

GERDA WENDERMANN

Zwischen Realismus und Neoimpressionismus

Henry van de Velde Anfänge als Maler

Zur Forschungslage

Bereits zwei Jahre bevor Henry van de Velde als neues Mitglied in den exklusiven Kreis der Brüsseler Avantgardegruppe Les Vingt aufgenommen wurde, hatte Adrien-Joseph Heymans, einer der bedeutendsten Vertreter der belgischen Freilichtmalerei, auf die Qualitäten des jungen Malers aufmerksam gemacht. In einem Brief an den einflussreichen Sekretär der Vingt, Octave Maus, schrieb Heymans am 12. September 1886:

Ich habe diesen Sommer einen jungen Maler kennengelernt, der mir sehr begabt zu sein scheint. Er wohnt in Antwerpen, und es besteht die Gefahr, daß er dort versandet. Meiner Ansicht nach würde er gut zu den »Vingt« passen. [...] Wenn Du mir versprechen könntest, zu einer Besichtigung zu kommen, würde ich Dir seine Werke aus diesem Sommer in meinem Atelier zeigen; Du könntest Dir dann ein eigenes Urteil bilden.¹

Diese Empfehlung, die van de Velde auch in seiner Jahrzehnte später geschriebenen Autobiographie *Geschichte meines Lebens* zitiert, beeinflusste maßgeblich seinen weiteren künstlerischen Werdegang. Zwar folgte Maus nicht selbst der Aufforderung Heymans, doch sandte er seinen Vertrauten, den belgischen Maler Théo van Rysselberghe, der zu den Gründungsmitgliedern der Vingt gehörte. Dessen vorsichtige Einschätzung nach seinem Besuch bei Heymans Ende 1886 wirft ein interessantes Schlaglicht auf die erste Entwicklungsphase van de Veldes als Maler: »[...] in wenigen Worten meine Meinung über van de Velde: ein begabter junger Mann, zweifellos. Persönliches ist noch nicht zu sehen, aber das könnte kommen. Offen gestanden, ich finde nichts Außerordentliches. Aber von den »Vingt« haben viele weniger gut begonnen.«² Es sollte gleichwohl noch bis November 1888 dauern, bis van de Velde offiziell ein Mitglied der Brüsseler Künstlergruppe wurde.³

- 1 Adrien-Joseph Heymans an Octave Maus, 12. September 1886. In: Madeleine Maus: *Trente années de lutte pour l'art 1884-1914*. Brüssel 1926, S. 46. Vgl. auch Henry van de Velde: *Geschichte meines Lebens*. Hrsg. und übertragen von Hans Curjel. München 1962, S. 34.
- 2 Ebenda. Der französische Originaltext des Briefes vom 1. Januar 1887 wurde erstmals publiziert bei Madeleine Maus: *Trente années de lutte pour l'art* (Anm. 1), S. 46.
- 3 Vgl. Gisèle Ollinger-Zinque (Hrsg.): *Les XX & La Libre Ésthétique. Honderd Jaar later / Cent ans après*. Ausstellungskatalog, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel. Brüssel 1993, S. 44 f.

Die Anfänge Henry van de Veldes als Maler sind in Deutschland, wo er als Neuerer der Architektur und des Kunstgewerbes seine großen künstlerischen Erfolge feierte, bislang kaum untersucht worden. Als Folge dieses Forschungsdesiderats wurde noch 1992 für den Katalog einer umfangreichen, durch Westeuropa wandernden Retrospektive des belgischen Künstlers auf einen Text von Herta Hesse-Frielinghaus zurückgegriffen, der 1959 anlässlich einer Ausstellung zum Frühwerk des belgischen Künstlers erschienen war.⁴ Zweifellos bleibt es bis heute das große Verdienst dieser Ausstellung, die seinerzeit vom Hagener Karl-Ernst-Osthaus-Museum unter dem Titel »Der junge van de Velde und sein Kreis 1883-1893« organisiert worden war, den Maler innerhalb seines künstlerischen Umfeldes zum ersten Mal in Deutschland ausführlich vorgestellt zu haben.⁵ Die Beschäftigung mit van de Veldes Frühwerk wurde auch in Belgien lange Zeit vernachlässigt.⁶ Erst 1987/88 widmete sich eine in Antwerpen und Otterlo gemeinsam konzipierte Ausstellung ausschließlich dem malerischen und zeichnerischen Schaffen van de Veldes.⁷ Seine neoimpressionistische Werkphase wurde hingegen in zahlreichen Ausstellungen und Publikationen über das Phänomen dieser gesamteuropäischen Bewegung gewürdigt.⁸

- 4 Vgl. Herta Hesse-Frielinghaus: Der junge van de Velde und sein Kreis 1883-1893. In: Klaus-Jürgen Sembach, Birgit Schulte (Hrsg.): Henry van de Velde. Ein europäischer Künstler seiner Zeit. Ausstellungskatalog, Karl-Ernst-Osthaus-Museum, Hagen u. a. Köln 1992, S. 57-79.
- 5 Herta Hesse-Frielinghaus (Hrsg.): Der junge van de Velde und sein Kreis 1883-1893. Ausstellungskatalog, Karl-Ernst-Osthaus-Museum, Hagen. Hagen 1959.
- 6 Es finden sich lediglich einige Aufsätze: Robert L. Delevoy: Van de Velde avant van de Velde, 1882-1892. Dix années de peinture. In: Henry van de Velde, 1863-1957. Ausstellungskatalog, Palais des Beaux-Arts, Brüssel. Brüssel 1963, S. 23-30; Gisèle Ollinger-Zinque: »La fille qui remaille« ou »La ravaudeuse« d'Henry van de Velde. In: Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique 22 (1973), S. 165-169; Susan M. Canning: The Symbolist Landscapes of Henry van de Velde. In: The Art Journal 45 (1985), H. 2, S. 130-136.
- 7 Vgl. Susan M. Canning, Jean F. Buyck (Hrsg.): Henry van de Velde (1863-1957). Schilderijen en tekeningen. Paintings and drawings. Ausstellungskatalog, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen u. a. Antwerpen 1987.
- 8 Als Auswahl nenne ich hier nur die wichtigsten Publikationen: Robert L. Herbert (Hrsg.): Neo-Impressionism. Ausstellungskatalog, Solomon R. Guggenheim Museum, New York. New York 1968, S. 187-190; Ellen Wardwell Lee (Hrsg.): Neo-Impressionisten. Seurat tot Struycken. Ausstellungskatalog, Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam. Zwolle 1988, S. 120-123; Erich Franz (Hrsg.): Farben des Lichts. Paul Signac und der Beginn der Moderne von Matisse bis Mondrian. Ausstellungskatalog, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster u. a. Ostfildern 1997, S. 212-216; Rainer Budde (Hrsg.): Pointillismus. Auf den Spuren von Georges Seurat. Ausstellungskatalog, Wallraf-Richartz-Museum, Köln u. a. München, New York 1997, Kat. Nr. 165-166.

Studienjahre in Antwerpen und Paris

Obwohl van de Velde aufgrund seines musikfreundlichen Antwerpener Elternhauses ursprünglich Komponist werden wollte, entschied er sich am Ende der Schulzeit für eine Laufbahn als bildender Künstler. Ohne Wissen seiner Eltern, die eine gutbürgerliche Verwaltungskarriere für ihn anstrebten, schrieb er sich 1880 an der Koninklijke Academie voor Schone Kunsten in Antwerpen ein. Hier durchlief er zunächst das traditionelle Klassensystem. An dem Niveau dieses akademischen Unterrichts übte er später als Rezensent für belgische Kunstzeitschriften wie *La Wallonie* scharfe Kritik. Vor allem stießen ihn die »trübseligen Ateliers der Akademie« ab, in denen »vertrocknete, in den Sand gesteckte Bäume [...] je nach Jahreszeit mit grünen oder gelben Blättern behängt« wurden.⁹ Nach Aussage van de Veldes hatten nur wenige Lehrer den Mut, ihren Schülern direkte Studien vor der Natur zu empfehlen. Auch sein Privatunterricht bei dem Historien- und Tiermaler Charles Verlat, der 1885 zum Direktor der Akademie berufen wurde, konnte den jungen aufstrebenden Künstler nicht befriedigen. Verlat hatte in Paris bei Ary Scheffer, Hippolyte Flandrin und Thomas Couture gearbeitet und sich darüber hinaus mit Eugène Delacroix und dem Realismus von Gustave Courbet auseinandergesetzt. Als Vertreter der in Deutschland hochgeschätzten belgischen Historienmalerei war er von 1869 bis 1873 an der Großherzoglichen Kunstschule in Weimar tätig gewesen, die er in seinem letzten Weimarer Jahr auch als kommissarischer Direktor leitete.¹⁰ Zwar unterrichtete Verlat in der thüringischen Residenzstadt die Historienmalerei, doch entwickelte sich in dieser Phase parallel auch die sogenannte Weimarer Malerschule als eine der frühesten realistischen Landschaftsschulen in Deutschland.¹¹ In Weimar schuf Verlat, der hier insbesondere wegen seiner Maltechnik und Koloristik geschätzt wurde, vor allem Porträts von Persönlichkeiten des großherzoglichen Hofes wie der Großherzogin Sophie von Sachsen-Weimar-Eisenach, dem Hofkapellmeister Franz Liszt und dem Hofmaler Franz Preller d. Ä.¹² Henry van de Velde selbst veröffentlichte 1890 als Antwerpener Korrespondent der Zeitschrift *L'Art Moderne* einen Nachruf auf seinen verstorbenen Lehrer, in dem er ihn zwar als Direktor der Akademie kritisch beurteilte, jedoch auch positive Worte über dessen Malerei fand.¹³

9 Henry van de Velde: *Geschichte meines Lebens* (Anm. 1), S. 23.

10 Vgl. Jutta Hörning: Belgische Historienmaler als Lehrer an der Weimarer Kunstschule. In: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar* 8 (1961), H. 4, S. 339-353.

11 Vgl. Gerda Wendermann (Hrsg.): *Hinaus in die Natur! Barbizon, die Weimarer Malerschule und der Aufbruch zum Impressionismus*. Ausstellungskatalog, Klassik Stiftung Weimar. Bielefeld 2010.

12 Klassik Stiftung Weimar, Inv. Nr. G 364, G 365 und G 1979.

13 Vgl. Henry van de Velde: Charles Verlat. In: *L'Art Moderne* 10 (1890), S. 348f. Wieder abgedruckt in: Susan M. Canning, Jean F. Buyck (Hrsg.): *Henry van de Velde* (Anm. 7), S. 238.

Während seiner Antwerpener Studienjahre entstanden einige Porträts von Familienmitgliedern und Freunden, darunter ein Bildnis seiner Schwester *Jeanne Biart* (1883, Galerie Ronny Van de Velde, Antwerpen-Knokke, Taf. 8, S. 122).¹⁴ Es zeigt in seiner kompositionellen Anlage, dem sichtbaren Pinselduktus und dem erdfarbenen Kolorit bereits eher einen Einfluss der jungen Brüsseler Künstlergruppe um James Ensor und Guillaume Vogels, die der französischen realistischen Porträtmalerei nachstrebte, als das Vorbild Verlats.

Von größerer Bedeutung für van de Veldes weitere Entwicklung war daher die Begegnung mit Edouard Manets Meisterwerk *Le Bar aux Folies-Bergère* (1879, Courtauld Institute of Art, London), das 1882 in der sogenannten Dreijährlichen Ausstellung in Antwerpen zu sehen war.¹⁵ Manet hatte zwar zwei Jahre zuvor ein anderes Bild seiner Serie mit Szenen aus dem modernen Pariser Leben, *Chez le père Lathuile, en plein air* (1879, Musée des Beaux-Arts, Tournai) im nahe gelegenen Gent vorgestellt, doch ist nicht nachzuweisen, ob van de Velde auch dieses Werk Manets sah. In seiner *Geschichte meines Lebens* betonte er ausdrücklich, dass er unter dem tiefen Eindruck von *Le Bar aux Folies-Bergère* noch im selben Jahr nach Paris gegangen sei, um dort seine Studien fortzusetzen.¹⁶ Hier täuschte ihn seine Erinnerung, denn tatsächlich reiste er erst zwei Jahre später am 10. Oktober 1884 nach Paris. Zuvor hatte er ab 1881 regelmäßig die Sommermonate in Kalmthout nordöstlich von Antwerpen verbracht, wo seine Schwester und ihr Mann ein Sommerhaus besaßen, das Haus Vogelenzang. In Kalmthout entstanden seine ersten Studien nach der Natur, die eine Auseinandersetzung mit der realistischen Landschaftsmalerei in der Nachfolge der Schule von Barbizon zeigen.

In Paris plante van de Velde zunächst, in das Atelier von Jules Bastien-Lepage einzutreten, der als Maler ländlicher Szenen erfolgreich das Erbe Millets angetreten hatte und den der Belgier als »junge[s] Haupt der Pleinair-Malerei« betrachtete.¹⁷ Da Bastien-Lepage schwer erkrankt war – er starb noch im selben Jahr –, wandte van de Velde sich an den durch Fischerdarstellungen bekannt gewordenen Maler Auguste Feyen-Perrin, der ihn wiederum an den seinerzeit berühmtesten Pariser Porträtmaler Carolus-Duran verwies. Schon nach wenigen Monaten in dessen Atelier musste van de Velde feststellen, dass ihn der Unterricht trotz der Virtuosität Carolus-Durans nicht wirklich weiterbrachte. Wie er später schrieb, stieß ihn das »von Eitelkeit und Schmeichelei saturierte[-] Milieu« ab.¹⁸ Wichtiger war daher, dass sein Lehrer ihm ausdrück-

14 Ebenda, Kat. Nr. 2, 3, 8.

15 Vgl. Anne Pingeot (Hrsg.): Paris-Bruxelles, Bruxelles-Paris. Réalisme, Impressionisme, Symbolisme, Art Nouveau. Les relations artistiques entre la France et la Belgique, 1848-1914. Ausstellungskatalog, Galeries Nationales du Grand Palais, Paris u. a. Paris, Antwerpen 1997, S. 187.

16 Vgl. Henry van de Velde: *Geschichte meines Lebens* (Anm. 1), S. 24.

17 Ebenda, S. 25.

18 Ebenda, S. 30.

lich nahelegte, die Werke Manets und der Impressionisten in den Pariser Galerien zu studieren. Aus van de Veldes Erinnerungen geht hervor, dass er bei seinen Streifzügen, unter anderem in der Galerie Durand-Ruel, mit Auguste Renoirs *Badenden* (1887, Philadelphia Museum of Art) ein Hauptwerk der impressionistischen Bewegung sah.¹⁹ Fraglich ist hingegen, ob er auch die erste Ausstellung der neu gegründeten Société des Artistes Indépendants im Dezember 1884 besuchte, wo er die aktuellsten Entwicklungen hätte studieren können.²⁰ Offensichtlich erkannte Carolus-Duran frühzeitig die Neigung van de Veldes zur Landschaftsmalerei, denn er riet ihm außerdem, in die ländliche Umgebung von Paris zu gehen, um dort »en plein-air« zu arbeiten.

Wie viele andere europäische Maler folgte van de Velde nun den Spuren der Schule von Barbizon und verzichtete auf seine ursprüngliche Ambition, ein erfolgreicher Porträtmaler zu werden. Millet sollte künftig sein »Leitstern« sein.²¹ Die Kenntnisse über die Freilichtmalerei der Schule von Barbizon waren bereits früh in Belgien präsent, da gerade der Brüsseler Salon eine zentrale Vermittlerrolle für die nordeuropäische Verbreitung der neuen realistischen Landschaftsschule spielte. Schon ab 1845 stellten hier neben den französischen Begründern der »paysage intime« wie Camille Corot, Théodore Rousseau, Charles-François Daubigny, Jules Dupré oder Constant Troyon auch einige belgische Künstler regelmäßig ihre in Barbizon entstandenen Werke aus. In den frühen 1860er Jahren hatte sich außerdem um den belgischen Landschaftsmaler Hippolyte Boulenger ein Künstlerkreis gebildet, der nach dem Vorbild der Barbizonisten hinaus auf das Land nach Tervuren zog, das inmitten von Wäldern nahe der belgischen Hauptstadt lag.²²

Eine Sonderrolle innerhalb der Rezeptionsgeschichte der Schule von Barbizon in Belgien nimmt Jean-François Millet ein, dessen Werke nicht nur sehr früh im Brüsseler Salon Aufsehen erregten, sondern von hier aus auch direkt in belgische Privatsammlungen wanderten. Unter diesen Werken befand sich sogar sein berühmtestes Gemälde *L'Angélu*s (1857 bis 1859, Musée d'Orsay, Paris), das schon 1860 vom belgischen Politiker und engagierten Sammler Jules van Praet erworben worden war.²³ Wie sehr Millet in Belgien verehrt wurde, spricht

19 Vgl. ebenda, S. 31. Renoir arbeitete mehrere Jahre an diesem Hauptwerk und vollendete es erst 1887. Van de Velde hat vermutlich ein Zwischenstadium gesehen.

20 In diesem I. Salon der Artistes Indépendants zeigte Seurat eine Reihe von kleinen Ölstudien zu seinem erst 1886 fertiggestellten monumentalen Bild *La Grande Jatte*, in denen die Farbe mit kleinen kommaförmigen, sich kreuzenden Pinselstrichen aufgetragen ist.

21 Henry van de Velde: *Geschichte meines Lebens* (Anm. 1), S. 31.

22 Vgl. Robert Hoozee: *École de Barbizon – École de Tervuren*. In: Anne Pinget (Hrsg.): *Paris-Bruxelles, Bruxelles-Paris* (Anm. 15), S. 140-144; Monique Tahon-Vanroose (Hrsg.): *Het Landschap in de Belgische Kunst 1830-1914*. Ausstellungskatalog, Musée des Beaux-Arts, Gent. Gent 1980.

23 Vgl. Robert Hoozee: *École de Barbizon – École de Tervuren* (Anm. 22), S. 141, Kat. Nr. 79.

auch aus den Worten van de Veldes, der dessen *Sämann* (1850, Museum of Fine Arts, Boston), den *Mann mit der Hacke* (1861/62, Privatsammlung, USA) und die *Ährenleserinnen* (1857, Musée d'Orsay, Paris, Taf. 9, S. 123) als »ergreifende[-] Werke[-]« beschrieb.²⁴ Van de Veldes lang ersehnter Besuch in Barbizon sollte indessen zu einer Ernüchterung des jungen Künstlers führen. Der ›heilige Ort‹ hatte sich seit seiner Anbindung an die Eisenbahnlinie Paris-Melun im Jahre 1849 zu einem überaus beliebten touristischen Ausflugsziel der Pariser Bevölkerung entwickelt. Darüber hinaus waren die berühmten Sehenswürdigkeiten des Waldes von Fontainebleau so sehr von Künstlern aus allen europäischen Ländern belagert, dass van de Velde seinen Aufenthalt nach kurzer Zeit abbrach und im Frühjahr 1885 überstürzt nach Belgien zurückkehrte.

Auf den Spuren Millets in Wechelderzande

In Belgien führte die Suche nach dem ursprünglichen und ›wahren‹ Landleben van de Velde erneut in das Kempenland, ein karges Heidegebiet im Nordosten Antwerpens. In der Nähe, in Kalmthout, hatte der Künstler, wie schon erwähnt, während seiner Akademiezeit in den Sommermonaten Studien nach der Natur betrieben. Auch hier hatte sich, nach dem Vorbild Barbizons, eine kleine Künstlerkolonie um Adrien-Joseph Heymans gebildet, die als Kalmthoutse landschapsschool bezeichnet wird.²⁵ Obgleich ein direkter Kontakt zwischen Heymans und van de Velde für diese frühe Phase zwischen 1883 und 1884 nicht belegt ist, weisen seine hier entstandenen kleinformatigen Ölskizzen mit ihren unspektakulären Landschaftsausschnitten bereits eine große Nähe zu den Werken des 24 Jahre älteren Malers auf. Besonders deutlich tritt die Anlehnung an Heymans' Werke, etwa *Schaapsherder te Wechel* (1875/85, Privatsammlung, Taf. 10, S. 123), in van de Veldes Komposition *Windmühle* zutage (um 1883, Privatsammlung, Taf. 11, S. 124), die durch einen vom unteren Bildrand angeschnittenen breiten Weg bestimmt wird, der in einer leichten Biegung auf eine im Hintergrund liegende Windmühle zuläuft. Beide Bilder besitzen eine ausgeprägte Tiefenperspektive und zwei deutlich voneinander getrennte Erd- und Himmelszonen. Diese klare Gliederung in zwei horizontale Bildzonen lässt sich auf das Vorbild der holländischen Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts zurückführen, vor allem auf die gerade auch in Belgien durch Théophile

24 Henry van de Velde: *Geschichte meines Lebens* (Anm. 1), S. 31. Van de Velde kannte Millets Werke vor allem aus der Monographie von Alfred Sensiers: *La Vie et l'Œuvre de J.-F. Millet*. Paris 1881.

25 Vgl. Pol de Mont: *De Schilderkunst in Belgie van 1830 tot 1921*. 's-Gravenhage 1921, S. 165-172; Maria van Aert, Jean Bastiaensen: *De Kalmthoutse of 'Grijze' School en haar tijdgenoten*. Ausstellungskatalog, Art & Gallery De Markgraaf, Kalmthout. Tiel 2007.

Thoré wiederentdeckten Gemälde von Jacob van Ruisdael und Meindert Hobbema.²⁶ Die dunkle Farbpalette konzentriert sich auf Braun und Ocker; die Farbe ist in einer deutlich sichtbaren Pinselhandschrift mit kurzen, variablen Strichen aufgetragen.

Nach seiner Rückkehr aus Paris traf van de Velde in Antwerpen einen Maler wieder, der sich später als Luminist unter den belgischen Freilichtmalern einen Namen machen sollte: Emile Claus.²⁷ Gemeinsam fuhren sie im Februar 1885 nach Wechelderzande, ein Dorf in der Kempener Heide, in das Adrien-Joseph Heymans sowie Florent Crabeels, Jaak Rosseels und Isidore Meyers zwischenzeitlich ihre Künstlerkolonie von Kalmthout aus verlagert hatten. Hier sollte van de Velde schließlich sein »Barbizon« finden: »Ein rauher Landstrich, bescheidene, niedere, strohbedeckte Bauernhöfe, die durch tief ausgefahrene Sandwege mit alten Birken verbunden waren. Endlose, von dichtem, ockerfarbigem Heidekraut bedeckte Ebenen.«²⁸ In einer spontanen Entscheidung richtete er sich in der einzigen Herberge des Dorfes, Hotel »De Keizer«, ein und übernahm das im Dachgeschoss gelegene Atelier seines Vorgängers Heymans, der in eine neu gebaute Villa umgezogen war. Mit Ausnahme kurzer Unterbrechungen sollte van de Velde die nächsten drei Jahre in der Abgeschiedenheit dieses Dorfes mit seinen 550 Einwohnern verbringen.

Zweifellos war Heymans in der Wechelderzande-Periode für van de Velde die prägende Künstlerpersönlichkeit. Er schätzte den jungen Maler, wie sein eingangs erwähntes Empfehlungsschreiben an Octave Maus zeigt. Heymans hatte in seiner Jugendzeit von 1855 bis 1858 ebenfalls in Paris und Barbizon gearbeitet, wo er auch persönlich Rousseau, Corot, Daubigny und Millet begegnet war. Im Anschluss an seine Rückkehr nach Belgien entwickelte er einen realistischen Landschaftsstil, mit dem er 1860 im Brüsseler Salon an die Öffentlichkeit trat.²⁹ Sein malerisches Werk ist durch eine besondere Aufmerksamkeit für atmosphärische Lichterscheinungen und eine Vorliebe für grausilberne Tonwerte geprägt, die in variablen breiten und schmalen Pinselstrichen pastos aufgetragen sind. Wie die Haager Schule, zu deren Künstlern via Willem Roelofs ein loser Kontakt bestand, wurde die Gruppe um Heymans ebenfalls

26 Diese Renaissance der holländischen Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts war 1860 durch Thorés Buch *Études sur les peintres hollandais et flamands*, das unter seinem Pseudonym W. Bürger in Brüssel erschien, eingeleitet worden.

27 Vgl. zur Bedeutung von Emile Claus als Vertreter einer naturalistisch-impressionistischen Landschafts- und Genremalerei Johan de Smet (Hrsg.): *Emile Claus 1849-1924*. Ausstellungskatalog, Museum voor Moderne Kunst, Ostende. Antwerpen, Gent 1997; ders.: *Emile Claus & het landleven*. Ausstellungskatalog, Museum voor Schone Kunsten, Gent. Brüssel 2009.

28 Henry van de Velde: *Geschichte meines Lebens* (Anm. 1), S. 33.

29 Zu Heymans künstlerischer Entwicklung vgl. Marko vom Felde: *Adriaan-Josef Heymans (1839-1921). Leben und Werk*. Diss. Bochum 1994; Gilberte Geysen, Marko vom Felde: *A. J. Heymans 1839-1921*. Lille 2000.

als Graue Schule bezeichnet.³⁰ In den frühesten Werken, die van de Velde während seiner Wechelderzande-Phase schuf, zeigt sich der Einfluss Heymans' insbesondere in der Motivauswahl und in der Anwendung energisch gesetzter, breiter Pinselstriche.³¹ Bei beiden Künstlern finden sich zahlreiche Ansichten des Dorfes Wechelderzande mit seinem charakteristischen, trutzigen Kirchturm (Taf. 12, S. 124) sowie einsam stehende, reetgedeckte Bauernhütten und windschiefe Baumgruppen in der flachen Heidelandschaft. In diesen Gemälden geht es weniger um pittoreske Details als vielmehr um die genaue Beobachtung der Natureindrücke und der atmosphärischen Phänomene im Wechsel der Jahres- und Tageszeiten. Vermutlich sind beide Künstler auch gemeinsam auf Motivsuche unterwegs gewesen. 1889 widmete van de Velde seinem Mentor und Freund in der *Revue Générale Belge* einen längeren Essay, in dem er hervorhob, dass dieser als erster »von der Einheit erschüttert war, die das Wunder des Lichts hervorbringt, das Menschen und Dinge gleichsam aufsaugt, so daß sie sich vermischen und vereinen«.³²

Im Unterschied zum Landschaftsmaler Heymans spricht aus den Werken van de Veldes ein tiefes Interesse für die bäuerlichen Tätigkeiten im jahreszeitlichen Ablauf. In zahlreichen Zeichnungen und Gemälden hielt er die körperlichen Anstrengungen des Säens, Feldarbeitens, Mähens, Erntens und Pflückens fest. Als »Luxusbauer«,³³ wie Heymans ihn ironisch nannte, erlernte der Städter van de Velde, gekleidet in blauer Bluse und Holzpantinen, auch die Handhabung der verschiedenen Geräte des Ackerbaus und nahm als Außenseiter am dörflichen Leben teil. Umso auffälliger ist es, dass er in seinen Werken auf die Darstellung von Details und Individualität der Bauern verzichtete. Stattdessen ging es ihm in der Nachfolge Milletts darum, archaische, symbolhafte Bewegungen und Gesten zu destillieren, in denen sich »das Absolute offenbart«.³⁴ In dem Gemälde *Bauer, seine Sense schärfend* (1885, Süddeutscher Rundfunk, Stuttgart) übernahm er sogar direkt ein Motiv aus Milletts Pastell *Le vigneron*, das sich schon früh in der Sammlung Mesdag in Den Haag befand und durch zeitgenössische Reproduktionen bekannt war.³⁵ Anders als Millet betonte van de Velde durch die niedergedrückte Haltung des Bauern die Mühsal der Arbeit.

30 Vgl. Saskia de Bodt: Halverwege Parijs. Willem Roelofs en de Nederlandse schilderskolonie in Brussel 1840-1890. Gent 1995.

31 Vgl. Marko vom Felde: Adriaan-Josef Heymans (Anm. 29), S. 138-140; Adrien-Joseph Heymans 1839-1921. »De Keizer« und der Pleinairismus in den Kempen. Ausstellungskatalog, Stadtmuseum Herrenmühle, Hammelburg. Hammelburg 2009.

32 Henry van de Velde: Adrien-Joseph Heymans. Etude. In: *Revue Générale Belge* 25 (1889), S. 388-402. Zitiert nach Henry van de Velde: *Geschichte meines Lebens* (Anm. 1), S. 35.

33 Ebenda, S. 34.

34 Ebenda, S. 36.

35 Vgl. Susan M. Canning, Jean F. Buyck (Hrsg.): *Henry van de Velde* (Anm. 7), Kat. Nr. 10.

In *Die Kartoffelernte* (1886/87, Privatsammlung) steht ein Bauernpaar im Mittelpunkt der Komposition. In breiten Pinselstrichen sind die typischen Bewegungen des Grabens und Einsammelns festgehalten. Das von einem erhöhten Standpunkt aus gesehene Paar hebt sich kaum vom hochgezogenen Hintergrund ab und verschmilzt durch das vereinheitlichende Beleuchtungslicht mit seiner Umgebung.

Van de Velde zeigt in seinen frühen Werken zwar den hart arbeitenden Bauernstand, doch blendet er die Spuren der Industrialisierung bewusst aus, obwohl er sich in dieser Phase seines Lebens zum ersten Mal intensiv mit gesellschaftspolitischen Fragen und mit der Notwendigkeit einer sozialen Erneuerung auseinandersetzte.³⁶ Die Erkenntnis, dass die Haltung der Bauern nichts Heroisches an sich habe, führte zu einer Überprüfung seiner Verehrung für Millet, dessen Retrospektive er noch 1887 in der *École des Beaux-Arts* in Paris besuchte. Seine Überlegungen mündeten in einer kritischen Studie über den *Bauern in der Malerei*, die zugleich seinen ersten bedeutenden Essay darstellt.³⁷ Erst durch Millet sei die Ehre der Bauern gerettet worden: als Arbeiter, »die der Scholle mit allem Ernst dienen«.³⁸ Angesichts seiner Erfahrungen aus Wechelderzande bezeichnete er Millet nun jedoch als »Träumer von Barbizon«,³⁹ dessen »Geschöpfen [...] eine gewisse Befleckung durch theatrale Gebärden anhafte«.⁴⁰

Les Vingt, Seurat und die Folgen

Obwohl van de Velde drei Jahre auf dem Land gewohnt hatte, waren seine Kontakte zu anderen Künstlern in Belgien keineswegs abgebrochen. So beteiligte er sich in dieser Zeit auch an Ausstellungen, vor allem in Antwerpen, wo er schon 1883 an der Gründung der Künstlervereinigung *Als ik kan* beteiligt gewesen war. Im Frühjahr 1887 hatte er gemeinsam mit seinem früheren Schulfreund Max Elskamp und fünf weiteren jungen Antwerpener Malern die

36 Nach eigenen Angaben las er neben Nietzsches *Zarathustra* vor allem soziologische Bücher und Romane mit sozialer Thematik wie von Émile Zola und den russischen Schriftstellern um Tolstoj und Dostoevskij. Vgl. Henry van de Velde: *Geschichte meines Lebens* (Anm. 1), S. 37.

37 Van de Velde hielt ihn in einer Kurzfassung auch einige Male erfolgreich als Vortrag, u. a. 1891 während des VII. Salons der Vingt in Brüssel. Abgedruckt in: *L'Art Moderne* 11 (1891), S. 60-62. In einer überarbeiteten, längeren Version erschien der Essay 1900 in Deutschland in der Übersetzung von Rudolf Alexander Schröder in drei Folgen in der neu gegründeten Zeitschrift *Die Insel* 2 (1900), S. 19-24, 210-217, 318-328.

38 Ebenda, S. 318.

39 Ebenda, S. 320.

40 Ebenda, S. 325.

Gruppe L'Art Indépendant gegründet. Deren erste Ausstellung fand im März 1887 statt. Van de Velde stellte hier zum ersten Mal Ergebnisse seiner Wechelderzande-Periode vor, insgesamt sieben Gemälde und drei Zeichnungen. Die im Ausstellungskatalog genannten zweiteiligen Bildtitel geben einen erhellenden Einblick in seine konzeptuelle Arbeitsmethode. So verweisen Titel wie *Soleil d'août – Ramasseuse de pommes de terre* (1886, Standort unbekannt)⁴¹ oder *Soleil de Septembre – Dizeaux devant l'église de Wechelderzande* (1887, Privatsammlung, Taf. 12, S. 124) darauf, dass seine Bilder als Teil einer Jahreszeiten-Serie entstanden. Sie thematisieren einerseits die wechselnden Lichtphänomene und stellen andererseits – in der Nachfolge Bruegels – eine für den jeweiligen Monat typische bäuerliche Tätigkeit dar.

Offensichtlich markierte das Jahr 1887 einen Wendepunkt, denn van de Velde sandte nun erstmals zwei Gemälde zu einer internationalen Ausstellung der »Levende Meesters« in Den Haag.⁴² 1887 entstand zudem das Porträt van de Veldes von Léon Abry, das einen jungen, selbstbewussten Maler in seinem Atelier zeigt und ebenfalls in der zuvor genannten Antwerpener Schau zu sehen war. Zu den geladenen Gästen gehörte jene Gruppe von jungen Brüsseler Künstlern, die zugleich Mitglieder der 1883 gegründeten Vereinigung Les Vingt waren und die sich mit einer umfangreichen Einsendung an der Antwerpener Ausstellung beteiligten: James Ensor, Félicien Rops, Guillaume Vogels, Willy Finch und Théo van Rysselberghe. Ihre Werke stellten Spielarten einer realistischen Malerei dar, die von den belgischen Zeitgenossen gleichermaßen als Impressionismus, Tachismus oder Luminismus bezeichnet wurde.⁴³ Eine klare Begriffstrennung ist hier nicht möglich. Als gemeinsame Kennzeichen dieser Gruppe, deren prägende Persönlichkeit zweifellos James Ensor war, können eine besondere Aufmerksamkeit für atmosphärische Lichterscheinungen, eine ausdrucksstarke, dynamische Pinselhandschrift sowie die mit einem Palettmesser ausgeführte Fleckentechnik gelten.⁴⁴ Im Unterschied zur hellen Farbpalette

41 Vgl. Susan M. Canning, Jean F. Buyck (Hrsg.): Henry van de Velde (Anm. 7), Abb. S. 130.

42 Vgl. Gertrud Wendermann: Studien zur Rezeption des Neo-Impressionismus in den Niederlanden. Münster, Hamburg 1993, S. 90, Anm. 60.

43 Vgl. François Maret: Les peintres luministes. Brüssel 1944; Anne Pingeot (Hrsg.): Paris-Bruxelles, Bruxelles-Paris (Anm. 15); Francis Carrette (Hrsg.): Natures de peintres / Schildersignatuur. Boulenger, Artan, Rops, De Braekeleer, Vogels, Ensor. Ausstellungskatalog, Stadhuis, Brüssel. Brüssel 2005; Götz Czymmek (Hrsg.): Guillaume Vogels und Emile Claus. Zwei belgische Impressionisten. Ausstellungskatalog, Wallraf-Richartz-Museum, Köln. Köln 1988. In der modernen Kunstgeschichtsschreibung bezeichnet der Begriff »Tachisme« eine lyrisch abstrakte oder informelle maleische Bewegung in Frankreich in den 1950er Jahren.

44 Zu Ensors frühen realistischen Werken und seiner Bedeutung als Leitfigur der jungen belgischen Maler vgl. Anna Swinbourne (Hrsg.): James Ensor. Ausstellungskatalog, The Museum of Modern Art, New York u. a. New York 2009.

der französischen Impressionisten bevorzugte diese Gruppe, ähnlich wie Heymans und van de Velde, eher dunkle Erdfarben.

Dass die Antwerpener Künstler die Gruppe Les Vingt als ihr Vorbild ansahen, geht eindeutig aus dem Vorwort ihres Ausstellungskataloges hervor, das der bekannte belgische Kunstkritiker Camille Lemonnier verfasst hatte.⁴⁵ Es ist zwar nicht im Einzelnen nachweisbar, welche Salons der Vingt van de Velde zuvor besuchte, doch lässt beispielsweise sein Stilleben *Nature morte au compotier* (1886, Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo) in der komplexen Lichtführung und dem bewegten, rhythmischen Pinselstrich vermuten, dass er Ensors frühes Meisterwerk *La Mangeuse d'huitres* (1882, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen) gesehen hatte, das im Frühjahr 1886 im III. Salon der Vingt ausgestellt war.⁴⁶ Bekannt ist jedoch, welchen Schock im darauffolgenden Frühjahr in Brüssel die aufsehenerregende Präsentation von Georges Seurats »Manifestwerk« des französischen Neoimpressionismus, *Un dimanche après-midi à l'île de la Grande Jatte* (1884 bis 1886, The Art Institute of Chicago, Taf. 13, S. 125), bei ihm auslöste:

Wenn nicht im vierten Salon der »Vingt« (1887) eine große Komposition von Seurat uns eine neue, auf radikale Anwendung neuer Theorien begründete Technik enthüllt hätte, würde ich wahrscheinlich weiter »gesungen« und meine Laufbahn als Maler erfolgreich und ohne Hindernis weitergeführt haben. Seurats »Dimanche de la grande Jatte« erschütterte mich aufs tiefste. Ich fühlte mich vom unwiderstehlichen Drang ergriffen, mir so rasch und so gründlich wie möglich die Theorien und fundamentalen praktischen Prinzipien der neuen Technik anzueignen.⁴⁷

Nicht nur van de Velde, sondern vor allem diejenigen Mitglieder der Vingt, die zuvor James Ensor gefolgt waren, begannen danach mit der neuen Maltechnik zu experimentieren, so dass im Laufe der folgenden Jahre in der Öffentlichkeit der Begriff »Vingtisme« mit »Néo-Impressionnisme« gleichgesetzt wurde.

Der Einladung an Seurat und Camille Pissarro, am IV. Salon der Vingt teilzunehmen, war eine persönliche Kontaktaufnahme des belgischen Dichters Emile Verhaeren vorausgegangen. Verhaeren hatte im Frühjahr 1886 die letzte Pariser Impressionisten-Ausstellung besucht. Hier war Seurat mit drei Zeichnungen und sechs Gemälden vertreten gewesen, darunter *La Grande*

45 Vgl. Herta Hesse-Frielinghaus: Der junge van de Velde und sein Kreis (Anm. 5), Kat. Nr. 20. Zur Entwicklung der Vingt vgl. Françoise-Claire Legrand (Hrsg.): *Le Groupe des XX et son temps*. Ausstellungskatalog, Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo u. a. Brüssel 1962; Jane Block: *Les XX and Belgian Avant-Gardism 1868-1894*. Diss. Ann Arbor 1984; Susan M. Canning: *A history and critical review of the Salons of »Les Vingt« 1884-1893*. Diss. Ann Arbor 1980.

46 Vgl. Susan M. Canning, Jean F. Buyck (Hrsg.): *Henry van de Velde* (Anm. 7), Kat. Nr. 13.

47 Henry van de Velde: *Geschichte meines Lebens* (Anm. 1), S. 40.

Jatte, das bei den Pariser Besuchern einen Sturm der Entrüstung ausgelöst hatte.⁴⁸ Weitere neoimpressionistische Bilder waren von Paul Signac und Camille Pissarro ausgestellt, so dass erstmals der Eindruck einer neuen künstlerischen Bewegung entstand. Verhaeren, der auch für die belgische Kunstzeitschrift *L'Art Moderne* schrieb, zu deren Hauptredakteuren Octave Maus gehörte, wird als erster das Interesse des Sekretärs der Vingt auf die neue Kunstrichtung gelenkt haben. Noch im Frühherbst desselben Jahres reiste außerdem Théo van Rysselberghe, der sich zu einem Mitorganisator der jährlichen Salons der Vingt entwickelt hatte, ebenfalls nach Paris, um dort die Ausstellung der Société des Artistes Indépendants zu besuchen, wo Seurats Skandalbild *La Grande Jatte* zum zweiten Mal einem großen Publikum vorgestellt wurde.

Bereits vor der ersten Präsentation der neoimpressionistischen Werke von Seurat und Pissarro im Februar 1887 in Brüssel hatte es in *L'Art Moderne* eine systematische Aufklärung über Inhalte und Ziele der neuen Schule gegeben.⁴⁹

Beeindruckt von dem Bericht des französischen Kunstkritikers Félix Fénéon über den II. Salon der Artistes Indépendants, in dem zum ersten Mal der Terminus ›néo-impressionnisme‹ verwendet worden war, ernannte ihn Octave Maus zum Pariser Korrespondenten seiner Zeitschrift. In der Folgezeit veröffentlichte Fénéon, der einen direkten Austausch mit Seurat, Signac und Pissarro pflegte, hier einige seiner grundlegenden Aufsätze zum Neoimpressionismus. In ihnen behandelte er ausführlich das grundlegende Prinzip der Farberlegung (*touche divisée*), wonach auf die traditionelle Mischung der Farbpigmente auf der Palette verzichtet wird zugunsten der optischen Farbmischung (*mélange optique*), die sich nur noch im Auge des Betrachters vollzieht. Die Suggestion von farbigem Licht sollte durch das systematische Nebeneinandersetzen winziger, regelmäßiger Pinseltupfer (*pointillé*) in komplementären Kontrastfarben (rot-grün, orange-blau, gelb-violett) erzielt werden. In Ergänzung publizierte *L'Art Moderne* noch eine Reihe theoretischer Schriften zur wissenschaftlichen Grundlage des Neoimpressionismus, so etwa mehrere Artikel des amerikanischen Physikers Ogden N. Rood, Diskussionen über Michel-Éugène Chevreuls Farbtheorie und Rezensionen der neuen Publikation von Charles Henry über eine psychomechanische Ästhetik. Die formalen und inhaltlichen Innovationen des Neoimpressionismus, die eine Anwendung der neuesten physikalischen und physiologischen Farbgesetze darstellten, entsprachen einem Anspruch auf Modernität, den insbesondere die Mitglieder der Vingt als Avantgarde erhoben. In einer wissenschafts- und fortschrittsgläubigen Zeit fühlten sie sich angesprochen von einer Malerei, die sich auf die Werte des rationalen und wissenschaftlichen Denkens berief. Im Gegensatz zur instinktiven, sponta-

48 Vgl. zu Seurat und der Entstehung des Neoimpressionismus Michael F. Zimmermann: *Seurat. Sein Werk und die kunsttheoretische Debatte seiner Zeit*. Weinheim 1991.

49 Ausführlich hierzu Gertrud Wendermann: *Studien zur Rezeption des Neo-Impressionismus in den Niederlanden* (Anm. 42), S. 70-72.

nen Malweise der Impressionisten, die dem subjektiven Sinnesindruck huldigten, zeichneten sich die neoimpressionistischen Bilder durch ihre methodische Struktur und eine systematische Anwendung der Farbgesetze aus.

Wie intensiv die Vingtisten mit der neoimpressionistischen Malweise experimentierten, zeigte der VI. Salon von 1889, in dem Anna Boch, Willy Finch, Georges Lemmen und Théo van Rysselberghe ihre Ergebnisse vorstellten.⁵⁰ Van de Velde, der erst am 12. November 1888 gemeinsam mit Lemmen und Auguste Rodin offiziell in den exklusiven Kreis der Vingt aufgenommen worden war, reichte sechs Werke ein, von denen vier jeweils unterschiedliche Adaptionsstufen neoimpressionistischer Technik aufwiesen. Wie er später begründete, war ihm wegen der Kürze der Vorbereitungszeit nichts anderes übrig geblieben, als eine Auswahl aus früheren »impressionistischen« Werken zu treffen.⁵¹ Während etwa *Soleil (matin)*, août 1888 (1888, Kunsthalle Bremen) eine Übergangsphase markierte, in der das im Bildvordergrund dargestellte Kornfeld in expressiven, kräftigen Pinselstrichen der Wechelderzande-Periode, die Himmelszone hingegen mit kurzen Pinseltupfern in einem blau-gelben Farbkontrast gemalt waren, stellte *Blankenberghe*, août 1888 (1888, Kunsthaus Zürich, Taf. 14, S. 125) das methodisch am weitesten entwickelte Bild dar. Es war während eines mehrmonatigen Aufenthalts van de Veldes in dem Nordseebad Blankenberghe entstanden.⁵² Das Gemälde zeichnet sich durch einen ungewöhnlichen Bildausschnitt und durch auffällige abstrahierende Tendenzen in der geometrisch konstruierten Komposition aus, wie sie für spätere pointillistische Werke van de Veldes charakteristisch werden sollten. Dieser auffällige Entwicklungsschub ist sicher darauf zurückzuführen, dass er im Frühjahr 1888 in Brüssel noch einmal die Gelegenheit hatte, mehrere Werke der französischen Neoimpressionisten zu studieren, nämlich zwölf Gemälde von Paul Signac und dreizehn von Albert Dubois-Pillet. Anlässlich eines Banketts der Vingt hatte er außerdem Seurat persönlich in Brüssel getroffen, der sich allerdings, anders als Signac, nur sehr zurückhaltend über seine Maltechnik äußerte.⁵³ Unter den

50 Willy Finch hatte bereits 1888 erste Bilder im neoimpressionistischen Stil präsentiert. Vgl. Susan M. Canning: A history and critical review of the Salons of »Les Vingt« (Anm. 45), S. 191, 217-260.

51 Henry van de Velde: Geschichte meines Lebens (Anm. 1), S. 42.

52 Nach dem Tode seiner Mutter Ende Juli 1888 war van de Velde zu seinem älteren Bruder gezogen, der in Blankenberghe eine Strandvilla besaß. Sein Porträt des Bruders (*Portrait de Laurent Van de Velde à Blankenberghe*, 1888, Musée Groeninge, Brügge) weist ebenfalls die charakteristischen Kennzeichen des Übergangs auf. Die Figur des auf einer Veranda sitzenden, lesenden Bruders ist in teils schraffierenden, teils kreuzweisen Pinselstrichen gemalt, während im Bildhintergrund die Uferpromenade in annähernd gleichmäßig gesetzten, punktförmigen Farbtupfern wiedergegeben ist.

53 Vgl. zu Seurats Umgang mit seinen Nachfolgern Gertrud Wendermann: Studien zur Rezeption des Neo-Impressionismus in den Niederlanden (Anm. 42), S. 20-26.

Vingtisten gehörte van de Velde zweifellos zu denjenigen, die sich am intensivsten mit den theoretischen Grundlagen des neuen Stils beschäftigten. Dies geht nicht nur aus seinen Briefen und Veröffentlichungen hervor, etwa über Seurat und dessen letztes Hauptwerk *Le Chahut*,⁵⁴ sondern zeigt sich auch an seiner Vermittlerrolle, die er in der ersten Hälfte der 1890er Jahre gegenüber seinen niederländischen Künstlerfreunden wie Jan Toorop, Johan Thorn Prikker und Hendrik Pieter Bremmer einnahm.⁵⁵

Im Jahr 1889 hatten die französischen Neoimpressionisten erneut einen beeindruckenden Auftritt in Brüssel, da neben Camille Pissarro nun auch Henry Edmond Cross und Maximilien Luce vertreten waren. Seurat präsentierte acht Marinebilder und Flusslandschaften sowie sein zweites großes Figurenbild *Les Poseuses*, das Harry Graf Kessler Ende 1897 von dem Pariser Galeristen Ambroise Vollard erwerben konnte. Während die meisten Belgier wie Finch, Lemmen und Anna Boch den neoimpressionistischen Stil vorrangig auf Landschaftsdarstellungen übertrugen und zeitgenössische städtische Motive in auffälliger Weise vernachlässigten, entwickelte Théo van Rysselberghe sich in der Nachfolge von Seurat und Signac zu einem herausragenden Figurenmaler und Porträtisten der neuen Bewegung.⁵⁶ Darüber hinaus malte er auch Ansichten der Nordseeküste und der flachen belgischen Flusslandschaften von großer Qualität. Dagegen blieb Henry van de Velde, mit Ausnahme der wenigen in Blankenberghe entstandenen Strandbilder, seiner ländlichen Motivwelt im jahreszeitlichen Zyklus treu. 1890 präsentierte er im VII. Salon der Vingt drei Gemälde aus einer größeren Serie der *Faits du village*. Das sechste Bild dieser Folge, *La Femme assise à la fenêtre* (1889, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen, Taf. 15, S. 126) stellt ein bevorzugtes Motiv van de Veldes dar, nämlich eine sitzende Frau am Fenster, die ihren Blick auf einen Innenhof gerichtet hat.

Ein Gemälde von 1888, *Paysanne dans un verger* (Sammlung Josefowitz, Lausanne), belegt, dass van de Velde die Serie der *Faits du village* wohl schon vor seiner Adaption des neoimpressionistischen Stils konzipiert hatte. Ur-

54 Vgl. Henry van de Velde: *Le Chahut*. In: *La Wallonie* 5 (1890), S. 122-125; ders.: Georges Seurat. In: *La Wallonie* 6 (1891), S. 167-171.

55 Ausführlich hierzu Joop M. Joosten: *Henry van de Velde en Nederland 1892-1902*. *De belgische Art Nouveau en de Nederlandse Nieuwe Kunst*. In: *Cahiers Henry van de Velde* 12/13 (1974), S. 6-46; Gertrud Wendermann: *Studien zur Rezeption des Neo-Impressionismus in den Niederlanden* (Anm. 42).

56 Vgl. beispielsweise das großformatige Gruppenbild *Familie in de tuin* (1890, Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo) oder das Porträt der späteren Ehefrau von Henry van de Velde, *Portret van Marie Sèthe* (1891, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen). Vgl. zu van Rysselberghe's künstlerischer Entwicklung Ronald Feltkamp: *Théo van Rysselberghe 1862-1926*. *Catalogue raisonné*. Brüssel 2003; Olivier Bertrand (Hrsg.): *Théo van Rysselberghe*. *Ausstellungskatalog*, Palais des Beaux-Arts, Brüssel u. a. Brüssel 2006.

sprünglich in den energischen, kurzen Pinselstrichen seiner realistischen Werkphase angelegt, überarbeitete er es später mit kleinen Pinseltupfern, die hier noch keine strukturelle Ordnung aufweisen. Die zuvor dominierende ockerbraune Farbigkeit ist jedoch bereits zugunsten der komplementären Kontrastwirkungen von Blau-Orange, Rot-Grün und Gelb-Violett aufgegeben. Erst in späteren Werken bevorzugte er einen unorthodoxen Violett-Grün-Kontrast. Offenbar plante van de Velde eine Serie mit Darstellungen von Bäuerinnen bei der täglichen Arbeit. Auch *Ferme au crépuscule* (1889, Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo) gehört sicherlich hierzu. Die inhaltliche Verbindung zur Wechelderzande-Zeit wird überdies durch die Feststellung gestützt, dass die drei zuletzt genannten Gemälde sich im Besitz seines Mentors Adrien-Joseph Heymans befanden, darunter das völlig neuartige Blankenberghe-Bild, unter dessen Eindruck der ältere Maler sogar selber damit begann, die neoimpressionistische Maltechnik auszuprobieren.⁵⁷

Auch Camille Pissarro, den van de Velde in seinem Essay über den *Bauer in der Malerei* als vorbildhaft hervorgehoben hatte, arbeitete zwischen 1888 und 1890 an einer Gruppe von Bildern mit Bäuerinnen bei der Feldarbeit, in der er die neue Technik anwandte.⁵⁸ Hierzu gehört sein Meisterwerk *Die Apfelernte, Eragny-sur-Epte* (1888, Dallas Museum of Art), das 1889 in Brüssel ausgestellt war. Es fiel durch seinen koloristischen Reichtum und den reizvollen Kontrast der knorrigen Baumstämme und der bewegten Körper der Bäuerinnen auf. In der heiter-gelassenen Ausstrahlung der Frauen in der sommerlichen Landschaft gelang Pissarro eine perfekte Synthese der Stilmittel zugunsten der atmosphärischen Dichte und einer harmonischen Grundstimmung, die für van de Velde vorbildlich war. Vergleicht man die *Faits du village*-Serie mit den älteren Werken des Belgiers, so fällt auf, dass in jenen die Schwere der Landarbeit thematisiert wird, während in den jüngeren Bildern die Bäuerinnen in einer fast kontemplativen Ruhehaltung dargestellt werden, in harmonischer Verbindung mit ihrer Umgebung. Durch die gleichmäßige Oberflächenstruktur der Farbpunkte, die vielfältige Berücksichtigung der Lichtreflexionen und der damit verbundenen Komplementärkontrastwirkungen wird die tiefenräumliche Wirkung völlig aufgehoben. Analog zu den französischen Vorbildern verzichtete

57 Vgl. Susan M. Canning, Jean F. Buyck (Hrsg.): Henry van de Velde (Anm. 7), Kat. Nr. 21, 25, 27. Heymans besaß auch ältere realistische Werke aus der ersten Wechelderzande-Periode. Vgl. hierzu Herta Hesse-Frielinghaus: Der junge van de Velde und sein Kreis (Anm. 5), Kommentar zu Kat. Nr. 14, 15. Unbekannt ist, ob diese Werke als Geschenk oder als Erwerb in den Besitz Heymans' kamen. Da sich hierunter bedeutende neoimpressionistische Bilder van de Veldes befanden, spricht einiges für letzteres.

58 Vgl. Christoph Becker: Camille Pissarro, Impressionist. In: Ders. (Hrsg.): Camille Pissarro. Ausstellungskatalog, Staatsgalerie Stuttgart. Ostfildern 1999, S. 37-142, hier S. 103-110.

auch van de Velde auf den mimetischen Umgang mit der Natur und konzentrierte sich stattdessen auf das Wesentliche der Formen und Bewegungen in dem Sinne, wie Félix Fénéon es als »synthétiser le paysage dans un aspect définitif qui en perpétue la sensation«⁵⁹ formuliert hatte. So lässt sich in seinen neoimpressionistischen Bildern eine Entwicklung nachvollziehen, in der die Wiedergabe topographischer und vegetativer Details transformiert wird in ein geometrisches Konstruktionsgerüst aus horizontalen und vertikalen Linien und ein damit verbundenes komplexes System von Farbbeziehungen. In dieser strengen Methodik unterscheidet sich beispielsweise sein Bild *Femme assise à la fenêtre* von der seinerzeit hochgelobten Interpretation dieses traditionellen belgischen Motivs durch Henri de Braekeleer.⁶⁰ Der anekdotischen und flüchtigen Darstellung eines Momenteindrucks wird hier die Gesetzlichkeit und das Beständige einer höheren, ›abstrakten‹ Wirklichkeit entgegengesetzt. Van de Velde erreichte gerade in diesem Bild einen Höhepunkt in der Reduzierung der Formen und eine Annäherung an Seurats Ideen wie kaum ein anderer seiner belgischen Mitstreiter.

Die Idee der Transformation einer deskriptiven, naturalistischen Darstellung in ein ›destilliertes‹ Bild, das aus der Naturbeobachtung als Essenz gewonnen wird, verband die Neoimpressionisten mit den sich parallel entwickelnden Symbolisten. Beide Bewegungen strebten gleichermaßen in ihrer bildnerischen Sprache – wenn auch mit unterschiedlichen inhaltlichen Absichten – eine Vereinfachung der Erscheinungsformen der dinglichen Welt an, um auf diese Weise die essentiellen Ordnungskräfte der Natur offenzulegen. Wie Albert Aurier 1891 in seinem grundlegenden Artikel *Le Symbolisme en peinture* zum Postulat erhob, hatten formale Deformationen diesem Bestreben zu dienen.⁶¹ Im Sinne der Symbolisten und Neoimpressionisten verfügten sowohl die Farbe als auch die Linie als Grundelemente eines Gemäldes oder einer Zeichnung über die autonome Fähigkeit, Emotionen unabhängig von ihrem Darstellungswert hervorzurufen.

Da van de Velde aufgrund seiner Beschäftigung mit den theoretischen Grundlagen des Neoimpressionismus, insbesondere der Assoziationstheorie von Charles Henry,⁶² die Bedeutung der ›emotionalen‹ Linie kannte, verwun-

59 Zitiert nach Françoise Cachin (Hrsg.): Félix Fénéon. Au-delà de l'Impressionisme. Paris 1966, S. 92.

60 Henri de Braekeleer, *De Tenierplaats de Antwerpen* (1876, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen).

61 Vgl. Albert Aurier: *Le Symbolisme en peinture*. Paul Gauguin. In: *Mercure de France* 2 (1891), S. 159-164.

62 Vgl. Charles Henry: *Introduction à une esthétique scientifique*. In: *La Revue Contemporaine* 1885, H. 2, S. 441-469; ders.: *Harmonies de formes et de couleurs*. Paris 1891. Henry reduzierte alle ästhetischen Eindrücke auf ein wissenschaftlich kontrollier- und künstlerisch erzeugbares System auf- und absteigender Linien, denen Farben und Ausdruckswerte zugeordnet waren.

dert es nicht, dass seine erste Begegnung mit den Werken Vincent van Goghs, die 1890 und 1891 in Brüssel zu sehen waren, unmittelbare Folgen hatte.⁶³ Van Goghs dynamisch-expressive Pinselführung, mit der er etwa seine visionären provençalischen Landschaften und die *Sonnenblumen*-Stilleben ausführte, löste einen vergleichbaren Schock aus wie der Anblick von Seurats *La Grande Jatte*.⁶⁴ Wie van de Velde später in der ersten Fassung seiner Memoiren schrieb, sah er sich fortan zwischen zwei gegensätzlichen malerischen Richtungen hin- und hergerissen: »D'un côté, technique désespérément pasible e lente; d'autre, technique fougueuse, fixant à tout jamais un moment d'émotion outrancière. Je reste tiraillé entre ces deux techniques«. ⁶⁵ Tief beeindruckt, versuchte der belgische Künstler fortan die natürliche Struktur, die allen Dingen zugrunde liegt, mit der Bewegung der Linie, die den rhythmischen Fluss des Lebens symbolisiert, zu verbinden. In diesem Sinne stellt das im Winter 1891/92 vollendete Gemälde *Landschaft in der Dämmerung* oder *Wintersonne* (1892, Klassik Stiftung Weimar, Taf. 16, S. 127) eine Verschmelzung von Seurats Farbzerlegung mit van Goghs emotional geladener Pinselhandschrift dar. Der Künstler verzichtet hier auf den exakten pointillistischen Farbauftrag und verwendet kurze, bewegliche Pinselstriche. Ausgehend von dem zum linken Bildrand ver-rückten Zentrum der kreisenden Sonnenscheibe bilden sie einen einzigen Lini-enfluss, der im Sinne van Goghs die Kräfte und Energien der Natur symbolisch zum Ausdruck bringt. In der Entstehungszeit des Gemäldes bevorzugte van de Velde zudem die Pastelltechnik, da sie ihm erlaubte, die nach dem Prinzip der Farbzerlegung getrennten Einzelfarben in kurzen, schraffierenden Strichen aufzutragen.⁶⁶ In einem weiteren Entwicklungsschritt entstand eine Gruppe von Zeichnungen mit zentrifugal kreisenden Linienbündeln, die ein dynami-sches Spiel der elementaren Kräfte symbolisieren.⁶⁷ In der Tat spricht aus diesen teilweise abstrakt wirkenden Zeichnungen die Bewunderung van de Veldes für die Natur in Gestalt der »linearen Arabesken«, die der Künstler im Sand des Strandes von Blankenberghe als Spuren der zurückflutenden Wellen beobach-tete und zum Vorbild nahm.⁶⁸ Er transponierte diese Linienbewegungen auch in das Medium der Ölmalerei; vor allem die Bilder, die er 1892 vom Garten seiner

63 Die Teilnahme van Goghs am VII. Salon der Vingt 1890 hatte interne Proteste aus-gelöst, dennoch setzte sich Maus durch. Vgl. hierzu: Gisèle Ollinger-Zinque (Hrsg.): *Les XX & La Libre Ésthétique* (Anm. 3), S. 51.

64 Vgl. Susan M. Canning: *The Symbolist Landscapes of Henry van de Velde* (Anm. 6), S. 134.

65 Henry van de Velde: *Memoirs*. Maschinenschriftliches Manuskript. BRB, Nachlass van de Velde. Zitiert nach Susan M. Canning: *The Symbolist Landscapes of Henry van de Velde* (Anm. 6), S. 136, Anm. 13.

66 Vgl. Susan M. Canning, Jean F. Buyck (Hrsg.): *Henry van de Velde* (Anm. 7), Kat. Nr. 31.

67 Vgl. ebenda, Kat. Nr. 49.

68 Henry van de Velde: *Geschichte meines Lebens* (Anm. 1), S. 68.

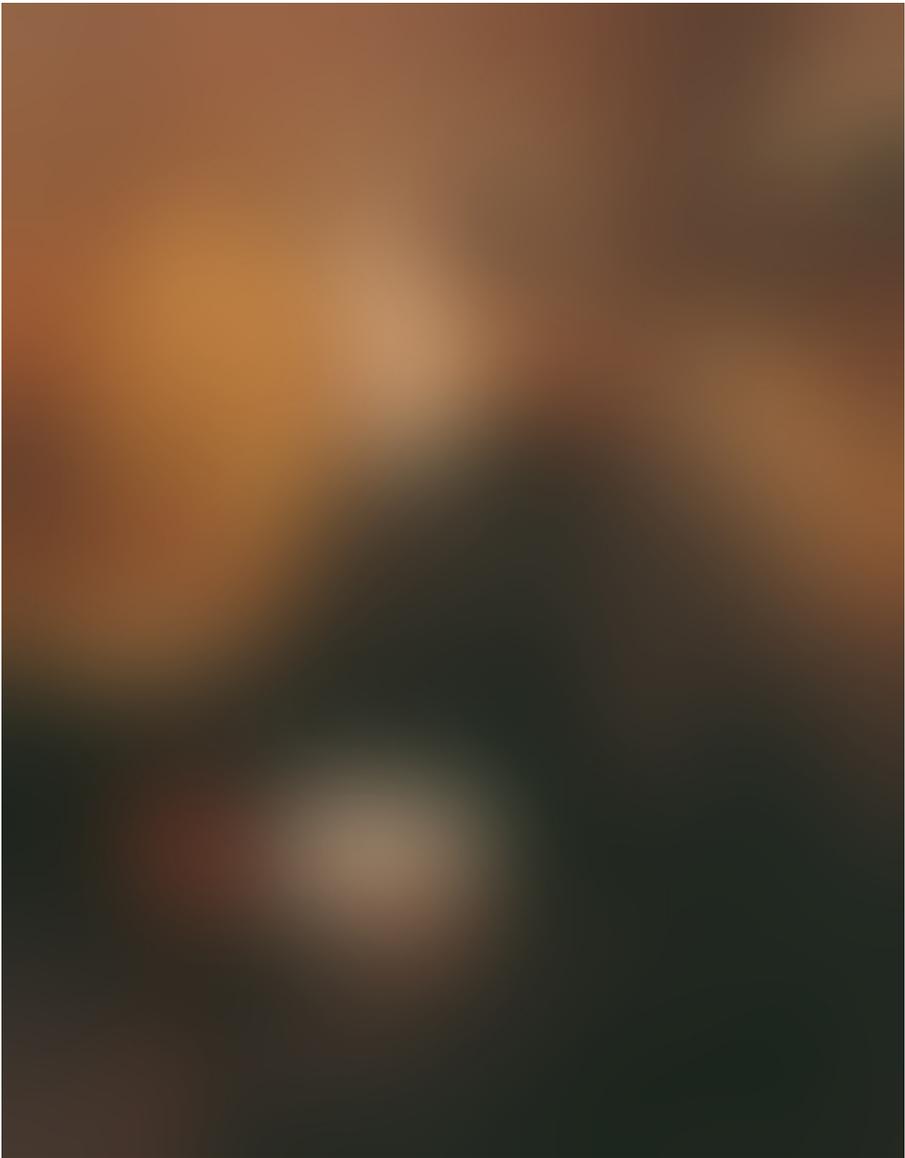
Schwester in Kalmthout malte (zum Beispiel *Tuin de Kalmthout*, 1892, Neue Pinakothek, München, Taf. 17, S. 127), zeichnen sich durch rhythmisch bewegte, fließende Linien aus. Farbe und Linie gehen hier eine neue Einheit ein.

Dass auch diese neue künstlerische Ausdrucksform Henry van de Velde letztlich unbefriedigt ließ und er sich zunehmend mit der Hebung der Qualität des Kunstgewerbes im Dienste einer allgemeinen Verbesserung der gesellschaftlichen Bedingungen beschäftigte, ist bekannt. So stellte er 1892 im IX. Salon der Vingt mit einem *Projet de broderie ornemental* (1892, Petit Palais, Genf; vgl. Taf. 3, S. 50) einen Applikationsentwurf aus, der erstmals auf sein neues Interesse am Kunstgewerbe hinwies. Er zeigt eine Bäuerin beim Heuernten, monumental in der Bildmitte in Szene gesetzt. Die ungewöhnliche Technik, Leimfarbe auf Leinwand, erlaubte ihm hier die Anwendung des im Pastell vielfältig erprobten Linienspiels. Die Binnenflächen sind durch parallel verlaufende Linienbündel ausgefüllt und wirken völlig flach. Das Blau des Kleides der Bäuerin hebt sich vom Grün der Wiese und dem Gelb des Himmels ab. Diese radikal reduzierte Farbgebung stellte einen Bruch mit der neoimpressionistischen Farbtheorie dar. Von diesem ornamentalen Entwurf führt ein direkter Weg zu van de Veldes berühmter *Engelwache* (1892/93, Museum für Gestaltung Zürich, vgl. Taf. 2, S. 50), die im darauffolgenden Jahr 1893 in Brüssel zu sehen war, seinem ersten wirklichen kunstgewerblichen Objekt. In diesem X. und letzten Salon der Vingt präsentierte van de Velde außerdem seine letzten Gemälde. Wie schwer ihm diese Entscheidung gegen die Malerei fiel, geht aus zahlreichen Äußerungen hervor.⁶⁹

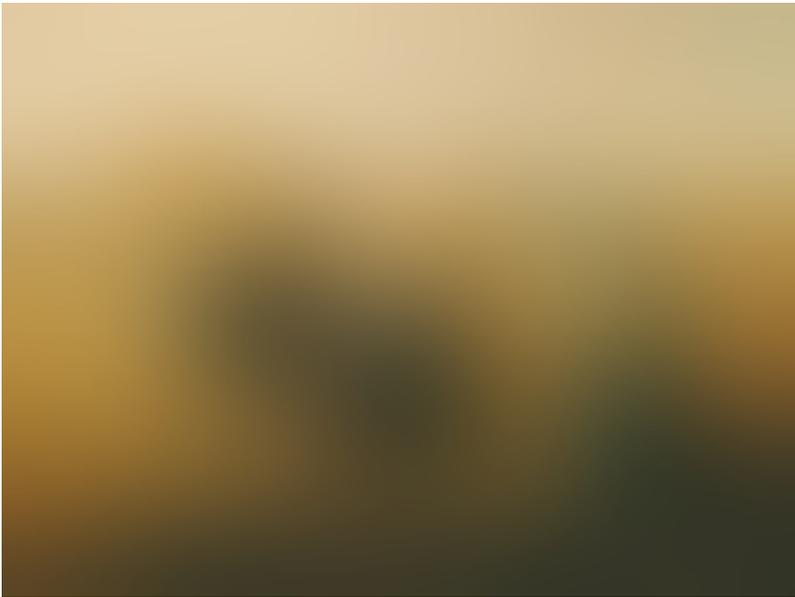
Auch im Rahmen seiner späteren Tätigkeit als Architekt und Gestalter in Deutschland schätzte van de Velde weiterhin die lichterfüllte Malerei der Neoimpressionisten so sehr, dass er vorzugsweise Gemälde dieser Kunstrichtung in seine Interieurs integrierte und Privatsammler entsprechend beriet. Dass er überdies immer wieder mit seinem Verzicht auf die Malerei haderte, zeigen seine Zeilen aus dem Jahr 1908, als er eine Einladung von Octave Maus zur Teilnahme am XXV. Jubiläumssalon der Vingt in Brüssel aus zeitlichen Gründen ablehnen musste und mit Bedauern aus Weimar schrieb: »Wie gern würde ich meine Erinnerungen auffrischen! Die Lust zur Zeichnung und zur Malerei ist in mir verborgen. Oft habe ich gedacht, mich ihr wieder ganz zu weihen, den Nebeln und den langen Wintern hier zu entfliehen, in eine südliche Ecke. Nur die Malerei könnte mich zu solch einem Aufbruch anreizen.«⁷⁰

69 Vgl. ebenda, S. 65.

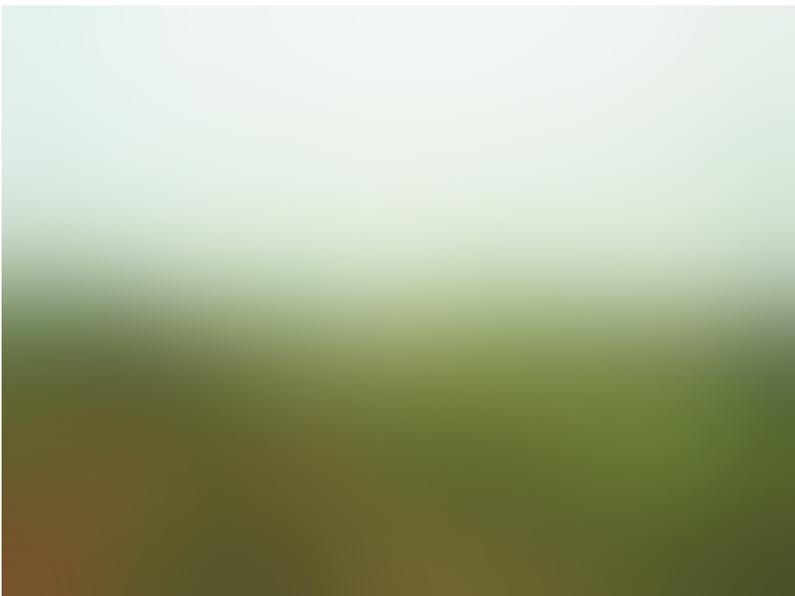
70 Zuerst abgedruckt bei Madeleine Maus: *Trente années de lutte pour l'art* (Anm. 1), S. 387. Hier zitiert in der deutschen Übersetzung nach Herta Hesse-Frielinghaus: *Der junge van de Velde und sein Kreis* (Anm. 5), S. 1.



Tafel 8 (zu S. 106)
Henry van de Velde, Porträt Jeanne Biart,
Öl auf Leinwand, 1883



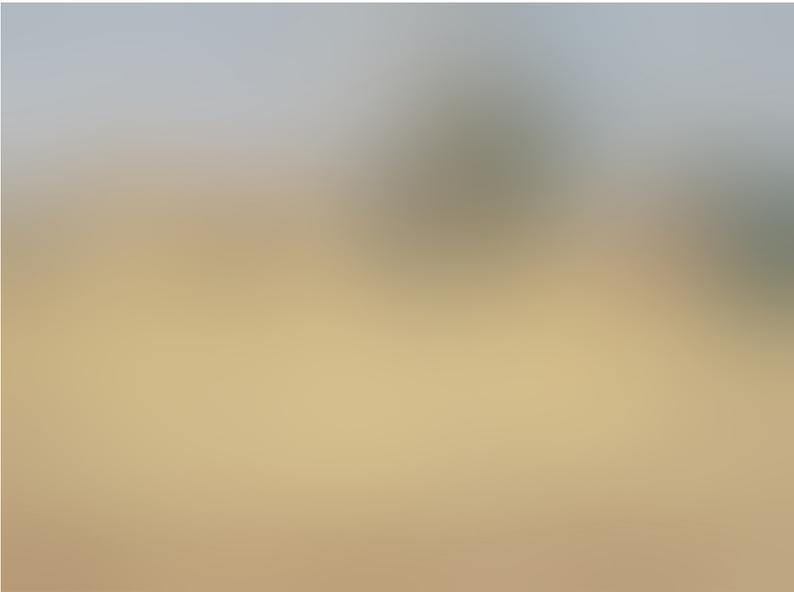
Tafel 9 (zu S. 108)
Jean-François Millet, Ährenleserinnen, Öl auf Leinwand, 1857



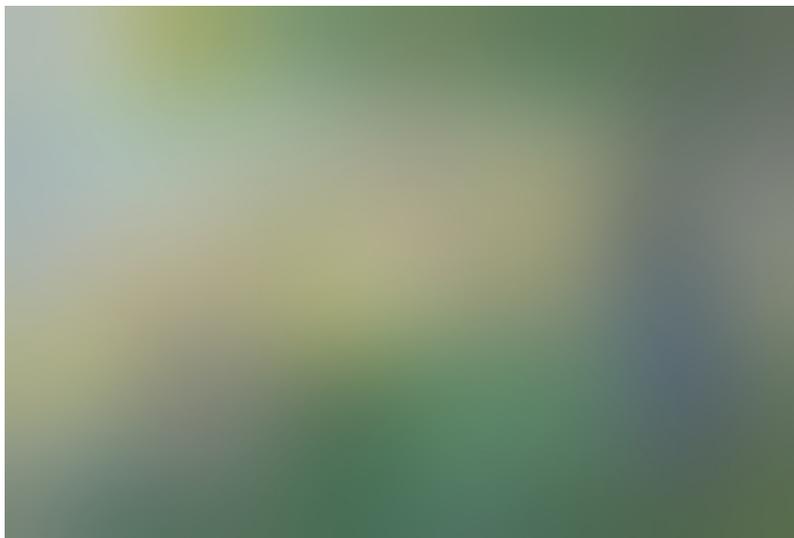
Tafel 10 (zu S. 108)
Adrien-Joseph Heymans, Schaapsheerder te Wechel, Öl auf Holz, 1875/85



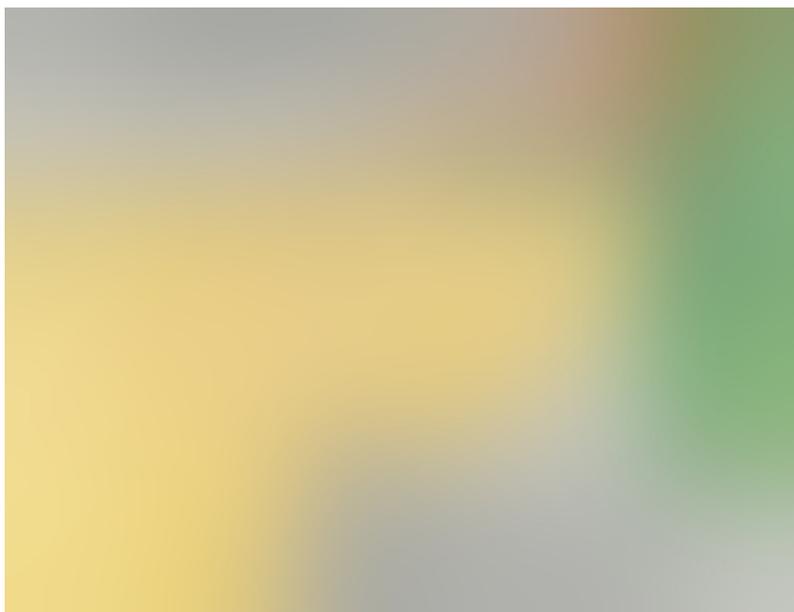
Tafel 11 (zu S. 108)
Henry van de Velde, Windmühle, Öl auf Leinwand, um 1883



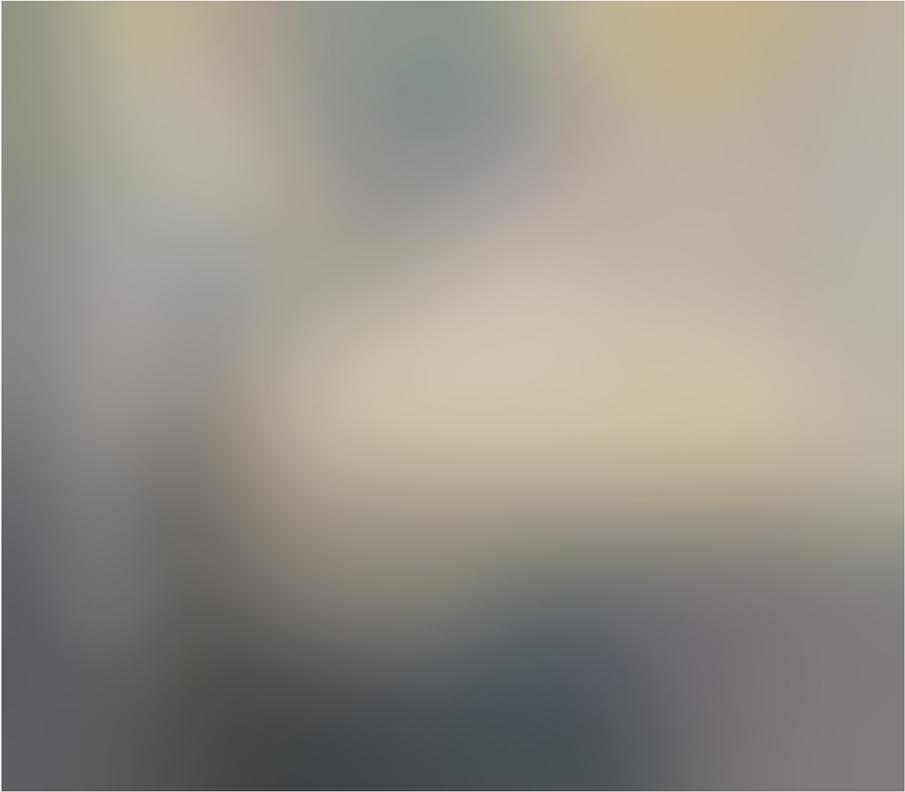
Tafel 12 (zu S. 110 und 112)
Henry van de Velde, Soleil de Septembre
(Dizeaux devant l'église de Wechelderzande), Öl auf Leinwand, 1887



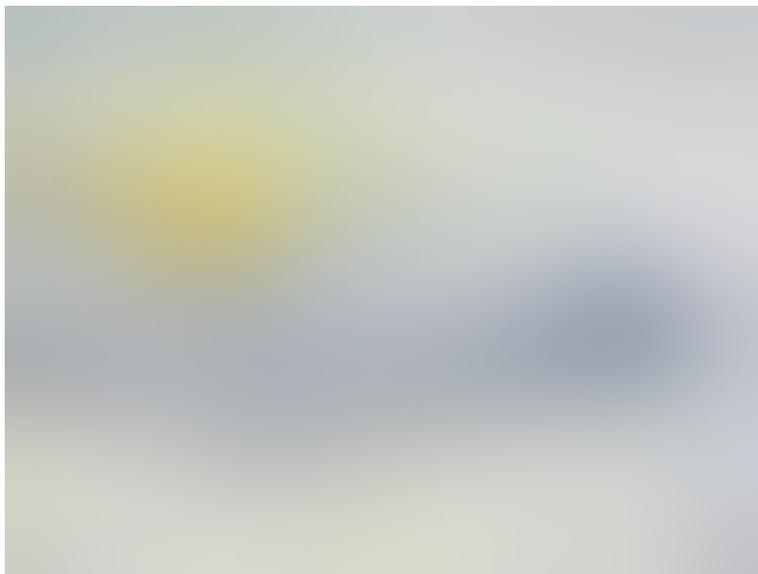
Tafel 13 (zu S. 113 und 201)
Georges Seurat, Un dimanche après-midi à l'île de la Grande Jatte,
Öl auf Leinwand, 1884-1886



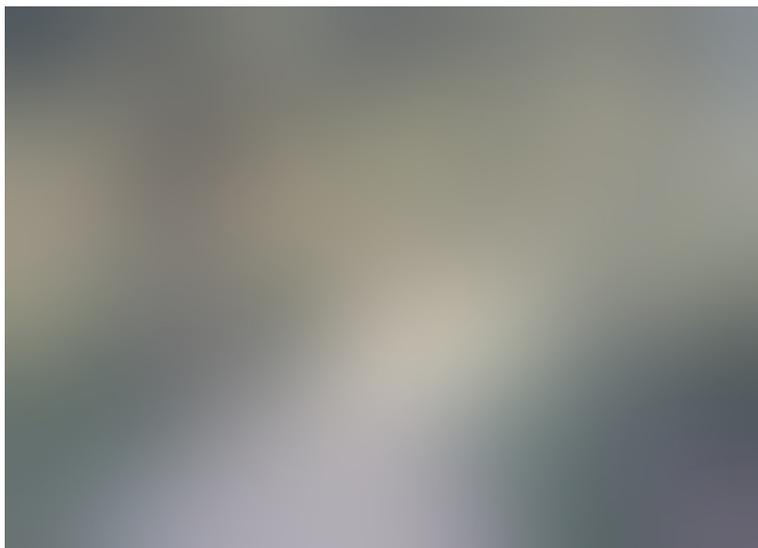
Tafel 14 (zu S. 115)
Henry van de Velde, Blankenberghe, août 1888, Öl auf Leinwand, 1888



Tafel 15 (zu S. 116)
Henry van de Velde, La Femme assise à la fenêtre,
Öl auf Leinwand, 1889



Tafel 16 (zu S. 119)
Henry van de Velde, Landschaft in der Dämmerung (Wintersonne),
Öl auf Leinwand, 1892



Tafel 17 (zu S. 120)
Henry van de Velde, Tuin de Kalmthout, Öl auf Leinwand, 1892

Bildnachweis

Association des Amis du Petit Palais, Genf: S. 50 unten, 121 unten (Fotos: Studio Monique Bernaz, Genf)

Bauhaus-Universität Weimar: S. 168 oben (Foto: Jonas Tegtmeier)

Bibliothèque des Arts Décoratifs, Paris: S. 45, 51

Bibliothèque Royale de Belgique, Brüssel: S. 41, 147, 173, 176, 185, 187, 189, 191, 195, 196

Bildarchiv Foto Marburg: S. 159, 162, 179, 181, 199, 212

bpk | Bayerische Staatsgemäldesammlungen: S. 127 unten

bpk | CNAC-MNAM: S. 128

bpk | Kupferstichkabinett, SMB: S. 74 (Foto: Jörg P. Anders)

bpk | RMN – Grand Palais: S. 123 oben (Foto: Jean Schormans)

bpk | Staatsbibliothek zu Berlin: S. 329

Design museum Gent: S. 77, 296

ENSAV La Cambre, Brüssel: S. 40, 198, 200, 244, 248, 249, 253, 254, 259, 271, 299

Galerie Ronny Van de Velde, Antwerpen-Knokke: S. 122

Klassik Stiftung Weimar: Frontispiz (Foto: Toma Babovic), S. 61, 127 oben, 165 unten (Foto: Alexander Burzik), 166 (Fotos: Toma Babovic), 167 (Fotos: Toma Babovic), 168 unten (Foto: Renno), 221, 222, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 269

Kunsthaus Zürich: S. 125 unten

Lukas – Art in Flanders VZW | SABAM Belgium: S. 126 (Foto: Hugo Maertens)

Museum für Gestaltung Zürich: S. 50 oben, 206 (Fotos: Museum für Gestaltung Zürich, Kunstgewerbesammlung. Marlen Perez © ZHdK)

National Trust Images: S. 165 oben (Foto: Andrew Butler)

Privatsammlung, Hamburg: S. 75 (Foto: Alexander Burzik)

Privatsammlung: S. 76

- Privatsammlung: S. 123 unten
- Ronny und Jessy Van de Velde, Antwerpen: S. 124 unten
- Sammlung E. W. K., Bern: S. 78
- Sammlung Kröller-Müller Museum, Otterlo, Niederlande: S. 32
- Sammlung SAM: S. 124 oben
- Staatsgalerie Stuttgart: S. 121 oben (Foto: Staatsgalerie Stuttgart)
- Städel Museum, Frankfurt am Main: S. 83
- Städel Museum | ARTOTHEK: S. 84 (Foto: U. Edelmann)
- The Art Institute of Chicago: S. 125 oben (207,5 × 308,1 cm, Helen Birch Bartlett Memorial Collection, 1926. 224, Foto © The Art Institute of Chicago)
- Theaterwissenschaftliche Sammlung, Universität zu Köln: S. 255
- The Museum of Modern Art (MoMA), New York: S. 18 (Ausstellungsansicht von »Modern Architecture: International Exhibition«, MoMA, New York, 10.02.-23.03.1932. The Museum of Modern Art Archives, IN15.1. Digitales Bild © 2012, The Museum of Modern Art, New York | Scala, Florenz)
- VG Bild-Kunst, Bonn 2012: S. 27, 50, 126, 313, 314 sowie sämtliche Werke von Henry van de Velde

Sollte trotz sorgfältiger Recherche ein Rechteinhaber nicht genannt sein, werden berechnete Ansprüche im Rahmen der üblichen Vereinbarungen nachträglich abgegolten.