

Mit deutschem und italienischem Text (eine englisch-französische Ausgabe ist in derselben Ausstattung erschienen) nimmt Pauly den Leser an die Hand und führt ihn um und in die Kapelle. Der Besichtigung folgt eine Schilderung der Baugeschichte, des Bemühens, Le Corbusier für das Projekt zu gewinnen. Breiten Raum nimmt die Entwurfsgeschichte ein. Obwohl die zuständige Kommission für sakrale Kunst schon 1951 den Entwurf genehmigt hatte, kam es in der Folgezeit in der Öffentlichkeit zu Widerständen gegen die unkonventionelle Gestaltung, was im übrigen an Oscar Niemeyers Capela de São Francisco am Pampulha-Stausee (1943) erinnert, die zu weihen sich die dortigen Kirchenoberen jahrelang weigerten.

Baubeginn der Wallfahrtskapelle in Ronchamp war im September 1953. Sie ist als Stahlbetonskelett konstruiert. In der West-, Ost- und Nordmauer wurde das Bruchsteinmaterial der zerschossenen alten Wallfahrtskapelle wiederverwendet. Die Südmauer hingegen ist innen hohl und beidseitig mit einer 4 cm dünnen Spritzzementmembran auf Streckmetall umhüllt. Das Dach bilden zwei parallele, 6 cm dünne Stahlbetonschalen, die einen 2,26 m (gemäß dem Le Corbusier'schen *Modulor*) hohen Hohlraum umschließen und nach dem Prinzip einer Flugzeugtragfläche konstruiert sind. Obwohl keine Symmetrien vorhanden sind, ist der Kapellengrundriß, ja das ganze Bauwerk wohl ausbalanciert. Die Lichtführung schafft eine Atmosphäre von Einkehr und Spiritualität, modelliert den Baukörper, spielt mit den Formen. Pauly illustriert das alles mit zahlreichen Entwurfsskizzen und Zeichnungen, Photos des Gipsmodells und des Rohbaus, farbigen und schwarzweißen Außen- und Innenaufnahmen. Diese ergänzen den Text und erlauben es, den Architekturführer auch fernab der Kapelle mit Gewinn zu lesen, wenn er auch einen Besuch der „anmutigen Blume“ kaum ersetzen kann.

JOACHIM KLEINMANN'S

SFB 315 „Erhalten historisch bedeutsamer Bauwerke“  
Universität Karlsruhe

**Niederländische Landschaftsmaler. Meisterwerke des 18. und 19. Jahrhunderts** [Katalogbuch anlässlich der Ausstellung „Langs velden en wegen – De verbeelding van het landschap in de 18de en 19de eeuw“, Amsterdam, Rijksmuseum, 28. November 1997 – 3. März 1998]; Stuttgart/Zürich: Belser 1997; 280 S., 300 Abb., davon 200 farbig; ISBN 3-7630-2353-4; DM 148,-

In Ergänzung zur niederländischen und englischen Ausgabe des Kataloges zur letzten Winterausstellung in den Räumen des Amsterdamer Rijksmuseums übernahm der Belser-Verlag die Herausgabe eines deutschen Katalogbuches, für das der Text der englischsprachigen Katalogausgabe übersetzt wurde.

Die insgesamt etwa 120 in der Ausstellung gezeigten Werke – etwa die Hälfte davon Zeichnungen und Aquarelle – verteilten sich auf fünf chronologisch und inhaltlich nach Stilperioden gegliederte Abteilungen. Ziel der Ausstellung war es, die Entwicklung der holländischen Landschaftsmalerei nach dem Goldenen Zeitalter bis

zum Beginn des 20. Jahrhunderts darzustellen. Von der landschaftlichen Dekorationsmalerei in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ausgehend, verfolgte man die Wiederentdeckung des Staffeleibildes. Arkadische Landschaften standen dabei neben einer topographisch exakten Vedutenmalerei. Die Rückbesinnung auf die altmeisterliche Tradition des 17. Jahrhunderts klang dann bereits in Themen und Kompositionen einiger Gemälde der klassizistischen und besonders der romantischen Landschaftsmalerei an. Licht, Wolken und Atmosphäre fesselten in wachsendem Maße das Interesse der Maler seit der Mitte des 19. Jahrhunderts. Freilichtstudien bildeten die Grundlage zahlreicher Landschaftsgemälde. Das Hauptaugenmerk wurde zunehmend auf die Erfassung des Stimmungsgehaltes der Natur gelegt, wobei die Farbe zum entscheidenden Ausdrucksmittel avancierte. Die feinen, grautonigen Nuancierungen der Haager Schule bildeten einen Höhe- und Endpunkt dieser Entwicklung, dem – so erscheint es heute – zwangsläufig die Befreiung der Farbe durch van Gogh und die wachsende Loslösung vom landschaftlichen Gegenstand folgen mußten.

Besonders aner kennenswert ist, daß für die Ausstellung nicht nur auf den reichhaltigen Fundus des Rijksmuseums zurückgegriffen wurde und auch die Präsenzausstellung von Gemälden des 18. und 19. Jahrhunderts im kürzlich wiedereröffneten Südflügel – eine schöne Ergänzung zur Wechselausstellung – unangetastet blieb: Zahlreiche Leihgaben aus anderen holländischen Museen, aus Privatbesitz und aus dem Ausland verdeutlichen die Mühe, die von Organisatoren auf eine zielgerichtete Auswahl aussagekräftiger Kunstwerke verwendet wurde. Die Früchte dieser Arbeit werden auch dem Leser des vollständig illustrierten Ausstellungskataloges zuteil.

Ronald de Leeuw gibt im ersten der Katalogbeiträge (Die Darstellung der Landschaft im 18. und 19. Jahrhundert, S. 11-36) einen Abriss der Entwicklung der holländischen Landschaftsmalerei, wobei er unter anderem auf das Wechselverhältnis von internationaler Beeinflussung und einer spezifisch holländischen Kontinuität in der Landschaftsauffassung eingeht. In seinen Ausführungen zur holländischen Romantik, welcher lange Zeit eine vorurteilsfreie Bewertung verweigert wurde, betont de Leeuw, daß sich der französische Maßstab zur Beurteilung der zahlreichen, sich mitunter auch an der Düsseldorfer Schule orientierenden Künstler als ungeeignet erwiesen habe, da dies zwangsläufig zu einer mangelnden Anerkennung dieser Kunstrichtung führen mußte. Allerdings warnt er ebenfalls davor, den Holländern den deutschen Romantikbegriff zu unterstellen, da beispielsweise die Universalität der Bildaussage eines Caspar David Friedrich bei Malern wie Andreas Schelfhout (1787-1870) und Barend Cornelis Koekkoek (1803-1862) vergeblich zu suchen sei. Stattdessen müsse für die holländische Romantik die realistische Tradition des 17. Jahrhunderts als maßstabsetzend angesehen werden. Die Evidenz dieser Einschätzung verdeutlichen zahlreiche Gemälde, in denen Künstler in direkter Auseinandersetzung mit den alten Meistern des eigenen Landes Eislaufszenen, Nacht- oder Waldlandschaften schufen.

Die Rezeption französischer Vorbilder lehnt de Leeuw ebenfalls – im Gegensatz zur auffallenden Affinität insbesondere der Haager Schule zur intimen Landschaftsmalerei der Schule von Barbizon – hinsichtlich des Impressionismus ab. Der Kulti-

vierung der Tonalität auf Seiten der Holländer stehe die Hellfarbigkeit unvermischter Farben bei den Franzosen gegenüber. Zudem sprächen verschiedene Künstler-Äußerungen gerade gegen die so oft angenommene Anlehnung an die zeitgenössischen französischen Entwicklungen. In diesem Zusammenhang verweist der Autor auch auf das begriffliche Problem der Bezeichnung „Amsterdamer Impressionisten“ für eine Gruppe holländischer Maler in der Nachfolge der Haager Schule, die zwar verstärkt die bei den Impressionisten beliebten Großstadtmotive aufgriffen, aber trotzdem an einer oftmals erdfarbenen Tonigkeit festhielten. Allerdings wurden Bilder der Amsterdamer Gruppe nicht in der Ausstellung gezeigt.

Hinsichtlich der Impressionismus-Rezeption bzw. seiner Nicht-Rezeption durch die meisten holländischen Künstler ergeben sich Parallelen zur deutschen Malerei vor der Jahrhundertwende. Angesichts von de Leeuws Verweis auf die internationale Ausstrahlung der Haager Schule nicht zuletzt auf Grund ihres kommerziellen Erfolges ist die Frage berechtigt, ob Holland und seine malerische Tradition nicht auch entscheidende Einflußquellen für zahlreiche deutsche Maler gewesen sein können. Vieles spricht dafür, daß der seit Meier-Graefe in der deutschen Kunstgeschichtsschreibung dominierende französische Maßstab auch hierzulande zu einer einengenden und einseitigen Sicht geführt hat, die dem Charakter der deutschen Malerei in wesentlichen Eigenschaften nicht gerecht wird.

Wiepke Loos (Die Natur im Innenraum. Die Darstellung der Landschaft in gemalten Wanddekorationen und -tapeten des 18. Jahrhunderts, S. 37-46) behandelt die französischen Vorbildern verpflichtete landschaftliche Dekorationsmalerei. Trotz einer vielfach fehlenden Überlieferung kann die Autorin unter Verwendung zahlreicher zeitgenössischer Äußerungen deutlich machen, daß sich diese Form der Landschaftsmalerei einer großen Popularität erfreute und sogar – so Johan van Grool 1750/51 – in „mittelgroßen Häusern“ anzutreffen gewesen sei. Entsprechende, oft arbeitsteilig organisierte Werkstätten existierten in fast allen größeren Städten Hollands, und für Amsterdam allein sprach sie von dreihundert (künstlerischen – ?) Mitarbeitern. Allein hieraus ist ersichtlich, daß der Niedergang des Staffeleibildes nicht mit einem allgemeinen Niedergang der holländischen Malerei am Ende des 17. Jahrhunderts gleichgesetzt werden kann.

In Fortsetzung einer früher veröffentlichten Arbeit (*French Realism and the Dutch masters*, Utrecht 1974) beleuchtet Petra Ten-Doesschate Chu (Das Band eines gemeinsamen Erbes. Die Wechselwirkung zwischen der holländischen und der französischen Landschaftsmalerei im 19. Jahrhundert, S. 71-83) unter anderem ein in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts interessantes Rezeptionsphänomen: Die Künstler von Barbizon gaben mit ihrer Verarbeitung von Anregungen aus der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts künftigen Hauptvertretern der Haager Schule einen ergänzenden Impuls, sich auf die luministischen Qualitäten der alten Meister des eigenen Landes zu besinnen. Die von de Leeuw eingangs geschilderten Überlegungen für ein an der einheimischen Tradition ausgerichtetes – und damit die nationalen Besonderheiten letztlich hervorhebendes – Erklärungsmodell erfahren somit für die Haager Schule eine sinnvolle Modifizierung.

In einem weiteren Katalogbeitrag beschäftigt sich *Eveline Koolhaas-Grosfeld* unter Auswertung historischer Landschaftsbeschreibungen mit der Bewertung des Erscheinungsbildes der niederländischen Natur im 18. Jahrhundert (S. 47-70). *Annieke Hoogenboom* untersucht die Entwicklung des Marktes für holländische Landschaftsgemälde im 19. Jahrhundert hinsichtlich ihrer Preise und ihres Marktanteils (S. 85-94). Bereichernde Ergänzungen sind die beiden Aufsätze zur Behandlung der Landschaft in der niederländischen Literatur zwischen 1750 und 1850 (*Peter van Zonneveld*, S. 95-106) bzw. zu Künstler-Reiseberichten und dem darin dokumentierten Landschaftserlebnis (*Alexander Bakker*, S. 107-114).

Die ausführlich kommentierten, nur in wenigen Einzelfällen etwas zu dunkel geratenen Abbildungen im Katalogteil schlagen den Bogen von einem Gemälde Jan van Huysums aus dem Jahr 1728 bis zu einer 1911 entstandenen Kreidezeichnung Piet Mondrians. Kleine Schwarzweißabbildungen ergänzen anschaulich die meisten der in farbigen Reproduktionen wiedergegebenen Werke der Ausstellung. Die Anordnung der Gemälde und Zeichnungen wurde in etwa nach den Entstehungsjahren vorgenommen, wodurch der entwicklungsgeschichtliche Ablauf im großen und ganzen recht gut nachvollziehbar ist. Zwar ist es nicht notwendig, daß alle Bilder ein- und desselben Malers beieinanderstehen, aber es wäre sinnvoll gewesen, einige krasse Gegenüberstellungen zu vermeiden, beispielsweise wenn ein nichteinmal sicher auf 1890 datiertes Aquarell der tonigen Stimmungsmalerei von Jan Hendrik Weissenbruch (Nr. 95) auf eine pointillistische Landschaft Jan Theodor Toorops von 1889 (Nr. 94), in der bereits symbolistische Auffassungen anklingen, folgt. Allerdings hat auch diese Anordnung einen Vorteil, denn so wird das historische Nebeneinander verschiedener Stilrichtungen oder auch das revolutionäre Neue eines Vincent van Gogh anschaulich macht.

Unpassend in der deutschen Buchausgabe ist eine englischsprachige Zwischenüberschrift im ersten Katalogbeitrag. Hier hätte man – wenn schon Originalsprache – auf den holländischen Katalog zurückgreifen müssen. Irritierender allerdings wirken die verschiedenen Schreibweisen mehrerer Künstlernamen in den Textbeiträgen auf der einen und in den Überschriften des Katalogteiles auf der anderen Seite („Anton Mauve“ neben „Anthonij Mauve“, „Jacob Hendrik Maris“ neben „Jacobus Hendricus Maris“ usw.). Aber angesichts der sonstigen Qualitäten des Buches, das mehr als nur einen einführenden Überblick über die Geschichte der holländischen Landschaftsmalerei und Aufschlüsse über Wechselwirkungen in der europäischen Landschaftsmalerei vom Anfang des 18. bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts bietet, kann man leicht über diese kleinen Mängel hinwegsehen.

ULF HÄDER

Jena