eine undefinierbare Fläche aus verblasstem Grau.

Das bedeutet nicht, dass die Darstellung von Licht aus dem Repertoire verschwand. Anstatt nach oben zu schauen, blickten diese Maler auf das regennasse Pflaster, das das Licht reflektierte, so zu sehen in Breitners *Der Dam (Die Nieuwe Kerk in Amsterdam)* von 1891 (Abb. 4, siehe auch Kat. 36). Wie bei der Haager

Schule gibt es auch hier eine gedeckte Farbpalette, noch dunkler, mit markant gesetzten schwarzen Konturen. Diese durchbrach Breitner an einzelnen Stellen mit leuchtendem Rot, Gelb oder sanftem Blau. Die dunkle Palette und die Vorliebe für Regen anstatt Sonnenschein unterscheiden die Amsterdamer Impressionisten von ihren Pariser Kollegen. Doch zu viel Sonne kann die Farbe verblassen lassen, während Regen manchmal die Farbe intensiviert. Wie ein natürlicher Lack verleiht er allem Stumpfen der Welt, wie in diesem Fall dem Schieferdach der Kirche und dem glitzernden Kopfsteinpflaster, Glanz und Sättigung.

Zudem unterstützten die Grachten die Lichtreflexion in der Stadt. Breitners *Blick auf die Keizersgracht, Ecke Reguliersgracht* von etwa 1895 ist eines seiner farbenfroheren Werke, in denen das Gelb und Rotbraun der Herbstbäume am Kai dank der Reflexion in das Zentrum des Gemäldes zurückkehrt. Das Wasser mit der Spiegelung von Brücke und Kai verdoppelt so die Komposition (Kat. 35). Willem Witsen widmete der Reflexion sogar eine ganze Serie. In seinen auf einen stark vergrößerten Ausschnitt reduzierten Grachtenansichten ist die Umgebung – einschließlich des Himmels – aus dem Bild verschwunden. Er setzt auf den Effekt der beobachteten Vervielfachung von Fenstern und Türen im ruhigen Grachtenwasser (Kat. 39).

Diese gedämpften, fast kontemplativen Bilder sind eine Art urbanes Gegenstück zu den stimmungsvollen Landschaften der Haager Schule. Die Stadt bot ein völlig neues und damit charakteristisch urbanes Licht. Wie Motten von einer Flamme wurden Künstler in Amsterdam von den besonderen Effekten von Gas- und elektrischem Licht angezogen. Noch mehr als das hellste Sonnenlicht erzeugte eine Lampe im Dunkeln ein faszinierendes Schattenspiel und starke Kontraste. Isaac Israels mietete ein Zimmer in einer Amsterdamer Einkaufsstraße, um das nächtlich glitzernde Schauspiel der Schaufenster festzuhalten (Kat. 43). Hier zeigt sich das Gegenteil des kühlen Graus, das die Malerei jahrelang dominierte. Die hellen elektrischen Lampen lassen alles in ihrer Umgebung warm und leuchtend erscheinen.

Die Erfindung des künstlichen Lichts bedeutete einen Neubeginn des Nachtlebens in Tanzhallen und Cafés (Abb. 5); auch ein typisch urbanes Phänomen. Nicht zuletzt wegen des unkonventionellen Nachtlebens zogen Künstler wie Breitner und Israels nach Amsterdam. Tanz, Alkohol, Frauen und die damit verbundenen Streitereien waren zu einem Bestandteil des Künstlerdaseins geworden. In Begleitung von Schriftstellern und Dichtern schlenderten sie bis in die frühen Morgenstunden an Kneipen und illegalen Tanzlokalen vorbei. Der Schriftsteller und Maler Jacobus van Looy versuchte, die Spannung der Nacht in Text und Bild festzuhalten. 1888 veröffentlichte er eine Kurzgeschichte, in der sich die Hauptfigur bei ihren nächtlichen Gedanken an ein Oranjefest in Amsterdam erinnert. Dieses Volksfest, das den Geburtstag des niederländischen Königs feiert, fand hauptsächlich in den Armenvierteln statt und wurde von viel Alkohol und wildem Tanz begleitet. Van Looy schrieb, wie er malte, als Sinneseindruck:

Da ging ein schreiender Trupp über eine Brücke, er hörte das harte Stampfen von Füßen auf dem Holz, er sah große rote Lichter, auf Stöcken getragene Ballons, die wie bunte Monde hin und her schaukelten; sie erinnerten an blutige Feuerscheiben in den dunklen Wassern der Kanäle unter den dunklen Höhlen der Brückenbogen. Der Trupp brauste vorbei, die Feuerscheiben im Wasser kratzten an einem schwarzen, schweren Rumpf.⁹

Ein paar Jahre später übersetzte Van Looy die Eindrücke in Bilder. *Oranjefest* von 1890–1892 zeigt eine berauschte Gruppe, die aus der Dunkelheit auftaucht (Kat. 45). Ihre Blusen leuchten weiß im Schein der Straßenlaternen, eine Lichtquelle, die Van Looy sonst nicht im Bild zeigte. Rote Luftballons durchbrechen die Dunkelheit.



4) George Hendrik Breitner
Der Dam (Die Nieuwe Kerk in Amsterdam), 1891
Singer Laren

5) Isaac Israels
Café-chantant in der Nes in Amsterdam, um 1893
Kröller-Müller Museum, Otterlo



6) George Hendrik Breitner
Pferdetrams auf dem Dam in Amsterdam am Abend, um 1890/91
Centraal Museum, Utrecht

Van Looy und Israels nutzten die Wirkung künstlichen Lichts, um den Zauber eines Einkaufs-abends sowie die Spannung und den Reiz der Nacht zu vermitteln. Breitner diente die Nacht auch für die Verwendung einer interessanten Maltechnik. In seinen Ansichten des nächtlichen Amsterdam markierte er die Reflexe von den Lichtern der Pferdetrans auf dem nassen Pflaster als ausdrucksstarke gelbe, grüne und rote Streifen vor einem fast schwarzen Hintergrund. Schon früher hatten die Künstler der Haager Schule die Malerei vom glatten, möglichst unsichtbaren Pinselstrich befreit. Dank ihrer *Plein air*-Studien hatte sich das Auge an einen ausgeprägteren Pinselstrich gewöhnt. Doch Breitner hob die Präsenz der Handschrift des Künstlers auf die nächste Ebene. Wie Blitze schwirren die Lichtreflexe durch das Bild (Abb. 6).

Funkelnde Leinwände

Neben dem französischen Impressionismus erscheint das Werk von Breitner und Israels dunkel und grau. Aber die Niederlande schienen sich am Ende des 19. Jahrhunderts für Bilder mit gedeckten Farben so zu begeistern, dass sie die Kakophonie der Farben aus dem Süden übergingen. Künstler wie Claude Monet, Pierre-Auguste Renoir und Edgar Degas wurden nur vereinzelt gezeigt. Wer sich über die neuesten Entwicklungen in der europäischen Kunst auf dem Laufenden halten wollte, musste nach Brüssel fahren. Dort sah der niederländische Maler Jan Toorop das Werk der internationalen Avantgarde. Sein Gemälde *Trio fleuri* kommt einer niederländischen Version des in Frankreich triumphierenden Impressionismus am nächsten (Kat. 66). Sowohl das Thema – drei Damen in einem sonnendurchfluteten Blumengarten – als auch die Palette weisen eine starke Ähnlichkeit zu denen der französischen Maler auf. In Toorops Heimatland wurde dieser ‚unholländische‘ Ansatz kaum geschätzt; Kunstkritiker bezeichneten *Trio fleuri* als Kopie nach Monet.¹⁰

Das hinderte Toorop weder daran, die Sonne zu malen, noch seinen französischen Kollegen weiter nachzueifern. 1887 sah er die Werke von Georges Seurat und Paul Signac, den wichtigsten Vertretern des Pointillismus, in der revolutionären Brüsseler Künstlervereinigung Les Vingt (Die Zwanzig), der Toorop als einziger Niederländer angehörte. Das Malen von Lichtempfindungen war der Ausgangspunkt dieser Bewegung. Die Technik basierte auf pseudowissenschaftlicher Forschung, die besagte, dass sich Farben nur im Kopf des Betrachters vermischen würden. Indem reine Farben in Form von Punkten nebeneinander auf der Leinwand platziert werden, entstehe ein vibrierender Effekt, der sich der Wahrnehmung von Lichtstrahlen durch das Auge auf fast wissenschaftliche Weise annähern würde. Toorop begeisterte sich für diese Technik und bezeichnete die beabsichtigte Vibration als „brillant“.¹¹ Die Verwendung von Kontrastfarben verstärkte diesen Effekt. Der Maler notierte in einer Aufzeichnung: „Wenn man auf einem Stück Wand oder Leinwand kleine Tupfen neben-, über- und untereinander setzt, dann würde so eine Leinwand einfach vor einem funkeln [...]. Wenn man zum Beispiel Rot und Gelb in einer Vielzahl von Tupfen nebeneinander platziert, wird das Rot purpurartig und das Gelb grünlich.“¹²

1889 brachte Toorop den Neoimpressionismus in die Niederlande. Dort stellte er nicht nur seine eigenen Arbeiten aus; als Organisator verschiedener Ausstellungen vermittelte er die neuesten Entwicklungen in der Malerei in die niederländische Kunstwelt. Die leuchtenden Farben und die revolutionäre Technik des Neoimpressionismus standen in Kontrast zu den nüchternen und tonalen Bildern der Haager Schule. Kritiker wussten nichts mit dieser Form anzufangen und bezeichneten die Methode als zu wissenschaftlich, kalt und emotionslos.¹³ Toorops missionarischer Drang führte schnell zur Entstehung einer begeisterten Anhängerschaft in den Niederlanden. Ferdinand Hart Nibbrig, Hendricus Petrus Bremmer, Jan Vijlbrief und Mies Elout-Drabbe waren mit Eifer dabei. Dabei entstanden mitunter ansprechende Bilder, aber eine sklavische Umsetzung der vorgeschriebenen Technik führte auch zu einer Reihe von steif wirkenden und ziemlich blutleeren Szenen.

Luminismus

Im Lauf seines Lebens wechselte Toorop zwischen Neoimpressionismus und Symbolismus, zwischen dem Punkt und der Linie. Immer wieder eignete er sich neue Techniken und Stile an. 1908 organisierte Toorop eine weitere Gruppenausstellung, diesmal in der Amsterdamer Künstlervereinigung Sint Lucas. Hier dominierten nicht nur gepunktete, sondern auch viel freier gemalte ‚Lichtarbeiten‘ die Auswahl. Das Grau wich nun definitiv der Farbe. Der progressive Maler und Kritiker Conrad Kickert bezeichnete diese Wendung mit einigem Pathos als „Anfang des Triumphs des Lichts“.¹⁴

Toorops freie Form des Neoimpressionismus – in der sich Punkte, Striche und Linien abwechseln – inspirierte um 1908 Künstler wie Piet Mondrian, Leo Gestel und Jan Sluijters zu Gemälden, die die Kraft der deutschen Expressionisten mit der Palette der französischen Fauvisten kombinierten. Die Bewegung ging als Luminismus in die Geschichte ein. Der Begriff war zunächst nicht eindeutig. Um 1908 gehörten alle Künstler, die Licht malten, zu dieser Bewegung, vom französisch anmutenden Impressionismus und Neoimpressionismus à la Toorop bis hin zu Werken von Künstlern wie Gestel und Mondrian.¹⁵ Inzwischen werden nur noch die Arbeiten der letzteren Gruppe, die einen eigenen Charakter hatten, zum Luminismus gezählt. Hier sind die rhythmischen Punkte und Streifen nicht nur Mittel, um wahrgenommene Lichteffekte einzufangen. Sie drücken vielmehr eine unsichtbare, aber intensiv empfundene Realität aus. Aus dem Neoimpressionismus, der nach einem vielversprechenden Start bald mit der fast objektiv-wissenschaftlichen Darstellung des Sichtbaren erstarrte, wuchs eine Bewegung heran, die ihrerseits Raum für spirituelle Ekstase bot.

All dies führte ein Jahr später zu einer sensationellen Ausstellung im Stedelijk Museum in Amsterdam, bei der Mondrian, Sluijters und Kees Spoor die Hallen mit Hunderten von Werken füllten. Ihre Interpretationen der niederländischen Landschaft waren denen der einst so modernen Haager Schule diametral entgegengesetzt. Sie färbten ihre Bäume blau, den Himmel grün und lila. Höhepunkt war Mondrians Bild *Mühle bei Sonnenlicht*, mit dem der Künstler 1908 ein uraltes niederländisches Thema ins 20. Jahrhundert übersetzte (Abb. 7). Helles Rot und Blau fließen in dieser modernen Wiedergabe einer Windmühle zusammen. Der klare blaue Himmel wird grob durch zahlreiche gelbe Flecken gestört. Wieder einmal waren niederländische Kunstkritiker auf diese Art visueller Gewalt nicht vorbereitet. Mondrians wahnsinnige Farben würden auf eine Geisteskrankheit hinweisen, und der Himmel wurde verächtlich als Schweizer Käse bezeichnet.¹⁶ Ein Irrglaube, schrieb der Schriftsteller Israël Querido, der Mondrians Malerei verteidigte. Schließlich sei dieser nicht daran interessiert, eine schöne Windmühle in einer schönen Landschaft mit einer schönen Atmosphäre zu malen. Es handele sich um die visuelle Übersetzung der Empfindung von gleißendem Sonnenlicht: „Was stellt es dar? Den Sommertag, draußen am heißesten. [...] Fühle mit mir diese Flut, dieses fulminante Leuchten, diese lodernde Hitze des Bodens, diese knisternde Feuerflamme des höllisch fressenden Tagesscheins im offenen Sonnenraum.“¹⁷ Die Hegemonie der Haager Schule habe lange genug gedauert:

Lass jetzt den süß-sommerlichen, schläfrig-sonnigen, wunderschön gemalten Tag von Willem Maris mit seinen weißen Kühen und hellen Melkszenen; lass jetzt die grün-kapriziösen Entengrützgräben, in denen zierliche weiße Schwänlein und Entchen schwimmen; ein sonniger Tag als reines, goldhelles ländliches Idyll, Landschaftsideal gemütlich holländisch in schönster Manier, in dem wasserspiegelnden Weideland, mit seinen warmen Farben, lieblichen Farbtönen – sanfte Tupfen und sonnige Romantik. / Weg mit dieser Kunst und mit ihrer schmatzenden und lechzenden Erinnerung [...].¹⁸



7) Piet Mondrian
Mühle. Mühle bei Sonnenlicht, 1908
Kunstmuseum Den Haag



8) Jan Sluijters
Mondnacht IV, 1912
Museum Voorlinden, Wassenaar

Die Landschaften der Haager Schule – einst so modern in Thema und Technik – galten nach 1900 als nostalgisch und süßlich. Mondrian, in der Tradition dieser Maler ausgebildet, sah im holländischen Polder kein launisches Grau, sondern leuchtende Primärfarben, die auf der Leinwand knistern. Auf den ersten Blick wirkt die Palette unnatürlich – auch für heutige Augen. Gleichzeitig näherte sich der Künstler hier der sichtbaren Realität eines brütend heißen Sommertags. Der eigenen Wahrnehmung gemäß stellte er das farbige Nachbild dar, das auf der Netzhaut entsteht, wenn man lange eine einfarbige Fläche fixiert hat. Der hellblaue Himmel bildet sich als rote Fläche ab.

Ab 1900 wandten sich Künstler der Farbe zu, um niederländisches Licht darzustellen, das einst mit einem kühlen Silbergrau identifiziert wurde. Im Fall der Luministen wurde diese Wahl teilweise durch den Wunsch veranlasst, ihr Innerstes darzustellen. Die gefühlte Lichtempfindung war wichtiger als die visuelle Wahrnehmung. Das galt sicherlich für Jan Sluijters, der 1906 in Paris die klare Palette zu schätzen gelernt hatte. Inspiriert von den Fauvisten, aber auch von dort arbeitenden holländischen Künstlern wie Kees van Dongen, malte Sluijters das aufsehenerregende neue elektrische Licht, das in den Pariser Cafés flackerte und brummte. Zurück in den Niederlanden konzentrierte er sich – teils bedingt durch Kritik an seinem Werk – wieder auf die Landschaft. Jetzt war es die Sonne, die mit der Intensität einer Pariser Glühbirne knisterte. „Leicht, hell, ja, das ist Sluijters in vollen Zügen“, schrieb Conrad Kickert.¹⁹ Für Sluijters war die Sonne nicht unbedingt, was er sah, sondern was er fühlte: „Wenn ich z. B. die Sonne auf die Landschaft malen wollte, so würde ich dieser Landschaft erst den Rücken zukehren und dann, wenn ich das Gefühl spüre, das das Leuchten der Sonne auf der Landschaft in mir auslöst, in Gelb und Blau und Grün komponieren, aus dem die Landschaft hervorgehen würde.“²⁰

Mystisches Licht

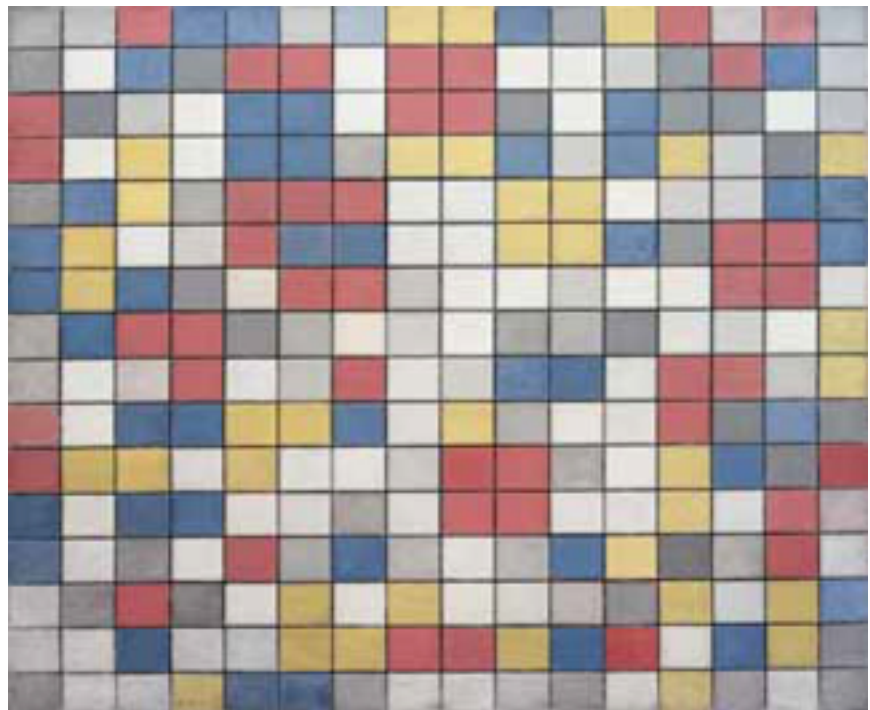
Zwischen Sluijters und Mondrian entwickelte sich eine kurze, aber fruchtbare Beziehung. Sie teilten auch die Liebe zu einer besonderen Art von Licht: dem der Dämmerung. Sluijters' *Mondnacht IV* von 1912 ist weder eine stimmungsvolle Landschaft noch eine optische Lichtaufnahme (Abb. 8, siehe auch Kat. 101). Die verzerrten roten Bäume vor dem tiefblauen Himmel haben einen mystischen Charakter. Diese Farben entsprechen dem Mondrian-Abend. *Der rote Baum* von 1908–1910 entstand etwa zur gleichen Zeit (Abb. 9). Die Farben Rot und Blau wurden sorgfältig ausgewählt. Nach der Lektüre von Goethes *Farbenlehre* aus dem Jahr 1810, der in seiner Theorie sowohl die emotionale Wirkung von Farbe als auch die Wahrnehmung von Dunkelheit ausarbeitete, war Mondrian davon überzeugt, eine Kombination dieser beiden Farben sei am besten geeignet, um das Abendrot darzustellen. Für ihn war der Abend ein besonderer Moment, in dem die Innenwelt und die sichtbare Außenwelt zusammenkämen.

Um 1900 beschäftigte der Glaube, hinter der sichtbaren Realität stehe eine unsichtbare universelle Ordnung, die Menschen. Seit wissenschaftlichen Veröffentlichungen wie Charles Darwins Mitte des 19. Jahrhunderts erschienenem Buch *The Origin of Species* (Die Entstehung der Arten) hatten sich immer mehr Menschen vom christlichen Glauben entfernt, während das Bedürfnis nach Spiritualität bestehen blieb. Dazu trugen sogar wissenschaftliche Entdeckungen bei: Röntgenstrahlen und Radiowellen bestätigten scheinbar den Glauben an unsichtbare Kräfte. Viele Künstler fanden Zuflucht in der Theosophie Helena Blavatskys, einer spirituellen Bewegung, die die Ideen verschiedener Weltreligionen mit der Wissenschaft verband.²¹

Auch die Darstellung des Lichts in der bildenden Kunst war von dieser Denkrichtung beeinflusst. Licht spielte in jeder Religion eine Rolle, als Symbol der Erkenntnis, des Guten und Göttlichen. Sowohl Mondrian als auch die Künstlerin Jacoba van Heemskerck waren 1909 und 1910 Mitglieder der Theosophischen Gesellschaft in Amsterdam.²² Die ersten Skizzen für seinen *Roten Baum* fertigte Mondrian



9) Piet Mondrian
Abend. Der rote Baum, 1908–1910
Kunstmuseum Den Haag



10) Piet Mondrian
Rasterkomposition 9. Schachbrettkomposition mit hellen Farben, 1919
Kunstmuseum Den Haag, Nachlass Salomon B. Slijper

wahrscheinlich im Hof von Van Heemskercks Haus in Domburg an. Diese Küstenstadt in Zeeland hatte sich unter der Leitung von Jan Toorop zu einer Künstlerkolonie entwickelt. Van Heemskerck zog dort in die Villa Loverendale, wo sie sich zu einer wichtigen Vertreterin der modernen Kunst entwickelte. Sie arbeitete auch im Stil des Luminismus, um die Vergeistigung darzustellen. Ihr Werk *Zwei Bäume* von 1910 gilt als Höhepunkt dieser Kunstrichtung (Kat. 97).

Die Malerei des Lichts – jenes immateriellen Phänomens, das die Dinge in der Welt sichtbar macht – bildete einen roten Faden in der Darstellung des Unsichtbaren. Während die Haager Schule Licht verwendete, um die poetische Dimension der Landschaft abzubilden und damit den Betrachtern ihren Sinn für die Natur zu vermitteln, zogen es die Amsterdamer Impressionisten vor, das spektakuläre Licht der Stadt einzufangen. Bei den Neoimpressionisten wurde das Malen des Lichts zu einer wahren Manie, der Faszination der niederländischen Maler für das Licht folgend. Aber nach dem populären Neoimpressionismus kehrte das Bedürfnis zurück, die innere Welt sowie die gefühlte, nicht direkt wahrnehmbare Welt darzustellen. In Verbindung mit dem Metaphysischen spielte nun auch das Licht eine entscheidende Rolle. Mondrian sollte sich von der figurativen Bildsprache verabschieden, aber nie von der Lichtmalerei (Abb. 10, siehe auch Kat. 110). „Ich arbeite jetzt an einem Ding, das eine Rekonstruktion eines Sternenhimmels ist, aber ich mache es immer noch ohne natürliche Elemente“, schrieb der Künstler 1919.²³ Die Figuration verschwand, das Licht blieb.

Aus dem Niederländischen von Marinus Pütz

¹ Siehe auch den Dokumentarfilm *Hollands Licht* von Pieter-Rim de Kroon, 2003.

² Siehe Dordrecht/Den Haag 2015, S. 182–184.

³ Théophile Gautier: *Loin de Paris*, Paris 1881, S. 348 f., zit. n. Reynaerts 2019, S. 198.

⁴ Die Nummerierung der Außenskizzen war bei den Malern des 19. Jahrhunderts nicht üblich, siehe Oss 2006, S. 48.

⁵ Zit. n. Reynaerts 2019, S. 214.

⁶ Matthijs H. W. E. Maris: *De geschiedenis van een schildersgeslacht*, Amsterdam 1947, S. 175.

⁷ H. L. Berckenhoff: De gebroeders Maris (eene kunstbeschouwing), in: *De Gids* 4 (1888), S. 500, zit. n. *Willem Maris. Impressionist van de Haagse School*, Ausst.-Kat. Haags Gemeentemuseum, Den Haag 2012, S. 87.

⁸ Ebd., S. 34.

⁹ A. Brouwer [d. i. Jacobus van Looy]: De nachtcactus, in: *De Nieuwe Gids* 3 (1888), S. 344.

¹⁰ Siehe Den Haag 2015, S. 34.

¹¹ Ebd., S. 28.

¹² Jan Toorop: *Losse teksten*, o. J., Koninklijke Bibliotheek Den Haag, TC C 170, S. 65, zit. n. ebd.

¹³ Siehe Den Haag 2015, S. 38.

¹⁴ Conrad Kickert: Feuilleton Sint Lucas, in: *De Telegraaf*, 7.5.1908, zit. n. Den Haag 2015, S. 52.

¹⁵ Siehe Den Haag 2015, S. 30.

¹⁶ Frederik van Eeden: Gezondheid en verval in kunst (naar aanleiding der tentoonstelling Spoor – Mondrian – Sluijters), in: *Op de Hoogte* 6, 2 (1909), S. 79–82.

¹⁷ Israël Querido: Van menschen en dingen. Een schilders-studie. Spoor, Mondrian en Sluijters. Piet Mondrian, in: *De Controleur* 19, 983 (29.5.1909), o. S.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Zit. n. Den Haag 2015, S. 52.

²⁰ Zit. n. Henri H. van Calker: *Schilders van heden en morgen*, Amsterdam [1941], S. 190, zit. n. 's-Hertogenbosch 2018, S. 84.

²¹ Siehe Bielefeld 2021, S. 33.

²² Siehe ebd., S. 24.

²³ Brief von Piet Mondrian an Theo van Doesburg, 18.4.1919, RKD – Netherlands Institute for Art History, Den Haag, Van Doesburg Archief, zit. n. Den Haag 2008b, S. 217.

Kunst und Freundschaft

Niederländische Künstlervereinigungen und -dörfer des Impressionismus

„Alles muss einen Anfang haben“, schrieb der Kupferstecher Benoît Taurel am 9. September 1839 an vier weitere prominente Künstler, darunter die Historienmaler Jan Willem Pieneman und Jan Adam Kruseman.¹ Alle waren Direktoren der Königlichen Akademie der Bildenden Künste in Amsterdam, und in diesem Brief lud Taurel sie ein, sich bei ihm zu treffen, um die Gründung einer Künstlervereinigung zu besprechen. Er werde für „Tinte, Papier, Stifte, eine Tasse Tee, ein Glas Wein und eine Zigarre“ sorgen, damit der Abend angenehm verlaufe. In der Besprechung beschlossen die Teilnehmer, eine Vereinigung zu gründen, die die Verbrüderung der Künstler untereinander sowie den Kunstsinn im Allgemeinen fördern sollte. Einen vorläufigen Namen hatten sie sich schon ausgedacht: „Offenheit, Gleichberechtigung und Fröhlichkeit“. Dieses etwas frivole Motto wurde einige Monate später beim offiziellen Gründungstreffen in *Arti et Amicitiae* (Der Kunst und der Freundschaft) geändert.²

Damit war die erste Vereinigung entstanden, in der Künstler selbstbestimmt entscheiden konnten – etwas Neues in den Niederlanden. Nicht mehr Zeichenabende nach Vorbildern standen im Mittelpunkt, wie es bis dahin in vielen Gemeinschaften der Fall gewesen war, sondern die Verbesserung der Stellung der bildenden Künstler und damit der Kunst überhaupt. Dies sollte durch die Organisation von Ausstellungen, durch Kunstkritiken und gesellschaftliche Zusammenkünfte geschehen (Abb. 1, 2). Etwa zur selben Zeit, um 1840, begann sich eine weitere Form der Verbindung unter Künstlern zu entwickeln: die temporäre Niederlassung in kleinen Dörfern auf dem Land, die dann als Künstlerdörfer oder -kolonien bezeichnet wurden. Dieser Beitrag dokumentiert diese beiden künstlerischen Gesellungsformen in den Niederlanden von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zum Beginn des Ersten Weltkriegs.

Aufstrebende Maler

Der erste Sekretär des Vereins *Arti et Amicitiae*, der Historienmaler Christiaan Portman, erwähnte in seiner Eröffnungsrede ein Vorbild aus Deutschland. Er stellte fest, dass „der Fortschritt der Düsseldorfer Schule in den letzten zehn Jahren hauptsächlich auf das Band der Freundschaft zwischen den Künstlern zurückzuführen ist. Dort wurde das Bedürfnis deutlich, sich zu treffen und miteinander über Kunst zu sprechen.“³ Seiner Meinung nach fehlte in den Niederlanden bislang ein solcher Zusammenschluss, und *Arti et Amicitiae* sollte diese Lücke füllen. Künstler aus allen Teilen der Niederlande konnten Mitglieder werden – bezeichnet als „arbeitende Mitglieder“ –, ebenso Kunstliebhaber – bezeichnet als „kunstliebende Mitglieder“. Auf diese Weise kamen Künstler auch in unmittelbarem Kontakt mit potenziellen Käufern, Sammlern und Kunsthändlern. Darüber hinaus sorgte der Verein mit einem Witwen- und Waisenfonds für eine soziale Absicherung. *Arti et Amicitiae* hatte im Lauf des



1) Charles Rochussen
*Eine Damen-Kunstaberachtung bei
Arti et Amicitiae in Amsterdam, 1851*
Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam



2) Jean Baptiste Tetaer van Elven
*König Willem III. und Prinz Willem besuchen die
Zeichnungsausstellung in den Räumen von Arti et Amicitiae, 1860*
Königliche Sammlungen, Den Haag

19. Jahrhunderts eine wichtige verbindende Funktion in der niederländischen Kunstwelt. Fast alle bedeutenden Künstler dieser Zeit wurden früher oder später Mitglied.

Im 19. Jahrhundert kümmerte sich der niederländische Staat kaum um die Interessen von Künstlern. Um die Mitte des Jahrhunderts begannen die Künstler, selbst zu handeln. Dem Vorbild von *Arti et Amicitiae* folgten weitere Gründungen. So wurde 1847 in Den Haag die Vereinigung *Pulchri Studio* (frei übersetzt: Aus Eifer für das Schöne) gegründet. Diese beiden Gemeinschaften sowie die Kunstakademien spielten für die Entwicklung Amsterdams und Den Haags zu den wichtigsten Kunstzentren der Niederlande eine tragende Rolle. In Amsterdam kamen die Käufer aus dem wohlhabenden Bürgertum, in Den Haag auch vom Hof des Königs. Dieser wurde schon bald Schirmherr von *Pulchri Studio*. Im Gegensatz zu *Arti et Amicitiae* besaß *Pulchri Studio* keine eigenen Ausstellungsräume. Jedoch etablierten sich in Den Haag Zusammenkünfte von Kunstkritikern, die, an Tischen sitzend, über Mappen mit Arbeiten auf Papier diskutierten.

Die Gründer von *Pulchri Studio* waren keine etablierten Künstler, sondern aufstrebende Landschafts-, See- und Stadtmaler, darunter Willem Roelofs und die Cousins Jan und Johan, genannt Jan, Hendrik Weissenbruch.⁴ Während das Durchschnittsalter der Initiatoren von *Arti et Amicitiae* bei etwa 44 Jahren lag, waren die Mitglieder von *Pulchri Studio* durchschnittlich erst etwa 25 Jahre alt. Viele erfolgreiche Initiativen gingen von jungen Künstlern aus. Sie suchten noch nach ihrem Platz in der Kunst und nach neuen Möglichkeiten, sich als Maler zu entwickeln.

Im 19. Jahrhundert ließen sich insbesondere junge Maler in Künstlerdörfern nieder.⁵ Sie reizte die Abgeschiedenheit auf dem Land und die Möglichkeit, sich mit einer vertrauten Gruppe von Kollegen austauschen zu können. Gerade diejenigen, die noch unsicher bezüglich ihrer Werke waren, empfanden die Kritik anderer Künstler als hilfreich. Außerdem war das Leben dort günstiger als in der Stadt. Die Vorstellung, dass sie sich in selbst auferlegter Isolation abgeschottet hätten, trifft jedoch nicht zu. In den dicht besiedelten Niederlanden war dies ohnehin kaum möglich. Meist lag in der Nähe der Künstlerdörfer eine mittelgroße Stadt, oft waren sie auch gut per Zug oder Schiff zu erreichen.⁶ Der Wunsch, sich gemeinsam in einer dörflichen Umgebung und inmitten der Natur niederzulassen, richtete sich weniger gegen geltende Akademieregeln oder gegen die Historienmalerei, wie dies in Deutschland und Frankreich der Fall war. In den Niederlanden wurde die Landschaftsmalerei schon immer sehr geschätzt, auch gab es dort im 19. Jahrhundert kaum eine ernsthafte Historienmalerei – die sich zudem nicht gut verkaufte. Vielmehr suchten junge Künstler um die Mitte des Jahrhunderts nach einer neuen Art und Weise, die Landschaft darzustellen. Diese Suche begann in Oosterbeek, dem wohl bekanntesten niederländischen Künstlerdorf des 19. und frühen 20. Jahrhunderts.

Die Natur sehen

Oosterbeek, ein kleines Dorf in der Nähe von Arnhem unweit des Rheins, zog aufgrund seiner abwechslungsreichen Landschaft seit etwa 1840 viele Künstler an. Fast jeder niederländische Landschaftsmaler verbrachte dort einen oder mehrere Sommer, um Studien anzufertigen. Das Dorf war mit dem Dampfschiff über den Fluss gut erreichbar, und im Mai 1845 nahm die Eisenbahnlinie Utrecht–Arnhem ihren Betrieb auf. Auch das nahe Wolfheze lag an dieser Strecke. Zwischen dem Dorf und dem Rhein breiteten sich Auen mit grünen Wiesen, Kopfweiden und grasendem Vieh aus. Auf der anderen Seite befanden sich Moränen mit Wäldern und Hügeln – eine für Holländer in den ansonsten flachen Niederlanden fast exotisch anmutende Umgebung. Ein paar Kilometer entfernt lag die wilde Heidelandschaft mit alten Bäumen und tief eingegrabenen Bachläufen. Im und um das Dorf herum befanden sich mehrere Gutshöfe, Landhäuser der Städter aus dem Westen der Niederlande. Dazwischen lagen kleinere Höfe der einfachen bäuerlichen Bevölkerung von Oosterbeek. Die



3) Johannes Warnardus Bilders
Die Heide bei Wolftheze, 1866
Rijksmuseum, Amsterdam

4) Anton Mauve
Kühe an einem Teich bei Oosterbeek, 1858
Museum Arnhem



5) Gerard Bilders
Weide bei Oosterbeek, 1860
Rijksmuseum, Amsterdam



Künstler mieteten sich entweder in einer der Pensionen oder – was günstiger war – in ein Zimmer bei einem Bauern ein.⁷

Der junge Willem Roelofs war einer der Ersten, der Anfang der 1840er Jahre im Sommer Studien in und um Oosterbeek anfertigte. Ein anderer war Johannes Warnardus Bilders. 1841 verließ er seine Geburtsstadt Utrecht, um sich auf dem Hof Reijershoeve niederzulassen. Nach eigener Aussage konnte er sich künstlerisch in der Stadt nicht weiterentwickeln und wollte sich in der Natur neu entdecken. „Wie ich damals die Natur ansah! Ich konnte nichts Gutes daraus machen, ich musste bei Null anfangen“, erinnerte sich Bilders später.⁸ Die 1840er Jahre waren für ihn geprägt von der Suche nach einem eigenen Malstil. Für Bilders war die Natur geheimnisvoll, und er wollte sie erspüren. Er unternahm viele Spaziergänge, bis er schließlich seine Eindrücke bildhaft umzusetzen vermochte (Abb. 3, Kat. 1, 2).

1853 kam Johannes Warnardus Bilders nach einigen Jahren der Abwesenheit zum zweiten Mal nach Oosterbeek. Er wohnte im Haus De Parre, gegenüber dem Dorfgasthof De Vergulde Ploeg (Der vergoldete Pflug). Mit Anfang vierzig war er in seinem Malstil gefestigt und unterrichtete Schüler in seinem Haus. Sein 15-jähriger Sohn Gerard wurde ebenfalls Maler und lernte, auch dank eines Mäzens – des in Oosterbeek lebenden Schriftstellers Johannes Kneppelhout –, zunächst bei dem Tiermaler Simon van den Berg in Den Haag und später an der Haager Akademie. Gerard Bilders kehrte regelmäßig in sein Elternhaus zurück, in dem auch andere in Oosterbeek lebende Künstler stets willkommen waren. Ab 1853 besuchten die jungen Künstler Johannes Hubertus Leonardus de Haas, Paul Joseph Constantin Gabriël und Hendrik Dirk Kruseman van Elten die Familie Bilders regelmäßig. Etwa fünf Jahre später nahm Gabriël seinen Freund Anton Mauve mit nach Oosterbeek, und viele weitere sollten in den 1860er Jahren folgen. Als Reaktion auf ein Gemälde von De Haas bemerkte der französische Kunstkritiker Théophile Thoré 1859, dass dieser in Oosterbeek „une petite pléiade sectateur“, eine kleine eingeschlossene Gemeinschaft, gegründet habe.⁹ Der neue, realistischere Stil fiel auf (Abb. 4).

Johannes Warnardus Bilders sprach leidenschaftlich über Kunst. Oft betonte er, dass ein Maler die Natur selbst genau betrachten müsse, andere nicht imitieren dürfe und seinen eigenen Weg finden müsse.¹⁰ Motiviert durch diese Worte suchten viele Künstler nach einer neuen Art der Landschaftsdarstellung und übernahmen von ihm das Spaziergehen und genaue Beobachten. „Ich bin viel gelaufen, war überall, um es einmal gesehen zu haben und es mir einzuprägen und in mein Gedächtnis einzubrennen“, schrieb Anton Mauve im Oktober 1863 über die Umgebung von Oosterbeek und Wolfheze an Willem Maris, der ab 1862 nach Oosterbeek kam.¹¹ Ihnen ging es um die wahrhaftige Erfassung der Farben und des Lichts in der Landschaft zu unterschiedlichen Zeiten und unter verschiedenen Wetterbedingungen. Die Herausforderung, dies in einem Gemälde oder einer Skizze festzuhalten, beschrieb der 21-jährige Gerard Bilders in einem Brief vom Januar 1858: „Ich suche noch, ohne gefunden zu haben. Die größte Schwierigkeit besteht für mich darin, einen Reichtum an Formen und Farben, an Licht und Braun zu erreichen, ohne dabei unrein und dunkel im Ton oder wild in der Zeichnung zu werden“ (Abb. 5).¹² Bilders und die anderen Maler rangen darum, die richtigen Farbtöne für eine realistischere Darstellung der Natur zu finden. Vater und Sohn Bilders hatten im September 1860 auf einer Ausstellung in Brüssel Arbeiten von Malern der Schule von Barbizon gesehen und waren beeindruckt. Gerard Bilders schrieb, er habe in diesen Werken eine „unerklärliche Intimität mit der Natur“ gesehen, es seien „mutige Gemälde, in denen Herz und Seele steckten“.¹³

Paul Joseph Constantin Gabriël schrieb später, sie hätten in Oosterbeek intensiv gearbeitet. In den 1850er Jahren fiel es ihm schwer, sich von seiner anfänglich etwas hölzernen und konventionellen Malweise zu lösen. Anders als Gabriël wollten Gerard Bilders, De Haas und Mauve zunächst Tiermaler werden. Sie malten hauptsächlich Kühe in den Auen am Rhein. Anfangs waren ihre Kompositionen eher zeichnerisch und mit deutlichen Farb- und Lichtkontrasten gestaltet. Im Lauf der 1860er Jahre wurden die Farben feiner aufeinander abgestimmt und tonaler, die Pinselführung lockerer.

In den 1860er Jahren kamen viele weitere Künstler, darunter die Brüder Jacob, Willem und Matthijs Maris sowie Hendrik Willem Mesdag, im Sommer zum Arbeiten nach Oosterbeek, das als „das niederländische Barbizon“ bekannt wurde. Viele dieser Künstler wohnten in Den Haag oder ließen sich später dort nieder, wo sie Mitglieder der Künstlervereinigung Pulchri Studio wurden.

Die Graue Schule von Den Haag

Um 1870 hatte sich Den Haag zu einem bedeutenden Kunstzentrum entwickelt, weshalb sich immer mehr Künstler dort niederließen. Der Marinemaler Hendrik Willem Mesdag kaufte sich dort ein Haus und wurde sofort Mitglied von Pulchri Studio. 1871 siedelte sich Anton Mauve in Den Haag an, ebenso Jozef Israëls. In jenem Jahr kehrte Jacob Maris aus Paris zurück und sollte wie sein Bruder Willem bis zu seinem Lebensende in seiner Geburtsstadt wohnen. Alle spielten eine aktive Rolle bei Pulchri Studio, sei es als Vorstands- oder Ausschussmitglied.

Der Kunstkritiker Jacques van Santen Kolff, seit 1868 ein „kunstliebendes Mitglied“ von Pulchri Studio, schrieb 1875 in der Zeitschrift *Het jonge Holland*, es gebe eine realistische Schule der „neuesten Erfindung und des jüngsten Datums“, die ihren Mittelpunkt in Den Haag habe und deshalb als „Haager Schule“ bezeichnet werden könne.¹⁴ Er war der Erste, der diesen Begriff verwendete, in anderen Veröffentlichungen nannte er die Gruppe auch die „graue Schule“ oder die „Mauve-Maris-Mesdag-Schule“.¹⁵ Dass er Den Haag als Zentrum erwähnte, war dem verbindenden Charakter von Pulchri Studio geschuldet, aber auch die Akademie der Bildenden Künste und die Ansiedlung des Kunsthandels in Den Haag trugen dazu bei. Ab 1861 hatte die international tätige Kunsthandlung Goupil & Cie. eine Filiale in Den Haag.¹⁶ Der Inhaber, Hermanus Gijsbertus Tersteeg (Abb. S. 48), pflegte gute Kontakte zu den innovativen Künstlern aus Den Haag und war aktives Mitglied von Pulchri Studio. Er war im internationalen Kunsthandel vernetzt und sorgte für den Verkauf der Arbeiten seiner Pulchri-Freunde.

Die *kunstbeschouwingen* (Kunstbetrachtungen) im Pulchri Studio waren von Anfang an ein Erfolg. Ende der 1870er Jahre kamen so viele Leute, dass das ursprüngliche Konzept geändert wurde. Statt der ruhigen und konzentrierten Betrachtung von Mappen mit Zeichnungen und Aquarellen, an Tischen sitzend, gab es sogenannte Kunstbetrachtungen im Gehen. Bei dem Ereignis, das nur einen Tag dauerte, schauten die Besucher die auf Pulten platzierten Zeichnungen im Vorübergehen an (Abb. 6).¹⁷

Die Ankunft des geschäftstüchtigen Hendrik Willem Mesdag gab neue Impulse zur Bewerbung und dem Verkauf der Kunst der Haager Schule. Mesdag war ein ehemaliger Bankier, der erst spät zu malen begonnen hatte. Von 1889 bis 1907 amtierte er als Präsident von Pulchri Studio. 1887 zog die Gesellschaft in ein Gebäude an der Prinsegracht um und richtete einen eigenen Ausstellungssaal ein (Abb. S. 51). Neben Ausstellungen der Mitglieder fanden dort kleinere Sonderausstellungen statt. Nach einer Schau mit Werken von Mesdag und seiner Frau Sientje Mesdag-van Houten im Jahr 1889 wurden Anton Mauve (postum, 1890), Jacob Maris (1892) und Jozef Israëls (1895) mit Einzelausstellungen geehrt. Berühmt waren die Künstlerfeste und Jubiläen, die im Pulchri Studio gefeiert wurden (Abb. 7). In den Zeitungen standen oft ausführliche Berichte über die Feste, Abendessen, Dekoration des Saals, die ausgestellten Stücke und die *tableaux vivants*, in denen die Anwesenden Gemälde nachstellten. All das trug zur Bekanntheit der Künstler im In- und teils auch im Ausland bei.

Stimmung und Persönlichkeit

Viel Kontakt zu den Mitgliedern von Pulchri Studio hatte der Rahmenmacher Johannes Hendricus Sala aus Leiden; viele Haager Künstler bestellten ihre Rahmen bei ihm. Sala nahm nicht an den Treffen



6) Floris Arntzenius
Kunstabstrachtung im Gehen, 1896
 Privatsammlung
 (ehemals Sammlung Pulchri Studio)



7) Jan Hoyneck van Papendrecht
Hommage an Jozef Israëls, 1894-1904
 Privatsammlung
 (ehemals Sammlung Pulchri Studio)



8) Jan Hendrik Weissenbruch
Zugbrücke bei Noorden, um 1890
 Rijksmuseum, Amsterdam

der Vereinigung teil, lud aber in den 1880er Jahren einige Künstler, darunter Jan Hendrik Weissenbruch, Willem Roelofs und Paul Joseph Constantin Gabriël, zu Angelausflügen in das Polder- und Seengebiet zwischen Noorden und Nieuwkoop ein. Begeistert malten die Künstler dieses ihnen unbekannte Gebiet vom Ruderboot aus (Abb. S. 86). Die Polder, Kanäle und Seen, der Himmel, das Wasser und das Land, von der feuchten Atmosphäre auf natürliche Weise zu einer Einheit verbunden, waren wie geschaffen für die Maler der Haager Schule (Abb. 8). Für sie und ihre Nachfolgegeneration wurden die Gasthäuser zu den neuen Versammlungsorten in der Natur. Weissenbruch war Stammgast bei Het vliegend paard (Das fliegende Pferd) in Nieuwkoop und in der Pension Verzijden in Noorden. Die Gegend wurde so beliebt, dass sich der Gasthof ab etwa 1900 auf die vielen Künstler einstellte und neue Sommerhäuser errichten ließ, die als Ateliers genutzt werden konnten.

Der Kunsthistoriker Bram Hammacher unterschied in seinem 1941 erschienenen Buch über den holländischen Impressionismus zwei Perioden: den Haager „Naturimpressionismus“ und den Amsterdamer „Stadtimpressionismus“.¹⁸ Die Stadt mit ihren Bewohnern wurde zum Sujet einer neuen Malergeneration, die ihre Ausbildung an der Kunstakademie in der Hauptstadt erhielt. Im Oktober 1880 beschlossen einige Studenten auf Anraten ihrer Lehrer, einen Studentenverein zu gründen. So entstand die Künstlervereinigung Sint Lucas. Zu den ersten Mitgliedern gehörten die noch jungen Maler Willem Witsen, Jan Toorop, Piet Meiners, Antoon Derkinderen, Eduard Karsen, Jacobus van Looy und Maurits van der Valk. Sie werden auch nach ihrem Gründungsjahr 1880 die Gruppe der Tachtigers (Achtziger) genannt. Ursprüngliches Ziel des Vereins war eine Verbesserung und Erweiterung ihrer Studieninhalte. Die Satzung besagte darüber hinaus, dass die Freundschaft unter den Studierenden zu fördern sei. Dies würde durch Treffen einmal pro Woche nach dem Unterricht erreicht, bei denen über Kunst debattiert werden sollte und abwechselnd Vorträge und Kunstbetrachtungen zu veranstalten seien. Diese Zusammenkünfte wurden bei den Studenten zu Hause oder in Cafés (Kat. 44) abgehalten, darüber hinaus organisierten sie Festabende.¹⁹ Bei den Vorträgen und Diskussionen ging es nicht nur um bildende Kunst, sondern auch um Literatur, Geschichte und Musik. Die jungen Künstler waren von der modernen französischen und niederländischen Literatur fasziniert. So sprach Jacobus van Looy bei Sint Lucas über den Band *Gedichten* des kürzlich verstorbenen Jacques Perk, den er von seinem Kommilitonen Jan Veth als Geschenk erhalten hatte.²⁰ Es veranlasste ihn, seine ersten Sonette zu schreiben, die er dem Herausgeber der nachgelassenen Gedichte Perks, dem Dichter Willem Kloos, vorlegte.

Die Mitglieder von Sint Lucas waren an allen Disziplinen der Kunst interessiert, die in erster Linie ein individueller Ausdruck sein sollte. Dieses Konzept war die Grundlage für die weitere Entwicklung der jungen Künstler. „Und die Seele erkennt man an den Stimmungen“, schrieb Willem Kloos in der Einleitung zu der erwähnten Gedichtsammlung von Perk.²¹ Stimmung war das Zauberwort der Gruppe der Tachtigers.²² Die Stimmung und Persönlichkeit des Künstlers während der Entstehung des Werks, aber auch die Stimmung oder Atmosphäre des Themas in diesem Moment sollten in den Arbeiten zu spüren sein.

Gegen die Etablierten

Witsen, Van Looy und Veth hatten Sint Lucas nach einer Meinungsverschiedenheit im Jahr 1884 verlassen. Sie schlossen sich der Literaturgesellschaft Flanor an, die im Juni 1881 – einige Monate später als Sint Lucas – einige junge Schriftsteller und Dichter, darunter Willem Kloos und Frederik van Eeden, gegründet hatten. In dieser Gemeinschaft wurde ebenso wie bei Sint Lucas über Kunst debattiert. Der erste Sekretär von Flanor, Maurits Mendes da Costa, erklärte später, die Gruppe der Tachtigers, zu der diese Schriftsteller und Maler gezählt wurden, hätte niemals einen solchen Erfolg gehabt, „wenn die