

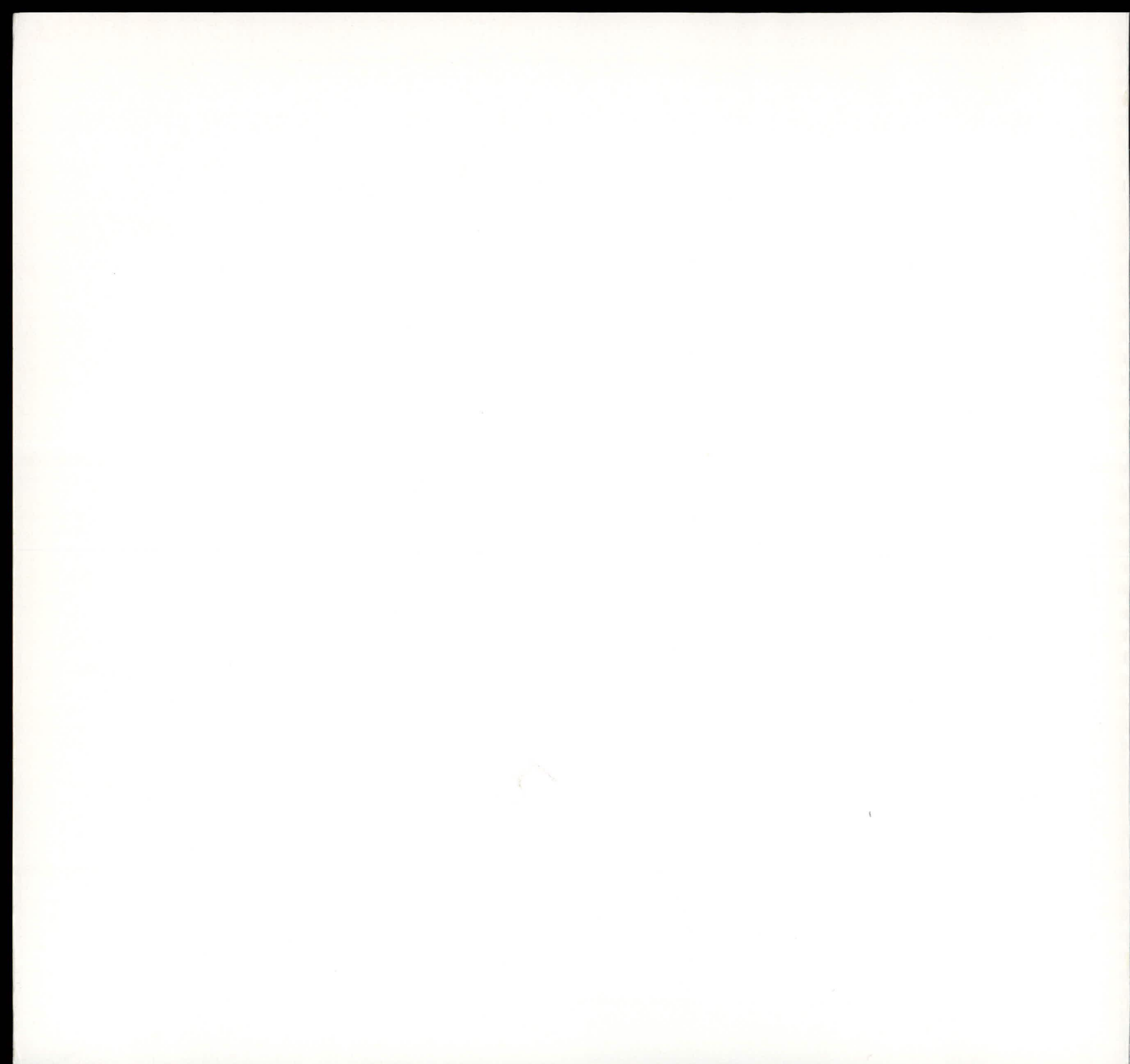
CHARLEY TOOROP

1891 - 1955



**CENTRAAL MUSEUM
UTRECHT**

**WÜRTTEMBERGISCHER
KUNSTVEREIN
STUTTGART**



CHARLEY TOOROP 1891-1955

Centraal Museum Utrecht 13 februari t/m 12 april 1982

Württembergischer Kunstverein Stuttgart 22 April bis 30 Mai 1982

Utrecht - 1982 - Stuttgart

Inhoud

Inhalt

Voorwoord	3	Vorbemerkung
De Kunst van Charley Toorop, Marja Bosma		Die Kunst von Charley Toorop, Marja Bosma
INLEIDING	7	Einleitung
PERIODE 1891-1925	8	PERIODE 1891-1925
Jeugd	8	Jugend
Het vroegste werk 1909-1913	9	Die frühesten Arbeiten 1909-1913
Cubisme en werk 1913	12	Kubismus und die Arbeiten 1913
Werk met mystieke inhoud; katholi- cisme, theosofie en antroposofie	14	Arbeiten mit mystischen Inhalt; Ka- tholizismus, Theosophie und Antropo- sophie
Expressionisme, Kandinsky en werk Charley Toorop 1913-1919	17	Expressionismus, Kandinsky und Ch. Toorops Werk 1913-1919
Le Fauconnier en de Bergense School 1919-1920	20	Le Fauconnier und die Bergener Schule 1919-1920
Parijs 1919-1920	22	Paris 1919-1920
Werk 1919-1925: 'Van Gogh-perio- de'	24	Die Arbeiten von 1919 bis 1925: 'Van Gogh-Periode'
PERIODE 1925-1940	26	PERIODE 1925-1940
Ontwikkelingen naar realisme 1922- 1928	26	Entwicklungen zum Realismus 1922- 1928
Nieuwe zakelijkheid, surrealisme	29	Neue Sachlichkeit, Surrealismus
Werk 1928-1940:		Arbeiten 1928-1940:
Film	31	Film
Nieuwe Zakelijkheid	33	Neue Sachlichkeit
Neo-Realisme	38	Neorealismus
17de eeuwse schilderkunst als inspi- ratiebron	44	Die Malerei des 17. Jahrhunderts als Inspirationsquelle
De Maaltijd der vrienden	48	Die Mahlzeit der Freunde
De Bremmergroep	52	Die Bremmergruppe
PERIODE 1940-1955	54	PERIODE 1940-1955
Oorlogstijd: werk 1940-1945	54	Kriegszeit: Arbeiten 1940-1945
Na de oorlog:		Nach dem Kriege:
Stillevens	59	Stilleben
Bloem- en bloesemstukken	62	Blumen- und Blütenbilder
Drie generaties	65	Drei Generationen
Laatste jaren: 1950-1955	68	Die letzten Jahre, 1950-1955
Waardering 1950-heden	73	Rezeption von 1950 bis heute
CONCLUSIE	76	ZUSAMMENFASSUNG
NOTEN	80	ANMERKUNGEN
Charley Toorop, Tilman Osterwold	92	Charley Toorop, Tilman Osterwold
Keuze uit de literatuur	96	Auswahl aus der Literatur

Voorwoord Vorbemerkung

Het is dertig jaar geleden dat een grote keuze uit het oeuvre van de kunstenares Charley Toorop in Nederland getoond is. Ter gelegenheid van haar zestigste verjaardag werd in 1951 een overzichtsexpositie gehouden in het Gemeentemuseum te Den Haag, het Stedelijk Museum Amsterdam en in het Stedelijk Van Abbe-museum te Eindhoven. Sindsdien is haar werk niet vaak in onderlinge samenhang getoond, en een nieuwe generatie is opgegroeid die slechts fragmentarisch met Charley Toorop heeft kunnen kennismaken.

De laatste jaren is er echter een groeiende belangstelling voor de figuratieve schilderkunst tussen de beide wereldoorlogen, die tot uiting kwam in de internationale tentoonstellingen als 'Tendenzen der Zwanziger Jahre' (1977 Berlijn), 'Neue Sachlichkeit' en 'German Realism of the Twenties' (Londen 1978/79) en 'Les Réalismes' (Parijs 1980/81). In dit kader past het om nu meer aandacht te besteden aan de Nederlandse ontwikkelingen en met name aan Charley Toorop, die hierin zo'n belangrijke rol heeft gespeeld.

Het is mogelijk om haar rol in het Nederlandse kunstleven nader te bepalen en een beter inzicht in haar werk te krijgen, aangezien veel materiaal uit het bezit van Charley Toorops familie onlangs ter beschikking is gesteld ter bestudering. Dit materiaal heeft drs Nico J. Brederoo, wetenschappelijk medewerker aan het Kunsthistorisch Instituut van de Rijksuniversiteit te Leiden, gebruikt voor zijn biografie 'Charley Toorop, Leven en Werken'. In dezelfde uitgave is een oeuvre-catalogus opgenomen, die werd samengesteld door medewerkers van het Centraal Museum: mevrouw dr L. Brozek, mevrouw drs M.J. Veldkamp, in tijdelijk dienstverband intensief bijgestaan door drs Elmer Peters. Ook voor de oeuvre-catalogus is geput uit de gegevens in de familiealbums. Deze oeuvre-catalogus vormde de basis van waaruit een nieuw inzicht in het werk van Charley Toorop mogelijk werd en een keuze kon worden gemaakt voor de tentoonstelling. Bij de voorbereidingen hiervan is nauw samengewerkt tussen Nico Brederoo en de staf van het Centraal Museum.

In het kader van haar studie aan het Kunsthistorisch Instituut van de Rijksuniversiteit te Utrecht, met begeleiding van drs John

Es ist dreißig Jahre her, daß eine große Auswahl aus dem Oeuvre der Künstlerin Charley Toorop in den Niederlanden gezeigt wurde. Anlässlich ihres sechzigsten Geburtstages wurde 1951 eine Übersichtsausstellung im Gemeentemuseum in Den Haag, im Stedelijk Museum Amsterdam und im Stedelijk van Abbe-Museum in Eindhoven veranstaltet. Seitdem ist ihr Werk nicht oft in größerem Zusammenhang zu sehen gewesen, und eine neue Generation ist herangewachsen, die Charley Toorop nur bruchstückweise kennenlernen konnte. In den letzten Jahren ist jedoch ein wachsendes Interesse für die gegenständliche Malerei zwischen den beiden Weltkriegen zu beobachten, das in internationalen Ausstellungen zum Ausdruck kam, und zwar in 'Tendenzen der zwanziger Jahre' (Berlin 1977), 'Neue Sachlichkeit and German Realism of the Twenties' (London 1978/79) und 'Les Réalismes' (Paris 1980/81). In diesem Rahmen scheint es nun passend zu sein, den niederländischen Entwicklungen mehr Aufmerksamkeit zu widmen, besonders aber Charley Toorop, die dabei eine so bedeutende Rolle gespielt hat.

Es ist jetzt möglich, ihre Stellung im niederländischen Kunstleben näher zu bestimmen und einen besseren Einblick in ihr Werk zu erhalten, nachdem kürzlich viel Material aus dem Besitz von Charley Toorops Familie für einschlägige Studien zur Verfügung gestellt worden ist. Dieses Material hat Dr. Nico J. Brederoo, wissenschaftlicher Mitarbeiter am Kunsthistorischen Institut der Rijksuniversiteit in Leiden, für seine Biographie 'Charley Toorop, Leben und Werke' verwendet. Diese Arbeit enthält einen Oeuvre-Katalog, der durch Mitarbeiter des Centraal Museums zusammengestellt wurde: Frau Dr. L. Brozek, Frau Dr. M.J. Veldkamp, zeitweise unterstützt durch Dr. Elmer Peters. Auch für den Oeuvre-Katalog wurde aus den Angaben in den Familien-Alben geschöpft. Dieser Oeuvre-Katalog bildete die Basis, von der aus ein neuer Einblick in das Werk Charley Toorops gewonnen und eine Auswahl für die Ausstellung getroffen werden konnte. Bei deren Vorbereitungen haben Nico Brederoo und der Mitarbeiterstab des Centraal Museums eng zusammengearbeitet.

Im Rahmen ihrer Studien am Kunsthistorischen Institut der Rijksuniversiteit in Utrecht

Steen heeft Marja Bosma de tekst van deze catalogus geschreven, van museumzijde bijgestaan door Matty Veldkamp. Zij heeft ook meegewerkt aan de opzet van de tentoonstelling.

In deze publicatie staat het werk van Charley Toorop centraal en niet haar leven; haar werk wordt geplaatst tegen de achtergrond van het culturele klimaat van Nederland in haar tijd. Met name aan de stilistische veranderingen in Toorops schilderijen wordt aandacht besteed.

Een woord van bijzondere dank geldt de bruikleengevers, die op wel zeer genereuze wijze hun stukken ter beschikking hebben willen stellen, te meer nog omdat ná Utrecht de tentoonstelling ook naar Stuttgart zal reizen.

De samenwerking tussen het Centraal Museum Utrecht en de Württembergischer Kunstverein in Stuttgart, begonnen met de tentoonstelling 'Van Gogh tot Cobra' (1981), wordt met de expositie van Charley Toorop voortgezet. Een samenwerking die in goed samenspel tussen de directeur van de Württembergischer Kunstverein, dr Tilman Osterwold, en diens naaste medewerker dr Andreas Vowinckel en medewerkers van het Centraal Museum een belofte inhoudt voor de toekomst. In dit kader dient ook een woord van oprechte dank uitgesproken te worden aan het adres van de Nederlandse Ambassade te Bonn, waar met name de Cultureel Attaché de heer J.P.J. Kempen, veel heeft bijgedragen tot de realisering van de tentoonstelling.

De totstandkoming van de overzichtstentoonstelling van het oeuvre van Charley Toorop was niet mogelijk geweest zonder de bijzondere medewerking van haar zoon John Fernhout. Hij heeft archiefmateriaal ter beschikking gesteld, verdere informatie gegeven en zich persoonlijk ingezet tijdens het verloop van de voorbereidingen voor de publicaties en de expositie, waarvoor wij hem bijzonder erkentelijk zijn.

Adeline M. Janssens

hat Marja Bosma den Text dieses Kataloges geschrieben, seitens des Museums unter Mithilfe von Matty Veldkamp. Sie hat auch bei der Einrichtung der Ausstellung mitgewirkt.

In dieser Publikation steht das Werk von Charley Toorop im Mittelpunkt und nicht ihr Leben. Ihr Werk wird vor den Hintergrund des kulturellen Klimas in den Niederlanden in ihrer Zeit gestellt. Besondere Aufmerksamkeit wird den stilistischen Veränderungen in Toorops Bildern gewidmet.

Ein besonderes Wort des Dankes schulden wir den Leihgebern, die auf großzügige Weise ihre Sammelstücke zur Verfügung gestellt haben, um so mehr als die Ausstellung von Utrecht aus noch nach Stuttgart gehen wird.

Die Zusammenarbeit zwischen dem Centraal Museum Utrecht und dem Württembergischen Kunstverein in Stuttgart, die mit der Ausstellung 'Van Gogh bis Cobra' (1981) begonnen wurde, findet jetzt ihre Fortsetzung mit der Ausstellung von Charley Toorop. Diese Zusammenarbeit in guter Partnerschaft zwischen dem Direktor des Württembergischen Kunstvereins, Dr. Tilman Osterwold, und dessen Mitarbeiter, Dr. Andreas Vowinckel, mit den Mitarbeitern des Centraal Museums ist auch für die Zukunft verheißungsvoll. An dieser Stelle muß auch der Niederländischen Botschaft in Bonn, vor allem dem Attaché für kulturelle Angelegenheiten, Herrn J.P.J. Kempen, der viel zur Verwirklichung der Ausstellung beigetragen hat, aufrichtiger Dank ausgesprochen werden.

Diese Übersichtsausstellung vom Oeuvre Charley Toorops wäre nicht zustande gekommen ohne die besondere Mitwirkung ihres Sohnes John Fernhout. Er hat Archivmaterial zur Verfügung gestellt, weitere Informationen gegeben und sich im Lauf der Vorbereitungen persönlich eingesetzt für die Publikationen und die Ausstellung, wofür wir ihm besonders dankbar sind.

Adeline M. Janssens

Voorwoord Vorbemerkung

Bij de voorbereiding van de tentoonstelling 'Van Gogh tot Cobra', die de Württembergische Kunstverein eind 1980 samen met Nederlandse kunsthistorici uitvoerde, is het werk van Charley Toorop ons opgevallen als een geheel op zichzelf staande, belangrijke bijdrage aan het Nederlandse en Europese realisme.

Het werk van Charley Toorop werd nog nooit in Duitsland getoond. Juist met betrekking tot de vele tentoonstellingen en publicaties over de realistische stromingen en de 'Neue Sachlichkeit' van de jaren '20 en '30, die net op dit ogenblik in ons land bijzonder actueel zijn, vinden wij het van groot belang dat het artistieke werk van Charley Toorop in een overzichtstentoonstelling in Duitsland wordt gepresenteerd.

Haar werk is zeer indringend en bezit een vitale uitdrukingskracht, het toont aan dat Charley Toorop zich gevoelig bewust was van de sociale en politieke crisis van die tijd en dat zij bovendien de vaardigheid bezat om haar persoonlijke betrokkenheid daarmee intensief en objectiverend uitdrukking te geven — met name in afbeeldingen van mensen en zelfportretten.

Wij zeggen het Centraal Museum der Gemeente Utrecht en met name de directrice Mevrouw drs A.M. Janssens en de stafmedewerkster Mevrouw drs M.J. Veldkamp dank voor de mogelijkheid om de in Utrecht reeds lang geplande Toorop-tentoonstelling ook in de Württembergische Kunstverein te tonen en voor de bereidheid tot samenwerking bij de voorbereiding van dit project.

De Nederlandse ambassade heeft met een aanzienlijke ideële en materiële bijdrage steun verleend om deze tentoonstelling in Stuttgart te kunnen tonen. Wij danken de ambassadeur S.E. Baron Diederik van Lynden en de Cultureel Attaché de heer J.P.J. Kempen bijzonder hartelijk.

Naar alle bruikleengevers, vooral de grote Nederlandse musea, gaat onze oprechte dank uit voor het feit dat zij aan de Württembergische Kunstverein zo'n omvangrijk gedeelte van hun collectie ter beschikking hebben willen stellen.

Tilman Osterwold en Andreas Vowinckel

Bei der Vorbereitung der Ausstellung 'Van Gogh bis Cobra', die der Württembergische Kunstverein Ende 1980 gemeinsam mit holländischen Kunsthistorikern erarbeitete, ist uns das Werk von Charley Toorop als ein ganz eigenständiger, bedeutender Beitrag im holländischen und europäischen Realismus aufgefallen. Das Werk Charley Toorops wurde noch nie in Deutschland gezeigt. Gerade in Zusammenhang mit zahlreichen Ausstellungen und Veröffentlichungen zu den realistischen Bewegungen und der Neuen Sachlichkeit der zwanziger und dreißiger Jahre, die gerade jetzt in unserem Lande besonders aktuell sind, halten wir es für wichtig, daß die künstlerische Arbeit von Charley Toorop in einer umfassenden Ausstellung in Deutschland vorgestellt wird. Ihr Werk ist von großer Eindringlichkeit und vitaler Ausdruckskraft. Es zeigt Charley Toorops sensibles Bewußtsein für die gesellschaftliche und politische Krise der damaligen Zeit sowie ihre Fähigkeit, persönlicher Betroffenheit darüber intensiven objektivierten Ausdruck zu geben — vor allem in Darstellungen des Menschen und Selbstporträts.

Wir danken dem Centraal Museum der Gemeente Utrecht, vor allem Frau Direktor Drs A.M. Janssens und Frau Drs M.J. Veldkamp für die Möglichkeit, die für Utrecht schon lange geplante Toorop-Ausstellung im Württembergischen Kunstverein zu zeigen und für die Bereitschaft zur Zusammenarbeit bei der Vorbereitung dieses Projekts.

Die niederländische Botschaft hat mit wesentlichem ideellem und materiellem Beitrag diese Ausstellung für Stuttgart unterstützt. Wir danken sehr herzlich dem Botschafter S.E. Baron Diederik van Lynden und dem Attaché für kulturelle Angelegenheiten, Herrn J.P.J. Kempen.

Allen Leihgebern, vor allem den großen holländischen Museumssammlungen, sei herzlich dafür gedankt, daß sie dem Württembergischen Kunstverein so umfangreiche Kontingente ihrer Sammlungen zur Verfügung gestellt haben.

Tilman Osterwold und Andreas Vowinckel



b *Zelfportret Villefranche (Selbstporträt Villefranche)* 1934, Arnhem, Gemeentemuseum



a *Zelfportret (Selbstporträt)* 1922, 's-Gravenhage, Haags Gemeentemuseum

De kunst van Charley Toorop 1891-1955

Die Kunst von Charley Toorop 1891-1955

Marja Bosma

c Zelfportret tegen palet (*Selbstporträt vor Palette*) 1934, Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller



Inleiding

In deze catalogus zal worden getracht het werk van Charley Toorop te bezien in een kunsthistorisch perspectief; de analyse van het werk en niet van de persoonlijkheid van de kunstenaar, staat centraal. Er is gekozen voor een hoofdindeling in drie perioden, elk typerend voor haar werk. Steeds worden de algemene kenmerken van het tijdsbestek summier aangeduid en de culturele context waarin Charley Toorop zich bevond. Per periode wordt op een aantal werken nader ingegaan en wordt haar motiefkeuze bekeken op stilistische kenmerken. Soms worden vergelijkingen gemaakt tussen schilderijen van Charley Toorop en die van andere kunstenaars, waaruit zowel overeenkomsten naar voren komen als duidelijke verschillen. Haar persoonlijke stijl wordt hierdoor duidelijker. Langs deze weg is geprobeerd de inhoud van de werken naar boven te halen.

Daarnaast wordt een beeld geschetst van de waardering die het werk van Charley Toorop kreeg in haar eigen tijd en na haar dood.

Zoveel mogelijk zijn de schilderijen die hier besproken worden dezelfde als op de tentoonstelling te zien zijn.

De lijst van tentoongestelde werken wordt los bijgevoegd, aangezien bij het ter perse gaan van deze catalogus nog niet precies bekend was, welke schilderijen te zien zullen zijn. De nummering bij de titels van de schilderijen van Charley Toorop heeft betrekking op de oeuvre-catalogus *Leven en Werken van Charley Toorop*, 1982.

Einleitung

In diesem Katalog soll versucht werden, das Werk Charley Toorops in kunsthistorischer Perspektive zu betrachten. Die Analyse des Werks und nicht die Persönlichkeit des Künstlers steht im Mittelpunkt. Es wurde eine allgemeine Einteilung in drei Perioden vorgenommen, jede typisch für ihr Werk. Die allgemeinen Kennzeichen des jeweiligen Zeitraumes werden kurz angedeutet, dazu der kulturelle Kontext, in dem sich Charley Toorop befand. In jeder Periode wird auf eine Anzahl Werke näher eingegangen und deren Motivwahl auf stilistische Züge hin betrachtet. Manchmal werden Vergleiche zwischen Bildern von Charley Toorop und denen anderer Künstler vorgenommen, aus denen sich Übereinstimmungen wie auch gravierende Unterschiede ergeben. Ihr persönlicher Stil wird dadurch genauer charakterisiert.

Auf diesem Weg wird versucht, den Gehalt der Werke zu verdeutlichen. Dann wird ein Bild skizziert über die Rezeption, die das Werk von Charley Toorop zu ihren Lebzeiten und nach ihrem Tode erfahren hat.

Soweit als möglich, sind die hier besprochenen Bilder auch in der Ausstellung zu sehen.

Das Verzeichnis der ausgestellten Werke wird lose beigelegt, da zur Zeit des Katalogdruckes noch nicht genau bekannt war, welche Bilder tatsächlich gezeigt werden können. Die Numerierung bei den Titeln der Gemälde Charley Toorops bezieht sich auf den Gesamtkatalog *Leven en Werken van Charley Toorop*, 1982.

Periode 1891-1925

Jeugd

Charley Toorop werd in 1891 te Katwijk geboren. Zij was de dochter van Jan Toorop en Annie Hall.

Haar vader was op dertienjarige leeftijd van Java, waar hij in 1858 geboren was, naar Nederland gekomen. Na de middelbare school volgde hij lessen aan de Rijksacademie voor Beeldende Kunsten te Amsterdam. In 1882 zette hij zijn studie voort aan de Brusselse academie, omdat Brussel in die jaren een belangrijk kunstcentrum was. Hij sloot zich aan bij de pas opgerichte kunstenaarsgroep Les Vingt. Op de Académie des Beaux Arts ontmoette Jan Toorop de Engelse Annie Hall, met wie hij in 1886 trouwde. Annie Hall verbleef regelmatig bij haar familie in Engeland en Jan kwam haar daar opzoeken. Zo kwam hij in contact met Engelse kunstenaars.

In 1890 gingen de Toorops in Katwijk wonen, waar Jan bevriend raakte met de dichter Albert Verwey en zijn kring. Later verhuisde de familie Toorop naar Loosduinen bij Den Haag.

Tijdens zijn verblijf in Brussel en zijn reizen naar Parijs had Jan Toorop kennis gemaakt met de moderne Franse schilderkunst onder andere van Seurat en Signac. In Den Haag organiseerde Toorop tentoonstellingen van Les Vingt en van Van Gogh en lezingen over moderne kunst, die veel invloed hadden op de toekomstige ontwikkelingen in de Nederlandse kunst. Mede door Toorops internationale contacten én door zijn eigen werk kwam men hier in aanraking met vernieuwende buitenlandse stromingen en ideeën.

In deze tijd ontwikkelde zich het symbolisme, een stroming in de kunst die in Frankrijk in de jaren tachtig was ontstaan en die in het volgende decennium in Nederland navolging kreeg. Het symbolisme ontstond in de literatuur: schrijvers stelden zich ten doel de 'Idee', die volgens hen achter de zichtbare werkelijkheid verborgen ligt, te openbaren (1). De muziek werd als maatstaf beschouwd omdat zij door haar schijnbare ongebondenheid aan materie het meest abstract was en daardoor het dichtst de 'Idee' benaderde.

Periode 1891-1925

Jugend

Charley Toorop wurde 1891 in Katwijk als Tochter von Jan Toorop und Annie Hall geboren.

Ihr Vater war als Dreizehnjähriger von Java, wo er 1858 geboren wurde, in die Niederlande gekommen. Nach der Oberschule besuchte er die Rijksacademie voor Beeldende Kunsten in Amsterdam. 1882 setzte er seine Studien an der Brüsseler Akademie fort, weil Brüssel in jenen Jahren ein wichtiges Kunstzentrum war. Er schloß sich dort an die soeben entstandene Künstlergruppe Les Vingt an. Auf der Akademie traf Jan Toorop die Engländerin Annie Hall, die er 1886 heiratete. Annie Hall hielt sich regelmäßig bei ihrer Familie in England auf und Jan besuchte sie dort. Auf diese Weise kam er in Kontakt mit englischen Künstlern. 1890 bezogen die Toorops eine Wohnung in Katwijk, wo Jan sich mit dem Dichter Albert Verwey und dessen Kreis anfreundete. Später übersiedelte die Familie Toorop nach Loosduinen in Den Haag.

Während seines Aufenthaltes in Brüssel und auf seinen Reisen nach Paris lernte Jan Toorop die moderne französische Malerei, unter anderem Werke von Seurat und Signac kennen. In Den Haag organisierte Toorop Ausstellungen der Les Vingt und von Van Gogh, außerdem Vorträge über moderne Kunst, die großen Einfluß auf die zukünftigen Entwicklungen in der niederländischen Kunst gewannen. Durch Toorops internationale Verbindungen und durch sein eigenes Werk kam man hier mit neuen ausländischen Strömungen und Ideen in Berührung.

In dieser Zeit entwickelte sich der Symbolismus, eine Kunstströmung, die im Frankreich der achtziger Jahre entstanden war und die im darauffolgenden Jahrzehnt eine Nachfolge in den Niederlanden hatte. Der Symbolismus kam aus der Literatur: die Schriftsteller setzten sich zum Ziel, die 'Idee' offenzulegen, die sich ihrer Meinung nach hinter der sichtbaren Wirklichkeit verbirgt.¹ Die Musik wurde zum Maßstab genommen, insofern sie, scheinbar nicht an Materie gebunden, den höchsten Grad an Abstraktion besaß und so der 'Idee' am nächsten kam.



1 J. Toorop, *Charley plaatjes kijkend*,
(*Charley betrachtet Bilder*) 1898, Utrecht,
Centraal Museum

Jan Toorop was een belangrijke vertegenwoordiger van het symbolisme in Nederland. De verbondenheid tussen de kunsten drukte hij uit door in zijn werk symbolen te gebruiken die hij ontleende aan literatuur en poëzie, terwijl hij lijn en kleur muzikaal opvatte als klanklijnen en klankkleuren. Hij ging om met schilders, schrijvers, dichters en musici; zo weerspiegelde ook zijn kennissenkring de idee van de verbondenheid tussen de kunsten.

In dit milieu groeide Charley Toorop op. Het bleek al vroeg dat Charley een muzikale aanleg had, die door vioollessen verder ontwikkeld werd. Haar ouders zagen kansen liggen voor een muzikale carrière, maar de vioolstudie bleek te zwaar voor Charley.

Tijdens een tijdelijke scheiding van haar ouders werd Charley door haar moeder opgevoed in Leamington (Engeland) en in Parijs. Annie Hall was streng en dogmatisch en dwong haar dochter door te zetten met de vioolstudie. Charley moest ook mee naar de kerk, nadat haar moeder zelf katholiek geworden was. In 1905 kwamen de ouders weer bij elkaar en ging het gezin in Amsterdam wonen. Charley begon daar met zangles. Ze werd opgenomen in de vriendenkring van haar vader en zo leerde ze veel mensen uit de wereld van de muziek en beeldende kunst kennen.

's-Zomers ging Jan Toorop meestal naar Domburg om te werken. Charley ging dan met hem mee en tekende en schilderde er ook, waarbij ze waarschijnlijk aanwijzingen van haar vader kreeg. Op Walcheren ontstond in het eerste decennium van deze eeuw een kunstenaarskolonie, waarvan Jan Toorop het middelpunt vormde. Hij richtte in 1911 een kunstzaaltje op en nodigde binnen- en buitenlandse kunstenaars uit om er te exposeren. De tentoonstellingen trokken veel kunstenaars en critici. Deze kwamen voor kortere of langere tijd op het eiland en ontmoetten elkaar bij Toorop of bij Marie Tak van Poortvliet, die op Walcheren een buitenhuis had. Onder andere Piet Mondriaan en Jacoba van Heemskerck woonden en werkten een tijd op Walcheren.

Het vroegste werk 1909-1913

In Domburg ging Charley Toorop zich lang-

Jan Toorop war ein wichtiger Vertreter des Symbolismus in den Niederlanden. Die Zusammenhänge zwischen den Künsten drückte er in seinem Werk mit Symbolen aus, die er der Literatur und Poesie entlehnt hatte; er faßte Linie und Farbe im musikalischen Sinne als Klanglinien und Klangfarben auf. Er hatte Umgang mit Malern, Schriftstellern, Dichtern und Musikern. So spiegelte auch sein Bekanntenkreis die Idee von der Einheit der Künste wider.

In diesem Milieu wuchs Charley Toorop auf. Schon früh zeigte sich bei ihr eine musikalische Begabung, die durch Violinstunden weiter gefördert wurde. Ihre Eltern glaubten Chancen für eine musikalische Karriere zu sehen. Doch das Violinstudium erwies sich als zu schwer.

Während einer vorübergehenden Trennung ihrer Eltern wurde Charley von ihrer Mutter in Leamington in England und in Paris erzogen. Annie Hall war streng und dogmatisch und zwang ihre Tochter nicht nur, das Violinstudium fortzusetzen, sondern auch, nachdem ihre Mutter katholisch geworden war, mit zur Kirche zu gehen. Seit 1905 lebten die Eltern wieder zusammen, und lies sich die Familie in Amsterdam nieder. Dort begann Charley Toorop mit Gesangstunden. Sie wurde im Freundeskreis ihres Vaters aufgenommen und lernte auf diese Weise viele Menschen aus der Welt der Musik und Kunst kennen.

Im Sommer ging Jan Toorop meistens nach Domburg, um dort zu arbeiten. Charley begleitete ihn, zeichnete und malte, wobei sie wahrscheinlich von ihrem Vater unterwiesen wurde. Auf Walcheren entstand im ersten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts eine Künstlerkolonie, deren Mittelpunkt Jan Toorop war. Er richtete 1911 einen kleinen Kunstsalon ein und forderte in- und ausländische Künstler auf, hier auszustellen. Diese Ausstellungen zogen viele Künstler und Kritiker an. Sie kamen für kürzere oder längere Zeit auf die Insel und trafen sich bei Toorop oder Marie Tak van Poortvliet, die auf Walcheren ein Landhaus besaß. Unter anderen wohnten und arbeiteten Piet Mondriaan und Jacoba van Heemskerck eine Zeitlang auf Walcheren.

Die frühesten Arbeiten 1909-1913

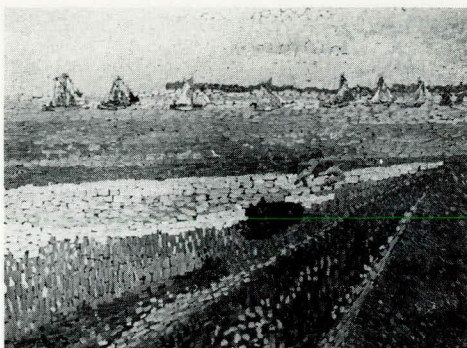
In Domburg begann Charley Toorop lang-

zamerhand serieus op het schilderen toeleggen: in 1911 exposeerde ze werk in haar vaders kunstzaal (2). Een recensent schreef dat het werk 'van een jong, maar beslist talent getuigt' (3). De doeken *Landschap* (cat. nr 212), *Kerk aan de Maas* (cat. nr 172) en *Portretje* (cat. nr 18) zijn spoorloos, zoals haar meeste vroege werken. Hierdoor is het moeilijk inzicht te krijgen in haar vroegste ontwikkelingen en moet volstaan worden met beschrijvingen in de literatuur (4).

sam ernsthaft zu Malen und stellte seit 1911 Arbeiten im Kunstsalon ihres Vaters aus(2). Ein Rezensent schrieb, daß die Bilder 'von einem jungen, aber eindeutigen Talent zeugen' (3). Die Gemälde *Landschap* (Kat. Nr. 212), *Kirche an der Maas* (Kat. Nr. 172) und *Kleines Porträt* (Kat. Nr. 18) sind spurlos verschwunden, so wie die meisten frühen Arbeiten. Dadurch ist es schwierig, die erste Entwicklung zu verfolgen, weshalb man sich mit Beschreibungen aus der Lite-

2 Kerk (Kirche) 1910, Dalfsen, particuliere collectie (Privatsammlung)





3 J. Toorop, *De Schelde bij Veere* (Die Schelde bei Veere) 1907, Utrecht, Centraal Museum

Vóór de Domburgse expositie in 1911 had Charley Toorop al eerder deelgenomen aan de tentoonstelling van de St.-Lucasvereniging te Amsterdam in 1909. Zij was daar vertegenwoordigd met één schilderij in het zogenoemde luministenzaaltje. Hieruit is op te maken dat haar werk een zekere relatie had met het luminisme. Die relatie werd expliciet genoemd in een kritiek van *Onze Kunst* in 1912 over de Domburgse tentoonstelling van dat jaar: 'Van de luministen is er werk van P. Mondriaan en Ch. Fernhout-Toorop. Het werk van de laatste heeft neigingen naar dramatische gevoelens, nog zeer onbeholpen, doch wel met echtheid, tot uiting gebracht' (5). Het enige bewaard gebleven schilderij dat zowel op de Domburgse tentoonstelling van 1911 als op de expositie van de Moderne Kunstkring te Amsterdam in datzelfde jaar te zien was, is de *Kerk* (van Domburg of Katwijk) uit 1910 (cat. nr 171) (6). Dit doek is terecht luministisch genoemd: korte brede kleurtoetsen naast elkaar, vooral in de lucht en het kerkraam.

Het luminisme was tussen 1907 en 1910 een nieuwe kunststroming, die een Nederlandse versie van het Franse pointillisme en divisionisme vormde (7). Pointillisme en divisionisme kenmerken zich door een methode van schilderen, waarbij de kleuren respectievelijk in stippels of korte brede streepjes op het doek zijn aangebracht. Verschillende kleuren staan naast elkaar, zodat het geheel van stippels of streepjes een optisch effect van kleurmenging geeft. Daarmee wilden de schilders het licht weergeven dat de objecten waarneembaar maakt. Rond 1907 ontstonden er twee hoofdcentra van het luminisme in Nederland: de kring van Sluyters in Amsterdam en die in Domburg rond de figuur van Jan Toorop. Charley Toorop hoorde tot de Domburgse groep. De Nederlandse 'lichtschilders' pasten de techniek van kleurscheiding vrijer toe dan de Fransen. Hun bedoeling was ook anders: zij wilden niet de lichtwerking weergeven, maar de sensatie ervan, de beleving van de 'natuur'. In die zin was het luminisme een voortzetting van de traditie van het symbolisme. De luministen bleven in feite zoeken naar een uitbeelding van het 'niet-zichtbare' achter de werkelijkheid.

ratur begnügen muss (4).

Vor der Domburger Ausstellung von 1911 hatte Charley Toorop 1909 schon an der Ausstellung der St. Lucas-Vereinigung in Amsterdam teilgenommen. Sie war dort mit einem Bild im sogenannten Luministensaal vertreten, woraus zu entnehmen ist, daß ihr Werk in eine bestimmte Beziehung zum Luminismus gebracht wurde. Diese Beziehung wird in einer Besprechung von *Onze Kunst* über die Domburger Ausstellung dieses Jahres erwähnt: 'Von den Luministen sind dort Bilder von P. Mondriaan und Ch. Fernhout-Toorop. Die Arbeiten der letzteren zeigen Neigungen zu dramatischen Gefühlen, noch recht unbeholfen, die aber mit viel Ehrlichkeit zum Ausdruck gebracht werden' (5). Das einzig erhaltene Bild, das auf der Domburger Ausstellung von 1911 wie auf der Ausstellung des Modernen Kunstkreises im selben Jahr zu sehen war, ist die *Kirche* (von Domburg oder Katwijk) aus dem Jahr 1910 (Kat. Nr. 171) (6). Dieses Werk wird zurecht luministisch genannt: mit kurzen breiten aneinander geroheten Farbstrichen sind vor allem Luft und Kirchenfenster gestaltet.

Der Luminismus war zwischen 1907 und 1910 eine neue Kunstströmung, die eine niederländische Version des französischen Pointillismus und Divisionismus bildete (7). Pointillismus und Divisionismus bezeichnen eine maltechnik, bei der die Farben in Tupfern oder kurzen breiten Strichen auf die Leinwand gesetzt wurden. Verschiedene Farben standen nebeneinander, so daß die Gesamtheit der Tupfer oder Striche den optischen Effekt einer Farbmischung ergab. Damit wollen die Maler das Licht wiedergeben, das die Objekte wahrnehmbar macht. Um 1907 entstanden in den Niederlanden zwei Hauptzentren des Luminismus: der Kreis um Jan Sluyters in Amsterdam und der in Domburg um Jan Toorop. Charley Toorop gehörte zur Domburger Gruppe. Die niederländischen 'Licht-Maler' wandten die Technik der Farbentrennung freier an als die Franzosen. Sie zielten auch auf etwas anderes: sie wollten nicht die Lichtwirkung wiedergeben, sondern das Gefühl, das Erlebnis der 'Natur'. In diesem Sinn setzte der Luminismus die Tradition des Symbolismus fort. Die Luministen suchten in der Tat weiter nach einer Darstellung des 'Nicht-Sichtbaren' jenseits der Wirklichkeit.



4 *Zittend meisje* (*Sitzendes Mädchen*) ± 1913, Eindhoven, Stedelijk Van Abbe Museum

Cubisme en werk 1913

De Nederlandse variant van het cubisme zocht ook naar een uitbeelding van het 'niet-zichtbare' achter de werkelijkheid (8). Het cubisme zoals Braque en Picasso dat tussen 1908 en 1911 ontwikkelden, liet het centrale perspectief, sinds de Renaissance bepalend voor de westerse manier van kijken, los. Braque en Picasso beeldden de objecten niet meer uit één vast gezichtspunt af, maar gaven verschillende aanzichten van een voorwerp tegelijk weer. Zichtbare vormen werden ontleed in vlakken, gezien vanuit verschillende blikrichtingen, door de cubisten in elkaar overlopend of elkaar doorsnijdend weergegeven. Concrete vormen bleven uitgangspunt, maar zijn soms moeilijk herkenbaar.

Door het enthousiasme van enkele jonge Nederlandse kunstenaars, die in Parijs verbleven (9), kwam die nieuwe 'cubistische' kunst naar Nederland. In 1911 werd door een nieuw opgerichte vereniging, de Moderne Kunstkring, werk van onder andere Braque, Derain, Le Fauconnier en Picasso voor het eerst in ons land getoond. Hierdoor kwam Charley Toorop met het cubisme in aanraking, want ze nam deel aan de expositie met luministisch werk.

Het cubisme had niet direct invloed op haar werk; ook in 1912 werd ze nog tot de luministen gerekend (10). Pas in 1913 tekende een bezoeker van de Domburgse zomertoonstelling aan 'cubisme, ultra modern, in zware gamma' (11). Van die tijd, rond 1913, dateert het schilderij *Zittend Meisje* (cat. nr 21), dat een idee geeft van Charley Toorops vertaling van het cubisme. De vormen zijn teruggebracht tot vlakken zonder dieptewerking, en zonder dat deze vlakken elkaar doorsnijden. Het lichaam van het *Zittend Meisje* bestaat uit rechthoekige vlakken, evenals het gezicht. Vanaf de haargrens heeft Toorop met korte penseelstreken concentrische kleurbanen vanuit een denkbeeldig middelpunt geschilderd. In de achtergrond worden deze concentrische kleurbanen voortgezet. De kleuren zijn overwegend nuances van bruin, één helft van het vertikaal gedeelte gezicht is opvallend licht van tint. Het gezicht heeft lichte contouren die sterk afsteken tegen de donkere baan ernaast. Naar buiten toe veranderen de banen van tint.

Kubismus und die Arbeiten 1913

Die niederländische Variante des Kubismus suchte auch nach einer Darstellung des 'Nicht-Sichtbaren' jenseits der Wirklichkeit (8). Der Kubismus, den Braque und Picasso zwischen 1908 und 1911 entwickelten, gab die Zentralperspektive auf, die seit der Renaissance für die Sehweise bestimmend gewesen war. Braque und Picasso sahen die Objekte nicht mehr von einem einzigen festen Punkt aus, sondern gaben verschiedene Ansichten eines Gegenstandes zugleich wieder. Sichtbare Formen wurden in Flächen zergliedert, aus verschiedenen Blickrichtungen gesehen, die von den Kubisten einander überlappend oder sich gegenseitig durchschneidend wiedergegeben wurden. Konkrete Formen blieben zwar der Ausgangspunkt, doch sind sie manchmal schwer zu erkennen.

Dem Enthusiasmus einiger junger niederländischer Künstler, die in Paris verblieben (9), ist es zu verdanken, daß die neue 'kubistische' Kunst in die Niederlande kam. 1911 zeigte eine neue Vereinigung, der Moderne Kunstkreis, zum ersten Mal in unserem Land Arbeiten unter anderen von Braque, Derain, Le Fauconnier und Picasso. Hierdurch kam Charley Toorop mit dem Kubismus in Berührung, da sie mit luministischen Werken an der Ausstellung teilnahm. Doch gewann der Kubismus keinen direkten Einfluß auf ihr Schaffen. Noch 1912 wurde sie zu den Luministen gezählt (10). Erst 1913 vermerkte ein Besucher der Domburger Sommerausstellung: 'Kubismus, höchst modern, in schwerer Farbskala' (11). Aus der Zeit um 1913 datiert das Bild *Sitzendes Mädchen* (Kat. Nr. 21), das eine Vorstellung von Charley Toorops Auffassung des Kubismus gibt. Die Formen wurden zu Flächen ohne Tiefenwirkung reduziert, ohne daß sich diese Flächen gegenseitig durchschneiden. Der Körper des *Sitzenden Mädchens* besteht aus rechteckigen Flächen, so auch das Gesicht. Von der Haargrenze an hat Toorop mit kurzen Pinselstrichen konzentrische Farbbahnen von einem imaginären Mittelpunkt aus gezogen. Im Hintergrund setzen sich diese konzentrischen Farbbahnen fort. Die Farben setzen sich überwiegend aus Nuancen von Braun zusammen, wobei eine Hälfte des vertikal geteilten Gesichts auffallend hell im Ton ge-

I. Vuurtoeren in avond, Oostvoorne
(Leuchtturm am Abend, Oostvoorne) 1915,
Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller



Wat de hierboven geciteerde bezoeker van de expositie van 1913 eenvoudig als cubisme bestempelde, zouden we nu voorzichtiger omschrijven als werk, dat een zekere verwantschap met het cubisme vertoont. De Franse analytische cubisten (12) maakten

geven ist. Das Gesicht hat helle Konturen, die sich stark von der umliegenden dunklen Zone abheben. Nach außen verändern sich die Farbbahnen. Was der oben zitierte Besucher in der Ausstellung von 1913 einfach als Kubismus abgestempelt hat, sollten

in hun schilderijen geen onderscheid tussen de weergave van objecten en van ruimte. Charley Toorop liet het verschil tussen figuur en ruimte duidelijk uitkomen: de figuur is onderwerp, ondersteund door een achtergrond. Daarmee wordt duidelijk dat Charley Toorop een andere opvatting over haar onderwerpen had dan haar Franse collega's. 'Tevens heeft haar kunst zeker ook al een eigen karakter, dat vooral wordt bepaald door een zoeken naar expressie van een *in houd* (de innerlijke gesteldheid van de geportretteerde) via de nieuwe vormtaal' (13). Het is mogelijk dit te zien als nawerking van het symbolisme (14).

Werk met mystieke inhoud; katholicisme, theosofie en antroposofie

Voor haar vader en enkele kunstenaars te Domburg lijken een stempel te hebben gedrukt op de ideeën van Charley Toorop. Via haar vader was ze al vroeg vertrouwd geraakt met de opvatting van een 'hogere' werkelijkheid. Jan Toorop koos na 1905

5 *Stilleven met grote fles en beeld (Stilleben mit grosser Flasche und Skulptur)* 1918, Wapenveld, particuliere collectie, in bruikleen bij Wibbinastichting (Privatsammlung)

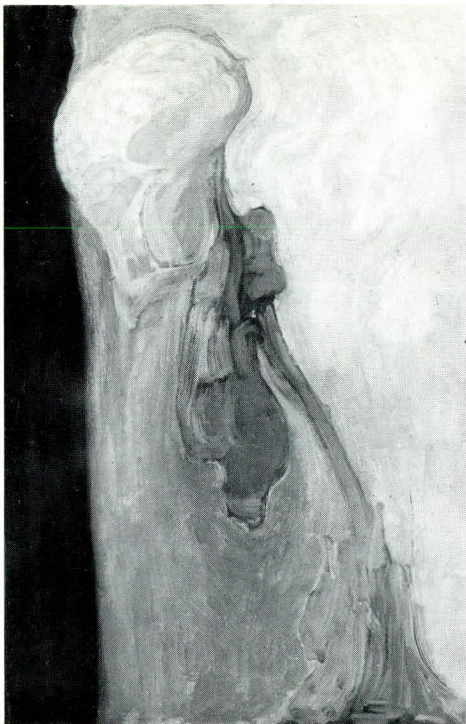


wir jetzt vorsichtiger als eine Arbeitsweise umschreiben, die eine bestimmte Verwandtschaft mit dem Kubismus erkennen läßt. Die französischen Maler des analytischen Kubismus (12) machten in ihren Bildern keinen Unterschied zwischen der Wiedergabe von Objekten und der des Raumes. Charley Toorop ließ den Unterschied zwischen Figur und Raum deutlich hervortreten: die Figur ist der Gegenstand, der durch einen Hintergrund unterstützt wird. Dies macht deutlich, daß Charley Toorop eine andere Auffassung von ihren Bildgegenständen hatte als ihre französischen Kollegen. 'Mit anderen Worten, ihre Kunst hat einen eigenen Charakter der vor allem von dem Versuch bestimmt wird, einen Ausdrucksinhalt (des inneren Zustand des Porträtierten) mit Hilfe der neuen Formsprache zu suchen' (13). Man kann das vielleicht als Nachwirkung des Symbolismus sehen (14).

Arbeiten mit mystischem Inhalt; Katholizismus, Theosophie und Anthroposophie

Vor allem der Vater und einige Künstler in Domburg scheinen den Ideen Charley Toorops einen Stempel aufgedrückt zu haben. Durch ihren Vater war sie schon früh mit dem Begriff einer 'höheren' Wirklichkeit vertraut gewesen. Jan Toorop trat 1905 zum Katholizismus über. Die römisch-katholische Welt bestimmte sein Schaffen, seitdem er 1909 nach Nimwegen gezogen war. Dem gegenüber schien die Haltung Charley Toorops dem Katholizismus gegenüber eher ambivalent gewesen zu sein.

1905 empfing sie die erste heilige Kommunion, wahrscheinlich nicht aus freiem Willen, sondern auf Drängen ihrer Eltern. Jedenfalls entstanden Konflikte zwischen ihr und den Eltern, seitdem die Familie in Nimwegen wohnte. Charley wollte sich aus ihrer römisch-katholischen Sphäre lösen. In Amsterdam und Domburg hatte sie Menschen mit anderen Auffassungen kennengelernt, wie etwa Mondriaan und Sluyters, und auch den Philosophiestudenten Henk Fernhout, mit dem sie in eine Beziehung trat, die ihr Vater mißbilligte. Sie setzte sich aber durch, was zu einer Entfremdung zwischen ihr und



6 P. Mondriaan, *Stervende chrysant* (*Sterbende Chrysantheme*) 1908, 's-Gravenhage, Haags Gemeentemuseum

voor het katholicisme. De rooms-katholieke wereld bepaalde zijn werk sinds hij in 1909 in Nijmegen was gaan wonen.

Het lijkt of Charley Toorops houding tegenover het katholicisme enigszins ambivalent was. In 1905 deed ze heilige communie, waarschijnlijk niet uit vrije wil, maar op aandrang van de ouders. In ieder geval ontstonden er conflicten tussen haar en haar ouders toen het gezin in Nijmegen was gaan wonen; Charley wilde zich losmaken van hun rooms-katholieke sfeer. In Amsterdam en Domburg had ze mensen leren kennen met andere opvattingen, o.a. Mondriaan en Sluyters, en ook de filosofiestudent Henk Fernhout. Met de laatste was ze een relatie begonnen, die door haar vader werd afgekeurd. Ze zette echter door met als gevolg een verwijdering tussen haar en haar ouders. In 1912 trouwde ze met Fernhout en ging met hem in Bergen, Noord-Holland wonen. Daar werd hun eerste zoon Edgar geboren.

Hoewel Charley Toorop zich tegen het katholicisme van haar ouders afzette, gebruikte ze toch omstreeks 1914 en later christelijke motieven in haar werk, bijv. in het *Stilleven met grote fles en beeld* (cat. nr 308), *Kruisiging* (cat. nr 391) en *Madonna* (cat. nr 392). Ze bleef gevoelig voor een mystiek, die bepaald lijkt door de ideeën van de Domburgse kring, waarvan Marie Tak van Poortvliet één der middelpunten was. Deze kring richtte zich op de theosofie en de antroposofie, die in 1908 daaruit was voortgekomen. Beide stromingen, gestoeld op het oosterse denken, gaan ervan uit dat de wereld een evolutie doormaakt van materie naar geest. In het kristallen-, planten-, dieren- en mensenrijk komen materie en geest in verschillende samenstelling voor. De kristal staat het dichtst bij de dode materie, maar haar geometrische vorm wijst al naar een geestelijk principe. De mens is, hoewel nog aan de stof gebonden, het meest vergeestelichte element dat er op aarde is. Alle leven bestaat volgens de theosofie en antroposofie uit meerdere lichamen. Het materiële lichaam is voor het fysische oog zichtbaar; het aura, dat wil zeggen het etherisch en astraal lichaam, is alleen door meditatie, oefening, waar te nemen. In tegenstelling tot het materiële lichaam is het aura onsterfelijk en incarneert opnieuw in de stof. Op deze

den Eltern führte. 1912 heiratete sie Fernhout und ging mit ihm nach Bergen in Nord-Holland. Dort wurde ihr erster Sohn Edgar geboren.

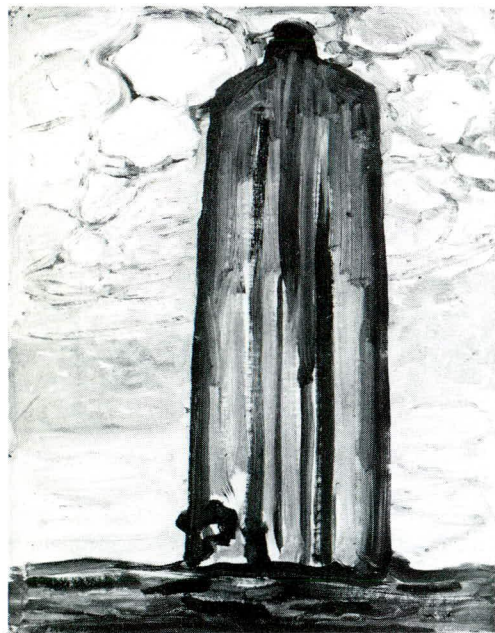
Obwohl sich Charley Toorop vom Katholizismus ihrer Eltern distanzierte, verwandte sie doch um 1914 und auch später christliche Motive in ihrem Werk, wie in *Stilleben mit großer Flasche und Heiligenbild* (Kat. Nr. 308), *Kreuzigung* (Kat. Nr. 391) und *Madonna* (Kat. Nr. 392). Sie blieb für eine Mystik empfänglich die von den Ideen des Domburger Kreises, Theosophie und der Anthroposophie, in dem Marie Tak van Poortvliet einer der Mittelpunkte war, geprägt sind. Beide Strömungen, gestützt auf östliches Denken, gehen davon aus, daß die Welt eine Evolution von der Materie zum Geist erlebt. In den Reichen der Kristalle, Pflanzen, Tiere und Menschen kommen Materie und Geist in verschiedener Zusammensetzung vor. Der Kristall steht der toten Materie am nächsten, aber seine geometrische Form weist schon auf ein geistiges Prinzip hin. Der Mensch ist, wenn auch noch an den Stoff gebunden, das am meisten vergeistigte Element, das es auf Erden gibt. Alles Leben besteht nach der Theosophie und Anthroposophie aus mehreren Körpern. Der materielle Leib ist für das physische Auge sichtbar, die Aura, das heißt der ätherische und astrale Leib, kann nur durch Meditation, Übung wahrgenommen werden. Im Gegensatz zum materiellen Leib ist die Aura unsterblich und erlebt erneut eine inkarnation im Stofflichen. Auf diese Weise erhält der Evolutionsprozeß seine Form.

Die Aura wird durch Meditation zu Erscheinungen von Farbe und Form, die etwas über das Gefühl, den Willen und das Denken einer Person oder eines Objektes aussagen.

In der Malerei kann man eine Aura dadurch veranschaulichen, indem Figuren oder Objekte durch Farbstreifen eingerahmt werden. Mondriaan hat das unter anderem in seinen Blumenstudien aus den Jahren 1908-1909 so gemacht (15). Auch Charley Toorop malte Farbzonen um ihre Figuren und manchmal zog sie eine dünne Linie in greller Farbe um die Figur. Das ist zum Beispiel bei dem *Kleinen jungen mit rotem Wams* (Kat. Nr. 23) von 1914 der Fall. Sie



7 *Jongetje met rood buis* (Kleiner Junge mit rotem Wams) 1914, Rotterdam, particuliere collectie (Privatsammlung)



8 P. Mondriaan, *Vuurtoeren Westkapelle* (Leuchtturm Westkapelle) 1908, 's-Gravenhage, Haags Gemeentemuseum

wijze krijgt het evolutieproces vorm.

Het aura doet zich bij meditatie voor als verschijningen van kleur en vorm, die iets zeggen over het gevoels-, wils- en denkleven van de persoon of het object. In de schilderkunst kan een aura uitgebeeld worden door figuren of objecten te omlijsten met kleurbanen; Mondriaan deed dat onder andere in bloemstudies in de jaren rond 1908-1909 (15). Ook Charley Toorop schilderde kleurbanen rond haar figuren en soms zette ze een dunne lijn in felle kleur om de figuur. Dat is bijvoorbeeld het geval bij het *Jongetje met rood buis* (cat. nr 23) uit 1914.

Ze portretteerde haar eigen kinderen Edgar, John en Annie, die respectievelijk in 1912, 1913 en 1916 geboren werden, met een uitstraling van hun aura. Ze probeerde niet precies hun uiterlijk weer te geven, maar uitdrukking te vinden voor hun wezen. De kleuren en vormen zijn dienstbaar gemaakt aan de expressie van het 'niet-zichtbare'.

In de keuze van verschillende onderwerpen of motieven is er een overeenkomst tussen het werk van C. Toorop en dat van twee belangrijke schilders uit de Domburgse kring, Mondriaan en Van Heemskerck. De *Torenruïnes* uit 1915 (cat. nr 176) en de *Oude molen* (cat. nr. 222), die Charley Toorop in 1919 schilderde, doen denken aan de torens van Mondriaan, ontstaan rond 1908-1910. Het is mogelijk dat aan de keuze van het onderwerp gelijksoortige theosofische ideeën ten grondslag liggen.

Mondriaan zag de toren als verticale as, die het mannelijk principe symboliseerde; het grondvlak was een horizontale as, symbool van het vrouwelijk principe; de vier wieken van de molen symboliseerden het proces van geboorte, leven, dood en onsterfelijkheid.

Deze interpretatie gaat misschien te ver als verklaring van Charley Toorops torendoek, omdat dit niet zo streng in horizontalen en vertikalen is opgezet. Vooral echter de kleurkeuze en de wijze waarop de kleuren zijn gebruikt, doen vermoeden dat er een bepaalde symboliek aan de schilderijen ten grondslag ligt.

De kleuren van *Vuurtoren in avond* (cat. nr 176) geven de werkelijkheid niet weer. Ze zijn in dikke gesloten verlagen opgebracht en vormen vaak naast elkaar staande, omhoog golvende banen, waarvan een naar

porträtteerde ihre eigenen Kinder Edgar, John und Annie, die 1912, 1913 und 1916 geboren wurden, in Verbindung mit einer bildnerischen Andeutung ihrer Aura. Sie versuchte nicht genau ihr Äußeres wiederzugeben, sondern einen Ausdruck ihres Wesens zu finden. Farben und Formen werden dem Ausdruck des 'Nicht-Sichtbaren' dienbar gemacht.

In der Wahl der verschiedenen Gegenstände und Motive findet man eine Übereinstimmung zwischen dem Werk von Charley Toorop und den beiden wichtigsten Malern aus dem Domburger Kreis, Mondriaan und Van Heemskerck. Die *Turmruinen* von 1915 (Kat. Nr. 176) und die *Alte Mühle* (Kat. Nr. 222), die Charley Toorop 1919 malte, lassen an die Türme Mondriaans von 1908-1910 denken. Es ist möglich, daß der Wahl des Gegenstandes ähnliche theosophische Ideen zugrunde liegen. Mondriaan sah den Turm als vertikale Achse, die das männliche Prinzip symbolisierte; die Grundfläche war eine horizontale Achse, Symbol des weiblichen Prinzips; die vier Flügel der Mühle symbolisierten Geburt, Leben, Tod und Unsterblichkeit.

Diese Interpretation geht vielleicht als Erklärung für Charley Toorops Turmbild zu weit, insofern es nicht so streng in Horizontalen und Vertikalen angelegt ist. Doch lassen besonders die Farbenwahl und die Art und Weise, in der die Farben gebraucht wurden, vermuten, daß den Bildern eine bestimmte Symbolik zugrunde liegt.

Die Farben in *Leuchtturm am Abend* (Kat. Nr. 176) geben nicht die Wirklichkeit wieder. Sie sind in dicken geschlossenen Lagen aufgetragen und bilden, oft nahe bei einander stehend, emporwogende Bahnen, von denen eine nach oben strebende Wirkung ausgeht.

In den Bildern scheinen Auffassungen des Malers Jacob Bendien verkörpert zu sein. Er schreibt, inspiriert von der Theosophie, über die Symbolik von Türmen: '... ein Turm, der auf einem Berg steht, kann uns zu gleicher Zeit suggerieren, wie sich ein im Leben stehender Mensch fühlt. Der Berg symbolisiert dann das Leben. Wenn überdies noch Rauch aus diesem Turm kommt, kann uns das eine Vorstellung vom Ablauf der Gedanken dieses Menschen geben. So erinnern uns Rauchkringel beim Rauchen



9 J. van Heemskerck, *Boerderij in landschap* (*Bauernhof in der Landschaft*) ± 1915, Utrecht, Centraal Museum



10 *Stilleven compositie* (*Stilleben-Komposition*) 1914, Leeuwarden, in bruikleen bij het Prinsessehof (Leihgabe)

boven stuwende werking uitgaat.

De schilderijen lijken een belichaming te zijn van de opvattingen van de schilder Jacob Bendien. Hij schreef, geïnspireerd door de theosofie, over de symboliek van torens: '...een toren, die op een berg staat, kan ons tegelijk suggereeren, hoe een mensch zich voelt staan in het leven. De berg symboliseert dan het leven. Indien er bovendien nog rook uit dien toren komt, kan ons dit sensatie geven van het verloop der gedachten van dien mensch. Zoo herinneren rookslierten bij het rooken ons soms aan het dwalen onzer gedachten' (16).

Veel stillebens uit de jaren 1910-1920 hebben mogelijk ook een symbolische betekenis. De oorsprong van motieven, zoals aronskelken en amaryllissen, of flessen, is moeilijk te achterhalen, laat staan de precieze betekenis ervan. Voor de negentiende eeuwse symbolisten hadden bloemen elk een eigen betekenis, en die symboliek verwaagde niet geheel in de twintigste eeuw. Mondriaan en Van Heemskerck schilderden en tekenden vooral aronskelken, amaryllissen en chrysanten. Voor hun bloemenschilderingen ging de algemene betekenis die symbolisten aan de bloem gaven, nog steeds op: 'La Fleur est le symbole du mystère de notre esprit' (17). Ook voor de bloemen die op Charley Toorops' schilderijen voorkomen, zoals op het *Stilleven met grote fles en beeld*, is deze interpretatie aannemelijk.

Expressionisme, Kandinsky en werk 1913-1919

In Duitsland waren er verschillende groepen kunstenaars, die 'expressionistisch' schilderden. De kring rond het tijdschrift *Der Blaue Reiter*, dat in 1911 in München was opgericht, was een van de belangrijkste expressionistische milieus (18). De leden van *Der Blaue Reiter* en met name Kandinsky zochten naar de expressie van 'das Geistige in der Kunst' (19). Daarmee bedoelden ze de principes die achter de werkelijkheid verscholen liggen en deze zouden overheersen, en die als het ware nog werkelijker dan de (zichtbare) werkelijkheid zijn.

Voor de ideeën van Kandinsky spraken Nederlandse kunstenaars aan, misschien omdat de godsdienst nog steeds een alles-

manchmal an die verschlungenen Wege unserer Gedanken' (16).

Viele Stilleben aus den Jahren 1910-1920 haben möglicherweise eine symbolische Bedeutung. Der Ursprung von Motiven wie Aronstab, Amaryllis oder Flasche, ist schwer zu ergründen, geschweige denn in ihrer Bedeutung zu erkennen. Für die Symbolisten des 19. Jahrhunderts hatten Blumen jeweils eine eigene Bedeutung, die ihre Aussagekraft im 20. Jahrhundert nicht völlig eingebüßt hat. Mondriaan und Van Heemskerck malten und zeichneten vor allem Aronstab, Amaryllis und Chrysanthemen. Für ihre Blumenbilder galt immer noch der allgemeine Sinn, den die Symbolisten den Blumen gaben: 'La Fleur est le symbole du Mystère de notre esprit' (17). Auch für die Blumen, die auf Charley Toorops' Bildern vorkommen, wie auf dem *Stilleben mit großer Flasche und Heiligenbild*, ist diese Interpretation annehmbar.

Expressionismus, Kandinsky und Ch. Toorops Werk 1913-1919

In Deutschland gab es verschiedene Künstlergruppen, die expressionistisch malten. Der Kreis um die Zeitschrift *Der Blaue Reiter*, der 1911 in München gegründet wurde, war einer der wichtigsten Zentren des Expressionismus (18). Die Mitglieder des *Blauen Reiter* und namentlich Kandinsky suchten nach dem Ausdruck des 'Geistigen in der Kunst' (19). Damit meinten sie Prinzipien, die jenseits der äusseren Realität verborgen liegen und diese beherrschen, die einen noch größeren Wirklichkeitsgehalt besitzen als die (sichtbare) Wirklichkeit.

Vor allem sprachen die Ideen Kandinskys niederländische Künstler an, vielleicht weil der religiöse Glaube noch immer eine alles beherrschende Rolle in der niederländischen Gesellschaft spielte. Viele Künstler kehrten sich dann auch vom calvinistischen und römisch-katholischen Denken ab, blieben jedoch verwurzelt in einer jahrhundertalten, starken Denktradition, die von 'mehr' als der sichtbaren Realität geprägt war. Das mag erklären, warum sie sich von anderen geistigen Strömungen, wie der Theosophie und Anthroposophie, angezogen fühlten.

Der deutsche Expressionismus wurde zual-



11 W. Kandinsky, *Improvisatie 8 (Improvisation 8)* 1909, New York, particuliere collectie (Privatsammlung)

overheersende rol speelde in de Nederlandse maatschappij. Veel kunstenaars keerden zich dan wel af van het calvinistische en rooms-katholieke geloof, ze bleven toch geworteld in die eeuwenoude sterke denkktraditie dat er 'meer' zou zijn dan de zichtbare realiteit alleen. Dit kan verklaren dat zij zich aangetrokken voelden tot andere geestelijke stromingen zoals theosofie en antroposofie.

Het Duitse expressionisme kreeg in eerste instantie bekendheid in Nederland door Herwarth Walden (20). Walden kwam hier voor het eerst in 1912; twee jaar later logeerde hij bij Tak van Poortvliet en Van Heemskerck in Domburg. Daar moet Charley Toorop met hem hebben kennisgemaakt, want in 1914 exposeerde ze in Domburg. Zowel Charley Toorop als Jacoba van Heemskerck zijn beïnvloed door het Duitse expressionisme. Charley Toorop was op de hoogte van het werk van *Der Blaue Reiter*, onder andere door de tentoonstelling van de Sonderbund in Keulen in 1912. Later kon zij de schilderijen van Kandinsky uitvoerig bestuderen in de collectie van Marie Tak van Poortvliet, wat haar verder bracht in de richting van het expressionisme. Nog steeds bleef ze de vormen vereenvoudigen, maar ze werden losser en ze begon meer met kleuren te experimenteren. De al genoemde schilderijen *Vuurtoren bij avond* (cat. nr 176) en *Jongetje met rood buis* (cat. nr 23) zijn daarvan voorbeelden.

Sinds het ontstaan van deze doeken in 1914 en 1915 werkte Charley Toorop een tijdlang met vooral felle, vrijwel ongemengde kleuren. Het is goed mogelijk dat zij in het gebruik van kleuren en vormen de theorieën van Kandinsky volgde.

Kandinsky schreef in *Über das Geistige in der Kunst* over de fysieke en psychologische effecten die kleuren konden uitoefenen en over een harmonie van kleuren die moest overeenstemmen met de bedoeling van de kunstenaar: 'Kleur is de toets, het oog is de hamer, de ziel is de piano met veel snaren. De kunstenaar is de hand die speelt, die doelbewust de ene of de andere toets aanslaat, om trillingen (vibraties) in de ziel te veroorzaken' (21). Dezelfde metafoor gebruikte hij voor de juiste vorm. In zijn opvattingen had elke vorm een betekenis, want 'vorm is de uitdrukking van de inner-

lererst durch Herwarth Walden in den Niederlanden bekannt (20). Walden kam zunächst 1912 dorthin. Zwei Jahre später logierte er bei Tak van Poortvliet und Van Heemskerck in Domburg. Dort muß Charley Toorop ihn kennengelernt haben, denn 1914 stellte sie in Domburg aus. Charley Toorop wie auch Jacoba van Heemskerck wurden durch den deutschen Expressionismus beeinflusst. Charley Toorop war hinsichtlich des *Blauen Reiter* durchaus auf dem laufenden, unter anderem durch die Sonderbundausstellung 1912 in Köln. Später konnte sie die Bilder von Kandinsky gründlich in der Sammlung von Marie Tak van Poortvliet studieren, was ihre Arbeit in der Auseinandersetzung mit dem Expressionismus weiter brachte. Noch immer blieb sie bei einer Vereinfachung der Formen, die jedoch gelöst wurden, und sie begann mit den Farben zu experimentieren. Beispiele hierfür sind die bereits genannten Bilder *Leuchtturm am Abend* (Kat. Nr. 176) und *Kleiner Junge mit rotem Wams* (Kat. Nr. 23). Seit der Entstehung dieser Bilder 1914 und 1915 arbeitete Charley Toorop eine Zeitlang mit überwiegend grellen, fast ungemischten Farben. Es ist gut möglich, daß sie in Farben und Formen den Theorien von Kandinsky folgte.

Kandinsky schrieb in seiner Abhandlung *Über das Geistige in der Kunst* hinsichtlich der physischen und psychologischen Wirkungen, die Farben ausüben konnten, und der Harmonie von Farben, die mit der Absicht des Künstlers übereinstimmen muß: 'Die Farbe ist die Taste. Das Auge ist der Hammer. Die Seele ist das Klavier mit vielen Saiten. Der Künstler ist die Hand, die durch diese oder jene Taste zweckmäßig die menschliche Seele in Vibration bringt' (21). Dieselbe Metapher gebrauchte er auch für die richtige Form. Seiner Auffassung nach hat jede Form eine Bedeutung, 'Form ist also die Äußerung des inneren Inhaltes' (22).

Die Parallele zur Musik, die in der Metapher gezogen wird, muß Charley Toorop vertraut in den Ohren geklungen haben. Ihr Vater hatte schon in seinem symbolistischen Werk Zusammenhänge zwischen Form, Linie, Farbe und musikalischen Tönen sowie Kompositionen aufgezeigt. Charley Toorop hatte selbst eine intensive musikalische Schulung erhalten, bevor sie definitiv zu

12 A. de Winter, *Aura van een egoïst (Aura eines Egoïsten)* 1916, Utrecht, Centraal Museum



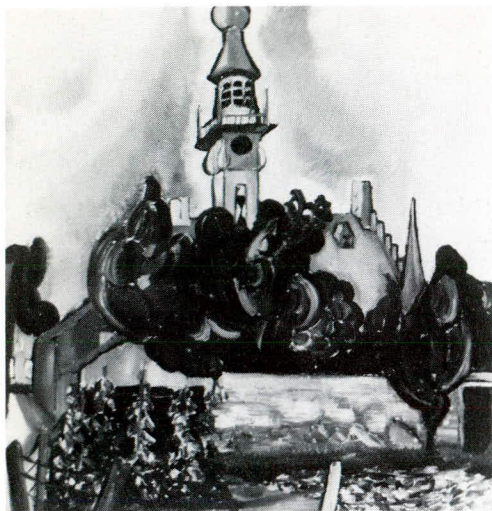
lijke inhoud' (22).

De parallel met muziek die in de metafoor werd gelegd, moet Charley Toorop vertrouwd in de oren geklonken hebben. Haar vader had al in zijn symbolistische werk verbanden aangegeven tussen vorm, lijn, kleur en muzikale tonen en composities. Zelf had Charley Toorop een intensieve muzikale scholing gehad, voordat zij definitief ging schilderen. Associaties met muziek zijn herhaaldelijk in haar werk te vinden, vooral door de vloeiende chromatische lijnen. Het haast abstracte lijnenspel in *Stilleven compositie* uit 1914 (cat. nr 393) doet denken aan de *Improvisaties* van Kandinsky. De verschillende *Muzikale verbeeldingen* en *aura-schilderijen* die Janus de Winter maakte en in 1916 tentoonde in het Stedelijk Museum van Amsterdam lijken op werk van Charley Toorop en zijn ook geïnspireerd op ideeën en schilderijen van Kandinsky. Ook voor De Winter speelde de theosofie een belangrijke rol in zijn werk.

Charley Toorop maakte niet alleen schilderijen, waarin de 'geestelijke' inhoud voorop stond. Ze schilderde ook stadsgezichten en landschappen in Veere, Domburg, Schoorl,

malen begann. Assoziationen zur Musik sind wiederholt in ihrem Werk zu finden, vor allem in den fließenden chromatischen Linien. Das hastige abstrakte Linienspiel in *Stilleben-Komposition* von 1914 (Kat. Nr. 393) läßt an die *Improvisationen* von Kandinsky denken. Die verschiedenen *Musikalischen Darstellungen* und *Aura-Bilder*, die Janus de Winter schuf und 1916 im Stedelijk Museum Amsterdam ausstellte, gleichen dem Werk von Charley Toorop und sind wohl auch durch die Ideen und Bilder von Kandinsky inspiriert. Auch im Werk von De Winter spielte die Theosophie eine wichtige Rolle.

Charley Toorop schuf nicht nur Werke, in denen der 'geistige' Gehalt im Vordergrund stand. Sie malte auch Stadtansichten und Landschaften in Veere, Domburg, Schoorl, Bergen und Utrecht, wo sie jeweils eine Zeitlang gewohnt hat. Charley Toorop und Henk Fernhout gingen nach ihrer Heirat 1912 nach Bergen. 1915 zogen sie nach Laren und anschließend 1916/17 nach Utrecht. Die Ehe sollte scheitern. 1917 übersiedelte Charley Toorop mit ihren Kindern ins Künstlerhaus 'Meerhuizen' in Am-



13 *Gezicht op het stadhuis te Veere met op de voorgrond een moestuin en een boom (Blick auf das Rathaus in Veere mit einem Gemüsegarten und einen Baum im Vordergrund)* 1917, Los Angeles, particuliere collectie (Privatsammlung)

Bergen en Utrecht, plaatsen waar ze een tijdje heeft gewoond. Charley Toorop en Henk Fernhout vestigden zich na hun huwelijk in 1912 in Bergen. In 1915 verhuisden ze naar Laren en vervolgens, in 1916/17, naar Utrecht. Het huwelijk liep uit op een mislukking. In 1917 vertrok Charley Toorop met haar kinderen naar het kunstenaarshuis 'Meerhuizen' in Amsterdam. In dat jaar verbleef ze ook drie weken in Veere, waar ze verscheidene doeken schilderde, onder andere *Huisje in Veere* (cat. nr 182) en een *Gezicht op het stadhuis te Veere* (cat. nr 186). De voorstellingen zijn geen natuurgelovige weergave van de werkelijkheid, maar drukken een stemming uit. Het belangrijkste element in de omgeving, zoals Charley Toorop die waarnam, werd gevormd door de kleuren. De kleur die ze zag veranderde ze bij het weergeven van de dingen: Charley Toorop dacht vanuit de kleur. De penseelstreek bepaalde de vorm; in grote vegen bracht zij de verf op, de vormen kregen hierdoor een zekere beweging. Charley Toorops schilderwijze werd nogal eens zwaar bekritiseerd, hoewel tegelijkertijd haar een zeker talent niet werd ontzegd. Men vond vooral dat ze te veel de vorm verwaarloosde, men sprak van 'roekeloosheid' en 'gewildheid' (23). Een criticus schreef in 1918: 'Het laatste werk van Toorop's ongetwijfeld begaafde dochter kon me niet bekoren; het leek me te opzettelijk-rauw en te gemakkelijk gesmeerd ("geschilderd" is een fijner woord, dat ik juist daarom niet gebruik). . .' (24).

Sinds 1917/1918 exposeerde Charley Toorop zeer regelmatig, telkens met haar meest recente werk. Haar ontwikkeling was dus goed te volgen voor het publiek. Met name de critici Plasschaert en Bremmer ontdekten bepaalde kwaliteiten in haar werk, vooral in haar portretten. Plasschaert merkte op dat Charley Toorop een uitstekend portrettiste zou kunnen worden, want ze bezat het vermogen 'mensen te doen zijn' (25). Bremmer, die Charley Toorop in Utrecht had leren kennen toen ze regelmatig bij kunsthandel Gerbrands exposeerde, schreef sinds 1917 over haar werk in het blad *Beeldende Kunst* (26). Weliswaar constateerde hij telkens dat haar techniek nog onbeholpen was, maar hij vond dat de kracht die van het werk uitging dat bezwaar overwon.

In dit jaar was ze ook drie weken in Veere, waar ze verschillende schilderijen maakte, o.a. *Häuschen in Veere* (Kat. Nr.182) und einen *Blick auf das Rathaus in Veere* (Kat. Nr. 186). Diese Darstellungen vermitteln keine naturgetreue Wiedergabe der Wirklichkeit, sondern drücken eine Stimmung aus. Das wichtigste Element in ihrer Umgebung, das Charley Toorop wahrnahm, waren die Farben. Die Farbe, die sie sah, veränderte sie bei der malerischen Gestaltung: Charley Toorop dachte von der Farbe aus. Der Pinselstrich bestimmte die Form; in großen Bahnen trug sie die Farbe auf, hierdurch erhielten die Formen eine bestimmte Bewegung.

Charley Toorops Malweise wurde vereinzelt auch stark kritisiert, obwohl ihr gleichzeitig ein deutliches Talent nicht abgesprochen wurde. Man fand vor allem, daß sie die Form zu sehr vernachlässigte, man sprach von 'Künheit' und von 'Gewoltheit' (23). Ein Kritiker schrieb 1918: 'Die letzten Arbeiten von Toorop's unzweifelhaft begabter Tochter konnten mich nicht begeistern; sie schienen mir zu absichtlich-grob und zu simpel geschmiert zu sein ('gemalt' ist ein feineres Wort, das ich gerade deswegen nicht gebrauche) . . .' (24).

Seit 1917/1918 stellte Charley Toorop sehr regelmäßig aus, jedesmal mit ihren neuesten Arbeiten. Das Publikum konnte so ihre Entwicklung gut verfolgen. Besonders die Kritiker Plasschaert und Bremmer entdeckten bestimmte Qualitäten in ihrem Werk, vor allem in den Porträts. Plasschaert vermerkte, daß Charley Toorop eine hervorragende Porträtistin werden könnte, weil sie das Vermögen besaß, 'die Menschen sein zu lassen'. . . (35). Bremmer, der Charley Toorop in Utrecht kennengelernt hatte, wo sie regelmäßig in der Kunsthandlung Gerbrands ausstellte, schrieb seit 1917 über sie in der Zeitschrift *Beeldende Kunst* (26). Allerdings konstatierte er immer wieder, daß ihre Technik noch unbeholfen sei, aber er fand, daß die Kraft, die von den Bildern ausging, diesen Mangel überwog.

Le Fauconnier und die Bergener Schule 1919-1920

1919 trat in Charley Toorops Werk eine Veränderung ein, die vor allem die formale Sei-

13a *Domtoren met bloeiende boom*,
Utrecht (Domturm mit blühendem Baum,
Utrecht) 1917, Utrecht, Centraal Museum



14 *Oude molen te Schoorl (Alte Mühle in Schoorl)* 1919, Zwolle, Provinciehuis

Le Fauconnier en de Bergense School 1919-1920

In 1919 trad er een verandering op in Charley Toorops werk, die voornamelijk de formele kant betrof. De *Oude molen te Schoorl* (cat. nr 222) is daarvan een voorbeeld. De vormen werden strakker, massief door de zware donkere contouren. De tegenstellingen tussen de kleuren werden minder scherp, de nuances harmonieuzer en de kleuren op zich donkerder. De verf werd niet meer in vegen opgebracht, maar het doek werd gelijkmatig dichtgeschilderd; er ontstonden compacte vlakken van telkens één kleur in verschillende nuances. Die vlakken werden begrensd door donkere contouren.

Toen Charley Toorop de *Oude molen* schilderde, woonde zij in Schoorl. In het nabij gelegen Bergen vestigde zich sinds de eerste wereldoorlog een toenemend aantal kunstenaars. Daartoe behoorde de Fransman Henri le Fauconnier. Le Fauconnier had in Nederland voor het eerst geëxpo-

te betraf. Die *Alte Mühle in Schoorl* (Kat. Nr. 222) ist ein Beispiel hierfür. Die Formen wurden straffer, massiv durch die schweren dunklen Konturen. Die Gegensätze zwischen den Farben wurden weniger scharf, die Nuancen harmonischer und die Farben als solche dunkler. Die Farbe wurde nicht mehr in Strichen, sondern gleichmäßig dicht auf die Leinwand aufgetragen. Es entstanden kompakte Flächen von jeweils einer Farbe in verschiedenen Nuancen. Die Flächen wurden durch dunkle Konturen begrenzt.

Als Charley Toorop die *Alte Mühle* malte, wohnte sie in Schoorl. Im nahe gelegenen Bergen ließen sich seit dem ersten Weltkrieg immer mehr Künstler nieder. Zu diesen gehörte der Franzose Henri le Fauconnier. Le Fauconnier hatte in den Niederlanden das erste Mal 1912 als einer der französischen Kubisten im 'Modernen Kunstkreis' ausgestellt (27). Beim Ausbruch des Ersten Weltkriegs war er in den Niederlanden und blieb dort bis 1920. Er wohnte in Bergen. Dieser Ort entwickelte sich zu einem Kunst-



15 H. le Fauconnier, *Oude vrouw met bloemen*, (*Alte Frau mit Blumen*) Amsterdam, Stedelijk Museum

seerd in 1912 bij de Moderne Kunstkring, als een van de Franse cubisten (27). Bij het uitbreken van de eerste wereldoorlog was hij in Nederland en hij bleef er tot 1920. Hij ging in Bergen wonen en dit dorp ontwikkelde zich tot een kunstcentrum, waarin hij en Leo Gestel belangrijke figuren waren. Onder andere onder invloed van de Bergense schilders Matthieu en Piet Wiegman werd het palet van Le Fauconnier donkerder en de vormen steeds minder cubistisch. Onderwerpen die hij koos waren landschappen, portretten, stilleven. Ook Belgische kunstenaars waren door de oorlog via Zeeland naar Bergen gekomen. Schilders als Gustave de Smet werkten met donkere kleuren, in brede penseelstreken opgebracht. Over en weer hadden de buitenlanders en de Nederlanders invloed op elkaar, zowel in de keuze van onderwerp als wat betreft stijl (28).

Dezelfde middelen: vormvereenvoudiging, donkere kleuren en zwarte contouren ging Charley Toorop gebruiken, nadat ze in Schoorl was komen wonen. Daarom kan ze tijdelijk gerekend worden tot de kring rond Le Fauconnier. Deze kring wordt wel de Bergense School genoemd, maar ten aanzien hiervan bestaat nog veel onduidelijkheid (28). Men kan de kunstenaars rekenen tot de Nederlandse expressionisten.

Parijs 1919-1921

Tussen 1919 en 1921 ging Charley Toorop vaak naar Parijs. Daar stelde ze zich op de hoogte van het culturele leven en had ze regelmatig contact met vele kunstenaars, onder wie Mondriaan. Ze had er ook een kleine expositie, die aanleiding was tot een volgende tentoonstelling in Brussel (29). Ze tekende en schilderde in Parijs de clochards, het uitgaansleven en plekjes in de stad. Het doek *Mère et Fils* (cat. nr 102) uit 1921, een dubbelportret van zichzelf met haar zoon Edgar tegen een achtergrond van huizen aan een pleintje, is representatief voor haar toenmalige stijl (30). De vormen van gezichten en huizen zijn teruggebracht tot ovalen en rechthoeken, omlijnd door dikke contouren. De figuren zijn zó tegen de achtergrond geplaatst, dat tussen beide geen ruimte lijkt te zijn. Het hoofd van de moeder overlapt gedeeltelijk dat van haar zoon. Zo

zentrum, in dem er und Leo Gestel wichtige Figuren waren. Unter anderem wurde durch den Einfluß der Bergener Maler Matthieu und Piet Wiegman die Palette von Le Fauconnier dunkler und die Formen immer weniger kubistisch. Als Motive wählte er Landschaften, Porträts und Stilleben. Auch belgische Künstler waren wegen des Krieges über Zeeland nach Bergen gekommen. Maler wie Gustave de Smet arbeiteten mit dunklen Farben, die in breiten Pinselstrichen aufgetragen wurden. So beeinflussten sich die Ausländer und Niederländer wechselseitig, sei es in der Wahl der Motive, sei es auf stilistischer Ebene (28).

Dieselben künstlerischen Mittel – Formvereinfachung, dunkle Farben, schwarze Konturen – gebrauchte Charley Toorop, nachdem sie nach Schoorl gekommen war. Dadurch kann sie zeitweilig zum Kreis von Le Fauconnier gerechnet werden. Dieser Kreis wird zwar die Bergener Schule genannt, aber diesbezüglich gibt es noch viel Unklarheit (28). Man kann diese Künstler zu den niederländischen Expressionisten zählen.

Paris 1919-1921

Zwischen 1919 und 1921 ging Charley Toorop häufig nach Paris. Hier informierte sie sich über das kulturelle Leben und nahm Kontakt mit vielen Künstlern, so auch mit Mondriaan auf. Eine kleine Ausstellung in Paris wurde der Anlaß zu einer nachfolgenden in Brüssel (29). Sie zeichnete und malte in Paris Clochards, das Nachtleben und bestimmte Orte in der Stadt.

Das Bild *Mutter und Sohn* (Kat. Nr. 102) von 1921, ein Doppelportät von sich und ihrem Sohn Edgar vor dem Hintergrund von Häusern an einem kleinen Platz ist bezeichnend für ihren damaligen Stil (30). Die Formen der Gesichter und Häuser sind zurückgeführt auf Ovale und Rechtecke, umzogen von dicken Konturen. Die Figuren sind derart vor den Hintergrund gesetzt, daß zwischen beiden kein Raum zu sein scheint. Der Kopf der Mutter überschneidet teilweise den ihres Sohnes. So wird die gegenseitige Bindung nicht nur durch die Komposition unterstützt, sondern sie werden durch das Aufhellen der Gesichter gegen die dunkle Umgebung zur Einheit. Beide Figuren sind

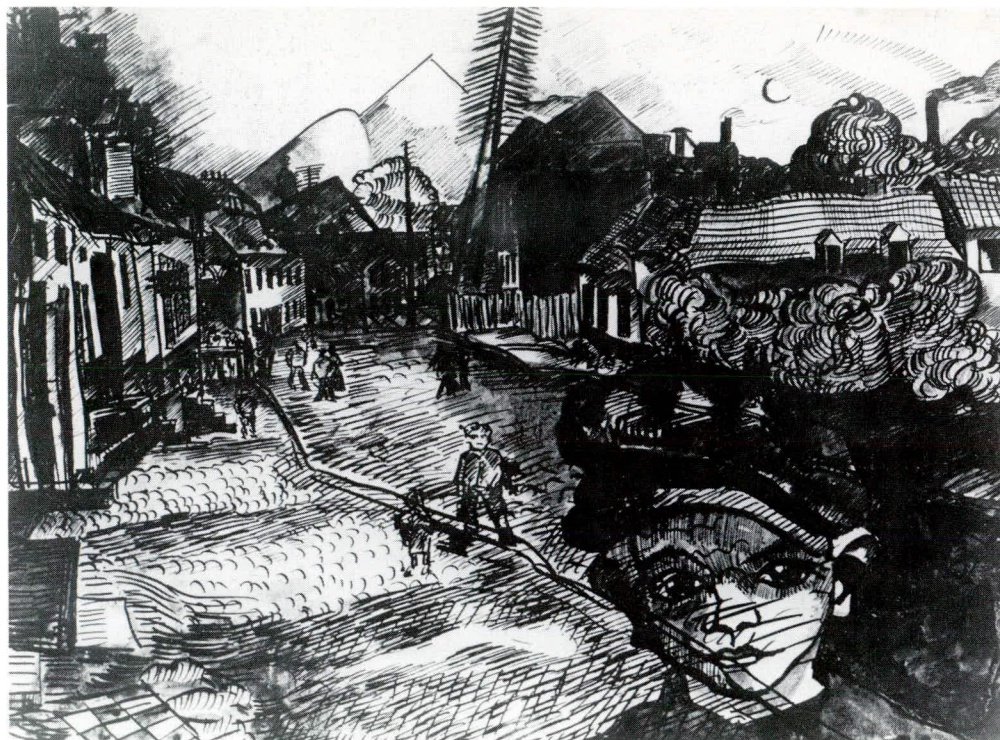


16 *Mère et Fils* 1921, Alkmaar, Stedelijk Museum

wordt hun onderlinge band ondersteund door de compositie. Ook door het oplichten van de gezichten tegen de donkere omgeving, vormen ze een eenheid. Beide figuren zijn echter tegelijk in zichzelf besloten, want ze kijken recht voor zich uit.

jedoch gleichzeitig in sich selbst beschlossen, sie schauen geradeaus vor sich hin.

17 *Straatje te Cuesmes (Strasse in Cuesmes)* 1922, Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller



Werk 1919-1925: 'Van Gogh-periode'

In 1922 maakte Charley Toorop een reis naar de Borinage, een mijnstreek in België. Sinds de jaren '80 van de vorige eeuw trok die streek kunstenaars aan, die het harde mijnwerkersbestaan wilden meemaken én schilderen. Vincent van Gogh en Jan Toorop hoorden tot hen. Charley Toorop tekende in de Borinage onder andere *Straatje te Cuesmes* (cat. nr T 95). De stijl ervan doet denken aan tekeningen van Van Gogh sinds ± 1888. Evenals Van Gogh trok Charley Toorop ook naar Zuid-Frankrijk. In St Rémy en St Paul schilderde ze landschappen. In St Paul had Van Gogh een tijd in een inrichting voor geesteszieken gezeten. Diverse keren schilderde hij daar het omringende landschap, zoals *Korenveld* (1890, Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh). Treffend zijn de overeenkomsten tussen dat doek en het schilderij *Gezicht op St Paul* (cat. nr 197), dat Charley Toorop in 1923 maakte. De gekozen landschappen zijn bijna identiek; ook de schildertechnie-

Die Arbeiten von 1919 bis 1925: 'Van Gogh-Periode'

1922 machte Charley Toorop eine Reise zur Borinage, einem Bergwerksgebiet in Belgien. Seit den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts zog diese Gegend Künstler an, die das harte Bergarbeiterdasein mitmachen und malen wollten. Vincent van Gogh und Jan Toorop gehörten zu ihnen. Charley Toorop zeichnete in der Borinage unter anderem *Straße in Cuesmes* (Kat. Nr. T 95), deren Stil an Zeichnungen von Van Gogh seit etwa 1888 denken läßt. Wie Van Gogh so zog es auch Charley Toorop nach Südfrankreich. In St. Rémy und St. Paul malte sie Landschaften. In St. Paul lebte Van Gogh eine Zeitlang in einem Haus für Geistesranke. Damals malte er öfters die Landschaft der dortigen Umgebung, so etwa das *Kornfeld* (1890, Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh). Bemerkenswert sind die Übereinstimmungen zwischen diesem Werk und dem Bild *Blick auf St. Paul* (Kat. Nr. 197), das Charley Toorop 1923 malte. Die gewählten Landschafts-



18 V. van Gogh, *Zaaier in regen* (*Sämann im Regen*) 1889, Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh

19 *Krankzinnige vrouw* (*Wahnsinnige Frau*) 1925, 's-Gravenhage, Haags Gemeentemuseum



20 J. van Herwijnen, *Vrouw met gekruiste voeten* (*Frau mit gekreuzten Füßen*) 1918, Bergen N.H., Mevr. D. van Herwijnen-den Eerzamen



ken zijn verwant. Zowel Van Gogh als Toorop brachten de verf op in korte brede penseelstreken in verschillende richtingen in heldere kleuren.

Er zijn nog meer overeenkomsten: beiden schilderden in psychiatrische inrichtingen. In 1924 en 1925 bezocht Charley Toorop verschillende keren het Willem Arntszhuis te Utrecht. Daar schilderde ze portretten van psychisch gestoorde vrouwen. Hierna ging ze over op andere onderwerpen, waardoor de jaren 1922-1924/25 een afgesloten periode lijken te vormen. Die jaren zouden de 'Van Gogh-periode' genoemd kunnen worden (31). Charley Toorop bewonderde niet alleen het werk, maar ook de persoon van Van Gogh blijkbaar zo sterk, dat ze hem nareisde. Ze probeerde zijn ervaringen te herbeleven, ofwel: ze identificeerde zich met Van Gogh.

Overigens waren er nog meer kunstenaars die geesteszieken portretteerden. Enkele jaren voor Charley Toorop maakte Jan van Herwijnen in het Willem Arntszhuis een serie 'krankzinnigen-tekeningen'. In 1920 werden ze geëxposeerd (32), mogelijk vormden ze mede een aanleiding voor Charley Toorop om hetzelfde onderwerp te kiezen. Wat stijl betreft is er een oppervlakkige verwantschap tussen beiden. Zowel Van Herwijnen als Charley Toorop maakten gebruik van de lijn als belangrijkste expressiemiddel, maar bij Van Herwijnen is die lijn nog harder dan bij Charley Toorop.

ausschnitte sind nahezu identisch, auch die Malweisen gleichen sich. Van Gogh wie Charley Toorop trugen die Farbe mit kurzen breiten Pinselstrichen in verschiedenen Richtungen und in hellen Farben auf.

Es gibt noch weitere Übereinstimmungen: beide malten in psychiatrischen Einrichtungen. 1924 und 1925 besuchte Charley Toorop verschiedene Male das Willem Arntszhuis in Utrecht. Dort malte sie Porträts von psychisch gestörten Frauen. Danach ging sie zu anderen Themen über, so daß sich die Jahre 1922-1924/25 zu einer abgeschlossenen Periode zu formen scheinen. Diese Jahre können die 'Van Gogh-Periode' genannt werden (31). Charley Toorop bewunderte nicht nur das Werk, sondern auch die Person Van Goghs offensichtlich so sehr, daß sie ihm nachreiste. Sie versuchte dessen Erfahrungen nachzuerleben, oder besser: sie identifizierte sich mit Van Gogh.

Übrigens gab es noch mehr Künstler, die Geisteskranken porträtierten. Einige Jahre vor Charley Toorop schuf Jan van Herwijnen im Willem Arntszhuis eine Serie von Zeichnungen *Geisteskranker*. Diese wurden 1920 ausgestellt (32). Vielleicht waren sie für Charley Toorop unter anderem eine Anregung, das gleiche Thema zu wählen. Was den Stil betrifft, so besteht nur eine oberflächliche Verwandtschaft zwischen beiden. Sowohl Van Herwijnen wie Charley Toorop benützten die Linie als wichtiges Ausdrucksmittel, die aber bei Van Herwijnen noch härter ist.

21 *La patronne et sa fille* 1922, Otterlo,
Rijksmuseum Kröller-Müller



Periode 1925-1940

Ontwikkelingen naar realisme
1922-1928

De veranderingen in het werk van Charley Toorop in de twintiger jaren worden zowel stilistisch als wat betreft de keuze van haar onderwerp al aangekondigd in het schilderij *La patronne et sa fille* (1922) (cat. nr 105). Ze ging de figuren minder schematisch te-

Periode 1925-1940

Entwicklungen zum Realismus
1922-1928

Die Veränderungen in Charley Toorops Werk der zwanziger Jahre kündigen sich, sei es in stilistischer wie in thematischer Hinsicht, bereits in dem Bild *La patronne et sa fille* (Kat. Nr. 105) an. Sie zeichnete die Figuren weniger schematisch. Die Farben

22 *Boerengezin in Zeeland (Bauernfamilie in Zeeland)* 1927, Amsterdam, Stedelijk Museum



kenen. De kleuren werden meer werkelijkheidsgetrouw. Hoewel de gezichten niet veel lichter zijn dan de omringende ruimte, trekken zij toch de aandacht: de nadruk komt te liggen op de gelaatstreken. De bazin en haar dochter zijn volkstypen, een thema waarvoor Charley Toorop steeds meer aandacht kreeg. Hier komt de tegenstelling tussen de lelijkheid van de oude vrouw en de sombere schoonheid van het meisje tot uitdrukking; deze doet vermoeden dat het meisje door prostitutie inkomsten levert voor haar bazin. Die mening wordt nog versterkt door de plaatsing van de vrouwen ten opzichte van elkaar: de bazin biedt het meisje aan.

Vanaf 1924 trok Charley Toorop weer vaak naar Walcheren om er boerentypen te schilderen. In veel schilderijen en tekeningen beeldde zij hen uit in interieurs of bij feesten. De koppen in *Boerengezin in Zeeland* (1927) (cat. nr 144) zijn in vergelijking met vroeger werk verder uitgewerkt, de donkere contouren zijn vervangen door kleurnuanceringen die nu de vormen modelleren. Er

wurden Wirklichkeitsnäher. Obwohl die Gesichter nicht viel heller als der sie umgebende Raum sind, ziehen sie doch den Blick an: der Nachdruck wird auf die Gesichtszüge gelegt. Die Alte und ihre Tochter sind Volkstypen, ein Thema, das Charley Toorop immer mehr anzog. In ihm kommt der Kontrast zwischen der Häßlichkeit der Alten und der schwermütigen Schönheit des Mädchens zum Ausdruck; er läßt vermuten, daß das Mädchen den Lebensunterhalt der Alten durch Prostitution verdient. Diese Meinung wird gestützt durch die Anordnung der Frauen zueinander: die Alte bietet das Mädchen an.

Seit 1924 ging Charley Toorop wieder öfters nach Walcheren, um dort Bauerntypen zu malen. In vielen Bildern und Zeichnungen zeigte sie diese in Interieurs und bei Festen. Die Köpfe in *Bauernfamilie in Zeeland* (Kat. Nr. 144) sind im Vergleich zu früher mehr ausgearbeitet. Die dunklen Konturen sind ersetzt durch Farbnuancierungen, die jetzt die Formen modellieren. Es findet sich wenig Räumlichkeit. Die Proportionen zwi-



III. *Maaltijd der vrienden (Mahlzeit der Freunde)* 1933, Rotterdam, Museum Boymans-Van Beuningen

is weinig ruimtelijke werking; de verhoudingen tussen de verschillende koppen komen niet met de werkelijkheid overeen. Voor sommige figuren lijkt geen ruimte te zijn. Daaruit is af te leiden dat Charley Toorop meer aandacht had voor de afzonderlijke figuren dan voor hun onderling verband. Ook is er geen oogcontact tussen hen, ieder kijkt voor zich uit. Alleen de compositie brengt het onderlinge contact tussen de figuren in de groepsportretten tot stand.

Het *Volkshogement* uit 1928 (cat. nr. 167) laat zien hoe Charley Toorop haar stijl verder ontwikkelde. Er is een verschil in techniek bij het uitbeelden van de koppen. Korte dikke streken in de gezichten en kleding van de twee mensen op de voorgrond geven hun ouderdom en verweerdheid aan. De gezichten van de andere figuren zijn glad

schen den verschiedenen Köpfen stimmen nicht mit der Wirklichkeit überein. Für einige Figuren scheint nicht genug Platz zu sein. Daraus kann man schließen, daß Charley Toorop mehr Wert auf die einzelnen Figuren als auf deren Verbindung untereinander legte. Auch fehlt der Augenkontakt unter ihnen, jeder schaut vor sich hin. In den Gruppenbildern bringt nur die Komposition den Kontakt unter den Figuren zuwege.

Das *Volkswirtshaus* von 1928 (Kat. Nr. 167) läßt erkennen, wie sich der Stil von Charley Toorop weiterentwickelte. Die Technik bei der Wiedergabe von Köpfen ändert sich. Kurze dicke Pinselstriche in den Gesichtern und in der Kleidung von zwei Personen im Vordergrund bezeichnen deren Alter und Hinfälligkeit. Die Gesichter der anderen Figuren sind glatt gemalt. Anstelle von Pinsel-

23 *Volkslogement (Volkswirtshaus)* 1928,
Eindhoven, Stedelijk Van Abbe Museum



geschilderd. In plaats van de penseelstreken is hier de lichtval als expressiemiddel gebruikt. Scherpe schaduwen geven de mensen een somber uiterlijk. De baby vormt hiermee een hard contrast, wat nog versterkt wordt door de zwarte kachel. In plaats van expressionistisch, werden de voorstellingen expressief.

Sinds de tekeningen uit de Borinage-tijd schilderde Charley Toorop in toenemende mate werkelijkheidsgetrouw. Charley Toorops ontwikkeling naar het realisme liep parallel met belangrijke veranderingen in de kunst na de eerste wereldoorlog. Cubisme en expressionisme raakten op de achtergrond ten gunste van een meer op de zichtbare werkelijkheid gerichte schilderkunst (33).

Nieuwe zakelijkheid, surrealisme

Carlo Carrà en Giorgio de Chirico waren in Italië de belangrijkste vertegenwoordigers van de nieuwe figuratieve kunst. Zij ontleenden motieven en stijl aan de schilderkunst van het grote Italiaanse verleden: de klassieke oudheid en de (vroege) Renaissance. In München zochten kunstenaars naar nieuwe vormen van realisme, die overeenkwamen met het realisme van Carrà. Ze schilderden landschappen, stilleven en figuurstukken met een idyllische, verstilde sfeer. Kunstenaars in Berlijn, Dresden en Karlsruhe gaven in hun werk meer een commentaar op de alledaagse en politieke realiteit.

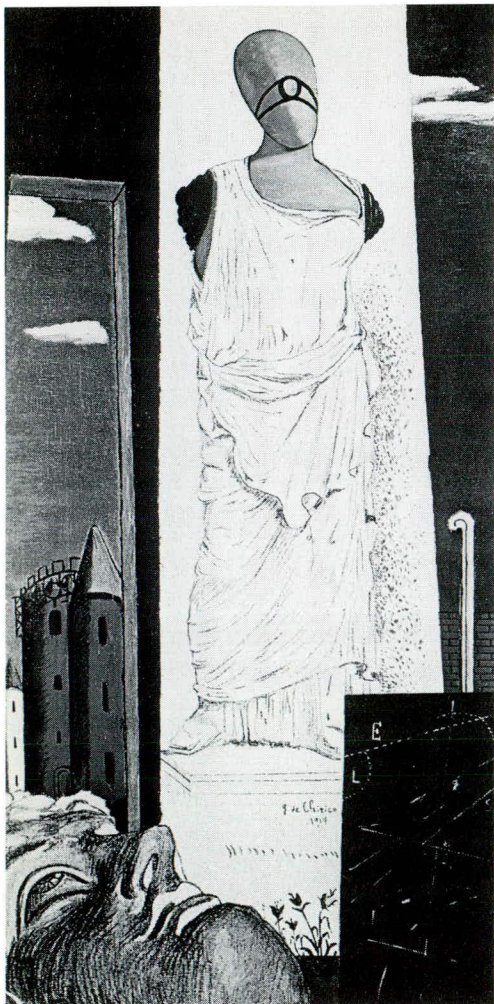
strichen werd hier die Lichtführung als Ausdrucksmittel verwendet. Scharfe Schatten verleihen den Menschen ein düsteres Äußeres. Das kleine Kind steht in starkem Kontrast hierzu, der noch durch den schwarzen Ofen verstärkt wird.

Die Darstellungen sind nicht mehr expressionistisch im Stil, sondern werden expressiv im Ausdruck. Seit den Zeichnungen der Borinage-Zeit malte Charley Toorop in zunehmendem Maße wirklichkeitsnah. Ihre Entwicklung zum Realismus hin verlief parallel mit bedeutenden Veränderungen in der Kunst nach dem Ersten Weltkrieg. Kubismus und Expressionismus traten in den Hintergrund gegenüber einer mehr auf die sichtbare Wirklichkeit ausgerichteten Malerei (33).

Neue Sachlichkeit, Surrealismus

Carlo Carrà und Giorgio de Chirico waren in Italien die wichtigsten Vertreter der neuen figurativen Kunst. Sie entlehnten Motive und Stil der großen italienischen Vergangenheit: dem klassischen Altertum und der (frühen) Renaissance.

In München suchten Künstler nach neuen Formen des Realismus, die mit Carrà vergleichbar waren. Sie malten Landschaften, Stilleben und Figurenstücke mit einer idyllischen, beruhigten Atmosphäre. Künstler in Berlin, Dresden und Karlsruhe lieferten in ihren Bildern eher Kommentare zur alltäglichen und politischen Wirklichkeit.



24 G. de Chirico, *Reis zonder einde* (*Reise ohne Ende*) 1914, Hartford, V.S., Wadsworth Atheneum

Ook het Franse realisme manifesteerde zich onder andere als een op de klassieke geïnspireerde kunst. Daarnaast ontwikkelde zich in Frankrijk het surrealisme. Deze benaming had eerst betrekking op een literaire stroming; na het surrealistisch manifest van André Breton in 1924 sloten zich ook beeldende kunstenaars bij de nieuwe opvatting aan. In 1925 hielden zij hun eerste groeps-expositie. Daar waren de twee richtingen, waarin het surrealisme zich zou ontwikkelen, al zichtbaar. Aan de ene kant stonden de 'voorstellingsloze' schilderijen, waarin de kunstenaars probeerden hun onderbewustzijn uit te drukken zonder enige verstandelijke tussenkomst. Aan de andere kant waren er kunstenaars, die hun droomvoorstellingen weergaven als uitingen van het onderbewustzijn, waarbij zij hun verstand niet uitschakelden. Op de laatste was De Chirico's kunst van grote invloed.

Het 'surrealisme van de droom' waaide al snel over naar België, waar René Magritte de belangrijkste vertegenwoordiger was van de groep surrealisten die zich in Brussel vormde.

Niet alleen tekende het surrealisme zich af als nieuwe stroming in literatuur en schilderkunst, maar ook beïnvloedde zij de film. Literatoren schreven filmscripts, beeldende kunstenaars maakten films of hadden er een aandeel in. Zo ontstonden uit de samenwerking tussen Luis Bunuel en Salvador Dali de films *Un Chien Andalou* (1928) en *L'Age d'Or* (1929) (34).

Een dergelijke verbondenheid tussen verschillende kunsten deed zich ook voor in Nederland. In 1928 en 1929 werden tentoonstellingen gehouden in Amsterdam van de A.S.B.-groep (architecten, schilders en beeldhouwers) met werk van o.a. Mondriaan, Charley Toorop, Willink, Rädecker, Oud en Rietveld. Tijdens de tentoonstellingen werden er ook concerten gegeven van werk van moderne Nederlandse componisten.

De tijdschriften *i 10* en *Forum*, en de Filmliga hadden medewerkers uit diverse takken van kunst en wetenschap. *i 10* werd in 1927 opgericht door Arthur Müller Lehning. Het was een internationaal tijdschrift met bijdragen op het gebied van architectuur en stedenbouw, schilderkunst, reclame, film en fotografie, muziek, literatuur, politiek en filoso-

Auch der französische Realismus erwies sich unter anderem als eine von den Klassikern inspirierte Kunst. Daneben entwickelte sich in Frankreich der Surrealismus. Diese Bezeichnung bezog sich zuerst auf eine literarische Strömung. Nach dem Surrealistischen Manifest von André Breton 1924 schlossen sich auch bildende Künstler der neuen Auffassung an. 1925 fand ihre erste Kollektiv-Ausstellung statt. In ihr waren die beiden Richtungen, in denen sich der Surrealismus entwickeln sollte, bereits sichtbar. Auf der einen Seite standen die 'gegenstandslosen' Bilder, in denen die Künstler ohne irgendeine verstandesmäßige Vermittlung ihr Unterbewußtsein auszudrücken suchten. Auf der anderen Seite gab es Künstler, die ihre Traumvorstellungen als Äußerungen des Unterbewußtseins wiedergaben, wobei der Verstand jedoch nicht ausgeschaltet wurde. Hierin übte De Chirico's Kunst einen großen Einfluß aus.

Der 'Surrealismus des Traumes' strahlte schnell nach Belgien aus, wo René Magritte der wichtigste Vertreter der Gruppe der Surrealisten war, die sich in Brüssel bildete.

Der Surrealismus zeichnete sich als neue Strömung nicht nur in Literatur und Malerei ab, er beeinflusste auch den Film. Die Literaten schrieben Filmdrehbücher, bildende Künstler machten Filme oder hatten Anteil daran. So entstanden aus der Zusammenarbeit von Luis Bunuel und Salvador Dali die Filme *Un Chien Andalou* (1928) und *L'Age d'Or* (1929) (34).

Eine ähnliche Verbundenheit zwischen den verschiedenen Künsten entstand auch in den Niederlanden. 1928 und 1929 wurden von der ASB-Gruppe (Architekten, Maler und Bildhauer) in Amsterdam Ausstellungen veranstaltet, in denen Arbeiten etwa von Mondriaan, Charley Toorop, Willink, Rädecker, Oud und Rietveld zu sehen waren. Während dieser Ausstellungen wurden auch Konzerte mit Werken moderner niederländischer Komponisten gegeben.

Die Zeitschriften *i 10* und *Forum*, wie auch die Filmliga, hatten Mitarbeiter aus verschiedenen Zweigen von Kunst und Wissenschaft. *i 10* wurde 1927 durch Arthur Müller Lehning gegründet. Es war eine internationale Zeitschrift mit Beiträgen aus den Gebieten Architektur und Städtebau, Malerei, Werbung, Film und Fotografie, Mu-

fie. Het beginsel van *i 10* was het aantonen van de uit het zicht geraakte relatie tussen kunst en maatschappij en het geven van een beeld van 'de zich voltrekkende cultu-
rele vernieuwing' (35). Charley Toorop, die Lehning goed kende, had een aandeel in de totstandkoming van het blad (36). Zij legde onder meer contacten met kunstenaars uit binnen- en buitenland.

In hetzelfde jaar als *i 10* werd de Filmliga opgericht (37). Aan het door de Liga uitgegeven blad leverde de literator Menno ter Braak belangrijke bijdragen. Hij schreef ook artikelen over film in *i 10*. Samen met hem was Charley Toorop een van de oprichters van de Liga. Door haar activiteiten kwam ze met de filmer Joris Ivens in contact, aan wie ze haar zoon John toevertrouwde om tot cineast te worden opgeleid (38). De Filmliga maakte de vertoning van experimentele films mogelijk, die in de commerciële bioscopen niet aan bod kwamen. Niet alleen werden Duitse, Franse en Russische films gedraaid, maar ook Nederlandse, zoals die van Ivens.

Werk 1928-1940

Film

Dat de zienswijze van Charley Toorop beïnvloed is geweest door fotografie en film (montage, close-up) blijkt uit *Muzikanten en dansende boeren* uit 1927 (cat. nr 163). Het schilderij is door een scheidslijn verdeeld in een bovenste en onderste helft, waarop respectievelijk muzikanten en dansende boeren zijn afgebeeld. Het doek lijkt een uitvergroting van een stukje filmband met een montage van twee opnamen. Die opnamen zijn fragmenten van een denkbare totaal-scene: in een zaaltje dansen boeren op levende muziek. In plaats van het totaal te schilderen, heeft Charley Toorop door middel van een montage van twee close-up-beelden een situatie, een sfeer, weergegeven. De definitie van ruimte tussen en rond de figuren is in *Muzikanten en dansende boeren* zeer gering, doordat het doek helemaal volgeschilderd is en alle figuren en objecten even scherp zijn weergegeven. In *Het Volkshuis* (cat. nr 162), uit hetzelfde jaar, is een ruimtelijk perspectief helemaal afwezig. Figuren en achtergrond zijn hier op

sik, Literatur, Politik und Philosophie. Die Grundidee von *i 10* bestand darin die aus den Augen verlorene Beziehung zwischen Kunst und Gesellschaft offenzulegen und sich zu bemühen, ein Bild von 'der sich vollziehenden kulturellen Erneuerung' zu geben (35). Charley Toorop, die Lehning gut kannte, hatte Anteil am Zustandekommen dieser Publikation (36). Sie bemühte sich unter anderen um Kontakte zu Künstlern des In- und Auslandes. Die Filmliga machte die Vorführung experimenteller Filme möglich, die in den kommerziellen Kinos nicht ins Programm kamen. Es gab nicht nur deutsche, französische und russische Filme, sondern auch niederländische, wie die von Ivens.

Arbeiten 1928-1940

Film

Daß die Sehweise von Charley Toorop durch Fotografie und Film beeinflusst wurde (Montage, Nahaufnahme), zeigt *Musikanten und tanzende Bauern* von 1927 (Kat. Nr. 163). Das Bild ist durch eine Trennungslinie in eine obere und untere Hälfte aufgeteilt, in denen jeweils die Musikanten und die tanzenden Bauern wiedergegeben sind. Es wirkt so wie eine Vergrößerung von einem Stück Filmstreifen mit einer Montage von zwei Aufnahmen. Die Aufnahmen sind Fragmente einer denkbaren Totalszene: in einem Raum tanzen Bauern nach lustiger Musik. Anstatt das Ganze darzustellen, hat Charley Toorop durch die Montage von zwei Nahaufnahmen eine Situation, eine Atmosphäre wiedergegeben. Der Raum zwischen den Figuren und um sie herum tritt in *Musikanten und tanzende Bauern* kaum in Erscheinung, weil die Leinwand vollständig bemalt ist und alle Figuren und Objekte in gleicher Schärfe ausgeführt sind. In *Das Volkshaus* (Kat. Nr. 162) aus demselben Jahr fehlt jegliche räumliche Perspektive.



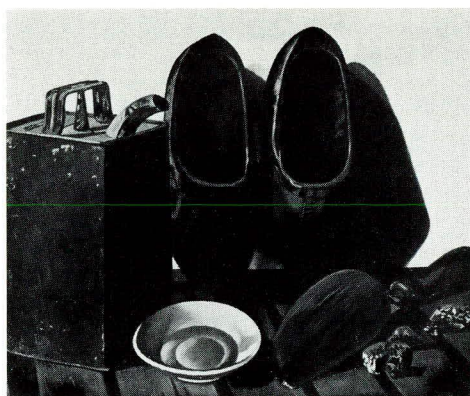
25 *Muzikanten en dansende boeren* (*Musikanten und tanzende Bauern*) 1927, Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller



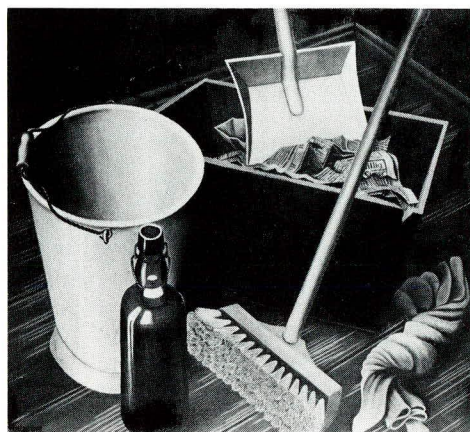
26 *Volkshuis (Volkshaus)* 1927, Bergen N.H., particuliere collectie (Privatsammlung)

eenzelfde manier behandeld als in het vorige doek, maar de ongelijke verhoudingen van de grootte van de koppen, achter en boven elkaar geschilderd, verstoren een reconstructie van de ruimte. Alle elementen zijn als van dichtbij gezien geschilderd en in een totaal samengevoegd: een montage van close-ups in één beeld.

Figuren und Hintergrund sind gleich behandelt wie im vorigen Bild, aber die ungleichen Verhältnisse in der Größe der Köpfe, hinter- und übereinander gemalt, machen eine Rekonstruktion des Raumes unmöglich. Alle Bildteile sind wie im Nahsicht gemalt und zu einem Ganzen zusammengefügt: eine Montage von Nahaufnahmen in einem Bild.



27 *Stilleven met klompen (stilleben mit Holzschuhen)* 1949, Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller, bruikleen (Leihgabe)



28 H. Mertens, *Stilleven met schoonmaakspullen (Stilleben mit Reinmachzeug)* 1928, Hannover, Niedersächsische Landesgalerie

Nieuwe Zakelijkheid

Het ligt voor de hand om Charley Toorops werk in verband te brengen met het Duitse realisme, de Neue Sachlichkeit. De verwantschappen zijn op het eerste gezicht overtuigender dan de verschillen. De Neue Sachlichkeit is een figuratieve stroming in de schilderkunst, die teruggrijpt op traditionele onderwerpen: portret en zelfportret, het naakt, landschap, interieur en stilleven. Datzelfde genres schilderde Charley Toorop sinds de tweede helft van de jaren '20 en in de jaren '30. Zowel de kunstenaars van de Neue Sachlichkeit als Charley Toorop namen niet zonder meer de draad van een schilderkunstige traditie op. Ze veranderden de betekenis door het onderwerp anders vorm te geven. Ze goten, kort gezegd, eigentijdse motieven en onderwerpen in het jasje van de oude schilderkunst. De betekenis van de kunst van de Neue Sachlichkeit en van het werk van Charley Toorop is daarom minstens tweeledig. Ze verwijzen én naar de kunstgeschiedenis, én naar de actuele werkelijkheid. De uitbeelding van de eigen tijd hield vaak een sociaal engagement in.

Charley Toorops visie op de eigen tijd kreeg vorm in een sociaal-realistische kunst. Het schilderij *Boeren* uit 1930 (cat. nr 147) is hiervan een voorbeeld. Vijf koppen vormen een horizontale rij in de bovenste helft van het beeldvlak. De rij is symmetrisch met een centrale as. Doordat de middelste kop op de voorgrond is gezet en de andere koppen links en rechts er schuin achter zijn geschaard, ontstaat een V-vorm in de ruimte. Die ruimtelijke lijn komt in het platte vlak terug door de richtingen van de schoffel en de stok, die de concentratie op de centrale figuur versterken. Met zijn brede bovenlichaam vult de middelste boer de onderste helft van het doek. Hij overlapt gedeeltelijk de andere figuren, zodat van hen alleen schouderpartijen en delen van hun kop zichtbaar zijn. Opvallend is dat twee koppen doorsneden worden door de lijnen van schoffel en stok. Het ging Charley Toorop blijkbaar niet om de weergave van de individuele koppen, maar om de indruk die de groep maakt. De koppen zijn zwaar doorploegd. Die indruk wordt versterkt door grote schaduwpartijen in de gezichten. Doordat details van de huid in de weergave zijn weg-

Neue Sachlichkeit

Es leuchtet ein, Charley Toorops Werk mit dem deutschen Realismus, mit der Neuen Sachlichkeit in Zusammenhang zu bringen. Die Verwandtschaften sind auf den ersten Blick überzeugender als die Unterschiede. Die Neue Sachlichkeit ist eine figurative Strömung in der Malerei, die auf traditionelle Gegenstände zurückgreift: Porträt und Selbstporträt, Akt, Landschaft, Interieur und Stilleben. Dieselben Themen malte Charley Toorop seit der zweiten Hälfte der zwanziger und in den dreißiger Jahren. Die Künstler der Neuen Sachlichkeit wie auch Charley Toorop nahmen nicht ohne weiteres den Faden der malerischen Tradition wieder auf. Sie veränderten die Bedeutung, indem sie dem Gegenstand eine andere Form gaben. Sie steckten, kurz gesagt, Motive und Gegenstände ihrer Zeit in das Gewand der alten Malerei. Die Bedeutung der Kunst der Neuen Sachlichkeit und des Werks von Charley Toorop ist daher zumindest zweigliedrig zu sehen. Sie verweist ebenso auf die Kunstgeschichte, wie auf die aktuelle Wirklichkeit. Die Darstellung der eigenen Zeit beinhaltete oft ein soziales Engagement.

Charley Toorops Sicht der eigenen Zeit fand in einer sozial-realistischen Kunst ihren formalen Ausdruck. Ein Beispiel dafür ist das Bild *Bauern* von 1930 (Kat. Nr. 147). Fünf Köpfe bilden eine horizontale Reihe in der oberen Hälfte der Bildfläche. Die Reihe ist symmetrisch mit einer zentralen Achse gegeben. Da der mittlere Kopf im Vordergrund steht, die anderen jedoch links und rechts schräg nach hinten gruppiert sind, bildet sich eine V-Form im Bildraum. Die räumlich angelegte Linie wird durch die Richtungen von Schaufel und Stock, die die Konzentration auf die Mittelfigur verstärken in die ebene Fläche zurückgeführt. Mit seinem breiten Oberkörper füllt der mittlere Bauer die untere Hälfte des Bildes. Er überdeckt teilweise die anderen Figuren, sodaß von diesen nur Schulterpartien und Teile des Kopfes zu sehen sind. Es fällt auf, daß zwei Köpfe von den Linien von Schaufel und Stock überschritten werden. Es ging Charley Toorop offensichtlich nicht um die Wiedergabe von individuellen Köpfen, sondern um den Gesamteindruck, den die Gruppe macht. Die Köpfe sind von tiefen



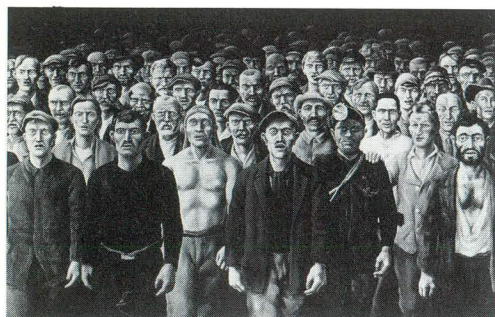
gelaten, krijgen de gelaatstreken extra nadruk; ze werken zeer expressief.

Het schilderij is een voorstelling van de boerenklasse als een heroïsch proletariaat. Van het doek gaat een uitermate krachtige werking uit, die maakt dat de toeschouwer zich niet aan de voorstelling kan onttrekken. Hij wordt zelfs in het schilderij betrokken: de middelste boer kijkt hem recht aan en brengt hierdoor een contact tot stand. De toeschouwer staat op ooghoogte met de groep boeren, die als een gesloten front in slagorde zijn opgesteld. De confrontatie is direct, de toeschouwer moet stelling nemen. Het schilderij geeft geen reëel of toevallig moment weer, maar een beeld van Charley Toorops visie op een maatschappelijke klasse. Daarom neemt de toeschouwer geen stelling voor of tegen de vijf boeren op het schilderij, maar voor of tegen het boerenproletariaat. Parallelen met dit schilderij zijn in het algemeen in sociaal-realistische kunst te vinden, zoals in het werk van O. Griebel.

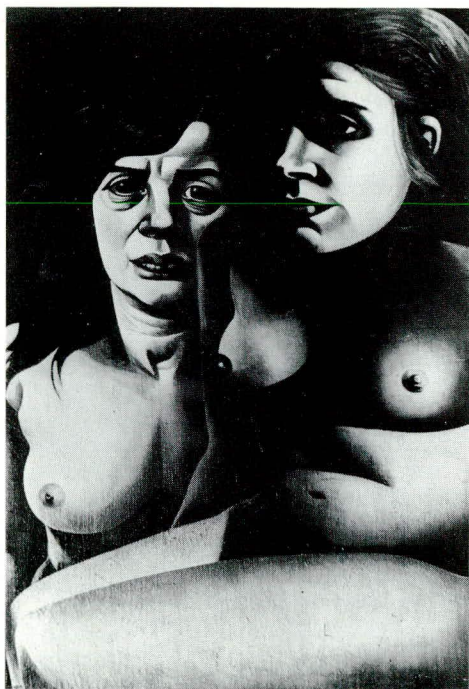
Veel werken van Charley Toorop kunnen

Gesichtszügen geprägt. Dieser Eindruck wird verstärkt durch große Schattenpartien in den Gesichtern. Indem Details der Haut nicht wiedergegeben wurden, bekommen die Gesichtszüge einen besonderen Nachdruck. Sie sind sehr expressiv.

Das Bild faßt die Bauernklasse im Sinne eines heroischen Proletariats auf. Von dem Werk geht eine außerordentlich starke Wirkung aus, so daß sich der Betrachter der Darstellung nicht entziehen kann. Er wird selbst in das Bild hereingezogen: der mittlere Bauer schaut ihn direkt an und stellt dadurch einen Kontakt her. Der Betrachter tritt der Bauerngruppe, die in geschlossener Front in einer Art Schlachtordeung aufgestellt sind in Augenhöhe gegenüber. Die Konfrontation ist unmittelbar, der Betrachter muß Stellung nehmen. Das Bild gibt keinen wirklichen oder zufälligen Augenblick wieder, sondern die bildliche Vision Charley Toorops von einer gesellschaftlichen Klasse. So nimmt der Betrachter nicht Stellung für oder gegen die fünf Bauern in diesem Bild, sondern für oder gegen das Bauern-



30 O. Griebel, *De Internationale (Die Internationale)* 1930, Berlijn, Museum für Deutsche Geschichte



31 *Twee naakten* (Zwei weibliche Akte) 1930, Amsterdam, Stedelijk Museum



32 G. Courbet, *De slaapsters* (Die Schläferinnen) 1866, Parijs, Musée du Petit-Palais

33 *Liggend naakt* (Liegender Akt) 1932, 's-Gravenhage, Dienst Verspreide Rijkscollecties

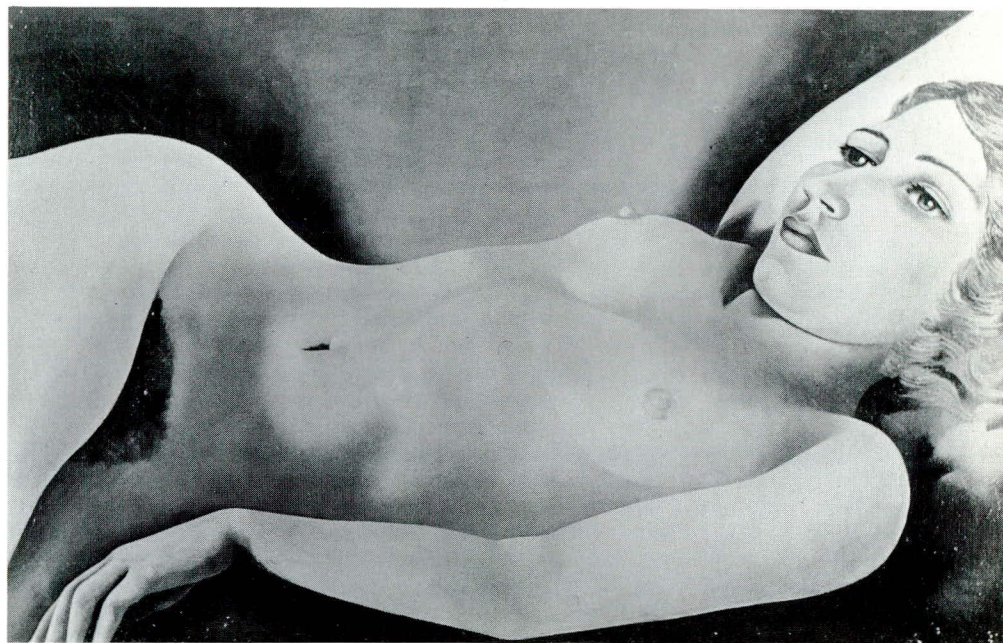
opgevat worden als sociaal-realistische kunst, maar die benaming dekt maar één aspect van de voorstellingen. De meeste schilderijen hebben meer dan één betekenis, waarbij er één dominerend kan zijn. Soms staan ook twee betekenissen naast elkaar met gelijke waarde. Dat geldt bijvoorbeeld voor het schilderij *Twee naakten* (1930) (cat. nr 121). Het doek is te beschouwen als een algemeen beeld van het naakt en heeft dan een voornamelijk decoratieve betekenis; daarnaast kan gewezen worden op de relatie tussen de vrouwen en hun reële bestaan. Beide functies, namelijk esthetiek en referentie aan 'een' werkelijkheid spelen een rol in het schilderij. Wat deze functies betreft staat dit doek tussen twee andere schilderijen van vrouwenfiguren in: aan de ene kant het *Liggend naakt* (1932) (cat. nr 78), waarin de esthetische functie overheerst, aan de andere kant het schilderij *Vrouwenfiguren* (1931/32) (cat. nr 149), dat direct betrekking lijkt te hebben op een sociale realiteit.

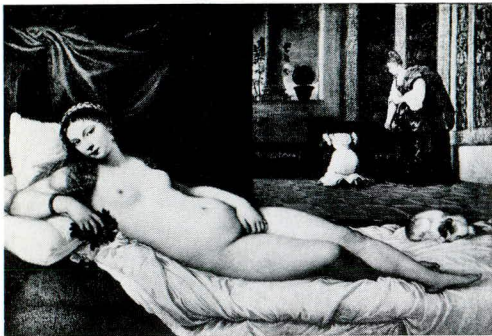
In het *Liggend naakt* is de lichaamsvorm van de vrouw het belangrijkste. De vloeiende lijnen van het lichaam zijn uitdrukkelijk aangegeven, onder andere door het donkere fond langs heup en arm. Het gezicht van de vrouw is van minder belang. Het bevindt

proletariat. Parallelen zu diesem Werk sind in der sozial-realistischen Kunst zu finden, so in den Arbeiten von O. Griebel.

Viele Werke von Charley Toorop können im Sinne sozial-realistischer Kunst aufgefasst werden, aber diese Bezeichnung deckt nur einen Aspekt der Darstellungen. Die meisten Bilder haben mehr als nur eine Bedeutung, wobei eine dominieren kann. Manchmal stehen auch zwei gleichwertige Bedeutungen nebeneinander. Das gilt zum Beispiel von dem Bild *Zwei weibliche Akte* (1930) (Kat. Nr. 121). Das Werk kann man allgemein als Sinnbild des Nackten betrachten. Es hat dann eine vornehmlich dekorative Bedeutung. Daneben kann man auf die Beziehung zwischen den Frauen und ihre reale Existenz als einen wichtigen Aspekt hinweisen. Beide Funktionen, d.h. die Ästhetik und der Hinweis auf 'eine' Wirklichkeit spielen eine Rolle in dem Bild. Was diese Funktionen betrifft, so steht das Werk zwischen zwei anderen Gemälden mit Frauenfiguren, einerseits dem *Liegenden Akt* (1932) (Kat. Nr. 78), in dem die ästhetische Funktion vorherrscht, und andererseits dem Bild *Frauengestalten* (1931/2) (Kat. Nr. 149), das eine direkte Beziehung zu einer sozialen Wirklichkeit zu haben scheint.

In dem *Liegenden Akt* ist die Körperform





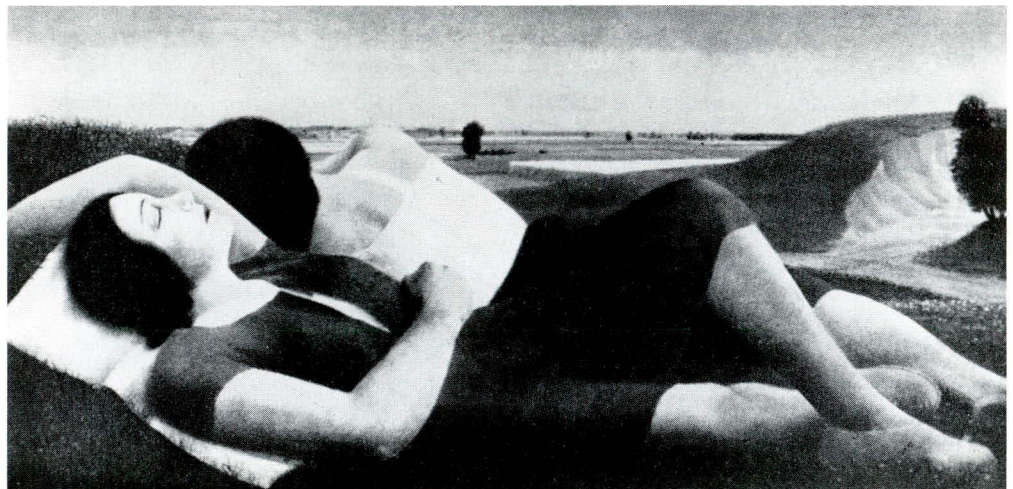
34 Titiaan, *Venus van Urbino* (*Venus von Urbino*) 1538, Florence, Uffizi

zich uiterst rechts in het beeldvlak en is evenals het lichaam als gladde vorm behandeld: expressieve gelaatstrekken als rimpels zijn weggelaten. De blik van de vrouw is niet duidelijk op een bepaald punt gericht en doet leeg aan. In dit schilderij is de vrouw een esthetisch object. Stilistisch en naar motiefkeuze is het schilderij verwant met de Duitse en Italiaanse realistische schilderkunst, die neigt naar idealisering. Een voorbeeld hiervan is *Twee slapende vrouwen* van Georg Schrimpf. Behalve een verschil in kleuren, verschillen de genoemde doeken in zoverre, dat Schrimpf de vrouwen in een landschap plaatst, terwijl bij het schilderij van Charley Toorop het vrouwenlichaam zelf het landschap is (39).

De schildertechniek van *Twee naakten* is even glad als van *Liggend naakt*, de penseelstreken zijn onzichtbaar. De lichamen in *Twee naakten* zijn vormen, die door de sterke licht- en schaduw-werking haast stereometrisch aandoen. De gezichten hebben veel aandacht gekregen: de gelaatstrekken zijn scherp geaccentueerd. De vrouw links staart recht het doek uit en maakt hierdoor contact met de blik van de toeschouwer. Er is een tegenstelling tussen de gladde perfectie van de lichamen en de tekening van vooral de linkerkop die een verwrongen uitdrukking heeft. Zowel het belang van de blikrichting als de tegenstelling tussen lichaam en koppen onderscheiden dit doek van *Liggend naakt*. Ze geven aan het schilderij een betekenis naast de esthetische (40).

der Frau das Wichtigste. Die fließenden Linien des Körpers besonders entlang der Hüfte und dem Arm sind unter anderem durch den dunklen Grund nachdrücklich betont. Das Gesicht der Frau ist weniger wichtig. Es befindet sich ganz rechts in der Bildfläche und ist wie der Körper als glatte Form behandelt: expressive Gesichtszüge wie Falten sind weggelassen. Der Blick der Frau ist nicht deutlich auf einen bestimmten Punkt gerichtet und wirkt leer. In diesem Bild ist die Frau ein ästhetisches Objekt. Stilistisch und in der Motivwahl ist dieses Bild mit der deutschen und italienischen realistischen Malerei verwandt, die zur Idealisierung neigt. Hierfür sind die *Schlafenden* von Georg Schrimpf ein Beispiel. Außer in der Farbe unterscheidet sich das genannte Bild insofern, als Schrimpf die Frauen in eine Landschaft plazierte, während in dem Werk von Charley Toorop der Frauenkörper selbst zur Landschaft wird (39).

Die Maltechnik in *Zwei weibliche Akte* ist ebenso glatt wie in dem *Liegenden Akt*, die Pinselstriche sind unsichtbar. In *Zwei weibliche Akte* bilden die Körper Formen, die durch starke Licht- und Schattengebung fast stereometrisch wirken. Die Gesichter sind sorgfältig ausgeführt: die Gesichtszüge sind scharf akzentuiert. Die Frau links starrt direkt aus dem Bild heraus und trifft so den Blick des Betrachters. Zwischen der glatten Perfektion der veranschaulichten Körper und der Zeichnung besonders des linken Kopfes, der einen verzerrten Ausdruck hat, besteht ein Gegensatz. Sowohl die Intensität



35 G. Schrimpf, *Slaapsters* (*Schläferinnen*) 1929, collectie onbekend (Unbekannter Besitz)



36 Baitz, affiche (Plakat) 'Panzerkreuzer Potemkin' 1925

In die andere betekenis is het doek verwant met het schilderij *Vrouwenfiguren*. Bij *Vrouwenfiguren* zijn de contrasten tussen licht en donker nog harder; de schaduwen zijn scherp afgegrensd. De schildertechniek is wisselend: de linkerfiguur is glad geschilderd, terwijl het lichaam van de rechter vrouw niet egaal is, maar kleuren in korte brede penseelstreken vertoont. De hand van de vrouw links is isopvallend; hij lijkt groot en grof door de zwaar aangezette donkere lijnen. Van de derde figuur is alleen het hoofd gedeeltelijk zichtbaar (41). Er is net als bij veel andere figuurstukken weinig ruimte tussen de figuren, een indruk die versterkt wordt doordat de onderlinge verhoudingen niet reëel zijn. In verhouding tot de twee andere figuren is de vrouw links te klein, terwijl zij wel vóór hen is geplaatst. De plaats van de middelste figuur achter de andere figuren, de zijwaartse positie van de kop en de daarmee overeenkomende blikrichting doen iets meer ruimte in het schilderij ontstaan. De twee andere figuren, die enigszins van elkaar zijn afgedraaid, kijken in de richting van de toeschouwer.

De criticus Jan Engelman schreef over dit doek later, in 1951: 'Het werd een realisme dat soms — als in het grote doek met de naakte vrouwen — in oprechtheidsdrang en rauwe ontluistering zó ver ging, dat niet alleen de grens van het esthetisch bestaansbare ver werd overschreden, maar ook de werkelijke werkelijkheid geweld werd aangedaan. Ergens geeft de schilderkunst het op, ergens wordt zij affiche, filmbeeld, close-up' (42).

Over de opvatting van een 'werkelijke werkelijkheid' is te twisten; Engelman doelde met deze woorden waarschijnlijk op de zichtbare objecten, terwijl uit Charley Toorops kunst blijkt dat zij niet de bedoeling had de objecten weer te geven, maar de werkelijkheid van maatschappelijke situaties wilde uitbeelden. Uit het citaat blijkt, dat Engelman de hoogste waarde toekende aan de esthetische functie van kunst. Als deze functie slechts van ondergeschikt belang is, is de kunst volgens hem geen kunst meer. Engelman legde hier normen aan voor kunst, die veel gehanteerd werden en worden, maar die principieel geen betrekking hebben op Charley Toorops werk. Charley Toorop wilde geen 'schoonheid' scheppen, maar in haar werk persoonlijke uitspraken

de Blickrichtung wie der Gegensatz in der Darstellung der Körper und Köpfe unterscheiden dieses Bild von dem *Liegenden Akt*. Sie geben ihm neben der ästhetischen eine weitere Bedeutung (40). In dieser Hinsicht ist das Werk mit dem Bild *Frauengestalten* verwandt. Bei den *Frauengestalten* sind die Kontraste zwischen Licht und Dunkel noch härter, die Schatten sind scharf abgegrenzt. Die Maltechnik ist wechselnd: die linke Gestalt ist glatt gemalt, während der Körper der rechten Frau nicht gleichmäßig gestaltet ist, sondern Farben in kurzen breiten Pinselstrichen zeigt. Die Hand der Frau links fällt auf, sie wirkt groß und plump durch die schwer hingetzten dunklen Linien.

Von der dritten Gestalt ist allein der Kopf teilweise sichtbar (41). Hier ist genau wie bei vielen anderen derartigen Bildern wenig Spielraum zwischen den Figuren; dieser Eindruck wird noch dadurch verstärkt, daß das Verhältnis der Figuren untereinander unwirklich ist. Gegenüber den beiden anderen Gestalten ist die Frau links zu klein, obwohl sie deutlich vor ihnen plaziert ist. Die Position der mittleren Figur hinter den anderen Gestalten, die Seitwärtshaltung des Kopfes und die damit gegebene Blickrichtung lassen etwas mehr Raum in diesem Bild entstehen. Die anderen beiden Figuren, die einigermaßen voneinander abgedreht sind, blicken in Richtung auf den Betrachter.

Der Kritiker Jan Engelman schrieb über dieses Bild 1951: 'Es wurde ein Realismus, der manchmal — wie in dem großen Bild mit den nackten Frauen — in seinem Aufrichtigkeitsdrang und in seiner schonungslosen Nüchternheit so weit ging, daß nicht nur die Grenze des ästhetisch Vertretbaren überschritten wurde, sondern auch der Wirklichkeit selbst Gewalt angetan wurde. Irgendwo endet die Malerei irgendwo wird sie zum Plakat, zum Filmbild, zur Nahaufnahme' (42).

Über den Sinngehalt einer solchen Wirklichkeitsauffassung kann man sich streiten. Engelman zielte mit diesen Worten wahrscheinlich auf den sichtbaren Gegenstand, während aus Charley Toorops Kunst deutlich wird, daß sie nicht die Absicht hatte, Objekte wiederzugeben, sondern die Wirklichkeit gesellschaftlicher Situationen zu veranschaulichen. Aus dem Zitat wird deut-



37 O. Dix, *Drie vrouwen op straat* (*Drei Dirnen auf der Strasse*) (1925) Hamburg, particuliere collectie (Privatsammlung)

doen. Zij deed die soms zo stellig, zoals in *Boeren*, dat ze aan propagandistische slogans doen denken.

Zelf heeft Charley Toorop de verwantschap én het verschil met het Duitse realisme geconstateerd (43). Op de tentoonstelling van De Onafhankelijken in 1929 had ze kennis genomen van de Nieuwe Zakelijkheid, waarover ze oordeelde, dat het werk van deze stroming beter journalistiek dan kunst genoemd kon worden. De kunst van Dix en Grosz vond ze uitgesproken lelijk, getuigend van systematisering, wat ze verafschuwde: het had een fascistische trek. Zo als ze zei, wilde ze zelf niet moraliseren of hatelijk worden in haar werk, maar ze wilde het tragische in het rauwe en lelijke uitdrukken, zoals ze dat meende aan te treffen in het leven in de grote stad. Een werk als *Vrouwenfiguren* illustreert hoe Charley Toorop erin slaagt haar streven te verbeelden.

Inderdaad, verschilt haar werk van dat van Grosz en Dix: in tegenstelling tot hen maakte Charley Toorop van haar figuren geen karikaturen, die een realiteit of visie op de realiteit bespotten. Ze schilderde typen: figuren die staan voor een bepaalde groep en hun wezen uitdrukken. In het schijnbaar commentaarloze beeld gaf Charley Toorop haar visie op een sociale realiteit.

Neo-realisme

Nadat het Duitse realisme onder de term Neue Sachlichkeit en het Franse en Belgische surrealisme in 1929 en 1930 door tentoonstellingen in Amsterdam werden geïntroduceerd, laaide in ons land de discussie op over vermeende varianten van deze stromingen in de Nederlandse kunst (44). De exposities van werk van Pyke Koch, Cor Postma en Carel Willink in 1930 en van Willink, Raoul Hynckes en Wim Schuhmacher in 1931 vormden daartoe de directe aanleiding. Men ontdekte onderlinge verwantschappen in hun verbeelding van de realiteit. De term Nieuwe Zakelijkheid raakte voor hun werk niet ingeburgerd, want men vond de overeenkomsten met de Duitse kunst te oppervlakkig om hiervan te spreken (45). Dat gold eveneens voor het surrealisme. Wel werd met deze benaming het werk van een Utrechtse groep kunstenaars

lich, dat Engelman den größten Wert auf die ästhetische Funktion der Kunst legte. Verliert sie ihre Bedeutung, gibt es ihm zufolge keine Kunst mehr. Engelman formulierte hier eine Kunsttheorie, mit der viel gearbeitet wurde und wird, die aber für Charley Toorops Werk grundsätzlich ohne Belang ist. Charley Toorop wollte keine 'Schönheit' schaffen, sondern in ihrem Werk persönliche Aussagen machen. Sie tat dies manchmal mit solcher Bestimmtheit – etwa in den *Bauern* –, daß man an propagandistische Schlagworte gemahnt wird.

Charley Toorop hat sich selbst einmal über die verwandten Züge und Unterschiede in ihrem Werk gegenüber dem deutschen Realismus geäußert (43). Auf der Ausstellung der 'Unabhängigen' im Jahr 1929 stellte sie zur Malerei der Neuen Sachlichkeit, der sie zum erstenmal begegnete, fest, daß die Produkte dieser Strömung eher Journalistik als Kunst genannt werden könnten. Die Kunst von Dix und Grosz fand sie ausgesprochen häßlich, von Systematisierung zeugend, mit einem faschistischen Zug, den sie verabscheute. Wie sie sagte, wollte sie selbst in ihrem Werk nicht moralisch oder gehässig werden, sondern das Tragische im Rauhen und Häßlichen ausdrücken, so wie sie es im Leben der großen Stadt anzutreffen glaubte. Ein Werk wie *Frauengestalten* macht deutlich, wie Charley Toorop ihre Bestrebungen bildlich darzustellen wusste. Tatsächlich unterscheidet sich ihr Werk von Grosz' und Dix' Arbeiten darin, daß Charley Toorop ihre Figuren nicht in der Absicht karikierte, die Realität oder eine Sehweise von Realität lächerlich zu machen. Sie malte Typen: Figuren, die eine bestimmte Gruppe und deren Wesen ausdrücken. Im scheinbar kommentarlosen Bild vermittelte Charley Toorop ihre Vision auf eine soziale Realität.

Neo-Realismus

Nachdem der deutsche Realismus unter dem Begriff Neue Sachlichkeit und der französische und belgische Surrealismus 1929 und 1930 in Ausstellungen in Amsterdam eingeführt worden waren, flammte in unserem Land die Diskussion über vermeintlich Varianten dieser Strömungen in

(onder andere Moesman) aangeduid, maar niet dat van kunstenaars als Willink, Koch en Hynckes (46). Hun kunst stond teveel van de Neue Sachlichkeit en het surrealisme af. Zij kreeg nieuwe benamingen: magisch-realisme en neo- of nieuw realisme (47).

In de loop van de jaren dertig werden diverse pogingen ondernomen, zowel door kunstcritici als door literatoren, om het neo-realisme te omschrijven. Ter Braak en de dichter Jan Greshoff, beiden behorend tot de *Forum*-groep, legden de nadruk op het literaire karakter van het neo-realisme (48). Met name Willink verwees in zijn schilderijen vaak naar poëzie en literaire bronnen. Jan Engelman constateerde in het neo-realisme 'de neiging voor een koele, uitvoerige, zeer verzorgde manier van schilderen, sterk toegespitst op stofuitdrukking, maar evenzeer op psychologische verantwoording' (49). De bijdrage van S.P. Abas aan de discussie is belangwekkend, omdat zijn mening sindsdien algemeen werd aangehangen. In 1937 schreef hij: 'De sur-realisten gaan van het onderbewustzijn, de realisten van de werkelijkheid, onze neo-realisten van een conceptie uit' (50). Hij noemde Koch, Willink en Hynckes neo-realisten. Charley Toorop werd niet duidelijk bij de ene of andere groep gerekend. Met het neo-realistische werk vertonen sommige van haar schilderijen overeenkomsten; overigens zijn de formele en vooral de inhoudelijke verschillen groot.

Het werk van Pyke Koch van omstreeks 1928 doet zowel in stijl als in onderwerpskeuze sterk denken aan de kermistaferelen die Charley Toorop had geschilderd tussen 1920 en 1927. Koch kende Charley Toorop en haar werk (51). In de schilderijen *Kermis te Middelburg met zelfportret* (cat. nr 161) van Charley Toorop en *Suicide et souvenir* van Pyke Koch zijn verschillende elementen als in een foto-montage bij elkaar gebracht. In het werk van Koch zijn er duidelijker relaties met het surrealisme dan bij Charley Toorop: in Kochs schilderijen is geen eenheid van tijd en plaats, terwijl dat wel het geval is bij Charley Toorop. De verschillen tussen hun werk groeiden snel doordat Koch zich steeds verder perfectioneerde in de weergave van het oppervlak van objecten en door het toenemend belang van het absurdisme in zijn voorstellingen.

der niederländischen Kunst auf (44). Einen unmittelbaren Anlaß hierzu gaben die Ausstellungen mit Arbeiten von Pyke Koch, Cor Postma und Carel Willink 1930 und von Willink, Raoul Hynckes und Wim Schuhmacher 1931. Man entdeckte Verwandtschaften in ihrer Darstellung der Realität. Der Begriff Neue Sachlichkeit bürgerte sich jedoch für ihr Werk nicht ein, weil man die Übereinstimmungen mit der deutschen Kunst für zu oberflächlich hielt, als daß man davon sprechen könnte (45). Das galt in gleicher Weise für den Surrealismus. Zwar wurden mit diesem Begriff die Arbeiten einer Utrechter Künstlergruppe (unter anderen Moesman) bezeichnet, nicht aber die von Künstlern wie Willink, Koch und Hynckes (46). Ihre Kunst stand der Neuen Sachlichkeit und dem Surrealismus zu fern. Statt dessen wurde sie Magischer Realismus und Neo- oder Neu-realismus genannt (47).

Im Lauf der dreißiger Jahre wurden von Künstlern wie von Literaten verschiedene Versuche unternommen den Neo-Realismus näher zu umschreiben. Ter Braak und der Dichter Jan Greshoff, beide der *Forum*-Gruppe angehörig, betonten den literarischen Charakter des Neo-Realismus (48). Besonders Willink verwies in seinen Bildern oft auf die Quellen von Poesie und Literatur. Jan Engelman konstatierte im Neo-Realismus 'die Neigung zu einer kühlen, umständlichen, sehr sorgsam Malweise, die ebenso auf eine Verstofflichung, wie auf eine psychologische Durchdringung abzielte' (49). Der Beitrag von S.P. Abas an dieser Diskussion ist bemerkenswert, weil man seitdem seiner Meinung allgemein folgt. 1937 schrieb er: 'Die Surrealisten gehen vom Unterbewußtsein aus, die Realisten von der Wirklichkeit, unsere Neo-Realisten von einem Konzept' (50). Er nannte Koch, Willink und Hynckes Neo-Realisten. Charley Toorop wurde nicht eindeutig der einen oder anderen Gruppe zugezählt. Einige ihrer Bilder zeigen Übereinstimmungen mit dem Neo-Realismus, im übrigen sind die formalen, vor allem aber die inhaltlichen Unterschiede groß.

Das Werk von Pyke Koch von etwa 1928 erinnert in Stil und Gegenstandswahl sehr an die Kirmesbilder, die Charley Toorop zwischen 1920 und 1927 gemalt hatte. Koch kannte Charley Toorop und ihr Werk (51). In den Bildern *Kirmes in Middelburg mit*

38 *Kermis te Middelburg met zelfportret*
(*Kirmes in Middelburg mit Selbstporträt*)
1926, Amsterdam, Stedelijk Museum



Het tijdschrift *Forum* werd onder meer door Ter Braak en Edgar du Perron in 1931 opgericht (52). Hoewel het blad zich in hoofdzaak richtte op de literatuur, was er ook ruimte voor de beeldende kunst. Charley Toorop was een van de figuren rond *Forum* (53). In het eerste nummer verscheen een artikel over Charley Toorops werk.

Carel Willink werd vurig bewonderd door de Forum-groep, met name door Ter Braak en Du Perron, die met hem bevriend waren. In een recensie van een tentoonstelling van de Nieuwe Schilder- en Beeldhouwerskring in Rotterdam sprak Ter Braak zich lovend uit over Willink; niet alleen over zijn werk, maar vooral over zijn houding. Hiermee vergeleek hij Charley Toorop: 'Is dit misschien het verschil: in Willink ontdekten wij nog de bereidwilligheid om desnoods g e e n schilder te zijn, in Charley Toorop daarentegen niets anders dan het schilderen als alleen-zaligmakende levensleer? Want, mijn hemel, hoe onhumoristisch, heroïsch, ja dithyrambisch moet men tegenover zichzelf staan, om zich zoo te kunnen schilderen als Charley Toorop het hier deed!' (54).

Selbstporträt (Kat. Nr. 161) von Charley Toorop und in *Suicide et Souvenir* von Pyke Koch sind verschiedene Elemente wie in einer Fotomontage zusammengebracht. Im Werk von Koch gibt es deutlichere Beziehungen zum Surrealismus als bei Charley Toorop. In Kochs Bildern findet man keine Einheit von Zeit und Ort, während das bei Charley Toorop wohl der Fall ist. Die Gegensätze zwischen ihrem Werk wuchsen schnell, weil Koch in seinen Arbeiten die Wiedergabe der Oberfläche von Objekten und den zunehmenden Hang zum Absurden immer weiter perfektionierte.

Die Zeitschrift *Forum* wurde unter anderen von Ter Braak und Edgar Du Perron 1931 gegründet (52). Obwohl sich diese hauptsächlich mit der Literatur beschäftigte, war in ihr auch Platz für die bildende Kunst. Charley Toorop gehörte zum Kreis von *Forum* (53). In der ersten Nummer erschien ein Artikel über Charley Toorops Werk. Carel Willink wurde von der Forum-Gruppe leidenschaftlich bewundert, vor allem von Ter Braak und Du Perron, die mit ihm befreundet waren. In der Rezension einer Ausstel-



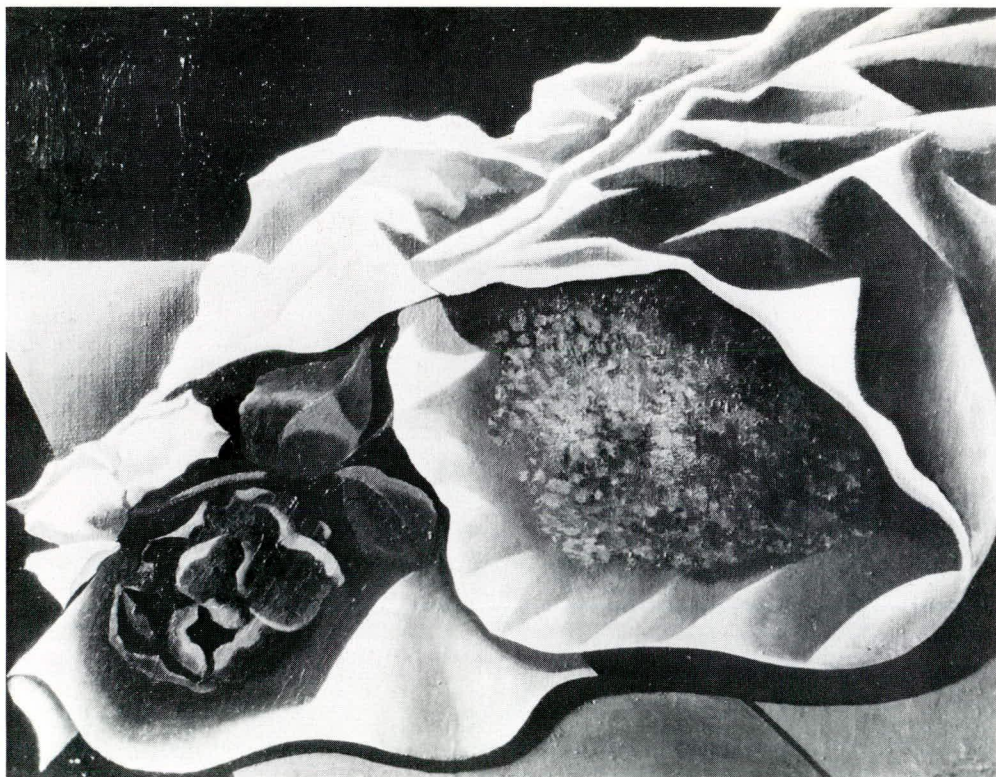
39 P. Koch, *Suicide et souvenir* 1928,
Utrecht, Centraal Museum



II. *Vrouwenfiguren* (Frauengestalten)
1932, Eindhoven, Stedelijk Van Abbe Mu-
seum

Er zijn schilderijen van Willink en Charley Toorop die uiterlijk veel gemeen hebben, bijvoorbeeld *Fleurs en Papier* uit 1930 (cat. nr 254) en *Stilleven met rozen* van Willink, eveneens uit 1930. Het onderwerp bij bei-

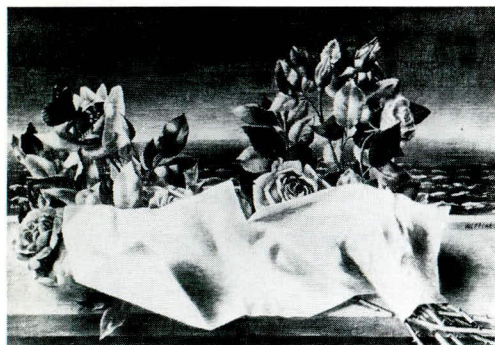
lung des Neuen Maler- und Bildhauerkreises in Rotterdam sprach sich Ter Braak lobend über Willink aus, nicht nur über sein Werk, sondern vor allem über seine Haltung als Maler, die er mit derjenigen Charley



den is hetzelfde, de compositie in grote lijnen ook, maar Willink heeft op de achtergrond eigenlijk nog een voorstelling geschilderd, die aan het hoofdmotief een andere betekenis geeft. Zijn stijl is gedetailleerder en hij probeert de stofuitdrukking van het object precies weer te geven, terwijl Charley Toorop juist details weglaat en het uiterlijk van de stof vaak omvormt om het een eigen zeggingskracht te geven.

Een ander motief dat door zowel Willink als Charley Toorop is geschilderd, vormen beelden uit de klassieke oudheid. Bij Charley Toorop vullen de Medusa-kop en de Juno-kop (55) bijna het gehele beeldvlak; de koppen zijn als het ware behandeld als stillevens. De achtergrond en compositie van *Liggende Medusa-kop* (1939) (cat. nr 402) zijn gelijk aan die van enkele vruchtstillevens. Willinks beelden uit de oudheid maken deel uit van een landschap, daarom hebben ze een andere functie. Die landschappen zijn veel meer verhalend, lijken een ogenblik in de geschiedenis weer te geven, terwijl Charley Toorops beelden sta-

Toorops verglich: 'Ist das vielleicht der Unterschied: in Willink entdeckten wir noch die Bereitwilligkeit, zur Not kein Maler zu sein, in Charley Toorop dagegen nichts anderes als das Malen als allein seligmachenden Lebensinhalt? Denn, lieber Himmel, wie humorlos, heroisch, ja dithyrambisch muß man sich selbst gegenüberstehen, um sich so malen zu können, wie Charley Toorop es hier getan hat!' (54). Es gibt Bilder von Willink und Charley Toorop, die äußerlich viel gemeinsam haben, so etwa Charley Toorops *Fleurs en papier* (Kat. Nr. 254) von 1930 und *Stilleben mit Rosen* von Willink, ebenfalls von 1930. Der Gegenstand ist bei beiden derselbe, die Komposition in großen Linien auch, aber Willink hat im Hintergrund eigentlich noch etwas gemalt, was dem Hauptmotiv eine andere Bedeutung gibt. Sein Stil ist detaillierter, und er versucht, den Stoffcharakter des Objekts genau wiederzugeben, während Charley Toorop gerade die Details wegläßt und das Äußerliche des Stoffs oft umformt, um diesem eine eigene Aussagekraft zu geben.



41 A.C. Willink, *Stilleven met rozen* (*Stilleben mit Rosen*) 1930 collectie onbekend (Unbekannter Besitz)



tisch zijn en een tijdloze indruk maken (56). Met de neo-realist Raoul Hynckes heeft Charley Toorop met name in de motiefkeuze overeenkomsten. Vanaf 1932 maakte Hynckes uitsluitend schilderijen met een vergankelijkheidssymboliek, waarmee hij teruggreep op de iconografie van de Nederlandse schilderkunst uit de 16de en 17de eeuw. Het motief van een schedel kwam daar veelvuldig voor als verwijzing naar de dood. Hynckes' schilderwijze, met een heel duidelijke stofuitdrukking, sluit eveneens nauw aan bij de 17de eeuwse trompe-l'oeil schilders. Het schedel-motief komt bij Charley Toorop in een ander verband voor: onder andere in *Doodshoofd, beeldje en rozen*, (1933) (cat. nr 327), als een van de weinige elementen van het stilleven; er is geen overdaad aan motieven zoals het geval is bij Hynckes.

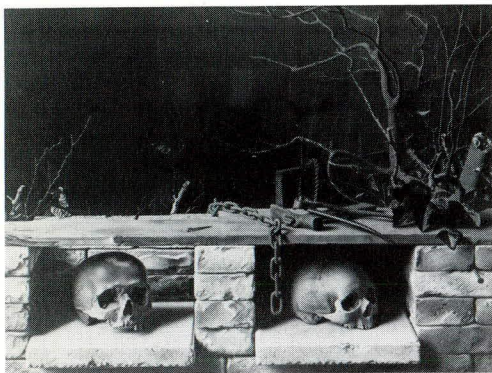
Hynckes' objecten hebben een algemeen geldende symboliek, het Christus-beeldje bij Charley Toorop heeft dat veel minder; het is een bepaald voorwerp waarvan de herkomst geïdentificeerd kan worden (57). Niet alleen de keuze van de objecten is specifiek, maar ook de schilderwijze. De techniek, de keuze van de kleuren en de vorm-

Ein anderes Element, das Carel Willink wie Charley Toorop behandelt haben, sind Skulpturen aus dem klassischen Altertum. Bei Charley Toorop füllen der Medusakopf und der Junokopf (55) beinahe die gesamte Bildfläche, die Köpfe sind im Grunde wie Stilleben behandelt. Hintergrund und Komposition in *Liegender Medusakopf* (Kat. Nr. 402) sind in einigen Früchtestilleben ähnlich. Bei Willink hingegen werden die Skulpturen des Altertums Bestandteil einer Landschaft und gewinnen daher eine andere Funktion. Die Landschaften haben viel mehr erzählenden Charakter, sie scheinen einen Augenblick der Geschichte wiederzugeben, während Charley Toorops Skulpturen statisch aufgefaßt einen zeitlosen Eindruck machen (56).

Mit dem Neo-Realisten Raoul Hynckes hat Charley Toorop Gemeinsamkeiten vor allem in der Motivwahl. Von 1932 an malte Hynckes ausschließlich Bilder mit einer Vergangenheitssymbolik, womit er auf die Ikonographie der niederländischen Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts zurückgriff. Das Motiv des Schädels verweist darin vielfältig auf den Tod. Mit einer sehr deutlichen Wiedergabe des Stofflichen, knüpfte Hynck-



42 A.C. Willink, *Uitzicht op een baai* (Aussicht auf eine Bucht) 1935 Particuliere collectie (Privatsammlung)



44 R. Hynckes, *Stilleven met twee schedels* (Stilleben mit zwei Schädeln) 1937, Arnhem, Gemeentemuseum

vereenvoudiging zijn persoonlijk. Charley Toorop gaf de dingen niet weer zoals ze eruit zien, maar zoals zij ze zelf zag. Ze schilderde motieven om een persoonlijke symboliek mee uit te drukken. Daarin verschilt haar werk van dat van de neo-realisten.

Charley Toorops kunst werd in het algemeen 'mannelijk' genoemd, en af en toe klonk het verwijt dat het werk lelijk was (58). Anderzijds was er in de kritieken een, vooral sinds 1928, sterk groeiende tendens om te pleiten voor de kwaliteit van het werk. De negatieve oordelen werden weerlegd, onder andere door Pieter Koomen in het *Maandblad voor Beeldende Kunsten* op de volgende wijze: 'Of men het dan mooi moest vinden? heeft menigeen gevraagd, niet bedacht op de wedervraag: wat vindt ge eigenlijk mooi? (. . .) 'Dat velen niet heel lang geleden nog afkeerig waren van wat Charley Toorop toen maakte, lijkt overigens wel verklaarbaar. Gebrek aan kunde heeft haar uiting jaren lang belemmerd. (. . .) Nimmer versagend (. . .) heeft Charley Toorop evenwel doorgewerkt en door talloze belemmeringen heen is zij dan langzamerhand tot een hoogte gestegen, waar het wel zoo licht om haar moet zijn als zij het in haar worstelend streven eerder waarschijnlijk nooit heeft gekend' (59).

De lof die Charley Toorop hier oogst is typerend voor de waardering die zij vanaf ongeveer 1928 krijgt toegezwaid. Haar vroeger werk wordt dan min of meer vergeten (60).

17de eeuwse schilderkunst als inspiratiebron

De herleving van de interesse voor de Hollandse schilderkunst uit de Gouden Eeuw, die in het neo-realisme tot uiting kwam, vindt ook in het realisme van Charley Toorop haar weerslag. De kunstcriticus en adviseur van mevrouw Kröller-Müller, H.P. Bremmer, wakkerde deze belangstelling aan door in zijn lezingen en publicaties parallellen te trekken tussen oude en moderne kunst (61).

In Charley Toorops portretten werden bepaalde overeenkomsten gezien met die van Frans Hals en Rembrandt. Met de portretten van Hals heeft zij de expressie door middel van losse verfstreken gemeen. Rembrandt

kes aan die Trompe-l'oeil-Malerei des 17. Jahrhunderts an. Das Motiv des Schädels kommt bei Charley Toorop in einem anderen Zusammenhang vor: in *Totenkopf, Christusbildchen und Rosen*, 1933 (Kat. Nr. 327) ist es eines der wenigen Elemente des Stillebens. Hier gibt es keinen Überfluß an Motiven wie etwa bei Hynckes.

Während Hynckes' Gegenstände eine allgemeingültige Symbolik prägt, bedeutet das Christusbildchen bei Charley Toorop jedoch etwas Bestimmtes, dessen Herkunft identifiziert werden kann (57). Nicht nur die Wahl der Objekte ist spezifisch, sondern auch die Malweise. Die Technik, die Farbenwahl und die Formenvereinfachung sind persönlicher Art. Charley Toorop gab die Dinge nicht wieder, wie sie aussehen, sondern wie sie diese selbst sah. Sie malte Motive, um mit ihnen eine persönliche Symbolik auszudrücken. In diesem Punkt unterscheidet sich ihr Werk von dem der Neo-Realisten.

Charley Toorops Kunst wird im allgemeinen 'männlich' genannt, und ab und zu wird ihr vorgeworfen, daß ihre Malerei häßlich wäre (58). Andererseits wuchs in den Kritiken, vor allem seit 1928, die Tendenz, für die Qualität ihrer Arbeiten zu plädieren. Die negativen Urteile wurden unter anderen durch Pieter Koomen im *Maandblad voor Beeldende Kunsten* auf folgende Weise widerlegt: 'Ob man das schön finden muß, hat manch einer gefragt, nicht gefaßt auf die Gegenfrage: was finden Sie eigentlich schön?' . . .

'Daß viele noch vor nicht langer Zeit ablehnten, was Charley Toorop machte, ist übrigens leicht zu erklären. Mangel an Kenntnissen hat ihre Äußerungen jahrelang belastet. (. . .) Nie verzagend hat Charley Toorop unverdrossen weitergearbeitet, und trotz zahlloser Hindernisse ist sie langsam zu einer Höhe aufgestiegen, auf der es um sie so hell sein müßte, wie sie es in ihrem harten Streben vorher niemals gekannt hat' (59).

Das Lob, das Charley Toorop hier erntet, ist typisch für die Wertschätzung, die ihr ab etwa 1928 entgegengebracht wurde. Ihr früheres Werk wurde dann mehr oder weniger vergessen (60).

45 Doodshoofd, beeldje en rozen (Totenkopf, Christusbildchen und Rosen) 1934, 's-Gravenhage, particuliere collectie (Privatsammlung)



gaf in zijn latere zelfportretten onverfraaid zijn gelaatstrekken, rimpels, de ouderdom van zijn huid weer en gaf daarmee een visie op zijn eigen persoon. Charley Toorop verscherpte gelaatstrekken van de personen, legde de nadruk op de ogen en gaf eveneens niet het 'uiterlijk' maar het innerlijk weer.

Die Malerei des 17. Jahrhunderts als inspirationsquelle

Die Wiederbelebung des Interesses für die holländische Malerei des 'Goldenen Jahrhunderts', die im Neo-Realismus zum Ausdruck kam, findet auch im Realismus von Charley Toorop ihren Niederschlag. Der

46 *Kaasmarkt van Alkmaar (Käsemarkt von Alkmaar)* 1933, Amsterdam, Stedelijk Museum



In de ontstaansgeschiedenis van *De Kaasmarkt te Alkmaar* (1932/33) (cat. nr 124) komt de relatie met de 17de eeuwse Nederlandse schilderkunst expliciet naar voren. Het idee voor het onderwerp van dit schilderij werd geopperd door de Amsterdamse kunsthandelaar Goudstikker, die een grote collectie 17de eeuwse Nederlandse kunst had (62). Hij legde zelfs een duidelijk plan voor aan Charley Toorop, hoe de kaasmarkt zijns inziens verbeeld zou moeten worden. Goudstikker schetste een traditie van het onderwerp zoals die in zijn fantasie door kunstenaars uit verschillende tijden zou kunnen zijn geschilderd; typerend is dat hij aanving bij de 17de eeuw (63). Het nog niet geschilderde doek zou echter geen 17de eeuws, maar een eigentijds karakter moeten hebben. Daarvoor dienden twee aspecten tot uiting te komen in het schilderij: een historische en eigentijdse documentatie. Goudstikker zag de kaasmarkt als historisch gegeven, maar ook als tegenwoordige realiteit van de arbeid op de markt. Hoe aan

Kunstkritiker und Berater von Frau Kröller-Müller, H.P. Bremmer, weckte dieses Interesse, indem er in seinen Vorträgen und Publikationen Parallelen zwischen der alten und modernen Kunst zog (61).

In Charley Toorops Porträts wurden bestimmte Übereinstimmungen mit denen von Frans Hals und Rembrandt gesehen. Mit den Porträts von Hals hat sie die Ausdrucksform mittels loser Farbstriche gemein. Rembrandt gab in seinen späten Selbstporträts seine Gesichtszüge, die Falten, das Alter seiner Haut ohne Beschönigung wieder und vermittelte so eine Vision von der eigenen Person. Charley verschärfte die Gesichtszüge der Personen und betonte die Augen, sie gab nicht das 'Äußere' sondern das 'Innere' wieder.

In der Entstehungsgeschichte des *Käsemarktes in Alkmaar* 1932/33 (Kat. Nr. 124) tritt die Beziehung zur niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts deutlich hervor. Die Idee zu diesem Bildgegenstand kam

deze inhoud vorm gegeven moest worden, beschreef hij als volgt: 'Als hoofdmotief vooraan en groot een slee met kaas fonkelend oranje-geel het product van het land gedragen door twee sjouwers, waarvan de voorste nauwelijks en slechts ten deele zichtbaar, de achterste daarentegen als eenige hoofdfiguur op het heele schilderij, in zijn kop de geheele gebonden geslotenheid van het noordelijk Holland, waarin culmineert de ernst van het geval; in zijn houding de geheele merkwaardigheid van dien eigenaardigheden en snellen loop, gespannen door het gewicht van de slee, een prachtig probleem, daaromheen gegroepeerd, bijna speelgoedachtig en onwaarschijnlijk de huisjes, wolkjes, ophaalbruggetjes, waaggebouw, voor mijn part zelfs de Damiaantjes' (64).

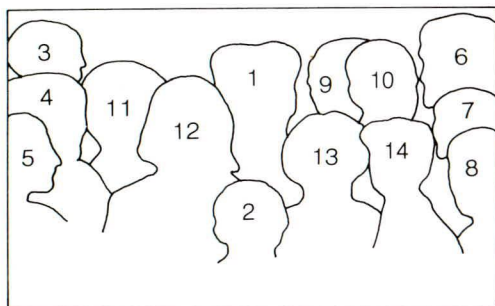
Het doek *De Kaasmarkt te Alkmaar* laat duidelijk zien dat Charley Toorop geprobeerd heeft de visie van Goudstikker te verwezenlijken door zijn aanwijzingen te volgen. Charley Toorop schilderde naar de natuur. Ze maakte een globale opzet, waarna ze de uitsparingen voor de objecten stuk voor stuk invulde. De achtergrond van *De Kaasmarkt te Alkmaar* schilderde ze eerst ter plekke (65), later liet ze de kaasdragers in haar atelier poseren. Het voltooide doek werd in 1933 bij Goudstikker tentoongesteld op een expositie, die beschouwd werd als een overzichtstentoonstelling (66).

47 Poserende kaasdragers in Charley Toorops atelier (Posierende Käseträger in Charley Toorops Atelier), foto E. Besnyö



von dem Amsterdamer Kunsthändler Goudstikker, der eine große Sammlung zur niederländischen Kunst des 17. Jahrhunderts hatte (62). Er gab selber genaue Anweisungen an Charley Toorop, wie seiner Meinung nach der Käsemarkt dargestellt werden sollte. Goudstikker skizzierte eine Tradition des Bildthemas, wie es in seiner Phantasie von Künstlern aus verschiedenen Zeiten hätte gemalt werden können; typisch ist, daß er mit dem 17. Jahrhundert anfang (63). Das noch nicht gemalte Bild sollte nicht den Geist des 17. Jahrhunderts vermitteln, sondern einen zeitgenössischen Charakter haben. Deswegen sollten zwei Aspekte in dem Bild zum Ausdruck kommen: eine historische und eine zeitgenössische Dokumentation. Goudstikker sah den Käsemarkt als eine historische Gegebenheit, aber auch als eine gegenwärtige Realität der Arbeit auf dem Markt. Wie diesem Inhalt Form gegeben werden sollte, beschrieb er wie folgt: 'Als Hauptmotiv vorne und groß ein Schlitten, mit orangegelb funkelnendem Käse, das Produkt des Landes, getragen von zwei Lastträgern, der vordere von ihnen kaum und nur zum Teil sichtbar, der hintere dagegen vollständig als einzige Hauptfigur auf dem ganzen Bild, in seinem Kopf die ganze Verschllossenheit des nördlichen Holland, in dem der Ernst des Geschehnisses kulminiert; in seiner Haltung die ganze Merkwürdigkeit seiner Eigenheiten und der schnelle Lauf, angespannt durch das Gewicht des Schlittens, ein prächtiges Problem, darum gruppiert, fast spielzeugartig und unwahrscheinlich, die Häuschen, die Wölkchen, die Ziehbrückchen, das Gebäude der Waage und meinethalben sogar die Damiaantjes (Pflastersteine)' (64). Das Bild *Der Käsemarkt in Alkmaar* läßt deutlich erkennen, daß Charley Toorop versucht hat, die Vision von Goudstikker zu verwirklichen, indem sie seinen Anweisungen folgte. Charley Toorop malte nach der Natur. Sie machte einen allgemeinen Entwurf, dann füllte sie die Aussparungen für die einzelnen Bildteile Stück für Stück aus. Den Hintergrund vom *Käsemarkt in Alkmaar* malte sie zuerst an Ort und Stelle (65), später ließ sie die Käseträger in ihrem Atelier posieren. Das vollendete Werk wurde 1933 bei Goudstikker in einer Ausstellung gezeigt, die eine Übersicht ihres Werkes geben sollte (66).

48 Schema van *Maaltijd der Vrienden*
(Schema von *Mahlzeit der Freunde*)



- 1 Gerrit Rietveld
- 2 Noeki Rädecker
- 3 Beeldje van Rädecker
- 4 Edgar Fernhout
- 5 Rachel Fernhout
- 6 Adriaan Roland Holst
- 7 Charley Toorop
- 8 Eva Besnyö
- 9 Wim Oepts
- 10 Pyke Koch
- 11 John Rädecker
- 12 Annie Rädecker
- 13 Annie Fernhout
- 14 John Fernhout



De Maaltijd der Vrienden

Tussen haar andere werk door schilderde Charley Toorop in 1932 en 1933 *De Maaltijd der Vrienden*, waarin ze haar eigen realiteit vastlegde. Het is een groepsportret van vrienden in haar huis.

Op een foto is te zien hoe zij te werk ging. De portretten van de afzonderlijke figuren maakte ze na elkaar, met als gevolg dat ze ruimte te kort kwam. Bepaalde koppen zijn slechts ten dele zichtbaar, doordat een volgend portret er overheen geschilderd werd. Er is uiteindelijk weinig ruimte overgebleven voor de maaltijd op de voorgrond: een schaal appels, vissen, een brood, wijn en wat serviesgoed. De achtergrond is een deel van de muur van haar atelier en rechts is er een beperkt uitzicht. Die muur komt op meer schilderijen voor, bijvoorbeeld in het *Zelfportret tegen muur* uit 1925 (cat. nr 3) en het *Portret van Annie Fernhout* uit 1936 (cat. nr 84). De muur is een vorm van documentatie van plaats en ontstaan van het doen, namelijk het atelier, en ook van de eigen leefomgeving. Hiertoe behoort ook de afgebeelde koffiepote, die in het *Stilleven* uit 1940/42 (cat. nr 334) terugkomt.

De Maaltijd der Vrienden doet eerder denken aan een samenvoeging van twee of zelfs meer dan twee schilderijen in één, dan

Die Mahlzeit der Freunde

Neben anderen Arbeiten schuf Charley Toorop 1932 und 1933 das Bild *Die Mahlzeit der Freunde* (Kat. Nr. 150), in dem sie ihre eigene Wirklichkeit festhielt. Es ist ein Gruppenporträt von Freunden in ihrem Haus.

Auf einem Foto ist zu sehen, wie sie vorging. Die Porträts der einzelnen Personen malte sie nacheinander, was zur Folge hatte, daß sie mit dem Platz nicht auskam. Von einzelnen Köpfen ist kaum ein Teil zu sehen, weil ein nachfolgendes Porträt darübergemalt wurde. Für die Mahlzeit im Vordergrund blieb dann sehr wenig Raum übrig: eine Schüssel mit Äpfeln, Fische, ein Brot, Wein und etwas Geschirr. Den Hintergrund bildet ein Teil ihrer Atelierwand, nach rechts ist ein begrenzter Ausblick frei. Die Mauer kommt auf mehreren Bildern vor, zum Beispiel im *Selbstporträt vor der Mauer* von 1925 (Kat. Nr. 3) und im *Porträt von Annie Fernhout* von 1939 (Kat. Nr. 84). Die Mauer ist eine Art Dokument für Ort und Entstehung des Bildes: das Atelier und auch die eigene Umgebung. Dazu gehört ebenfalls der dargestellte Kaffeetopf, der im *Stilleben* von 1940/42 (Kat. Nr. 334) wieder vorkommt.

Die Mahlzeit der Freunde läßt weniger an ein gemeinsames Essen denken, da die



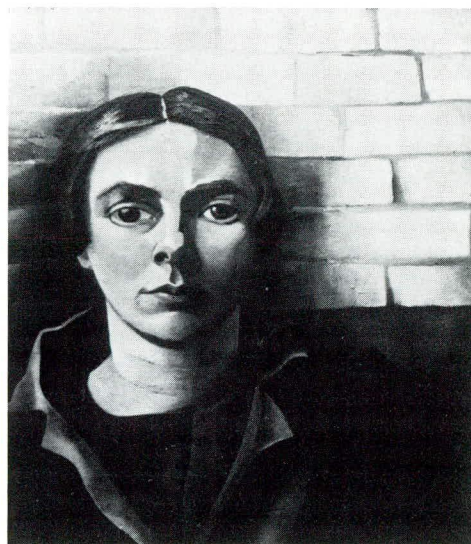
49 Charley Toorop werkend aan *Maaltijd der vrienden* (Charley Toorop bei der Arbeit an *Mahlzeit der Freunde*), foto E. Besnyö

aan een maaltijd. Enerzijds zijn er portretten van familie en vrienden, anderzijds is de voorgrond een stilleven (67), dat verwant is met andere stillevens van Charley Toorop. Er is geen handeling. De koppen van de figuren zijn naast en voor elkaar afgebeeld, zonder enige onderlinge relatie, aangeduid door blikrichting of gebaar (68). Het compositieschema is eenvoudig, bijna symmetrisch met als middenas de koppen van Rietveld en Noeki Rådecker. De kop uiterst links stelt een beeldje van Rådecker voor, de koppen daaronder, van Edgar Fernhout en zijn vrouw Rachel, zijn en profil geschilderd. Symmetrisch hiermee zijn de koppen geheel rechts, portretten van Adriaan Roland Holst, Charley Toorop en haar schoondochter Eva Besnyö. De koppen van Wim Oepts en Pyke Koch staan ten opzichte van elkaar spiegelbeeldig gedraaid. Eenzelfde spiegeleffect is er tussen de koppen van Koch en John Fernhout. De andere koppen zijn strak frontaal gericht: portretten van John Rådecker, zijn vrouw Annie en van Annie Fernhout.

De gelaatstreken zijn scherp weergegeven. Ook hier is weer opvallend hoe Charley Toorop in de manier waarop zij het penseel hanteerde uitdrukking gaf aan het karakter van de geportretteerde persoon. Typend zijn de in korte streekjes geschilderde kop van Rietveld en de jas van John, waarbij de penseelstreken in cirkelende bewegingen naast elkaar zijn gezet.

Szene aus zwei oder mehr Bildern zusammengefügt scheint. Ein Bereich sind die Porträts von Familie und Freunden, ein anderer ist der Vordergrund, ein Stilleben (67), das mit anderen Stilleben Charley Toorops verwandt ist. Es gibt keine Handlung. Die Köpfe der Personen sind neben- und voreinander wiedergegeben, ohne daß die geringste Beziehung untereinander in Blickrichtung oder Gebärde angedeutet wäre (68). Das Kompositionsschema ist einfach, beinahe symmetrisch, mit den Köpfen von Rietveld und Noeki Rådecker als Mittelachse. Der Kopf ganz links gibt eine Plastik von Rådecker wieder, die Köpfe darunter, Edgar Fernhout und seine Frau Rachel, erscheinen im Profil. Symmetrisch hierzu finden sich die Köpfe ganz rechts, Porträts von Adriaan Roland Holst, Charley Toorop und ihrer Schwiegertochter Eva Besnyö. Die Köpfe von Wim Oepts und Pyke Koch stehen sich spiegelbildlich gegenüber. Den gleichen Spiegeleffekt gibt es zwischen den Köpfen von Koch und John Fernhout. Die anderen Köpfe sind ganz frontal ausgerichtet: Porträts von John Rådecker, seiner Frau Annie und von Annie Fernhout.

Die Gesichtszüge sind scharf wiedergegeben. Auch hier fällt wieder auf, wie Charley Toorop, mit ihrem Pinselstrich dem Charakter der porträtierten Person einen bestimmten Ausdruck gab. Typisch sind der in kurzen Strichen gemalte Kopf von Rietveld und



50 *Zelfportret tegen muur* (Selbstporträt vor der Mauer) 1925, Rotterdam, Museum Boymans-Van Beuningen

51 *Portret van Annie Fernhout* (Porträt von Annie Fernhout) 1936, Eindhoven, Stedelijk Van Abbe Museum





52 *Tuin met beeld in sneeuw (Garten mit Skulptur im Schnee)* 1940, Epse, particuliere collectie (Privatsammlung)



53 J. Rädecker, *Portret Annie Fernhout (Porträt Annie Fernhout)* 1936

Dat de koppen afzonderlijk geportretteerd zijn, blijkt ook uit de onderlinge verhoudingen, die ongelijk zijn. Met name de kop van Rietveld is veel te groot in verhouding tot de andere hoofden. De genoemde kenmerken — de wisselende techniek, het ontbreken van een verbondenheid van de figuren onderling, behalve wat betreft de compositie, de proportionele verschillen tussen de koppen — maken duidelijk dat Charley Toorop met *De Maaltijd der Vrienden* mensen heeft geportretteerd die voor haar op een of andere wijze belangrijk waren, mensen die misschien geen persoonlijke binding met elkaar hadden, maar die door de schilder bij een maaltijd in haar huis bij elkaar zijn gebracht (69).

John Rädecker was een bevriend beeldhouwer die Charley Toorop sinds 1920 kende. Ze woonden bij elkaar in de buurt. Haar waardering voor zijn werk blijkt uit het feit dat zij de kop van een beeldje van Rädecker afbeeldde in *De Maaltijd der Vrienden*. Ze bezat zelf werk van Rädecker, dat ze soms gebruikte in haar schilderijen, zoals in *Tuin met Beeld in Sneeuw* uit 1940 (cat. nr 209). Hoezeer Rädecker en Charley Toorop op een gegeven moment in hun werk dichtbij elkaar kwamen, is te zien in de portretten van Charley's dochter Annie: de buste van Rädecker dateert uit 1934/36, het portret van Charley Toorop uit 1936.

Met de dichter Adriaan Roland Holst was Charley Toorop al sinds 1918 bevriend. Regelmatig kwam hij bij haar thuis om uit zijn werk voor te dragen (70).

Uit de centrale plaats die Rietveld op *De Maaltijd der Vrienden* inneemt en de grootte van zijn portret kan worden afgeleid dat Charley Toorop grote bewondering voor deze architect had. Tijdens het ontstaan van het doek moet ze hem goed gekend hebben, daar hij in 1932 haar huis in Bergen opnieuw ingericht had.

Wim Oepts schilderde in deze tijd in het atelier van Charley Toorop (71). Ze gaf hem aanwijzingen en spande zich in om hem bekend te doen raken.

Haar waardering voor Pyke Koch, die in het begin van zijn schildersloopbaan door Charley Toorops werk werd geïnspireerd, blijkt uit het feit dat ze hem op *De Maaltijd der Vrienden* afbeeldde.

Tenslotte is de relatie tussen Charley Toorop en Eva Besnyö vermeldenswaard. De fo-

die Jacke von John, bei denen die Pinselstriche in kreisender Bewegung nebeneinander gesetzt sind.

Daß die Köpfe einzeln porträtiert wurden, ergibt sich aus ihrem Verhältnis zueinander, das ungleichmäßig ist. Besonders der Kopf von Rietveld ist viel zu groß im Verhältnis zu den anderen.

Die genannten Beobachtungen — die wechselnde Technik, das Fehlen von Verbindungen unter den Figuren, was Komposition und unterschiedliche Größe der Köpfe angeht — machen deutlich, daß Charley Toorop mit der *Mahlzeit der Freunde* Menschen porträtiert hat, die für sie auf die eine oder andere Weise wichtig waren; Menschen, die vielleicht kein persönliches Verhältnis zueinander hatten, die aber durch die Malerin zu einer Mahlzeit in ihrem Haus zusammengeführt worden sind (69).

John Rädecker war ein befreundeter Bildhauer, den Charley Toorop seit 1920 kannte. Sie wohnten einander benachbart. Ihre Wertschätzung für seine Arbeit beweist die Tatsache, daß sie in der *Mahlzeit der Freunde* den Kopf einer Plastik von Rädecker wiedergab. Sie besaß selbst Arbeiten von Rädecker, die sie manchmal in ihren Bildern verwendete, so in *Garten mit Skulptur im Schnee* von 1940 (Kat. Nr. 209). Wie sehr Rädecker und Charley Toorop sich in einem bestimmten Moment in ihren Werken nahekamen, zeigen die Porträts von Charleys Tochter Annie: die Büste von Rädecker datiert von 1934/36, das Porträt von Charley Toorop ist aus dem Jahr 1936.

Mit dem Dichter Adriaan Roland Holst war Charley Toorop schon seit 1918 befreundet. Regelmäßig kam er in ihr Haus, um aus seinem Werk vorzutragen (70).

Aus der zentralen Stellung, die Rietveld in der *Mahlzeit der Freunde* einnimmt und aus der Größe seines Porträts kann man schließen, daß Charley Toorop eine große Bewunderung für diesen Architekten hatte. Zur Zeit der Entstehung des Bildes muß sie ihn gut gekannt haben, da er 1932 ihr Haus in Bergen neu eingerichtet hatte.

Wim Oepts malte zu dieser Zeit im Atelier von Charley Toorop (71). Sie gab ihm Anleitung und bemühte sich, ihn bekannt zu machen.

Ihre Wertschätzung für Pyke Koch, der zu Beginn seiner Malerlaufbahn durch Charley Toorops Werk inspiriert wurde, zeigt sich in

tographe was in die tijd getrouwd met Charley's zoon John. Ook na hun scheiding bleef de vriendschap van Charley met Eva echter bestaan. Eva Besnyö heeft veel foto's van Charley Toorop en haar atelier gemaakt (72).

Over de verhouding tussen de fotografie en de schilderkunst was Charley Toorop overigens zeer expliciet: fotografie beschouwde ze als een momentopname, schilderkunst was voor haar het vastleggen van een tijdsbeeld (73). Voor haar doeken maakte ze nooit gebruik van foto's, ook niet voor portretten, omdat ze de expressie van het levende gezicht moest zien (74). *De Maaltijd der Vrienden* is geen fotografische momentopname, maar een geconstrueerde werkelijkheid.

Door verschillende schrijvers is *De Maaltijd der Vrienden* in een Nederlandse traditie van groepsportretten – schutterstukken – geplaatst (75). De kunstcriticus, schilder en leraar in de estetica, dr H.P. Bremmer, zei er in zijn blad *Beeldende Kunst* het volgende over: 'Wanneer er een prijsvraag uitgeschreven was om na te gaan, of er in onzen tijd nog wel iemand was, die de kracht had om iets te verbeelden van het sterke, wat in Oud-Hollandsche regentenstukken steekt, dan had CHARLEY dit kunnen inzenden'. . . . 'Ik veronderstel, dat, wanneer het opgehangen werd tusschen twee fatsoenlijk sterke Regentenstukken uit de 17de eeuw, die stukken eer in de verdrukking zouden komen dan dit werk van CHARLEY, en ik meen, dat al hangt men dit tusschen twee van de goede Halsen in Haarlem, zij haar kracht zal handhaven'. . . .

' . . . gezond zou zulk werk naast elkaar zijn, geen gefemel, maar alles recht op den man af. En dan die verschillen van gezichten van menschen in zoo'n oud schilderij en in zoo'n modern. Wat zou dat belangrijk zijn om te zien'. . . (76).

der Tatsache, daß sie ihn auf der *Mahlzeit der Freunde* abbildete.

Schließlich ist die Beziehung zwischen Charley Toorop und Eva Besnyö erwähnenswert. Die Fotografin war damals mit Charleys Sohn John verheiratet. Auch nach deren Scheidung blieb die Freundschaft zwischen Charley und Eva bestehen. Eva Besnyö hat viele Fotos von Charley Toorop und ihrem Atelier gemacht (72).

Über das Verhältnis zwischen Fotografie und Malerei hatte Charley Toorop im übrigen eine sehr entschiedene Meinung: die Fotografie betrachtete sie als eine Momentaufnahme, die Malerei war für sie das Festlegen einer Zeitaufnahme (73). Für ihre Bilder gebrauchte sie niemals Fotos, auch nicht für Porträts, weil sie den Ausdruck des lebenden Gesichtes sehen mußte (74). *Die Mahlzeit der Freunde* ist keine fotografische Momentaufnahme, sondern eine konstruierte Wirklichkeit.

Durch verschiedene Kritiker wurde *Die Mahlzeit der Freunde* in die niederländischen Tradition der Gruppenporträts – Schützenstücke – gestellt (75). Der Kunstkritiker, Maler und Ästhetiklehrer Dr. H.P. Bremmer sagte hierüber in seiner Zeitschrift *Beeldende Kunst* folgendes: 'Wenn man ein Preisausschreiben gemacht hätte, um zu sehen, ob es in unserer Zeit noch jemanden gab, der die Kraft hatte, etwas zu gestalten von der Stärke, die in altholländischen Regentenstücken steckt, dann hätte CHARLEY dieses Bild einsenden können'. . . . 'Ich unterstelle, daß, wenn es aufgehängt würde zwischen zwei richtig starken Regentenstücken des 17. Jahrhunderts, die letzteren eher in Bedrängnis kämen, als dieses Werk von CHARLEY, und ich meine, wenn man es zwischen zwei gute Frans Hals-Bilder in Haarlem hängt, daß sie ihre Kraft schon zeigen wird'. . . . munter sollte so etwas nebeneinander aussehen, nicht frömmlicherisch, sondern als eine gestandene Sache. Und dann die Unterschiede bei den Gesichtern der Menschen in so einem alten Bild und in so einem modernen! Das zu sehen, dürfte wichtig sein'. . . (76).



55 D. Barendsz., *De maaltijd van rot G* (*Die Mahlzeit der Gruppe G*) 1562, Amsterdam, Rijksmuseum



56 *Portretgroep H.P. Bremmer (Porträtgruppe H.P. Bremmer) 1938, Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller*

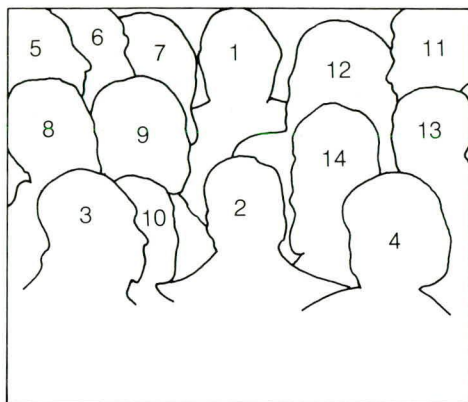
De Bremmergroep

In de tweede grote portretgroep van Charley Toorop, *Portretgroep H.P. Bremmer* (cat. nr 155), is de kring rond Bremmer afgebeeld. Een groep vrienden wilde hem eren met een

Die Bremmergruppe

In dem zweiten großen Gruppenporträt von Charley Toorop, *Porträtgruppe H.P. Bremmer* (Kat. Nr. 155), ist der Kreis um Bremmer festgehalten. Eine Gruppe von Freun-

57 Schema van de Bremmergroep
(Schema der Bremmergruppe)



- 1 Joseph Mendes da Costa
- 2 Bart van der Leck
- 3 Hendricus P. Bremmer
- 4 Mevrouw Bremmer
- 5 Charley Toorop
- 6 Kop Jan Toorop door Rådecker
- 7 Jan Sluyters
- 8 Johan C. Altorf
- 9 John Rådecker
- 10 Tjitske G.M. van Hettinga Tromp
- 11 Rudolf Bremmer
- 12 Lambertus Zijl
- 13 Hermanus A. van Daalhoff
- 14 Dirk Nijland

schilderij, waarin zijn betekenis voor de Nederlandse kunst tot uiting zou moeten komen (77). Charley Toorop schilderde het doek tussen 1936 en 1938. Nadat het tentoongesteld was bij kunsthandel Nieuwenhuizen Segaar in Den Haag werd het in de collectie van het echtpaar Kröller-Müller ondergebracht. Gezien het feit dat Bremmer sinds jaar en dag mevrouw Kröller-Müller adviezen gaf bij de vorming van haar kunstverzameling (78), was dit een geëigende plaats voor het werk.

In principe heeft Charley Toorop bij de Bremmergroep voor eenzelfde oplossing gekozen als bij *De Maaltijd der Vrienden* wat betreft de plaatsing van veel figuren in een kleine ruimte. De compositie is symmetrisch, maar van een strakkere orde dan in *De Maaltijd der Vrienden*; de centrale as vormen de koppen van Mendes da Costa en Van der Leck. Deze koppen zijn frontaal afgebeeld, die van de andere personen zijn naar de centrale as gericht.

Evenals in *De Maaltijd der Vrienden* verschillen de koppen in grootte en in de wijze van schilderen: Toorop schilderde de portretten afzonderlijk. Ze had een compositieschets op papier en reisde met het grote doek naar de mensen die zij wilde portretteren (79).

De koppen vullen bijna het hele doek. De ruimte was zelfs te krap om alle gezichten helemaal weer te geven; er moesten overlappingsen gemaakt worden. Uit de manier waarop Charley Toorop dit deed bleek dat zij niet geïnteresseerd was in het traditionele principe van de portretschilderkunst. Zij liet zelfs belangrijke delen van het gezicht wegvallen door overlapping van een andere kop. In de overlappingsen kan een aanwijzing gezien worden voor een zekere rangorde van de koppen (80). Het is opvallend, dat de buste van Bart van der Leck veel ruimte kreeg toegemeten; zijn kop staat er geheel op en wordt geïsoleerd door een donkere omlijsting. De nadruk die hierdoor op hem komt te liggen, maakt hem in feite tot de centrale figuur. Charley Toorop was een groot bewonderaarster van zijn werk (81) en met de *Bremmergroep* heeft ze speciaal Bart van der Leck hommage willen geven (82).

Bremmer en zijn vrouw bevinden zich links en rechts op de voorgrond; hun handen ko-

den woltte ihn mit einem Bild ehren, in dem seine Bedeutung für die niederländische Kunst zum Ausdruck kommen sollte (77). Charley Toorop malte das Bild zwischen 1936 und 1938. Nachdem es in der Kunsthändler Nieuwenhuizen Segaar in Den Haag ausgestellt worden war, kam es in die Sammlung des Ehepaars Kröller-Müller. Da Bremmer Frau Kröller-Müller seit langem beim Aufbau ihrer Kunstsammlung beraten hatte (78), war dies der geeignete Platz für das Werk.

Im Prinzip hat Charley Toorop für die Bremmergruppe eine ähnliche Lösung gesucht wie bei der *Mahlzeit der Freunde*, und zwar hinsichtlich der Unterbringung von vielen Figuren auf engem Raum. Die Komposition ist symmetrisch, aber von strafferer Ordnung als in der *Mahlzeit der Freunde*; die Mittelachse bilden die Köpfe von Mendes da Costa und Van der Leck. Diese Köpfe sind frontal wiedergegeben, die der anderen Personen sind zur Mittelachse hin gerichtet.

Wie in der *Mahlzeit der Freunde* unterscheiden sich die Köpfe in der Größe und in der Art der malerischen Darstellung: Toorop malte die Porträts einzeln. Sie machte eine Kompositionsskizze auf Papier und reiste mit der großen Leinwand zu den Personen, die sie porträtieren wollte (79).

Die Köpfe füllen beinahe das ganze Bild. Der Raum war sogar zu knapp, um die Gesichter vollständig wiederzugeben; es mußten Überschneidungen in Kauf genommen werden. Aus der Art und Weise, wie Charley Toorop das machte, zeigte sich, daß sie am traditionellen Prinzip der Porträtmalerei nicht interessiert war. Sie ließ sogar wichtige Teile des Gesichts wegen der Überlagerung durch einen anderen Kopf wegvallen. In den Überschneidungen wird eine bestimmte Rangordnung der Köpfe angedeutet (80). Es fällt auf, daß dem Brustbild von Bart van der Leck viel Platz eingeräumt wurde; sein Kopf ist voll sichtbar und wird durch eine dunkle Einrahmung isoliert. Der Nachdruck, der ihm hierdurch verliehen wird, macht ihn in der Tat zur zentralen Figur. Charley Toorop war eine große Bewunderin seines Werks (81), mit der *Bremmergruppe* wollte sie besonders Bart van der Leck eine Huldigung zuteil werden lassen (82).

men in het midden bij elkaar en vormen als het ware de afsluiting van het schilderij aan de onderkant. Bremmer heeft veel voor Charley Toorop betekend. Niet alleen schreef hij al vroeg over haar werk en bleef hij dat regelmatig doen (83), maar hij was ook een van de eersten die haar werk kocht. Charley Toorop beeldde zichzelf ook af, in de linkerbovenhoek, met daarnaast 'als schaduw' een deel van de bronzen kop van Jan Toorop, door Rädecker gemaakt (84). Zo duidde ze de band met haar vader aan die ze ook na zijn dood in 1928 bleef voelen.

Op de achtergrond van de *Bremmergroep* gaf ze delen van schilderijen van drie kunstenaars weer: van Van Gogh, Willink en Floris Verster. Voor de erkenning van Van Gogh en Verster had Bremmer zich in het bijzonder ingezet. De waardering voor Van Gogh, die Charley Toorop met Bremmer deelde, is benadrukt door de manier van schilderen in de kop van Jan Sluyters, die in dit opzicht doet denken aan een zelfportret van Van Gogh.

De *Bremmergroep* is, evenals *De Maaltijd der Vrienden*, een document, dat niet alleen iets zegt over een bepaalde tijd, maar ook iets over de maakster, die haar persoonlijke visie op de geportretteerden hier duidelijk naar voren brengt. Slagter verwoordde de beide betekenissen als volgt: '... (Charley Toorop heeft) een unie van persoonlijkheden willen scheppen, wier geestelijke relatie deze is, dat zij met elkaar en met Bremmer als geestelijk middelpunt een bepaald gedeelte van de hedendaagse Nederlandsche beeldende kunst vertegenwoordigen' (85).

Bremmer und seine Frau finden sich links und rechts im Vordergrund. Ihre Hände kommen in der Mitte zueinander und fungieren im Grunde als Bildabschluß nach unten. Bremmer hat viel für Charley Toorop bedeutet. Er schrieb nicht nur früh über ihr Werk und tat das auch weiterhin regelmäßig (83), sondern er war auch einer der ersten, der Bilder von ihr kaufte.

Charley Toorop gab sich auch selbst wieder, und zwar in der linken oberen Ecke, 'als Schatten' daneben einen Teil des Bronzekopfs von Jan Toorop, den Rädecker gemacht hatte (84), ein Zeichen der Bindung, die auch nach dem Tode Toorops 1928 immer noch verspürte.

Im Hintergrund der *Bremmergruppe* gab sie Teile von Bildern dreier Künstler wieder: von Van Gogh, Willink und Floris Verster. Bremmer hatte sich für die Anerkennung von Van Gogh und Verster besonders eingesetzt. Die Wertschätzung von Van Gogh, die Charley Toorop mit Bremmer teilte, ist betont durch die Malweise des Kopfes von Jan Sluyters, der damit an ein Selbstbildnis von Van Gogh denken läßt.

Die *Bremmergruppe* ist wie *Die Mahlzeit der Freunde* ein Dokument, das nicht nur etwas aussagt über eine bestimmte Epoche, sondern auch etwas über die Künstlerin Charley Toorop, die ihre persönliche Vision von den hier Porträtierten besonders deutlich macht. Slagter faßte die beiden Bedeutungsebenen in folgende Worte: '... (Charley Toorop hat) einen Kreis von Persönlichkeiten schaffen wollen, deren geistige Beziehung dergestalt ist, daß sie miteinander und mit Bremmer als geistigem Mittelpunkt einen entschiedenen Teil der heutigen niederländischen bildenden Kunst vertreten' (85).

Periode 1940-1955

Oorlogstijd: werk 1940-1945

In 1940 werd Nederland door de Duitsers bezet. Repercussies voor de scheppingsvrijheid van de kunstenaars leek de bezetting niet meteen te hebben; pas in 1942 was de instelling van de cultuurkamer een feit (86). Kunstenaars werden wel verplicht zich

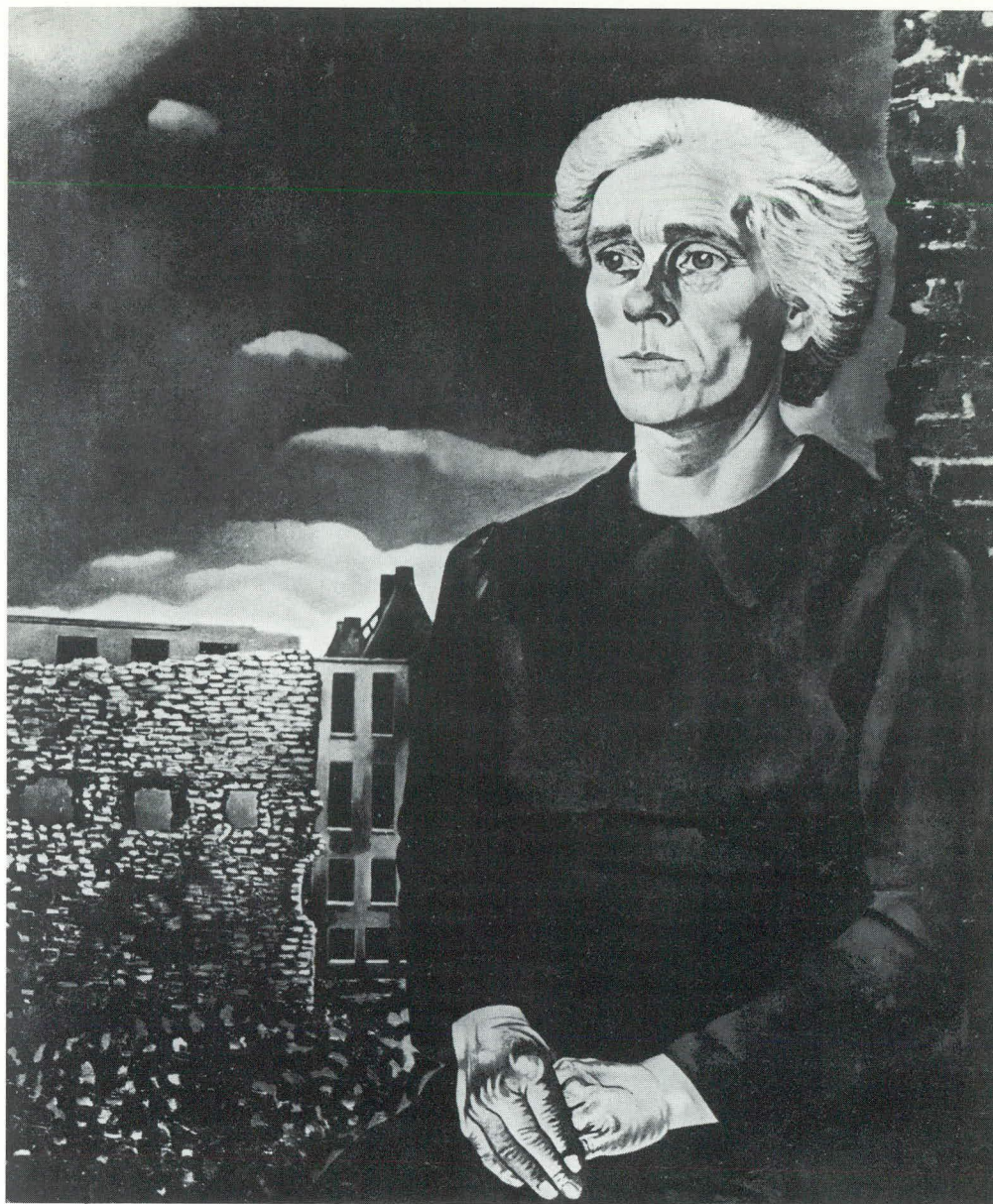
Periode 1940-1945

Kriegszeit: Arbeiten 1940-1945

1940 wurden die Niederlande durch die Deutschen besetzt. Auswirkungen auf die Schaffensfreiheit der Künstler hat die Besetzung offenbar nicht gleich gehabt; erst 1942 wurde die Einrichtung der Kulturkammer Tatsache (86). Künstler wurden verpflichtet,



58 *Portret Henriëtte Roland Holst* (*Porträt Henriette Roland Holst*) 1943, 's-Gravenhage, Letterkundig Museum



bij deze organisatie aan te melden, maar zeker voor de sector beeldende kunst gold dat er weinig dwang bestond tot lidmaatschap. Charley Toorop meldde zich niet aan. Ze trok zich evenmin terug uit de openbaarheid, hoewel ze na 1940 nauwelijks meer exposeerde.

Een paar keer werd er in oorlogstijd over haar werk geschreven, waarbij op één uit-

sich bij deze Organisatie anzumelden. Sicher ist jedoch, daß bei dem Sektor der bildenden Kunst wenig Zwang zu einer Mitgliedschaft bestand. Charley Toorop meldete sich nicht an. Ebenso wenig zog sie sich aus der Öffentlichkeit zurück, wenngleich sie nach 1940 kaum noch ausstellte. In der Kriegszeit wurde einige Male über ihr Werk geschrieben, wobei, bis auf eine Aus-



IV. *Clown (Clown)* 1941, Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller

zondering na haar politieke stellingname angstvallig buiten beschouwing gelaten werd (87). Die uitzondering was een clandestiene publicatie over het oorlogswerk van Charley Toorop en van Hendrik Chabot,

nahme, ihre politische Einstellung ängstlich außer Betracht gelassen wurde (87). Die Ausnahme bildete eine heimliche Publikation über die Arbeiten von Charley Toorop und Hendrik Chabot während des Krieges,

geschreven door Hammacher (88). Politiek was deze uitgave in die zin, dat ze handelde over schilderkunst die een duidelijk commentaar op de oorlog gaf.

Opmerkelijk is dat Charley Toorop zowel haar medewerking verleende aan de clandestiene uitgave van een deel van een gedichtencyclus van de socialistische dichteres Henriëtte Roland Holst (89) als aan de officieel uitgegeven publicatie *In en om de Bergensche School* (90). De schrijver van dit boek vermeed 'lastige onderwerpen', waarmee hij in opspraak zou kunnen komen (91). Dat zal de reden zijn dat Charley Toorops meest recente grote doeken, *Clown in ruïnes* (cat. nr 95) en *Arbeidersvrouw* (cat. nr 96), niet eens genoemd werden. Met *Clown in ruïnes* en *Arbeidersvrouw* gaf Charley Toorop haar commentaar op de oorlog. De *Clown* ontstond vrijwel direct na het bombardement op Rotterdam in 1940. Haar model was een uit Rotterdam naar Bergen gevluchte clown (92). Voor de achtergrond maakte ze gebruik van krantefoto's van de gebombardeerde stad, een uitzondering, want ze schilderde altijd direct naar de realiteit. Door de zwart-witte achtergrond bleef zichtbaar dat haar voorbeeld een foto was. Het contrast tussen de grijzen van de ruïnes en de lucht en de kleuren van de figuur is groot. De kleding van de clown heeft afwisselende kleurbanen van geel en oranje-rood, wat een effect oproept alsof de figuur in brand staat. Daardoor komen de paarse handen, die juist koud aandoen, nadrukkelijk naar voren. Hoewel *Clown* en *Arbeidersvrouw* misschien op het eerste gezicht veel op elkaar lijken, vallen bij een nadere beschouwing de formele en inhoudelijke verschillen op. Aan *Arbeidersvrouw* werkte Charley Toorop in 1942/43. De vrouw beslaat niet het grootste deel van het beeldvlak, maar zit aan de rechterkant tegen een afgebrokkelde muur van rode baksteen. Een donkere lucht, die boven de kapotgeschoten huizen opklaart, vult een groot deel van het doek. Evenals bij de *Clown* is de blik van de vrouw niet frontaal naar de toeschouwer gericht, maar naar opzij. De clown is met zijn vlammeende pak en zijn gebogen hoofd een geknakte figuur, die door een spookachtig beeld van vernieling wordt overheerst. De figuur van de arbeidersvrouw reikt echter over de ruïnes heen, zij houdt haar hoofd rechtop, de lucht begint

geschreven van Hammacher (88). Politisch was diese Veröffentlichung in dem Sinne, daß sie über Malerei handelte, die sich eindeutig mit dem Krieg auseinandersetzte. Bemerkenswert ist, daß Charley Toorop sowohl die heimliche Herausgabe eines Teiles des Gedichtezyklus der sozialistischen Dichterin Henriette Roland Holst (89) unterstützte, wie auch die offiziell herausgegebene Publikation *In en om de Bergensche School* (90). Der Verfasser dieses Buches vermied 'schwierige Themen', mit denen er Widerspruch hätte wecken können (91). Das wird der Grund sein, warum Charley Toorops jüngste große Bilder *Clown in Ruinen* (Kat. Nr. 95) und *Arbeiterfrau* (Kat. Nr. 96) noch nicht einmal genannt wurden. Mit *Clown in Ruinen* und *Arbeiterfrau* lieferte Charley Toorop ihren Kommentar über den Krieg. Der *Clown* entstand fast unmittelbar nach der Bombardierung von Rotterdam im Jahr 1940. Ihr Modell war ein aus Rotterdam nach Bergen geflüchteter Clown (92). Für den Hintergrund benutzte sie ausnahmsweise Zeitungsfotos von der bombardierten Stadt, denn sie malte sonst immer nur nach der Realität. Durch den schwarzweißen Hintergrund wird deutlich, daß ihre Vorlage ein Foto war. Der Kontrast zwischen den Grautönen der Ruinen und der Luft und den Farben der Figur ist groß. Die Kleidung des Clowns mit abwechselnden Farbbahnen von Gelb und Orangerot lassen eine Wirkung entstehen, als ob die Figur in Flammen stünde. Dadurch werden die violetten Hände, die regelrecht kalt wirken, betont.

Obwohl *Clown* und *Arbeiterfrau* sich vielleicht auf den ersten Blick gleichen, fallen bei näherer Betrachtung die formalen und inhaltlichen Unterschiede auf. An der *Arbeiterfrau* arbeitete Charley Toorop 1942/43. Die Frau nimmt nicht den größten Teil der Bildfläche ein, sondern sitzt rechts an einer abbröckelnden Mauer aus rotem Backstein. Eine dunkle Luft, die über den zerschossenen Häusern aufklart, füllt einen großen Teil des Bildes. Wie beim *Clown* ist der Blick der Frau nicht frontal auf den Betrachter gerichtet, sondern seitwärts. Der Clown ist mit seinem flammenden Anzug und seinem gebeugten Kopf eine gebrochene Figur, die durch ein gespenstisches Bild der Vernichtung beherrscht wird. Die Figur der Arbeiterfrau reicht aber über die Ruinen hinaus,



60 *Petroleumkannen* (*Petroleumkannen*)
1943, 's-Gravenhage, Haags Gemeentemuseum

op te klaren. Het eerste doek is eerder een direct commentaar op het oorlogsgeweld, het tweede schilderij geeft veeleer een visie op de toekomst, op een na-oorlogse tijd. In een interview uit 1951 met *De Waarheid* gaf Charley Toorop zelf een meer specifieke betekenis aan de figuren: 'Die melancholiek voor zich uitstarende oude clown, met op de achtergrond uitgebrande gebouwen: dat is de bourgeoisie, . . . En de stilverbeten voor zich uitziende arbeidersvrouw met op de achtergrond, boven de ruïnes, het uitzicht op een wijde hemel — dat is het proletariaat' (93). Wat de *Clown* betreft, lijkt deze uitspraak een interpretatie achteraf te zijn; noch uit het schilderij, noch uit de titel blijkt dat Charley Toorop tijdens het schilderen de figuur zo opvatte. De betekenis is misschien pas tijdens of na het schilderen van de *Arbeidersvrouw* opgekomen, in de tijd dat ze expliciet een politiek standpunt ging innemen. Na de oorlog koos Charley Toorop uitdrukkelijk voor de Communistische Partij Nederland (94).

Ook in een stilleven uit 1942/43 verwees Charley Toorop naar een politieke actualiteit. Op *Petroleumkannen* (cat. nr 336) komt een krant voor als ondergrond voor de blikken. De letters duiden aan dat het om een Russische krant gaat (95). De achtergrond van het stilleven is een kapotgeschoten muur. Het schilderij zou een verwijzing kunnen zijn naar de gebeurtenissen in 1942, toen de Duitsers in Rusland hun eerste nederlaag leden en de Sovjet-Unie zich bij de geallieerden aansloot.

In 1943 moest Charley Toorop op last van de Duitsers haar huis verlaten (96). Sindsdien logeerde ze op verschillende adressen, onder andere in de Beemster, waar ze schilderde en diverse tekeningen maakte, die ze schonk of verkocht aan haar gastheer en -vrouwen. Voor de familie Bruynzeel, bij wie ze in 1944 onderdak vond, maakte ze een serie tekeningen van het houtverwerkingsbedrijf.

Heimelijk bezocht ze telkens haar eigen huis in Bergen, om er door te werken aan de *Drie generaties* (cat. nr 129), een doek waaraan zij in 1941 was begonnen. Pas in 1945 kon zij definitief naar haar huis terugkeren.

sie hält ihren Kopf aufrecht, die Luft beginnt aufzuklären. Das erste Bild ist eher ein unmittelbarer Kommentar auf die Kriegsgewalt, das zweite Bild gibt vielmehr eine Vision auf die Zukunft, auf eine Nach-Kriegszeit.

In einem Interview von 1951 mit *De Waarheid* gab Charley Toorop den Figuren selbst eine spezifischere Bedeutung: 'Der melancholische und vor sich hinstarrende alte Clown, mit ausgebrannten Häusern im Hintergrund; das ist die Bourgeoisie . . . Und die still-verbissen vor sich hinblickende Arbeiterfrau vor dem Hintergrund einer Aussicht auf einen weiten Himmel über den Ruinen — das ist das Proletariat' (93). Was den *Clown* betrifft, so scheint diese Aussage eine nachträgliche Interpretation zu sein. Weder aus dem Bild noch aus dem Titel geht hervor, daß Charley Toorop während der Entstehung des Bildes die Figur so aufgefaßt hätte. Die Bedeutung ist vielleicht erst während oder nach der Arbeit an der *Arbeiterfrau* aufgekommen, eine Zeit, in der sie eine bestimmte politische Einstellung gewann. Nach dem Krieg entschied sich Charley Toorop ausdrücklich für die Kommunistische Partei der Niederlande (94).

Auch in einem Stilleben von 1942/43 gab Charley Toorop einen Hinweis auf politische Aktualität. In dem Bild *Petroleumkannen* (Kat. Nr. 336) kommt eine Zeitung als Unterlage für die Metallgefäße vor. Die Buchstaben lassen erkennen, daß es sich um eine russische Zeitung handelt (95). Den Hintergrund des Stillebens bildet eine zerstossene Mauer. Das Bild könnte Bezug nehmen auf die Ereignisse des Jahres 1942, als die Deutschen in Rußland ihre erste Niederlage erlitten und die Sowjetunion sich den Alliierten anschloß.

1943 mußte Charley Toorop auf Anweisung der Deutschen ihr Haus verlassen (96). Seitdem wohnte sie an verschiedenen Stellen, so in der Beemster, wo sie malte und verschiedene Zeichnungen machte, die sie ihren Gastgebern und -geberinnen schenkte oder verkaufte. Für die Familie Bruynzeel, bei der sie 1944 Obdach fand, schuf sie eine Serie Zeichnungen des Holzverarbeitungsbetriebes.

Manchmal besuchte sie heimlich ihr eigenes Haus in Bergen, um an den *Drei Gene-*

61 *Stilleven met witte kan* (*Stilleben mit weissem Krug*) 1942, Zaandam, particuliere collectie (Privatsammlung)



Na de oorlog: stillevens

Direct na de oorlog nam Charley Toorop aan verschillende groepsexposities deel, daarnaast had ze eenmans tentoonstellingen, zoals die in het najaar van 1945 bij kunsthandel Nieuwenhuizen Segaar in Den Haag. Het werk dat daar hing, ging in december naar Londen, waar het een onderdeel vormde van een tentoonstelling van Nederlandse kunst (97). Een van die exposities na de oorlog was de tentoonstelling 'Gerijpte kunst' in het Haags Gemeentemuseum, in 1946 (98). De titel geeft al aan hoe men dacht over de exposanten: ze waren de grote meesters uit eigen land en van de eigen tijd. De erkenning die Charley Toorop toen kreeg, had nog steeds een tweeslachtig karakter. Aan de ene kant werd haar werk gewaardeerd door de sterke verbeeldingskracht, aan de andere kant vond men het soms afstotend, te hard, 'krampachtig' (99). Sinds de oorlog werd de waardering echter sterker dan de negatieve kritiek, omdat men nieuwe kwaliteiten ontdekte in het nieuwe werk: de stillevens. Vanaf 1940 was Charley Toorop vaker stillevens gaan schilderen en ze gaf daaraan een monumentale allure, onder andere in het grote doek *Stilleven met witte kan* uit 1940/42 (cat. nr 334).

rationen (Kat. Nr. 129) weiterzuarbeiten, einem Bild, das sie 1941 begonnen hatte. Erst 1945 konnte sie endgültig in ihr Haus zurückkehren.

Nach dem Kriege: Stilleben

Unmittelbar nach dem Krieg nahm Charley Toorop an verschiedenen Gemeinschaftsausstellungen teil, danach hatte sie Einzelausstellungen, so im Herbst 1945 in der Kunsthandlung Nieuwenhuizen Segaar in Den Haag. Die Arbeiten, die dort hingen, gingen im Dezember nach London, wo sie den Teil einer Ausstellung niederländischer Kunst bildeten (97). Eine der Ausstellungen nach dem Krieg war 'Gerijpte Kunst' ('Gerijpte Kunst') im Gemeentemuseum Den Haag im Jahre 1946 (98). Der Titel zeigt schon, daß man als die Ausstellenden die großen zeitgenössischen Meister aus dem eigenen Land einstufte. Die Anerkennung, die Charley Toorop damals erhielt, hatte immer noch einen zwiespältigen Charakter. Einerseits wurde ihr Werk wegen seiner starken Darstellungskraft geschätzt, andererseits fand man sie zuweilen abstoßend, zu hart, 'verkrampft' (99). Nach dem Kriege

62 *Bloeiende appelboom bevrijding (Blühender Apfelbaum Befreiung)* 1945, Utrecht, Centraal Museum



De stillevens, en ook de bloesem- en bloemstukken, werden beschouwd als tegenhangers van het overige werk. Men noemde de stillevens 'poëtisch', en met name de bloesems en vruchtbomen 'spontaan' (100).

In de jaren na 1946, tot aan haar dood, namen de stillevens, bloem-, bloesem- en vruchtbomenschilderingen een steeds grotere plaats in in haar oeuvre. De persoonlijke omstandigheden van Charley Toorop speelden hierin zeker een rol: eerst in 1946 en weer in 1947 werd ze getroffen door een hartaanval, waarvan ze niet meer geheel herstelde. Ze bleef gedeeltelijk verlamd en in 1947 was ze er nog zo slecht aan toe, dat ze niet meer kon schilderen en dus ook niet meer in haar levensonderhoud kon voorzien. Vrienden steunden haar door de oprichting van een 'Comité van Vrienden', dat een schilderij aankocht en schonk aan het

wuchs jedoch die Wertschätzung gegenüber der Kritik, zumal man neue Qualitäten in ihrem jüngeren Werk, den Stilleben, entdeckte. Nach 1940 hatte Charley Toorop mehrere Stilleben gemalt, denen sie eine monumentale Ausstrahlung gab, unter anderem das große Bild *Stilleben mit weißem Krug* von 1940/42 (Kat. Nr. 334).

Die Stilleben und auch die Blüten- und Blumenstücke wurden als Gegenstücke zum übrigen Werk betrachtet. Man nannte die Stilleben 'poetisch' und vor allem die Blüten und Obstbäume 'spontan' (100). In den Jahren nach 1946 bis zu ihrem Tode hatten die Stilleben, Blumen-, Blüten- und Obstbaumbilder einen immer größeren Anteil an ihrem Oeuvre. Die persönlichen Lebensumstände Charley Toorops spielten dabei sicher eine Rolle: zuerst 1946 und erneut 1947 wurde sie von einem Herzanfall betroffen, von dem sie sich nicht mehr ganz erho-

63 *Vruchten in herfst (Früchte im Herbst)*
1941, Groningen, Groninger Museum



Utrechtse Centraal Museum (101). Toen haar conditie het weer enigszins toeliet, dwong ze zich door te gaan met schilderen.

De stillevens uit de jaren 1940 tot 1955 vormen een reeks schilderijen met telkens zich herhalende motieven in wisselende samenstellingen. De motieven zijn petroleumkannen, -lampen, klompen, hamer, zaag enz.; en flessen, bladeren, appels en peren, serviesgoed etc.; achtergronden van kale takkenbossen, een muur; een ondergrond van een houten vloer, tafel of vensterbank. Karakteristiek zijn de verbindingen van de motieven zoals ze voorkomen op de schilderijen *Stilleven met klompen* (1946/49) (cat. nr 341), *Vruchten in herfst* (1941) (cat. nr 288) en *Stilleven met witte kan* (1940/42) (cat. nr 334). Het laatste doek lijkt een uitwerking te zijn van het stilleven op de voorgrond van *De Maaltijd der Vrienden*. Het witte bord komt later terug op een doek uit 1950/51 (cat. nr 343). Het verband is daar weer nét anders: hier is de achtergrond niet leeg gelaten, maar bestaat uit een gezicht op een bosrand in herfstkleuren.

Globaal is er een indeling in twee soorten stillevens te maken. De ene categorie bestaat uit werkmansobjecten, geplaatst op een houten ondergrond tegen een licht muurvlak; de andere categorie bestaat uit

len konnte. Sie blieb teilweise gelähmt; 1947 war sie schließlich in so schlechtem Zustand, daß sie nicht mehr malen und ihren Lebensunterhalt bestreiten konnte. Freunde unterstützten sie durch die Einrichtung eines 'Comité van Vrienden' (Komitee der Freunde), das ein Bild ankauft und dem Centraal Museum in Utrecht schenkte (101). Sobald es ihr Zustand wieder einigermaßen zuließ, zwang sie sich wieder zum Malen.

Die Stilleben aus den Jahren 1940 bis 1945 bilden eine Werkreihe mit sich jeweils wiederholenden Motiven in wechselnden Zusammenstellungen. Die Motive sind Petroleumkannen, Lampen, Holzschuhe, Hammer, Säge usw., Flaschen, Zeitungen, Äpfel und Birnen, Geschirr usw., als Hintergründe kahle Reisigbündel, eine Mauer, als Untergrund ein Holzboden, ein Tisch oder eine Fensterbank. Charakteristisch sind Verbindungen von Motiven, wie sie in den Bildern *Stilleben mit Holzschuhen* (1946/49) (Kat. Nr. 341), *Früchte im Herbst* (1941) (kat. Nr. 288) und *Stilleben mit weißem Krug* (1940/42) (Kat. Nr. 334) vorkommen. Das letzte Bild scheint eine ausgearbeitete Fassung des Stillebens im Vordergrund der *Mahlzeit der Freunde* zu sein. Der weiße Teller kommt später noch einmal in einem



64 *Rozen in glas (Rosen im Glas)* 1953, Voorburg, particuliere collectie (Privatsammlung)

servies en vruchten op de voorgrond en strak daarvan gescheiden, zonder middenplan, als achtergrond een bosrand. Bij de vruchtenstillevens is er geen licht- en schaduw-werking die de objecten tegen elkaar afzet. De objecten lijken daarom los van elkaar te staan, ook al zijn ze op een bepaalde wijze gegroepeerd. Het effect is dat zo de afzonderlijke voorwerpen benadrukt worden, die een eigen betekenis houden naast de betekenis van het geheel.

Bloem- en bloesemstukken

De critici spraken van een meditatief karakter bij de stillevens (102), omdat deze werken een inhoudelijke lading hadden, die het decoratieve overschreed. Dat kan ook gezegd worden van sommige bloemstukken, met name die van rozen in een vaas. Een schilderijtje als *Rozen in glas*, 1953 (cat. nr 275) herinnert qua stijl en techniek aan het werk uit de tijd rond de jaren '30, bijvoorbeeld *Fleurs en papier*, 1930, of *Rozen onder een glazen stolp*, 1927 (cat. nr 252). De compositie waardoor de nadruk op het object komt te liggen en de gladde techniek geven aan de schilderijen met rozen een poëtische betekenis (103).

Heel anders zien de in het algemeen vrij grote doeken met bloesems en vruchtbomen er uit. De voorstellingen zijn geschilderd met brede penseelstreken in naast elkaar staande, heldere kleuren. Takken, vruchten en bladeren vullen bijna het hele beeldvlak, waarin soms nog ruimte is overgebleven voor een blauwe lucht met witte wolkjes. In *Bloeiende appelboom 'Bevrijding'*, 1945 (cat. nr 376) schilderde Charley Toorop de hele boom, die met haar takken tot buiten de begrenzingen van het doek reikte. Vaak nam ze een detail van een boom, zoals in *Bloesem*, 1951 (cat. nr 384). De manier van schilderen en het kleurgebruik doen denken aan het werk van Van Gogh, vooral aan zijn schilderijen van bloesems uit 1889-1890. Terwijl de relatie tussen Charley Toorops werk sinds de tweede helft van de jaren '20 en het werk van Van Gogh hooguit op een geestesverwantschap duidt (104), is die bij de bloesemstukken veel duidelijker te vinden in de schilderijen zelf. De periode van verregaande identificatie met Van Gogh was voorbij (105). Voor

Bild von 1950/51 (Kat. Nr. 343) vor. Die Komposition ist dort wieder anders: der Hintergrund ist nicht leer gelassen, sondern zeigt einen Blick auf einen Waldrand in Herbstfarben.

Insgesamt kann man die Stilleben in zwei Arten unterteilen. Die eine Kategorie besteht aus Arbeitsgeräten auf einem hölzernen Untergrund vor einer hellen Mauerfläche. Die andere bringt Geschirr mit Früchten im Vordergrund und scharf davon geschieden, ohne Mittelgrund, einen Waldrand im Hintergrund. Bei den Früchtestilleben gibt es keine Licht- und Schattengebung, die die Gegenstände voneinander absetzt. Die Objekte scheinen daher frei nebeneinander zu stehen, auch wenn sie auf eine bestimmte Weise gruppiert sind. Der Effekt ist, daß so die einzelnen Objekte betont werden, die ihre Eigenbedeutung neben der Bedeutung des Ganzen behalten.

Blumen- und Blütenbilder

Die Kritiker sprachen von einem meditativen Charakter bei den Stilleben, weil diese Werke ein inhaltliches Gewicht hatten, das die dekorative Aussage überschritt (102). Das gilt auch für einige Blumenstücke, besonders die Vasen mit Rosen. Ein Bildchen wie *Rosen im Glas* von 1953 (Kat. Nr. 275) erinnert hinsichtlich Stil und Technik an Arbeiten aus der Zeit um die dreißiger Jahre, so etwa *Fleurs en papier* (Papierblumen) von 1930 oder *Rosen unter einer Glasglocke* von 1927 (Kat. Nr. 252). Die Komposition, durch die der Gegenstand betont wird, und die glatte Technik geben den Bildern mit Rosenmotiven eine poetische Bedeutung (103).

Ganz anders sind die im allgemeinen ziemlich großen Bilder mit Blüten und Obstbäumen; die Dinge sind mit breiten Pinselstrichen und in nebeneinander stehenden hellen Farben gemalt. Äste, Früchte und Blätter füllen beinahe die ganze Bildfläche, in der hier und da noch Raum bleibt für blaue Luft und weiße Wölkchen. In *Blühender Apfelbaum 'Befreiung'* von 1945 (Kat. Nr. 376) malte Charley Toorop einen Baum, der mit seinen Ästen über die Bildgrenzen hinausreicht. Oft zeigte sie nur den Teil eines Baumes, wie in der *Blüte* von 1951 (Kat. Nr. 384). Die Malweise und die Farbenwahl

65 *Bloemen onder glazen stolp* (*Blumen unter einer Glasglocke*) 1927, Heiloo, particuliere collectie (Privatsammlung)



de bloesem- en vruchtbomenstukken baseerde Charley Toorop zich op Van Goghs schilderijen met hetzelfde onderwerp. Beiden kozen voor het afbeelden van een gedeelte van een bloeiende boom, en ze brachten beiden de verf dik op. De korte verfstreken en de bonte mengeling van kleuren maken van de bloesems en de vruchtbomen van Charley Toorop vrolijke doeken, uitingen van levensgenot.

Deze schilderijen vormen een tegenpool van haar overige werk: extreem gesteld staat aan de ene kant de beleving bij de bloesems, aan de andere kant de beschouwing bij de portretten, figuurstukken en stillevens (106).

lassen an das Werk von Van Gogh denken, vor allem an seine Blüten-Bilder aus den Jahren 1889-1890. Während die Beziehung zwischen Charley Toorops Werk seit der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre und dem Werk von Van Gogh auf eine allgemeine Geistesverwandschaft hindeutet (104), besteht diese Nähe in den Blütenbildern selbst viel deutlicher. Die Periode einer weitgehenden Identifikation mit Van Gogh war vorbei (105). Für die Blüten- und Obstbaum-motive stützte sich Charley Toorop auf Van Goghs Bilder mit demselben Thema. Beide entschieden sich für die ausschnittthafte Darstellung eines blühenden Baumes und beide trugen die Farbe dick auf. Die kurzen

66 Vaas met bloemen tegen een muur
(Vase mit Blumen vor einer Mauer) 1951,
Voorburg, particuliere collectie (Privat-
sammlung)



Met het 'spontane', kleurrijke werk voorzag Charley Toorop sinds de oorlog hoofdzakelijk in haar levensonderhoud, omdat een belangrijke bron van inkomsten, de portretschilderkunst, praktisch wegviel door haar slechte lichamelijke gesteldheid. De bloemstukken maakte zij wel op bestelling; soms schilderde ze van een werk meerdere versies, zoals het geval is met de *Vaas met bloemen tegen een muur*, 1951 (cat. nr 273). Af en toe tekende zij nog wel een portret, bijvoorbeeld van de dichter Adriaan

Farbstriche und die bunte Vermengung der Farben machen aus den Blüten und Obstbäumen Charley Toorops fröhliche Bilder, Äußerungen von Lebensfreude.

Diese Bilder sind ein Gegenpol zu ihrem übrigen Werk: Im extremen Sinne gehört Erlebnishaftes eher zu den Blüten, das Kontemplative meist zu den Porträts, den figuralen Darstellungen und Stilleben (106).

Mit den 'spontanen', farbenfrohen Bildern bestritt Charley Toorop nach dem Krieg hauptsächlich ihren Lebensunterhalt, weil

Roland Holst in 1953 (cat. nr T 58), waarmee zij een visie gaf op zijn karakter, die niet door iedereen gedeeld werd (107).

Drie generaties

Met tussenpozen schilderde Charley Toorop aan een groot doek, dat ze *Drie generaties* noemde (cat. nr 129). In 1941 was ze eraan begonnen, maar door de belemmeringen van de oorlog, daarna door de afwezigheid van Edgar, die zij als model nodig had, en vervolgens door haar ziekte, was het doek pas in 1950 voltooid. De titel verwijst naar een tentoonstelling, die in 1937 gehouden was bij kunsthandel Nieuwenhuizen Segaar, waar werken van Jan en Charley Toorop en van Edgar Fernhout, Charley's zoon, waren samengebracht onder de noemer 'werken van de drie generaties' (108). De verschillende aspecten, die de tentoonstelling en de erop volgende kritieken aan de orde stelden, moeten voor Charley Toorop interessant genoeg zijn geweest om uit te werken in een schilderij (109). Er was het aspect van een familietraditie, waarin drie generaties schilders elkaar opvolgden, een vrijwel uniek gegeven in de moderne kunstgeschiedenis; verder kwam dan nog het feit dat de schilderkunst van vader, dochter en kleinzoon grote verschillen vertoonde. Het is opmerkelijk dat in de kritieken uit 1937 niet zozeer werd ingegaan op de formele en inhoudelijke verschillen tussen de werken van de drie kunstenaars, als wel op de karaktersverschillen tussen de personen zelf. Zo werd Jan Toorop getypeerd als een levensgenieter, Charley Toorop als een sterke, sociaal voelende, persoonlijkheid en Edgar Fernhout als een dromer (110).

Ook Charley Toorop gaf in de *Drie generaties* veeleer een visie op de drie karakters dan dat zij het thema van schildersgeneraties uitbeelde, waardoor het doek een meer persoonlijke lading kreeg dan een algemeen geldende. Haar overleden vader vertegenwoordigde ze door de bronzen kop te portretteren, die Jonh Rädecker had gemaakt als voorstudie voor het Haagse Tooropmonument (111). Groot en donker vult hij de linkerbovenhelft van het doek. Ze plaatste de figuur van Edgar rechts, staande, zodat zijn kop zich op gelijke hoogte bevindt

die Porträtmalerei als eine wichtige Einkommensquelle wegen ihres schlechten Gesundheitszustandes praktisch ausfiel. Die Blumenstücke malte sie wohl auf Bestellung, oft machte sie von einem Werk mehrere Versionen, wie etwa *Vase mit Blumen vor einer Mauer* von 1951 (Kat. Nr. 273). Ab und zu zeichnete sie auch noch einmal ein Porträt, zum Beispiel 1953 von dem Dichter Roland Holst (Kat. Nr. T 58), wobei sie einen Charakter offenbarte, der nicht von jedem geteilt wurde (107).

Drei Generationen

Mit Unterbrechungen malte Charley Toorop an einem großen Bild, das sie *Drei Generationen* nannte (Kat. Nr. 129). 1941 hatte sie damit begonnen; aber aufgrund der Behinderungen durch den Krieg, danach durch die Abwesenheit von Edgar, den sie als Modell brauchte, schließlich durch ihre Krankheit, wurde das Werk erst 1950 vollendet. Der Titel bezieht sich auf eine Ausstellung, die 1937 in der Kunsthandlung Nieuwenhuizen Segaar stattfand, auf der Werke von Jan und Charley Toorop sowie von Charleys Sohn Edgar Fernhout, unter dem Titel 'Werke aus drei Generationen' zusammengebracht worden waren (108). Die verschiedenen Aspekte, die die Ausstellung und die nachfolgenden Kritiken zutage brachten, mußten für Charley Toorop interessant genug sein um sie in einem Bild auszuarbeiten (109). Einmal gab es den Aspekt einer Familientradition, zumal drei Malergenerationen aufeinander folgten, sicher ein einzigartiger Fall in der modernen Kunstgeschichte. Dann bestand die Tatsache, daß die Malerei von Vater, Tochter und Enkel große Unterschiede aufwies. Es ist bemerkenswert, daß in den Kritiken von 1937 nicht so sehr auf die formalen und inhaltlichen Unterschiede zwischen den Werken der drei Künstler eingegangen wurde, sondern vielmehr auf die unterschiedlichen Charaktere der drei Personen. So wurde Jan Toorop als Lebensgenießer typisiert, Charley Toorop als eine starke, sozial mitfühlende Persönlichkeit und Edgar Fernhout als Träumer (110).

Auch Charley Toorop zeigte in *Drei Generationen* viel eher eine Auffassung in den drei Charakteren, als daß sie die drei Malerge-

67 *Drie generaties (Drei Generationen)*
1950, Rotterdam, Museum Boymans-Van
Beuningen



met de bronzen kop. Haar eigen portret schilderde Charley Toorop midden op de onderste helft van het doek. Het beeldvlak is in drieën verdeeld, een onderste helft en een bovenste helft die uit twee gelijke delen bestaat. De as die de bovenste helft doormidden snijdt, loopt door in het gezicht en de jas van Charley Toorop zelf. De verbinding tussen de figuren wordt geaccentueerd door het kruis van de raamstijlen achter hen. Behalve compositorisch hebben de figuren weinig met elkaar gemeen. Ze zijn alle drie frontaal op de toeschouwer gericht, confronteren zich meer met hem dan met elkaar. Ieder portret heeft Charley Toorop een eigen zeggingskracht gegeven, door de manier van schilderen, glad of met korte penseelstreken, het kleurgebruik en door de contrasten. Zo steekt de witte jas met donkere plooien af tegen de warmte van de vele kleuren van het palet op de voorgrond. Het zwarte vlak links naast het hoofd van Charley vormt niet alleen een contrast met de schildersjas en het palet, waardoor een sterke ruimtewerking ontstaat, maar is ook door de ongedifferentieerdheid ervan een tegenhanger van de rest van het doek. Dat 'zwarte gat' is een nogal opvallende verschijning in het werk, temeer daar haar andere groepsportretten zoals *De Maaltijd der Vrienden* en de *Bremmergroep*, juist geheel gevuld zijn met figuren en objecten. In de vroegere groepsportretten overlappen de koppen elkaar soms extreem en ontbrak de ruimte tussen de figuren. De ruimtewerking in de *Drie generaties* is groot vergeleken met die in de vroegere groepsportretten. Ook hier lijkt echter de onderlinge verhouding van de figuren niet te kloppen: de figuren schijnen eerder boven dan achter elkaar geplaatst te zijn. De verticale accenten verstoren de dieptewerking.

Achter de figuren en de raamstijlen schilderde Charley Toorop een uitzicht op kale takken tegen een winterse lucht. Behalve bij de vruchtenstillevens had ze dit motief eerder gebruikt bij enkele zelfportretten, zoals in het *Zelfportret met wintertakken*, 1944/45 (cat. nr 13). De 'achtergrond' bij de *Drie generaties* is even duidelijk en scherp geschilderd als de figuren op de 'voorgond'; daarvoor is er nauwelijks een rangorde van voor- en achterplan. Dat is ook het geval in *Zelfportret met wintertakken* (112).

nerationen thematisiert hätte, wodurch das Bild ein mehr persönliches Gewicht bekam als einen allgemeingültigen Sinn. Ihren verstorbenen Vater vergegenwärtigte sie, indem sie den Bronzekopf porträtierte, den John Rädcker als Vorstudie für das Haager Toorop-Denkmal (111) geschaffen hatte. Groß und dunkel füllt er die linke obere Hälfte des Bildes. Die Figur von Edgar plazierte sie rechts stehend, so daß sein Kopf auf die Höhe des Bronzekopfes kam. Ihr eigenes Porträt malte Charley Toorop mitten in die untere Hälfte des Bildes. Die Bildfläche ist dreigeteilt in eine untere und eine obere Hälfte mit zwei gleichen Teilen. Die Achse, die die obere Hälfte in der Mitte durchschneidet, läuft durch Gesicht und Jacke von Charley Toorop. Die Verbindung zwischen den Figuren wird durch das Kreuz der Fensterbalken hinter ihnen akzentuiert. Von der Komposition abgesehen haben die Figuren wenig miteinander gemein. Alle drei sind frontal auf den Betrachter gerichtet, sie sind mit ihm und nicht mit einander konfrontiert. Jedem Porträt hat Charley Toorop eine eigene Aussagekraft gegeben, so durch die Malweise, glatt oder mit kurzen Pinselstrichen, oder durch Farbwahl und Kontraste. Beispielweise sticht die weiße Jacke mit dunklen Falten von der Wärme der vielen Farben auf der Palette im Vordergrund ab. Die schwarze Fläche links neben dem Kopf von Charley bildet nicht nur einen Kontrast zur Jacke der Malerin und der Palette, wodurch eine starke Raumwirkung entsteht, sondern ist auch durch ihre Undifferenziertheit ein Gegengewicht gegenüber dem Rest des Bildes. Das 'schwarze Loch' ist ein ziemlich auffallendes Element in diesem Bild, zumal ihre anderen Gruppenporträts wie die *Mahlzeit der Freunde* und die *Bremmergruppe* randvoll mit Figuren und Objekten ausgefüllt sind. In den früheren Gruppenporträts überschneiden sich die Köpfe einander manchmal bis zum Extrem, und es fehlte der Raum zwischen den Figuren. Die Raumwirkung in *Drei Generationen* ist groß, verglichen mit der in früheren Gruppenporträts. Aber auch hier scheint das gegenseitige Verhältnis der Figuren nicht zu stimmen: die Figuren scheinen eher über- als hintereinander plazierte zu sein. Die vertikalen Akzente stören die Tiefenwirkung. Hinter den Figuren und den Fensterbalken malte Charley Toorop einen

Er is in het werk een persoonlijke symboliek, die in haar vroegere doeken al een rol speelde, maar die sinds de tweede wereldoorlog steeds duidelijker naar voren trad. Het motief van het raam en het gezicht op wintertakken in de *Drie generaties* kwam in een ander verband in de vruchtenstilleven al eerder voor. De interpretatie van het uitzicht bij dit schilderij zou mogelijk een inzicht kunnen geven in de betekenis van die stilleven. Hammacher legde de betekenis van de wintertakken uit als een symboliek van dood en vergankelijkheid, een interpretatie die algemeen aanvaard werd én kan worden. Hij vatte zijn visie op *Drie generaties* als volgt samen: ... 'Dit nu werd een verwijd, een verruimd zelfportret, zich kerend en uitbreidend naar het verleden en de toekomst en de betrekkelijkheid en vergankelijkheid symboliserend in de samenvatting van de drie momenten tegen het winterse licht'. ... (113).

Het doek werd beschouwd als een hoogtepunt in haar oeuvre en er gingen sterke stemmen op om het door één van de grote Nederlandse musea te laten aankopen. Dat gebeurde kort na de eerste presentatie van het werk bij kunsthandel Nieuwenhuizen Segaar (114).

Laatste jaren: 1950-1955

Ook na de voltooiing van *Drie generaties* bleef Charley Toorop schilderen. Men verwachtte dat zij met de *Drie generaties* haar hoogtepunt bereikt had, maar ze maakte werk dat opnieuw verbaasde. Sinds dat laatste grote doek zag men nieuwe ontwikkelingen binnen haar stijl. De meningen daarover liepen nogal uiteen. Naar aanleiding van de expositie van werken uit de periode 1945-1954 bij kunsthandel Huinck en Scherjon — een tentoonstelling die veel aandacht trok (115) — schreven sommige critici dat haar werk na de *Drie generaties* 'levendiger van kleur' was geworden; anderen meenden dat 'de psychische spanning milder' geworden was (116). De oorzaak van de meningsverschillen lag in het werk zelf. Aan de ene kant stond een werk als het *Stilleven met witte kan en bankschroef*, 1954 (cat. nr 347) met heldere kleuren; aan de andere kant onder meer een *Zelfportret*, 1953/54 (cat. nr 16) en het *Christusbeeld in*

Ausblick auf kahle Äste gegen einen winterlichen Himmel. Außer bei den Früchtestilleben hatte sie dieses Motiv früher bei einigen Selbstporträts verwendet, so im *Selbstporträt mit Winterzweigen* von 1944/45 (Kat. Nr. 13). Der 'Hintergrund' bei den *Drei Generationen* ist ebenso deutlich und scharf gemalt wie die Figuren im 'Vordergrund', dadurch ergibt sich kaum eine Rangordnung für Vorder- und Hintergrundsplan. Das ist auch der Fall im *Selbstporträt mit Winterzweigen* (112).

In diesem Werk liegt eine persönliche Symbolik, die in ihren früheren Bildern bereits eine Rolle spielte, jedoch seit dem zweiten Weltkrieg immer deutlicher hervortrat. Das Motiv des Fensters und der Blick auf Winteräste in den *Drei Generationen* kam in anderem Zusammenhang in den Früchtestilleben schon früher vor. Die Interpretation des Ausblicks in diesem Bild kann vielleicht die Bedeutung dieser Stilleben erhellen. Hammacher legte die Bedeutung der Winteräste aus als eine Symbolik von Tod und Vergänglichkeit, eine Interpretation, die allgemein akzeptiert wurde und die man teilen kann. Er faßte sein Verständnis der *Drei Generationen* wie folgt zusammen: 'Dies wurde nun ein erweitertes, verräumlichtes Selbstporträt, das sich umkehrt und ausbreitet nach Vergangenheit und Zukunft, indem es die Eingebundenheit und die Vergänglichkeit in der Zusammenfassung der drei Momente gegen das winterliche Licht symbolisiert' ... (113).

Das Bild wurde betrachtet als ein Höhepunkt in ihrem Oeuvre, und es erhoben sich viele Stimmen, die für einen Ankauf durch eines der großen niederländischen Museen plädierten. Das geschah kurz nach der ersten Präsentation des Werkes in der Kunsthandlung Nieuwenhuizen Segaar (114).

Die letzten Jahre, 1950-1955

Auch nach der Vollendung von *Drei Generationen* malte Charley Toorop weiter. Man hatte erwartet, daß sie mit den *Drei Generationen* ihren Höhepunkt erreicht hätte, aber sie schuf Neues, das in Erstaunen versetzte. Nach dem letzten großen Bild erkannte man neue Entwicklungen in ihrem Stil. Zwar gingen die Meinungen darüber ziemlich aus-

68 *Stilleven met witte kan en bankschroef*
(*Stilleben mit weissem Krug und Schraub-*
zwinge) 1954, Otterlo, Rijksmuseum Kröl-
ler-Müller (bruikleen) (Leihgabe)

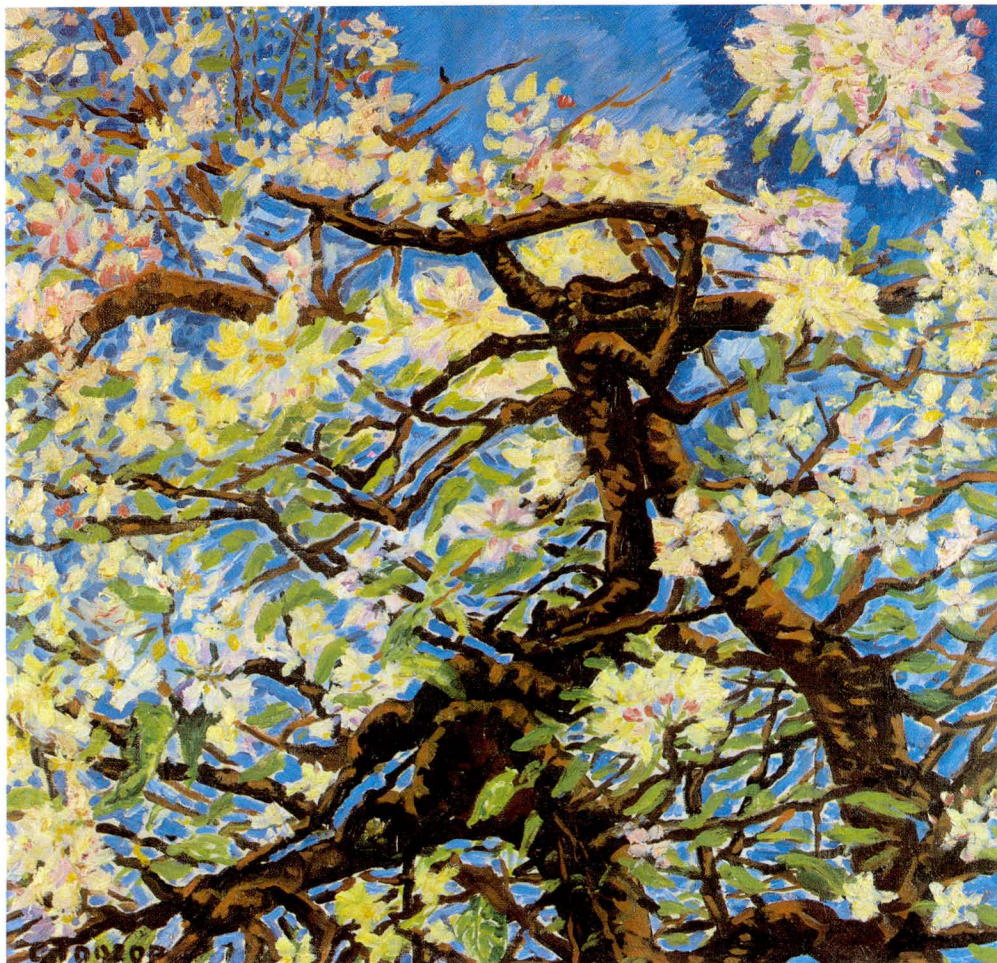


sneeuw, 1952/54 (cat. nr 348): 'milder van spanning'.

Het *Stilleven met witte kan en bankschroef* is een wat merkwaardig doek waarover Engelman opmerkte dat het qua ruimte-indeling en wat betreft de typische curven van de vormen herinnert aan werk van een vroegere periode op Walcheren (117). Inderdaad doet het doek op het eerste gezicht aan als een schilderij, dat rond 1928 geda-teerd moet worden, maar een dergelijk stil-
leven komt in die tijd absoluut niet voor. De grote witte kan zou in het vroeger werk uit de toon vallen; het motief herinnert eerder aan een doek als *Stilleven met witte kan* uit 1942. De groepering van kan, brood en fles lijkt zelfs een — misschien onwillekeurige — herhaling te zijn van diezelfde groep links

einander. Anlässlich der Ausstellung von Werken aus der Periode 1941-1954 in der Kunsthandlung Huinck und Scherjon — eine Veranstaltung, die viel Aufmerksamkeit erregte (115) — schrieben einige Kritiker, daß ihre Malerei nach den *Drei Generationen* 'in der Farbe lebendiger geworden sei'; andere meinten, 'die psychische Spannung sei milder geworden' (116). Die Ursache der Meinungsverschiedenheiten lag im Werk selbst. Auf der einen Seite gab es ein Bild wie *Stilleben mit weißem Krug und Schraubzwinge* von 1954 (Kat. Nr. 347) mit hellen Farben, auf der anderen Seite unter anderem das *Selbstporträt* von 1953/54 (Kat. Nr. 16) und das *Christusbild im Schnee* von 1952/54 (Kat. Nr. 348): 'gemildert in der Spannung'.

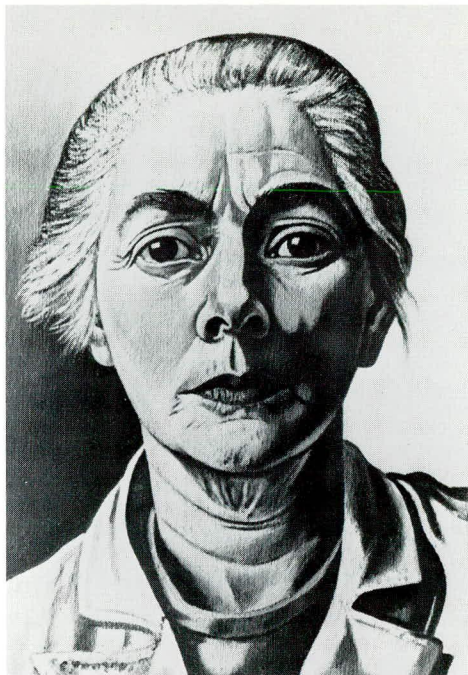
V. Bloesem (*Blüte*) 1951, Bergen, particuliere collectie (Privatsammlung)



op het doek uit 1942. Desalniettemin wijst de stijl op een bewust teruggrijpen naar een vroegere periode. Charley Toorop bracht weer de zomermaanden door op Walcheren; mogelijk herleefde daar het verleden voor haar sterk (118).

Aan de andere kant stonden, zoals gezegd, doeken als *Zelfportret* en *Christusbeeld in sneeuw*. Deze twee werken tonen een verre-gaande beperking in de kleur: wit is de hoofdkleur van beide doeken. De nuancering, niet zozeer van tint, maar van tekening was echter ook, in vergelijking met *Drie generaties*, toegenomen. Zeker kan dit een ontwikkeling binnen haar stijl genoemd worden. De stijl schiep de grenzen, maar liet daarbinnen verschuivingen toe (119). Inhoudelijk drong de symboliek zich in de

Das *Stilleben mit weißem Krug und Schraubzwinge* ist ein etwas merkwürdiges Bild, über das Engelman bemerkte, daß es in der Raumeinteilung mit den typischen Formenkurven an die Arbeiten einer früheren Periode auf Walcheren erinnert (117). Tatsächlich wirkt das Bild auf den ersten Blick, als ob es um 1928 datiert werden müßte, doch kommt ein derartiges Stilleben in dieser Zeit überhaupt nicht vor. Der große weiße Krug würde im früheren Werk den Rahmen sprengen. Das Motiv erinnert vielmehr an ein Bild wie *Stilleben mit weißem Krug* von 1942. Die Anordnung von Krug, Brot und Fleisch scheint sogar eine – vielleicht unwillkürliche – Wiederholung der gleichen Gruppe links auf dem Bild von 1942 zu sein. Nichtsdestoweniger läßt der



69 *Zelfportret (Selbstporträt)* 1954, Rijksmuseum Kröller-Müller (bruikleen) (Leihgabe)

laatste jaren voor haar dood sterk op de voorgrond. De overheersing van het wit maakt de beelden verstild. De combinatie van een Christusbeeldje met een vergezicht, tussen wintertakken, lijkt aan te geven dat Charley Toorop haar einde voelde naderen. Uit het laatste zelfportret dat Charley Toorop schilderde, 1954/55 (cat. nr 17), blijkt dat besef eveneens. De van de toeschouwer afgewende figuur lijkt zich naar de winter — de dood, gesymboliseerd in de kale takken — te bewegen, terwijl het hoofd zich over de schouder omwendt om een laatste blik te werpen op de toeschouwer, buiten het beeld, het leven.

Ondanks het voorgevoel binnenkort te sterven bleef Charley Toorop doorschilderen. Ze had zelfs plannen om in de winter van 1955 weer aan een groot doek te beginnen, dat 'Mens en machine' zou gaan heten (120). Zover is het echter niet gekomen,

Stil ein bewußtes Zurückgreifen auf eine frühere Periode erkennen. Charley Toorop brachte die Sommermonate wieder auf Walcheren zu. Möglicherweise wurde dort für sie die Vergangenheit wieder besonders lebendig (118).

Auf der anderen Seite standen, wie gesagt, Bilder wie *Selbstporträt* und *Christusbild im Schnee*. Diese beiden Werke zeigen eine weitgehende Beschränkung in der Farbe: Weiß ist die Hauptfarbe in beiden Bildern. Die Nuancierung, weniger im Farbton als in der Zeichnung, hatte aber auch im Vergleich zu *Drei Generationen* zugenommen. Hierin kann sicher eine stilistische Entwicklung erkannt werden. Der Stil schuf zwar Grenzen, ließ aber innerhalb von ihnen Verschiebungen zu (119). Inhaltlich drängte sich in den letzten Jahren die Symbolik sehr in den Vordergrund. Das Vorherrschen des Weiß machte die Bilder still. Die Verbindung



70 *Christus, sneeuw en wintertakken (Christusbild im Schnee)* 1954, Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller

71 *Rozen in herfst* (*Rosen im Herbst*, fotografiert nach dem Tode vom Charley Toorop) 1955, gefotografeerd na het overlijden van Charley Toorop, foto Cas Oorthuys afgedrukt in de *Groene Amsterdammer* 12.11.1955



want op 5 november 1955 overleed ze. Een laatste doek, *Rozen in herfst* (cat. nr 277), bleef onafgemaakt op de ezel achter.

eines Christusbildes mit einem Ausblick durch Winteräste scheint anzudeuten, daß Charley Toorop ihr Ende nahen spürte. In dem letzten Selbstporträt, das Charley Toorop 1954/55 malte (Kat. Nr. 17), wird dieses Gefühl ebenfalls sichtbar. Die vom Betrachter abgewandte Figur scheint sich zum Winter hin – dem Tod symbolisiert durch die kahlen Äste – zu nähern, während der Kopf sich über die Schulter umwendet, um dem Betrachter einen letzten Blick zuzuwenden, ein Blick aus dem Bild heraus, zum Leben. Trotz der Ahnung, bald sterben zu müssen, malte Charley Toorop weiter. Sie hatte sogar Pläne, im Winter wieder mit einem großen Bild zu beginnen, das 'Mensch und Maschine' heißen sollte (120). Soweit kam es aber nicht mehr, denn am 5. November 1955 schloß sie die Augen. Ein letztes Bild, *Rosen im Herbst* (Kat. Nr. 277), verblieb unvollendet auf der Staffelei.



72 Zelfportret (Selbstporträt) 1955, Alkmaar, Stedelijk Museum

Waardering 1950 - heden

Op 17 april 1951 werd de grote overzichtstentoonstelling van Charley Toorops werk geopend in het Haags Gemeentemuseum. De expositie, die deel uitmaakte van een reeks overzichtstentoonstellingen gewijd aan het werk van eigentijdse Nederlandse kunstenaars, Herman Kruyder, Hendrik Chabot en Jan Sluijters, werd overgenomen door het Stedelijk Museum van Amsterdam en het Van Abbe-museum in Eindhoven. Tenslotte werden 36 van de 112 tentoongestelde werken getransporteerd naar New York, waar ze geëxposeerd werden in de Hammer Galleries (121).

De overzichtstentoonstelling werd gehouden ter gelegenheid van Charley Toorops zestigste verjaardag. Deze gebeurtenis zette vele kranten- en tijdschriftenredacties ertoe aan om een verslaggever naar haar huis in Bergen te sturen voor een interview (122). Na de opening van de tentoonstelling werd door de pers het geëxposeerde werk besproken (123). Zowel uit de expositie, een huldeblijk aan de kunstenaar, als uit de aandacht die de pers schonk aan beide gebeurtenissen omtrent Charley Toorop, bleek wel hoe groot haar faam in Nederland inmiddels was geworden. Geen enkele criticus, kunsthistoricus of kenner van de eigentijdse Nederlandse kunst kon meer om haar heen: als ze al niet erkend werd als een van de grootste meesters van de eigen tijd, dan werd ze toch wel beschouwd als een van Nederlands grootste *kunstenaressen*, of op zijn minst als 'een der merkwaardigste verschijningen. . . in het Nederlandse kunstleven van het tweede kwart dezer eeuw' (124). De meningen waren dus in feite nog steeds verdeeld.

Sinds de jaren '30 had Charley Toorop enkele vooraanstaande voorvechters van een erkenning van haar werk gehad, die zeker een rol van belang hebben gespeeld in de toename van publiciteit omtrent haar kunst (125). Desondanks bleven er steeds dezelfde bezwaren tegen het werk bestaan, ook al gingen ze minder zwaar wegen. Een van de belangrijkste argumenten die tegen haar werk konden worden ingebracht, was de 'onvrouwelijkheid' ervan. In die term kwamen alle bezwaren van hardheid, dwangmatigheid en verbeterheid samen (126).

Rezeption von 1950 bis heute

Am 17. April 1951 wurde die große Übersichtsausstellung von Charley Toorops Werk im Gemeentemuseum in Den Haag eröffnet. Diese Ausstellung, die zu einer Reihe von Retrospektiven gehörte, die dem Schaffen zeitgenössischer niederländischer Künstler gewidmet waren, wie Herman Kruyder, Hendrik Chabot und Jan Sluijters, wurde vom Stedelijk Museum in Amsterdam und vom Van Abbe-Museum in Eindhoven übernommen. Abschließend wurden 36 von 112 ausgestellten Werken nach New York gebracht zur Ausstellung in den Hammer Galleries (121).

Die Übersichtsausstellung wurde anlässlich des sechzigsten Geburtstages von Charley Toorop veranstaltet. Dieses Ereignis veranlaßte viele Zeitungs- und Zeitschriftenredaktionen, Berichterstatter wegen eines Interviews in ihr Haus nach Bergen zu schicken (122). Nach Eröffnung der Ausstellung wurde das gezeigte Werk von der Presse besprochen (123). Sowohl aus der Ausstellung, die eine Huldigung an die Künstlerin sein sollte, wie aus dem Interesse, das die Presse den Ereignissen um Charley Toorop schenkte, wurde deutlich, wie groß ihr Ruhm in den Niederlanden inzwischen geworden war. Kein Kritiker, Kunsthistoriker oder Kenner der zeitgenössischen niederländischen Kunst konnte um sie herumkommen: wenn sie schon nicht als einer der größten Meister der Gegenwart anerkannt wurde, so wurde sie doch als eine der größten niederländischen Künstlerinnen betrachtet, wenigstens aber als 'eine der bemerkenswertesten Erscheinungen . . . im niederländischen Kunstleben im zweiten Viertel dieses Jahrhunderts' (124). Die Meinungen waren also tatsächlich immer noch geteilt.

Seit den dreißiger Jahren hatte Charley Toorop einige Vorkämpfer für die Anerkennung ihres Werkes gehabt, die sicher eine Rolle für das zunehmende Bekanntwerden ihrer Kunst gespielt haben (125). Dessen ungeachtet blieben immer dieselben Kritiken gegen ihr Werk bestehen, auch wenn sie weniger schwer wogen. Eines der wichtigsten Argumente, die gegen ihre Kunst vorgebracht werden konnten, war das 'Unweibliche'. In diesem Begriff kam alle Kritik

Het is opvallend dat 'onmannelijkheid' nooit of misschien zelden tegen kunst van mannen werd ingebracht. Voor het werk van mannen konden de termen 'mannelijk en vrouwelijk' beide gehanteerd worden als een aanduiding van de (positieve) kwaliteiten. Voor kunstenaressen gold ook in de jaren '50 nog dat hun kunst moest getuigen van een 'vrouwelijke' aard.

'Kunst is een mannelijke aangelegenheid', schreef de criticus Jan Engelman in 1929 en hij verwoordde daarmee de algemeen heersende opvatting. In de loop der tijd kwam hierin maar weinig verandering (127). Sommige critici beschouwden, om volstrekt onduidelijke redenen, kunstenaressen als een aparte categorie kunstenaars (128).

Vaker kwam het echter voor dat het werk van kunstenaressen zowel met de kunst van andere vrouwen als met die van mannen vergeleken werd. Zo probeerde Hammacher in zijn in 1952 verschenen monografie over Charley Toorop niet alleen verbanden te leggen met de kunst van enkele 'grote' kunstenaressen – Käthe Kollwitz en Paula Modersohn-Becker – maar ook met werk van o.a. Van Gogh, Picasso, Mondriaan en Chabot.

Sinds de tweede wereldoorlog werd Charley Toorops werk regelmatig in verband gebracht met dat van Hendrik Chabot (129). In 1952 hadden de twee kunstenaars samen met Herman Kruyder een expositie in Gent, onder de titel 'Drie Nederlandse Expressionisten' (130). Hoewel er tussen het werk van Chabot en dat van Charley Toorop een overeenkomst bestaat in de keuze van boeren en arbeiders als een onderwerp, zijn de verschillen in de verbeelding van dat onderwerp groot. Op formeel gebied lag het verschil onder andere in de textuur; de schilderijen van Chabot hebben een klonterig oppervlak, veroorzaakt door het werken met het paletmes, terwijl Charley Toorop hoofdzakelijk gladde oppervlakken schilderde, met penseel.

Inhoudelijk gezien zijn Toorops boeren en arbeiders mensen, die hun lot bepalen, terwijl de figuren op de doeken van Chabot mensen zijn, die hun lot ondergaan: weerloos als de dieren die hij ook schilderde.

Ook na Charley Toorops dood werd haar werk regelmatig tentoongesteld. Zo vonden

gegenüber Härte, Gezwungenheit und Verbissenheit zusammen (126). Es ist auffallend, daß 'Unmännlichkeit' niemals oder doch nur selten gegen die Kunst von Männern vorgebracht worden ist. Für das Werk von Männern konnten beide Begriffe, 'männlich' und 'weiblich', als Andeutung von (positiven) Qualitäten verwendet werden.

Für Künstlerinnen galt auch in den fünfziger Jahren noch, daß ihre Kunst von weibliches bezeugen mußte.

'Kunst ist eine männliche Angelegenheit' schrieb der Kritiker Jan Engelman 1929, und er verdeutlichte damit nur die allgemein herrschende Auffassung. Im Laufe der Zeit hat sich das wenig geändert (127). Einige Kritiker betrachteten aus völlig undurchsichtigen Gründen Künstlerinnen als eine besondere Kategorie Künstler (128). Öfter jedoch wurde das Werk von Künstlerinnen sowohl mit dem anderer Frauen als auch mit dem von Männern verglichen. So versuchte Hammacher in seiner 1952 erschienenen Monographie über Charley Toorop, nicht nur Verbindungen zur Kunst einiger 'großen' Künstlerinnen – Käthe Kollwitz und Paula Modersohn-Becker – herzustellen, sondern auch zum Werk etwa von Van Gogh, Picasso, Mondriaan und Chabot.

Nach dem zweiten Weltkrieg wurde das Werk Charley Toorops regelmäßig mit dem von Hendrik Chabot in Verbindung gebracht (129). 1952 hatten die beiden Künstler zusammen mit Herman Kruyder eine Ausstellung in Gent unter dem Titel 'Drei niederländische Expressionisten' (130). Obwohl zwischen dem Werk von Chabot und dem von Charley Toorop Einklang hinsichtlich der Darstellung von Bauern und Arbeitern besteht, sind die Unterschiede in der Realisierung solcher Themen groß. Auf formalem Gebiet lag der Unterschied unter anderem in der Textur: die Bilder von Chabot haben eine krustige Oberfläche, und zwar durch die Arbeit mit dem Palettenmesser, während Charley Toorop hauptsächlich in glatter Oberfläche mit dem Pinsel malte. Inhaltlich gesehen sind Toorops Bauern und Arbeiter Menschen, die ihr Schicksal meistern, während die Menschen auf den Bildern Chabots daran zerbrechen: wehrlos, wie die Tiere, die er ebenfalls malte.



72a E. Fernhout, *Zelfportret met Rachel* (Selbstporträt mit Rachel) 1932, Utrecht, Centraal Museum

er in de jaren '60 ondermeer twee bescheiden overzichtstentoonstellingen plaats en in 1972 werd in drie steden een expositie gehouden van werken van Jan Toorop, Charley Toorop en Edgar Fernhout onder de titel 'Drie Generaties' (131).

Het meest recent was Charley Toorop vertegenwoordigd op de tentoonstellingen 'Réalismes' in Parijs en Berlijn, en 'Van Gogh tot Cobra' in Stuttgart, Utrecht en Bonn (132). Het leverde de kunsthistorici nogal wat problemen op om Charley Toorops oeuvre in een bepaalde stroming onder te brengen. Zo kon haar werk opgevat worden als expressionistisch en als behorend tot het 'neo-realisme'. Die moeilijkheden werden duidelijk bij het maken van tentoonstellingen over deze stromingen en het plaatsen van Charley Toorops werk in kunsthistorische overzichtswerken (133). Veelal werd dan benadrukt dat het werk een eigen karakter had, dat ook wel 'expressief-realistisch' werd genoemd. Die benaming werd geen aanduiding voor een nieuwe stroming, want haar werk bleef zonder navolging (134).

Alleen haar zoon Edgar heeft lang in eenzelfde stijl gewerkt, maar zijn doeken uit zijn zogenaamde realistische periode maken toch een volledig andere indruk dan die van Charley Toorop (135). Na haar dood keerde hij zich definitief van het realisme af en maakte hij uitsluitend nog abstract werk (136).

Na de tweede wereldoorlog kwamen nieuwe stromingen op, die de aandacht verlegden van een figuratieve kunst naar alle mogelijke vormen van abstractie (137). Intussen werd Charley Toorops werk niet vergeten, maar kwam het terzijde te staan van de hoofdstroom van de publieke belangstelling.

Recentelijk is er een opleving te constateren in de interesse voor een figuratieve kunst. Met name wordt aan de realisme van de jaren '30 aandacht besteed, waarmee ook Charley Toorop weer in het gezichtsveld is gekomen.

Auch nach Charley Toorops Tod wurde ihr Werk regelmäßig ausgestellt. So fanden in den sechziger Jahren unter anderem zwei kleinere Übersichtsausstellungen statt. 1972 wurde in drei Städten eine Ausstellung veranstaltet, in der Werke von Jan Toorop, Charley Toorop und Edgar Fernhout unter dem Titel 'Drei Generationen' gezeigt wurden (131). In jüngster Zeit war Charley Toorop vertreten auf den Ausstellungen 'Réalismes' in Paris und Berlin sowie 'Van Gogh bis Cobra' in Stuttgart, Utrecht und Bonn (132).

Für die Kunsthistoriker gab es ziemliche Probleme, Charley Toorops Oeuvre in einer bestimmten Strömung unterzubringen. So konnte ihr Werk als expressionistisch und als zugehörig zum Neo-Realismus aufgefaßt werden. Die Schwierigkeiten werden deutlich bei der Konzeption von Ausstellungen über diese Strömungen und bei der Einordnung von Charley Toorops Schaffen in kunsthistorische Zusammenhänge (133). Oft wurde dabei betont, daß ihr Werk einen eigenen Charakter hätte, der dann 'expressiv-realistisch' genannt wurde. Diese Bezeichnung war kein Hinweis auf eine neue Strömung, denn ihr Werk blieb ohne Nachfolge (134).

Nur ihr Sohn Edgar hat lange im gleichen Stil gearbeitet, aber seine Bilder aus der sogenannten realistischen Periode machen einen völlig anderen Eindruck als Werke von Charley Toorop (135). Nach ihrem Tod gab er den Realismus definitiv auf und arbeitete nur noch abstrakt (136).

Nach dem zweiten Weltkrieg kamen neue Strömungen auf, die die Aufmerksamkeit von der figürlichen Kunst weg auf alle möglichen Formen von Abstraktion richteten (137). Inzwischen wurde Charley Toorops Werk nicht vergessen, es geriet jedoch an den Rand der Hauptströmung des öffentlichen Interesses.

In jüngster Zeit ist ein Wiederaufleben des Interesses an der gegenständlichen Kunst zu beobachten. Vor allem wird den Realismen der dreißiger Jahre Aufmerksamkeit gewidmet, wodurch auch Charley Toorop wieder Beachtung geschenkt wird.

In de bovenstaande tekst is het werk van Charley Toorop in perioden ingedeeld, waarbij telkens is gezocht naar relaties met kunststromingen in het algemeen.

De jaren 1909-1920 waren een tijd van experimenteren, waarin Charley Toorop verschillende vormtalen ontleende aan de toenmalige recente schilderkunst: luminisme, cubisme en expressionisme, die ze vrij verwerkte. Inhoudelijk baseerde ze zich op een theosofische symboliek, zoals ze die waarschijnlijk via de geschriften van Bendien en Kandinsky leerde kennen. Evenals de stijlen vormde ze de symbolische systemen om tot een persoonlijke taal.

De tweede periode, 1925-1955, is die van het realisme: een koele, zakelijke vorm die schijnbaar de zichtbare werkelijkheid weergeeft, maar in feite een objectivering is van Charley Toorops beeld van de werkelijkheid. Er is een verband tussen de stijl en de internationale ontwikkeling van het realisme, maar tegelijkertijd verschilt Toorops werk inhoudelijk met de realisme in de expressiviteit, die de aandacht richt op wát wordt uitgedrukt, de persoonlijke symboliek. Inhoudelijk is er daarom een continuïteit in Charley Toorops oeuvre: expressie en symboliek vormen een rode draad. Formeel echter is er een breuk tussen de periode tot 1920 en de tijd vanaf $\pm$ 1925. De vraag staat open, wat Charley Toorop er toe bracht om niet verder te werken in een expressionistische stijl, maar om de richting van het realisme in te slaan.

De jaren tussen beide perioden, 1920-1925, hebben aanwijzingen opgeleverd voor een beantwoording van de vraag. Die jaren heb ik de 'Van Gogh-periode' genoemd; uitgaande van de zienswijze van Van Gogh schilderde Charley Toorop toen naar de zichtbare realiteit. Ze werd niet slechts door zijn werk beïnvloed, maar identificeerde zich zelfs met deze schilder. De rol die de identificatie speelde, maakt het mogelijk om de waarom-vraag van Charley Toorops realisme van een andere kant te benaderen. Voor Van Gogh had schilderen gaandeweg de functie gekregen van het houden van controle over de psychische processen, die hij doormaakte; op deze wijze kon hij contact blijven houden met de

Im Text oben wird das Werk von Charley Toorop in Perioden eingeteilt. Dabei wurde immer wieder versucht, allgemeine Zusammenhänge zu Kunstströmungen aufzuzeigen. Die Jahre 1909 bis 1920 waren eine Zeit des Experimentierens, in der Charley Toorop verschiedene Formensprachen der damaligen zeitgenössischen Malerei (Luminismus, Kubismus, Expressionismus) verwandte, sie jedoch frei verarbeitete. Inhaltlich stützte sie sich auf eine theosophische Symbolik, die sie wahrscheinlich über die Schriften von Bendien und Kandinsky kennengelernt hatte. Wie die Stile, so formte sie auch die symbolischen Systeme zu einer persönlichen Sprache um. Die zweite Periode, 1925-1955, ist die des Realismus: eine kühle, sachliche Form, die scheinbar die sichtbare Wirklichkeit wiedergibt, tatsächlich jedoch eine Objektivierung von Charley Toorops Realitätsbild ist. Es besteht zwar ein Zusammenhang zwischen dem Stil Charley Toorops und der internationalen Entwicklung des Realismus, aber zugleich unterscheidet sich ihr Werk, in der Ausdrucksfähigkeit, die den Schwerpunkt auf den Ausdruck der persönlichen Symbolik legt. Inhaltlich besteht eine Kontinuität in Charley Toorops Werk: Ausdruck und Symbolik bilden einen roten Faden. Formal jedoch gibt es einen Bruch zwischen der Periode bis 1920 und der Zeit ab $\pm$ 1925. Offen bleibt die Frage, was Charley Toorop veranlasste, nicht weiter expressionistisch zu arbeiten, sondern die Richtung des Realismus einzuschlagen.

Die Jahre zwischen den beiden Perioden, 1920-1925, haben Hinweise zur Beantwortung dieser Frage gegeben. Ich habe diese Zeit 'Van Gogh-Periode' genannt, denn Charley Toorop malte damals, in Anlehnung an die Sicht Van Goghs, nach der sichtbaren Realität. Sie wurde nicht nur durch sein Werk beeinflusst, sondern identifizierte sich sogar mit diesem Maler. Diese Identifikation erlaubt vielleicht eine mögliche Beantwortung der Frage, warum Toorop zum Realismus übergang. Für van Gogh hatte das Malen allmählich eine therapeutische Funktion bekommen, nämlich die, seine psychischen Prozesse unter Kontrolle zu bekommen. Durch die Malerei konnte er

hem omringende realiteit en daarmee zijn 'ziekte' de baas blijven (138). De zichtbare dingen boden hem een houvast; de verbeelding van de zichtbare werkelijkheid werd een bezweringsdaad om het gevoel van innerlijke desintegratie meester te worden (139).

Ook Charley Toorop liet de realiteit nooit helemaal los en deze band met de zichtbare werkelijkheid is het derde kenmerk dat het oeuvre bepaalt. Zelfs in het werk van de zogenaamde experimenteerfase zijn de hoofdmotieven herkenbare objecten uit de realiteit. De behandeling ervan veranderde echter door de jaren heen, de band met de realiteit werd steeds duidelijker, er werd steeds minder plaats ingeruimd voor een directe uitdrukking van de persoonlijke ervaring. Charley Toorop gaf in haar schilderijen een beeld van haar subjectieve beleving; in het vroeger werk door middel van een vormtaal, die verband houdt met eigentijdse stijlstromingen die aan de subjectieve ervaring veel ruimte boden; in het latere werk in een 'objectieve' vorm. De subjectiviteit bleef in Charley Toorops realisme dus een even grote rol spelen als voorheen; deze is alleen niet meer als subjectief weergegeven, maar doet zich voor als een feitelijke weergave van het onderwerp. De relatie met de zichtbare werkelijkheid veranderde: de werkelijkheid zelf werd medium, een venster waardoor zicht verkregen kon worden op het eigen innerlijk. Het realisme van Charley Toorop is een poging om de persoonlijke ervaring van de werkelijkheid, het beeld, te laten samenvallen met de werkelijkheid zelf (140). Zowel Van Gogh als Charley Toorop probeerden een eenheid te bereiken van subject en object. Vanzelfsprekend heeft dit bij beiden geleid tot de reeksen zelfportretten, waarin ze hun uiterlijke verschijning schilderden om daardoor greep te krijgen op het eigen innerlijk. De geforceerdheid van Charley Toorops realisme, de dwangmatigheid van het schilderen — ook toen ze er lichamelijk nauwelijks meer toe in staat was — wijzen er eens te meer op dat voor haar, evenals voor Van Gogh, het schilderen een manier was om controle over zichzelf te houden en over haar omgeving; het was een daad van zelfbevestiging.

Kunstkritici en -historici van haar eigen tijd bevestigden precies het beeld, dat Charley

den Kontakt zur Wirklichkeit, die ihn umgab, behalten und so seine 'Krankheit' verarbeiten (138). Die sichtbaren Dinge gaben ihm einen Halt; die Darstellung der sichtbaren Wirklichkeit wurde zu einer Beschwörung, um das Gefühl der psychischen Desintegration zu kompensieren (139).

Genauso ließ auch Charley Toorop die Realität niemals ganz los und die Bindung an die sichtbare Wirklichkeit ist das dritte Merkmal, das ihr Werk bestimmt. Sogar in den Arbeiten der sogenannten Experimentierphase sind die Hauptmotive erkennbare Objekte aus der Realität. Im Laufe der Jahre wurde die Bindung an die Realität stets deutlicher, dem unmittelbaren Ausdruck der persönlichen Erfahrung wurde immer weniger Platz eingeräumt. Charley Toorop gab in ihren Arbeiten ihre subjektiven Erlebnisse wieder; im frühen Werk mittels einer Formensprache die den zeitgenössischen Stilströmungen entlehnt war und der subjektiven Erfahrung viel Raum ließ, im späteren Werk einer 'objektiven' Form. Die Subjektivität spielte in Charley Toorops Realismus eine ebenso große Rolle wie zuvor, nur wurde sie nicht mehr als rein subjektiv dargestellt, sondern manifestierte sich in einer sachlichen Darstellung der Gegenstände. Die Beziehung zur sichtbaren Realität veränderte sich: die Wirklichkeit selbst wurde das Medium, ein Fenster, durch das man einen Einblick in das eigene Innere bekommen konnte. Der Realismus Charley Toorops ist der Versuch, die persönliche Erfahrung von der Wirklichkeit, das 'Bild', mit der Wirklichkeit selbst in Einklang zu bringen (140). Sowohl Van Gogh als auch Toorop versuchten, eine Einheit von Subjekt und Objekt zu erreichen. Selbstverständlich führte dies bei beiden zu einer Reihe von Selbstporträts, in denen sie ihr Äußeres wiedergaben um so ihres Inneren habhaft zu werden. Die Forciertheit von Charley Toorops Realismus, die Zwanghaftigkeit ihres Malens — auch als sie körperlich kaum noch dazu imstande war — verdeutlichen zudem, daß für sie, wie auch für Van Gogh, Malen ein Mittel war, die Kontrolle über sich selbst und die eigene Umgebung zu behalten: es war ein Akt der Selbstbestätigung.

Kunstkritiker und -historiker ihrer eigenen Zeit bestätigten genau das Bild, das Charley Toorop von sich selbst entwarf, nämlich das

Toorop van zichzelf opwierp, namelijk dat van een krachtige en unieke persoonlijkheid. Dat betekent dat zij ervan uitgingen dat kunst een directe uiting is van het karakter of de psyche van de kunstenaar. Dat is een weerspiegelingsidee en volgens mij onjuist. De critici maakten geen onderscheid tussen het beeld en de realiteit, in dit geval tussen bijvoorbeeld een zelfportret en Charley Toorop zelf. Volgens mij is de relatie kunst-kunstenaar complexer; ik heb beweerd dat Charley Toorop juist een krachtig beeld van zichzelf moest opwerpen, uit haar drang naar zelfbevestiging. Tegen de benaderingswijze van de critici en kunsthistorici is nog een bezwaar in te brengen. Doordat de critici sterk de rol en intentie van de kunstenaars benadrukten, hadden zij minder oog voor wat het werk zelf voor hen betekende. Daarmee deden zij afbreuk aan de werking van de kunst, alsof het werk alleen wat te zeggen heeft als de bedoelingen van de kunstenaar bekend zijn. Hun benadering impliceert dat zij één van de kenmerken van kunst over het hoofd zagen, namelijk dat kunst in verschillende cultuurfases iets te betekenen heeft, en dat de betekenissen kunnen verschuiven. Onderzoek naar het functioneren van het werk door de loop der tijd, bijvoorbeeld aan de hand van kritieken, corrigeert de idee, dat de betekenis van een kunstwerk een vast gegeven zou zijn.

In haar eigen tijd werd Charley Toorop wél een uniek kunstenaar genoemd, maar genialiteit werd haar algemeen ontzegd. Men vond haar werk uit de jaren 1909-1925 zeer matig tot slecht van kwaliteit en dat vormde een aanleiding om in overzichten op te merken dat Charley Toorop over slechts weinig talent beschikte maar door hard zwoegen toch een respectabel oeuvre had weten op te bouwen. Afgezien van de vraag of deze opmerking ook gemaakt zou zijn als de kunstenaar een man was geweest, vind ik de notie gevaarlijk omdat er aan het werk tekort gedaan wordt. De schilderijen uit de periode 1909-1925 tonen een onhandigheid in het omgaan met schilderkunstige middelen, en zijn daardoor visueel niet erg aantrekkelijk. Hetzelfde geldt voor haar tekeningen en de grafiek. In plaats van daarmee die werken af te doen als rommel kan een serieus onderzoek van het vroege werk de mogelijkheid bieden om te zien dat juist de onhandige

einer kraftvollen und einzigartigen Persönlichkeit. Das bedeutet, daß sie in der Kunst eine direkte Äußerung des Charakters oder der Psyche eines Künstlers sahen. Diese Widerspiegelungstheorie ist meiner Ansicht nach falsch. Die Kritiker machten keinen Unterschied zwischen Bild und Realität, in diesem Fall z.B. zwischen einem Selbstporträt Charley Toorops und ihrer Person selbst. Meiner Meinung nach ist die Relation Kunst — Künstler viel komplexer. Ich habe behauptet, daß Charley Toorop aus ihrem Drang nach Selbstbestätigung heraus ein so starkes Bild von sich selbst entwerfen mußte.

Gegen die Sicht der Kritiker und Kunsthistoriker ist noch ein anderer Einwand vorzubringen. Indem die Kritiker Rolle und Intention der Künstlerin betonten, rückte die Bedeutung des Werkes selbst für sie in den Hintergrund. Damit schmälerten sie die Wirkungskraft der Kunst, als hätte das Werk nur dann etwas auszusagen, wenn die Absichten des Künstlers bekannt wären. Ihre Ansicht zeigt, daß ein wichtiges Merkmal der Kunst übersehen wurde, nämlich daß Kunst in den verschiedenen Epochen Unterschiedliches auszusagen hat. Untersucht man die Funktion eines Werkes im Laufe der Zeit, z.B. anhand von Kritiken, so wird die Vorstellung korrigiert, daß die Bedeutung eines Werkes einmalig und unumstößlich sei.

In ihrer eigenen Zeit wurde Charley Toorop wohl eine einzigartige Künstlerin genannt, aber Genialität wurde ihr allgemein abgesprochen. Man fand ihr Werk aus den Jahren 1909-1925 hinsichtlich der Qualität sehr mäßig bis schlecht und das führte dazu, daß man ihr nur wenig Talent zugestand, ihr jedoch bescheinigte, daß sie durch harte Anstrengung ein respektables Werk habe aufbauen können. Abgesehen von der Frage, ob man die Bemerkung auch dann gemacht hätte, wenn die Künstlerin ein Mann gewesen wäre, finde ich diese Ansicht gefährlich, da dem Werk damit Unrecht getan wird. Die Bilder aus den Jahren 1909-1925 zeigen Ungeschicktheit im Umgang mit den künstlerischen Mitteln und sind dadurch visuell wenig ansprechend. Dasselbe gilt für die Zeichnungen und Graphiken. Statt diese Arbeiten als wertlos abzutun, bietet einen ernsthaften Untersuchung des frühen Wer-

manier van schilderen, vorm-, kleurgebruik en compositie betekenissen dragen die ontglippen aan esthetische normen. De scheiding die de critici aanbrachten tussen vorm en inhoud is onterecht. Ze koppelden in feite de esthetiek los van de ethiek, en Charley Toorops werk werd telkens op één van de beide gebieden beoordeeld.

Vandaag de dag zijn kwaliteitsnormen voor kunst minder rigide. Er wordt niet meer uitgegaan van de stelling dat esthetiek een synoniem is voor Schoonheid; eerder onderkent men nu dat kunst een bepaalde ethiek tot uitdrukking brengt. De overdrachtvorm, de stijl heeft daarom esthetische aspecten, die samenhangen met deze ethiek. Charley Toorops kunst kan zo opnieuw worden gewaardeerd, als een ethische kunst met een eigen esthetiek.

Prof. J.G. van Gelder schreef in 1951: (. . .) 'Wanneer over 50 jaar zou blijken dat de vormkracht van je werk niet sterk genoeg zou blijken te zijn geweest — maar ik zelf geloof daar niet in — dan is het toch goed (. . .) nog eens te getuigen dat je werk voor je tijdgenoten en je vrienden heeft betekend de verpersoonlijking van de levenskracht die het leven waard maakt erin te geloven. En om te blijven streven. Ook al zou je werk niet meer betekenen dan dit, dan bewijst het daarmee reeds zijn onmisbaarheid voor ons culturele leven' (. . .) (141).

De belangstelling die er tegenwoordig opnieuw is voor haar werk is evenwel anders en ligt in de lijn van de interesse voor de realisme van de jaren '30. Eén van de hoofdredenen, waarom die realisme opnieuw in de belangstelling staan, is omdat zich in de huidige cultuur crisisverschijnselen voordoen die doen denken aan die van de tijd tussen twee wereldoorlogen. De vraag is gerezen of de geschiedenis bezig is zich te herhalen, met alle gevolgen vandien. Aan de realisme van de periode tussen de oorlogen leest men een negatieve houding af ten aanzien van de sociale en politieke realiteit, hetzij gekenmerkt door een neiging tot vluchten (romantisch-idyllisch realisme), hetzij door spottende, zwartgallige kritiek (werk van Dix en Grosz), hetzij door angst voor de naaste toekomst (neo-realisme). In het kader van deze, momentele, betekenissen van de realisme biedt Charley Toorops werk als het ware een alternatief aan. Uit

kes die Möglichkeit, gerade in der ungeschickten Art des Malens, des Farben- und Formengebrauchs und der Komposition Bedeutungswerte zu erkennen, die nicht den ästhetischen Normen entsprechen. Die Kritiker äußerten ungerechtfertigt eine Diskrepanz zwischen Form und Inhalt. Sie trennten Ästhetik und Ethik und Charley Toorops Werk wurde immer wieder nur von einem dieser beiden Aspekte beleuchtet. Heutzutage sind die Qualitätsnormen für Kunst weniger streng. Es wird nicht mehr von der Annahme ausgegangen, daß Ästhetik und Schönheit Synonyme sind. Man akzeptiert jetzt eher, daß Kunst eine bestimmte Ethik beinhaltet. Die Ausdrucksform, der Stil, haben im Zusammenhang mit jener Ethik auch ästhetische Aspekte. Charley Toorops Kunst kann so als eine ethische Kunst mit eigenen ästhetischen Mitteln anerkannt werden.

Prof. J.G. van Gelder schrieb im Jahr 1951: . . . 'Wenn sich nach 50 Jahren zeigen wird, daß die Formkraft deines Werkes sich nicht als stark genug erwiesen hat — ich selbst glaube aber nicht daran — dann ist es doch gut, . . . noch einmal zu bezeugen, daß dein Werk für deine Zeitgenossen und Freunde die Verpersönlichung der Lebenskraft bedeutet hat, die das Leben wert macht, an es zu glauben und weiter zu streben. Und wird dein Werk nicht mehr bedeuten als dies, so beweist es damit schon seine Unersetzlichkeit für unser kulturelles Leben . . . ' (141).

Das Interesse, das sich gegenwärtig erneut für ihr Werk zeigt, ist jedoch andersartig und liegt auf der Linie des Interesses für die Realisme der dreißiger Jahre. Einer der Hauptgründe daß man sich wieder dem Realismus zuwendet, liegt darin, daß in der heutigen Zeit Krisentendenzen, ähnlich der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen, spürbar werden. Es taucht die Frage auf, ob die Geschichte dabei ist, sich mit allen Folgen zu wiederholen. Den Realisme der Periode zwischen den Kriegen liest man eine negative Haltung der sozialen und politischen Realität gegenüber ab: sei es durch eine Neigung zur Flucht (romantisch-idyllischer Realismus), sei es durch spöttische, ätzende Kritik (Werke von Dix und Grosz), sei es durch Angst vor der nahen Zukunft (Neo-Realismus). Im Rahmen dieser — au-

haar kunst spreekt een kritische instelling ten aanzien van maatschappelijke verschijnselen, een betrokkenheid bij 'het proletariaat' én bij individuen. Charley Toorop liet de mensen, de dingen, het leven zien van een vitale kant: ze schiep een mogelijkheid, een zienswijze om de realiteit te beheersen, een opening om je niet te laten overheersen maar om je eigen lot te vormen.

genblicklichen – Bedeutungen der Realismen bietet Charley Toorops Werk in der Tat eine Alternative. Aus ihrer Kunst spricht eine kritische Einstellung gegenüber gesellschaftlichen Erscheinungen, eine Betroffenheit vom 'Proletariat' und vom Individuum. Charley Toorop ließ die Menschen, die Dinge, das Leben von einer vitalen Seite sehen: sie schuf eine Möglichkeit, eine Sehensweise, um so die Realität zu beherrschen, eine Möglichkeit, nicht unterzugehen, sondern das eigene Los in die Hand zu nehmen.

Noten

- 1 B. Polak, *Het Fin-de-Siècle in de Nederlandse Schilderkunst. De symbolistische beweging 1890-1900*, 's-Gravenhage 1955; catalogus 's-Gravenhage, Haags Gemeentemuseum 1978, *Kunstenaren der Idee, Symbolistische tendenzen in Nederland ca 1880-1930* en catalogus Stuttgart/Utrecht 1981 *Van Gogh tot Cobra. Nederlandse schilderkunst 1880-1950*, pp 42-76
- 2 Volgens Loosjes-Terpstra zou ze al in 1908 hebben deelgenomen aan een expositie bij de St Lucasvereniging in Amsterdam; A.B. Loosjes-Terpstra, *Moderne kunst in Nederland 1900-1914*, Utrechtse kunsthistorische Studiën III, Utrecht 1959, p. 182
- 3 Frans Vermeulen in *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift* XXI (1911) 42
- 4 Met name Loosjes-Terpstra, o.c. 2, pp 182-185
- 5 Alb. de Haas 'Uit Domburg', *Onze Kunst* XI (juli-dec. 1912) 22, p. 124
- 6 Vgl. H.H. Wolf in *De Kunst* IV (1911/12), 28 november 1911, geciteerd door Loosjes-Terpstra, o.c. noot 2, noot 4 bij p. 183: 'Vooral in *Kerk te Domburg* zit ruimte en atmosfeer'
- 7 Over het luminisme zie Loosjes-Terpstra, o.c. noot 2 en catalogus 's-Gravenhage, Haags Gemeentemuseum 1976-1977, *Licht door kleur – Nederlandse luministen*, pp 24-29; cat. *Van Gogh tot Cobra* o.c. noot 1, pp 96-106
- 8 Zie Loosjes-Terpstra, o.c. noot 2, pp 109-110; cat. *Van Gogh tot Cobra*, o.c. noot 1, p. 106
- 9 De jonge kunstcriticus en schilder Kickert kwam in 1910 op aanraden van de schilder L. Schelfhout naar Parijs, waar hij door de laatste bij een groep cubisten geïntroduceerd werd. Die groep werd de groep Montparnasse genoemd, naar de boulevard waar zich het trefcentrum van deze cubisten bevond, de 'Closierie des Lilas'. Onder anderen H. Le Fauconnier maakte deel uit van de cubisten van de Montparnasse. Loosjes-Terpstra, o.c. noot 2, pp 122-124
- 10 Expositie van de Moderne Kunstkring, Amsterdam 1912
- 11 Die aantekening is waarschijnlijk van A. Plasschaert en bevindt zich in de archieven van het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie (R.K.D.) te 's-Gravenhage. Het schilderij (portret cat. nr 19) is inmiddels onvindbaar

Anmerkungen

- 1 B. Polak, *Het Fin-de-Siècle in de Nederlandse Schilderkunst. De symbolistische beweging 1890-1900*, Den Haag 1955; Katalog Den Haag, Haags Gemeentemuseum 1978, *Kunstenaren der Idee, Symbolistische tendenzen in Nederland ca. 1880-1930* und Katalog Stuttgart/Utrecht 1980/81, *Van Gogh bis Cobra. Niederländische Malerei 1880-1950*, S. 42-76
- 2 Nach Loosjes-Terpstra soll sie schon 1908 an einer Ausstellung bei der St. Lukasvereinigung in Amsterdam teilgenommen haben. A.B. Loosjes-Terpstra, *Moderne kunst in Nederland 1900-1914*, Utrechtse kunsthistorische Studien III, Utrecht 1959, S 182
- 3 Frans Vermeulen in *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift* XXI (1911) 42
- 4 Und zwar Loosjes-Terpstra, a.a.O.Anm. 2, S. 182-185
- 5 Alb. de Haas 'Uit Domburg', *Onze Kunst* XI (Juli-Dezember 1912) 22, S. 124.
- 6 Vgl. H.H. Wolf in *De Kunst* IV (1911/12), 28. November 1911, zitiert bei Loosjes-Terpstra, a.a.O. Anm.2, Anm. 4 auf S. 183: 'Vor allem in der *Kirche in Domburg* ist Raum und Atmosphäre'
- 7 Über den Luminismus siehe Loosjes-Terpstra, a.a.O.Anm.2 und den Katalog Den Haag, Gemeentemuseum 1976-1977, *Licht door kleur - Nederlandse luministen*, S. 24-29; Katalog *Van Gogh bis Cobra*, a.a.O.Anm.1, S 96-106
- 8 Siehe Loosjes-Terpstra, a.a.O.Anm.2, S. 109-110; Katalog *Van Gogh bis Cobra*, a.a.O.,Anm.1, S. 106
- 9 Der junge Kunstkritiker und Maler Kickert kam 1910 auf Anraten des Malers L. Schelfhout nach Paris, wo er durch diesen bei einer Gruppe Kubisten eingeführt wurde. Sie wurde die Gruppe Montparnasse genannt, und zwar nach dem Boulevard, wo sich der Treffpunkt dieser Kubisten befand, die 'Closierie des Lilas'. Unter anderen gehörte H. Le Fauconnier zu den Kubisten von Montparnasse. Loosjes-Terpstra, a.a.O.Anm.2, S. 122-124
- 10 Ausstellung des Modernen Kunstkreises, Amsterdam 1912
- 11 Diese Bemerkung ist wahrscheinlich von A. Plasschaert und befindet sich in den Archiven des Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie (R.K.D.) in Den Haag. Das Bild (Porträt Kat.Nr. 19) ist inzwischen un auffindbar

12 In het algemeen worden twee fasen onderscheiden in de ontwikkeling van het cubisme: het analytisch cubisme 1907-1911, en het synthetisch cubisme 1911-1924, een fase waarin Braque en Picasso ondermeer de collage gebruikten, die nieuwe realiteiten opbouwt (synthese) in plaats van de werkelijkheid ontleedt (analyse). Zie P.W. Schwartz, *The Cubists*, Londen 1971

13 Loosjes-Terpstra, o.c. noot 2, pp 183-184

14 Loosjes-Terpstra, o.c. noot 2, pp 193-205; cat. *Van Gogh tot Cobra*, o.c. noot 1, pp 130-134

15 Zie hierover R.P. Welsh, 'Mondrian and Theosophy', in de catalogus New York, Solomon R. Guggenheim Museum 1971, *Piet Mondrian 1872-1944. Centennial Exhibition*

16 J. Bendien, A. Harrenstein-Schröder, *Richtingen in de hedendaagsche schilderkunst*, Rotterdam 1935, p. 105

17 Polak, o.c. noot 1, p. 144.

De symbolische betekenis van flessen is onbekend

18 Over *Der Blaue Reiter* zie W. Kandinsky en F. Marc (red.), *Der Blaue Reiter*, Dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit, München 1965; en H.K. Roethel, *The Blue Rider*, New York/Washington/Londen 1971.

Der Blaue Reiter was geen vereniging, maar een groep mensen die zich schaarde achter de ideeën die Marc en Kandinsky in hun gelijknamige boek verkondigden

19 Naar de titel van een publicatie van Kandinsky: *Über das Geistige in der Kunst* 1912; W. Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, 10. Auflage mit einer Einführung von Max Bill, Bern s.d.

20 Walden kwam naar 's-Gravenhage om een lezing te geven over het Italiaanse futurisme dat voor het eerst in Nederland getoond werd. Walden maakte van de gelegenheid van zijn verblijf in Nederland gebruik om de aandacht te vestigen op de jongste Duitse kunstontwikkelingen. Hij publiceerde een artikel daarover in het blad *De Kunst* in 1912 en organiseerde een tentoonstelling van werk van Kandinsky bij kunsthandel Scherpenzeel in Rotterdam. De figuur Walden speelde voor Van Heemskerck een essentiële rol. Ze werd voor een expositie in zijn galerie Der Sturm uitgenodigd; dat was het startpunt voor haar carrière in Duitsland

21 Vertaling citeert Kandinsky, o.c. noot 19, p 64

22 Vertaling citeert Kandinsky, o.c. noot 19, p 69

23 O.a. Plasschaert in *Het Vaderland* 31.01.1918 (over een tentoonstelling van *Het Signaal*); C. Veth in *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift* XXVIII (1918) 55 (over dezelfde expositie); en Veth in hetzelfde blad, XXVI (1916) 51 (over expositie van de Hollandsche Kunstenaarskring)

24 J.S.(lagter) in *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift* XXVIII (1918) 55

25 Plasschaert in *Het Vaderland* 11.09.1919, over een expositie bij Van der Linde in Amsterdam

26 O.a. in *Beeldende Kunst* V (1917-1918), 9

27 Bij Loosjes-Terpstra, o.c. noot 2, een herdruk van Le Fauconniers artikel 'La sensibilité moderne et le tableau'. Zie hierover ook cat. *Van Gogh tot Cobra*, o.c. noot 1, p 111 en p. 132

28 *Het Signaal* (1917) 2; catalogus Eindhoven, Stedelijk Van Abbemuseum, 1939, *Bergense School*; ibidem 1947, *Bergense School*; catalogus Amsterdam, Kunsthistorisch Instituut G.U., december 1970, *Le Fauconnier in Nederland*; A. Venema, *Bergense School*, Baarn 1976; idem, *De ballingen. Frits van den Berghe, Gustave de Smet en Rik Wouters in Nederland 1914-1921*, Baarn 1979

29 Parijs, expositie in galerie La Licorne 1921; via contact met André de Ridder werd de expositie in Brussel,

12 Im allgemeinen werden zwei Phasen in der Entwicklung des Kubismus unterschieden: der analytische Kubismus 1907-1911 und der synthetische Kubismus 1911-1924, eine Phase, in der Braque und Picasso unter anderem die Collage verwendeten, die neue Realitäten aufbaut (Synthese), anstatt die Wirklichkeit zu zerlegen (Analyse). Siehe P.W. Schwartz, *The Cubists*, London 1971

13 Loosjes-Terpstra, a.a.O.Anm.2, S. 183-184

14 Loosjes-Terpstra, a.a.O.Anm.2, S. 193-205; Katalog *Van Gogh bis Cobra* a.a.O.Anm.1, S 130-134

15 Siehe hierüber R.P. Welsh, 'Mondrian and Theosophy', im Katalog New York, Solomon R. Guggenheim Museum 1971, *Piet Mondrian 1872-1944. Centennial Exhibition*

16 J. Bendien, A. Harrenstein-Schröder, *Richtingen in de hedendaagsche schilderkunst*, Rotterdam 1935, S. 105.

17 Polak a.a.O.Anm.1, S 144. Die Symbolische Bedeutung der Flaschen ist unbekannt

18 Über den *Blaue Reiter*, Dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit, München 1965, und H.K. Roethel, *The Blue Rider*, New York/Washington/London 1971. *Der Blaue Reiter* war keine Vereinigung, sondern eine Gruppe von Menschen, die sich um Ideen scharten, die Kandinsky und Marc in ihrem gleichnamigen Buch verkündigten

19 Nach dem Titel einer Publikation von Kandinsky: *Über das Geistige in der Kunst* 1912; W. Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, 10. Auflage, mit einer Einführung von Max Bill, Bern o.J

20 Walden kam nach Den Haag, um einen Vortrag über den italienischen Futurismus zu halten, der zum ersten Mal in den Niederlanden gezeigt wurde. Walden benutzte die Gelegenheit seines Aufenthaltes in den Niederlanden, um die Aufmerksamkeit auf die jüngsten deutschen Kunstentwicklungen zu lenken. Er publizierte einen Artikel darüber in der Zeitschrift *De Kunst* 1912 und organisierte eine Ausstellung von Arbeiten Kandinskys in der Kunsthandlung Scherpenzeel in Amsterdam. Die Figur Waldens spielte für Van Heemskerck eine entscheidende Rolle. Sie wurde zu einer Ausstellung in seiner Galerie Der Sturm eingeladen. Das war der Beginn ihrer Karriere in Deutschland

21 Zitat Kandinsky, a.a.O. Anm. 19, S.64

22 Zitat Kandinsky, a.a.O. Anm. 19, S.69

23 U.a. Plasschaert in *Het Vaderland* 31.1.1918 (über eine Ausstellung von *Het Signaal*); C. Veth in *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift* XXVIII (1918) 55 (über dieselbe Ausstellung); und Veth in derselben Zeitschrift XXVI (1916) 51 über eine Ausstellung des Holländischen Künstlerkreises)

24 J.S.(lagter) in *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift* XXVIII (1918) 55

25 Plasschaert in *Het Vaderland* 11.9.1919, über eine Ausstellung bei Van der Linde in Amsterdam

26 Unter anderem in *Beeldende Kunst* V (1917-1918) 9

27 Bei Loosjes-Terpstra, a.a.O. Anm. 2, ein Abdruck von Le Fauconniers Artikel 'La sensibilité moderne et le tableau'. Siehe hierüber auch Katalog *Van Gogh bis Cobra*, a.a.O. Anm. 1, 111 und S. 132

28 *Het Signaal* (1917) 2; Katalog Eindhoven, Stedelijk Van Abbemuseum 1939, *Bergense School*; daselbst 1947, *Bergense School*; Katalog Amsterdam, Kunsthistorisch Instituut G.U., Dezember 1970, *Le Fauconnier in Nederland*; A. Venema, *Bergense School*, Baarn 1976; ders., *De ballingen, Frits van den Berge, Gustave de Smet en Rik Wouters in Nederland 1914-1921*, Baarn 1979

galerie Sélection, 1921 georganiseerd. Zie A.M. Hammacher, *Charley Toorop*, Rotterdam 1952, p. 23 en p. 134

30 *Beeldende Kunst IX* (1923) 8, in A. Roland Holst *zeventig jaar* (B. Bakker, W.Gs. Hellinga e.a. (red.)) Den Haag/Amsterdam s.d. (1958) pp 35-36, is een brief van Charley aan Roland Holst opgenomen, gedateerd Parijs 30 januari 1921: 'Van me zelf kan ik niet erg enthousiast vertellen. Wat ik tot nu toe hier maakte is niet veel bijzonders. Alleen een schilderij van mijn kop en Eddy erbij, met huizen en daken achterop, heeft iets van wat ik bedoel, maar je zal het later wel zien'

31 Dank aan N. Brederoo voor het wijzen op de relatie met werk van Van Gogh

32 Expositie werk J. van Herwijnen in Amsterdam, gebouw Heystee, januari 1920. Recensie C. Veth in *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift XXX* (1920) 59, pp 211-212. Een niet onbelangrijk verschil is dat Van Herwijnen zijn figuren ten voeten uit tekende, terwijl Charley Toorop allen de bovenhelft van de figuur schilderde. Zie ook S.P. Abas, 'Het volk in onze hedendaagse schilderkunst', *De Vrije Bladen XVII* (juni 1940) schrift 6

33 Catalogus Berlijn, Museum des zwanzigsten Jahrhunderts, 15. Europäische Kunstausstellung 1977, *Tendenzen der Zwanziger Jahre*; catalogus Parijs, Centre Georges Pompidou/Berlijn, Staatliche Kunsthalle, 1980-1981, *Les Réalismes 1919-1939* (beide catalogi bevatten uitgebreide literatuuropgaven)

34 Catalogus Utrecht, Centraal Museum, 1979, *Film en Beeldende Kunst 1900-1930* (met literatuurlijst)

35 K. van Wijk, 'Internationale Revue i 10', *Kunst en Kunstbedrijf Nederland 1914-1940, Nederlands Kunst-historisch Jaarboek* (1977) dl 28, p. 12

36 A.M. Hammacher, 'Nog eens: Charley Toorop' in: M. Hunink, J. Kloosterman e.a., *Over Buonarroti, internationale avantgardes, Max Nettlau en het verzamelen van boeken, anarchistische ministers, de algebra van de revolutie, schilders en schrijvers. Voor Arthur Lehning*, Baarn 1979, p. 192

37 Catalogus *Film en Beeldende Kunst*, o.c. noot 34, pp 4-7

38 John was toen 14 jaar. Joris Ivens, *Autobiografie van een filmer*, Amsterdam/Assen s.d.

39 *Liggend naakt* valt kunsthistorisch gezien binnen de traditie van de naaktschildering. Misschien zelfs heeft Charley Toorop direct als voorbeeld de *Venus van Urbino*, 1538 (Uffizi, Florence) van Titiaan genomen of *Sla-pende Venus*, ± 1510-1511 (Staatliche Gemäldegalerie, Dresden) van Giorgione en Titiaan; de overeenkomsten zijn althans opvallend

40 Het is mogelijk hierin een verwantschap te zien met *De Slaapsters*, 1866 (Musée du Petit-Palais, Parijs) van G. Courbet. Courbet en Charley Toorop schilderden beiden een donker en een blond naakt, die tegen elkaar zijn aangedrukt. *De Slaapsters* is wel geïnterpreteerd als een voorstelling van een lesbische relatie; hetzelfde is te zeggen voor *Twee Vrouwen* van Charley Toorop. De intimiteit van *Twee Vrouwen* komt anders tot stand dan in *De Slaapsters*. De vrouwen in het laatste doek liggen in elkaar verstrengeld en vormen zo een eenheid, terwijl Charley Toorops vrouwen elkaars tegengestelde zijn: de één is jong en blond, de ander oud en donker. Ze zijn een polaire eenheid

41 De manier waarop de kop achter de andere koppen is gezet, met ingrijpende overlappingsen, doet denken aan filmtechniek; vgl. *Volkshuis, Maaltijd der Vrienden en Bremmergroep*

42 *De Tijd* 28.04.1951

43 'Een gesprek met Charley Toorop', interview door J.

29 Paris, Ausstellung in der Galerie La Licorne 1921; über den Kontakt mit André de Ridder wurde die Ausstellung in Brüssel in der Galerie Sélection 1921 organisiert. Siehe A.M. Hammacher, *Charley Toorop*, Rotterdam 1952, S. 23 und S. 134

30 *Beeldende Kunst IX* (1923) 8. In A. Roland Holst *zeventig jaar* (B. Bakker, W.Gs. Hellinga u.a. (Hrsg.)) Den Haag/Amsterdam o.J. (1958), S. 35-36, ist ein Brief von Charley an Roland Holst aufgenommen, datiert Paris, 30. Januar 1921: 'Von mir selbst kann ich nicht viel Großartiges erzählen. Was ich bis jetzt hier gemacht habe, ist nichts Besonderes. Nur ein Bild von meinem Kopf und Eddy dabei, mit Häusern und Dächern dahinter, hat etwas von dem, was mir vorschwebt, aber Du wirst es später wohl sehen'

31 Zu danken ist N. Brederoo für den Hinweis auf die Beziehung zum Werk von Van Gogh

32 Ausstellung des Werks von J. van Herwijnen in Amsterdam, im Heystee-Gebäude, Januar 1920. Rezension C. Veth in *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift XXX* (1920) 59, S. 211-212. Ein nicht unwichtiger Unterschied besteht darin, daß Van Herwijnen seine Figuren vollständig wiedergab, während Charley Toorop nur die obere Hälfte der Figur malte. Siehe auch S.P. Abas, 'Het volk in onze hedendaagse schilderkunst', *De Vrije Bladen XVII* (Juni 1940), Heft 6

33 Katalog Berlin, Museum des zwanzigsten Jahrhunderts, 15. Europäische Kunstausstellung 1977, *Tendenzen der Zwanziger Jahre*; Katalog Paris, Centre Georges Pompidou/Berlin, Staatliche Kunsthalle, 1980-1981, *Les Réalismes 1919-1939* (beide Kataloge enthalten ausführliche Literaturangaben)

34 Katalog Utrecht, Centraal Museum, 1979, *Film en Beeldende Kunst 1900-1930* (mit Literaturliste)

35 K. van Wijk, 'Internationale Revue i 10', *Kunst en Kunstbedrijf Nederland 1914-1940, Nederlands Kunst-historisch Jaarboek* (1977), Band 28, S. 12.

36 A.M. Hammacher, 'Nog eens: Charley Toorop' in: M. Hunink, J. Kloosterman u.a., *Over Buonarroti, internationale avantgardes, Max Nettlau en het verzamelen van boeken, anarchistische ministers, de algebra van de revolutie, schilders en schrijvers. Voor Arthur Lehning*, Baarn 1979, S. 192

37 Katalog *Film en Beeldende Kunst*, a.a.O. Anm. 34, S. 4-7

38 John war damals 14 Jahre alt. Joris Ivens, *Autobiografie van een filmer*, Amsterdam/Assen o.J

39 *Liegender Akt* fällt kunsthistorisch gesehen in die Tradition der Aktmalerei. Vielleicht hat Charley Toorop sogar als unmittelbares Vorbild die *Venus von Urbino*, 1538 (Florenz, Uffizien) von Tizian genommen oder aber die *Schlafende Venus*, um 1510-11, (Dresden Gemäldegalerie) von Giorgione und Tizian. Übereinstimmungen sind jedenfalls auffallend

40 Hierin ist möglicherweise eine Verwandtschaft mit den *Schläferinnen*, 1866 (Musée du Petit-Palais) von G. Courbet zu sehen. Courbet und Charley Toorop malten beide einen dunklen und einen blonden weiblichen Akt, die sich einander anlehnen. *Die Schläferinnen* werden wohl mal als die Darstellung einer lesbischen Beziehung interpretiert. Dasselbe ist zu sagen für die *Zwei Frauen* von Charley Toorop. Die Intimität unter den *Zwei Frauen* kommt anders zustande als bei den *Schläferinnen*. Die Frauen im letzteren Bild liegen einander umschlungen da und bilden so eine Einheit, während Charley Toorops Frauen sich gegenüberstehen: die eine ist jung und blond, die andere alt und dunkel. Sie sind eine polare Einheit

41 Die Art und Weise, in der der Kopf hinter die ande-



VI. *Zelfportret met wintertakken* (*Selbstporträt mit Winterzweigen*) 1945, Eindhoven, Stedelijk Van Abbe Museum

Bendien en A. Harrenstein-Schröder in *De Werkende Vrouw* I (maart 1930) 3, pp 67-70

44 V.E. van Uytvanck, 'Nieuwe zakelijkheid en surrealisme in de Hollandse schilderkunst', *De Vrije Bladen* VII (1930) schrift 6, pp 184-186

45 J. Bendien en A. Harrenstein-Schröder, 'De Nieuwe Zakelijkheid in de schilderkunst', *Forum* II (1931) 1, p. 292-303

46 Het surrealisme kreeg in Nederland niet veel navolging. In Utrecht bestond tussen 1929 en 1935 een kunstenaarskring rond de boekhandelaar Wagenaar. Men maakte surrealistisch werk. De bekendste kunstenaars van deze kring waren J. Moesman en G. van 't Net. Zie catalogus Utrecht, Centraal Museum, 1979, *Gerrit van 't Net*

47 C. Blotkamp, *Pyke Koch*, Amsterdam 1972, pp 13-27

48 M. ter Braak, 'De litteraire tendens van de schilder', *Groot Nederland* (december 1939) 12; J. Greshof, 'Inleiding', *Wendingen* XII (1931) 6, p. 3

49 J. Engelman, 'Nieuwe Schilderkunst in Holland', *De Vrije Bladen* X (1933) schrift 7

50 S.P. Abas, 'Schilders van een andere werkelijkheid', *De Vrije Bladen* XIV (oktober 1937) schrift 10

51 C. Blotkamp, o.c. noot 47, pp 47-48

52 Over de geschiedenis van Forum zie W. Mooijman en L. Mosheuvel, *Forum*, Den Haag/Rotterdam 1969 (met uitgebreide bibliografie)

53 *Forum* I (1932) 1, 53-57; Hammacher, 'Charley Toorop': 'Er is een schilderkunst nu van de ophemelaars van de droom en een gelijksoortige die de harde werkelijkheid aanbidt. De jonge epigoni van deze te luidruchtige beweging, treffen de toonhoogte van de stem van hun tijd niet ...' p. 55. De kunst van Charley Toorop daarentegen, is 'een schilderkunst die de dingen van het leven n o e m t, zonder franje, zonder ophel ...', p. 55

54 Ter Braak doelde hier op het *Zelfportret met palet*, 1933 (cat. nr 6), geëxposeerd op de tentoonstelling 'De Nieuwe Schilder- en Beeldhouwkring' in Rotterdam. Zie ook *Maandblad voor Beeldende Kunsten* X (1933), pp 187-188. Citaat uit *Forum* II (1933), 6, 'Weer eens bij de schilders'. De recensie is opgenomen in M. ter Braak, *Het tweede gezicht. Verzamelde essays*, 's-Gravenhage 1935, pp 213-216

55 De gipsen koppen waren in Charley Toorops bezit. Hammacher, o.c. noot 29, p. 44

56 Het tweede schilderij met de Medusa-kop als onderwerp, *Medusa kiest zee*, 1939-1941 (cat. nr 403) wijkt af van Charley Toorops andere voorstellingen met beelden. De *Medusa kiest zee* is door een diagonaal in tweeën gedeeld; de rechterhelft is gevuld met de schuin geplaatste Medusa-kop, op de linkerhelft is de zee weergegeven. De voorstelling maakt door de diagonale deling van het beeldvlak en door de golven een bewegelijke indruk. De Medusa-kop is niet statisch, maar actief, zoals ook de titel aangeeft. Het Medusa-motief is in algemene zin symbool van kwade machten. Charley Toorop gebruikte het motief in doeken die zij vlak voor en na het uitbreken van de tweede wereldoorlog schilderde. De *Medusa kiest zee* zou daarom geïnterpreteerd kunnen worden als de losbarstende oorlog, die zich over de wereld verbreidt

57 Het Christusbeeldje was in Charley Toorops bezit; in enkele andere doeken komt het ook voor, zoals in het latere (1952-1954) *Christusbeeldje in sneeuw*

58 C. Veth, 'Kunst van Heden', *Maandblad voor Beeldende Kunsten* XIII (1936), pp 85-86. De meeste schrijvers maken er melding van: Bremmer, *Beeldende Kunst* IX (1922) 8; idem XVIII (1932) 6; W.J. de Gruyter, 'De

ren Köpfe gesetzt ist, mit tiefgreifenden Überschneidungen, läßt an Filmtechnik denken; vgl. *Volkshaus, Mahlzeit der Freunde und Bremmergruppe*

42 *De Tijd* 28.4.1951

43 'Een gesprek met Charley Toorop', Interview van J. Bendien und A. Harrenstein-Schröder in *De Werkende Vrouw* I (März 1930) 3, S. 67-70

44 V.E. van Uytvanck, 'Nieuwe zakelijkheid en surrealisme in de Hollandse schilderkunst', *De Vrije Bladen* VII (1930) Heft 6, S. 184-186

45 J. Bendien und A. Harrenstein-Schröder, 'De Nieuwe Zakelijkheid in de schilderkunst', *Forum* II (1931) 1, S. 292-303

46 Der Surrealismus hatte in den Niederlanden keine große Nachfolge. In Utrecht bestand zwischen 1929 und 1935 ein Künstlerkreis um den Buchhändler Wagenaar. Man machte surrealistische Arbeiten. Die bekanntesten Künstler dieses Kreises waren J. Moesman und G. van 't Net. Siehe Katalog Utrecht, Centraal Museum 1979, *Gerrit van 't Net*

47 C. Blotkamp, *Pyke Koch*, Amsterdam 1972, S. 13-27

48 M. ter Braak, 'De litteraire tendens van de schilder', *Groot Nederland* (Dezember 1939) 12; J. Greshof, 'Inleiding', *Wendingen* XII (1931) 6, S. 3

49 J. Engelman, 'Nieuwe Schilderkunst in Holland', *De Vrije Bladen* X (1933), Heft 7

50 S.P. Abas, 'Schilders van een andere werkelijkheid', *De Vrije Bladen* XIV (Oktober 1937), Heft 10

51 C. Blotkamp, a.a.O. Anm. 47, S. 47-48

52 Über die Geschichte von Forum siehe W. Mooijman und L. Mosheuvel, *Forum*, Den Haag/Rotterdam 1969 (mit ausführlicher Bibliographie)

53 *Forum* I (1932) 1, 53-57; Hammacher, 'Charley Toorop': 'Es gibt jetzt eine Malerei von den Himmelstürmern des Traumes und eine gleichartige, die die harte Wirklichkeit anbetet. Die jungen Epigonen dieser zu lautstarken Bewegung treffen nicht die Tonhöhe der Stimme ihrer Zeit'. S. 55. Die Kunst von Charley Toorop dagegen ist 'eine Malerei, die die Dinge des Lebens beim Namen nennt, ohne Fiktion, ohne Aufheben ...', S. 55

54 Ter Braak zielte hier auf das *Selbstporträt mit Palette*, 1933 (Kat. Nr. 6), gezeigt auf der Ausstellung 'De Nieuwe Schilder- en Beeldhouwkring' in Rotterdam. Siehe auch *Maandblad voor Beeldende Kunsten* X (1933), S. 187-188. Zitat aus *Forum* II (1933), 6, 'Weer eens bij de schilders'. Die Rezension wurde aufgenommen in M. ter Braak, *Het tweede gezicht. Verzamelde essays*. Den Haag 1935, S. 213-216

55 Die Gipsköpfe waren in Charley Toorops Besitz. Hammacher, a.a.O. anm. 29, S. 44

56 Das zweite Bild mit dem Medusa-Kopf als Bildgegenstand, *Medusa geht in See*, (1939-1941 (Kat. Nr. 403) weicht ab von Charley Toorops anderen Darstellungen mit Skulpturen. *Medusa geht in See* ist durch eine Diagonale in zwei Hälften geteilt. Die rechte Hälfte ist gefüllt mit dem schief placierten Medusa-Kopf, in der linken Hälfte ist die See wiedergegeben. Die Darstellung macht durch die diagonale Teilung der Bildfläche und durch die Wellen einen bewegten Eindruck. Der Medusa-Kopf ist nicht statisch, sondern aktiv, wie auch der Bildtitel besagt. Das Medusa-Motiv ist im allgemeinen Sinnen ein Symbol für die bösen Mächte. Charley Toorop verwendete das Motiv in Bildern, die sie unmittelbar vor und nach dem Ausbruch des zweiten Weltkriegs schuf. *Medusa geht in See* kann daher als der losbrechende Krieg, der sich über die Welt verbreitet, interpretiert werden

57 Die Christusfigur war in Charley Toorops Besitz. In einigen anderen Bildern kommt sie auch vor, wie im spä-

Vrouw in de Moderne Beeldende Kunst: Käthe Kollwitz', *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift* XXXVI (1926) dl 72, p. 166; D.A. Klomp, *In en om de Bergense School*, Amsterdam 1943, p. 159; A.M. Hammacher, *Charley Toorop*, o.c. noot 29, p. 61; idem, 'Charley Toorop 1891-1955', *Museumjournaal* serie I (1956), p. 117

59 *Maandblad voor Beeldende Kunsten* VIII (1931), p. 380. Naar aanleiding van een expositie bij kunstzaal Van Hasselt in Rotterdam

60 In die zin, dat er nauwelijks aandacht aan besteed wordt. Bijvoorbeeld K. Niehaus, *Levende Nederlandse Kunst*, Amsterdam s.d. (1942), p. 119; Hammacher, *Charley Toorop*, o.c. noot 29, pp 15-24; Klomp, o.c. noot 58, pp 147-160; A.M. Hammacher, 'Charley Toorop', *Beeldende Kunst* XXVII (15.12.1940) 4, pp 25-32

61 De Van Meegeren-affaire speelde in de jaren 1930-40. H. van Meegeren vervalste zeventiende eeuwse Nederlandse meesters, die qua beroemdheid nét onder de top stonden. Door zijn vervalsingen werden die meesters min of meer herontdekt, steeg hun roem en tevens kwam de zeventiende eeuwse Nederlandse schilderkunst extra in de belangstelling te staan. Zie M. van den Brandhof, *Een vroege Vermeer uit 1937*, Utrecht/Antwerpen 1979

62 In een brief aan Charley Toorop, ongedateerd. De brief is spoorloos; er bestaat evenwel een herdruk van voor de verdwijning in *Museumjournaal* serie IX (1963), pp 64-67: 'Brief van de kunsthandelaar Goudstikker aan Charley Toorop'

63 En wel met denkbeeldig werk van Jan van der Heyden

64 *Museumjournaal*, o.c. noot 62, p. 67

65 Hammacher, *Charley Toorop*, o.c. noot 29, pp 41-42; N. Brederoo, 'Het atelier van Charley Toorop', *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* (1981) dl 32, pp 555-562

66 Hammacher, *Charley Toorop*, o.c. noot 29, vermeldt op p. 135: '1933: Amsterdam, Goudstikker, tezamen met de Griekse beeldhouwer Wolf Demeter, een overzicht van 1914-1933 in 39 werken; catalogus met inleiding van H.P. Bremmer en 17 reproducties naar haar werk, op het omslag 'staand zelfportret met palet' uit 1932; opening A.M. Hammacher'

67 De afgebeelde etenswaar bestaat uit vissen, brood en wijn. Deze bestanddelen wekken de associatie met bijbelse maaltijden, zoals overgeleverd in het Nieuwe Testament. De *Maaltijd der Vrienden* heeft mogelijk daarom een christelijke symboliek; zelfs kan de voorstelling in verband worden gebracht met representaties van het Laatste Avondmaal

68 Vgl. bijvoorbeeld *Volkslogement*, *Volkshuis* en *Vrouwenfiguren*

69 Vgl. A.M. Hammacher, 'Charley Toorop in haar werken', *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift* XIV (januari-juni 1935) 89, p. 11

70 Hammacher vermeldde in 'Nog eens...', o.c. noot 36, pp 182-184, dat Charley Toorop een rond 1920 getekend portret van de dichter had vernietigd, zoals ze zei 'omdat ik de pest aan hem had'. Zie ook noot 107

71 Mededeling Nico Brederoo

72 Ten teken van een 20 jaar bestaande vriendschap, gaf Besnyö haar op haar zestigste verjaardag een fotoalbum

73 Mededeling Nico Brederoo

74 Een uitzondering vormen de achtergronden in *Clown* (1940/42) en *Arbeidersvrouw* (1942/43), waarvoor ze gebruik maakte van foto's van het verwoeste Rotterdam

75 O.a. Niehaus, o.c. noot 60, p. 119; Hennis over ex-

teren *Christusfiguur im Schnee* (1952-54)

58 C. Veth, 'Kunst van Heden', *Maandblad voor Beeldende Kunsten* XIII (1936), S. 85-86. Die meisten Autoren berichten hiervon: Bremmer, *Beeldende Kunst* IX (1928); ders. XVIII (1936); W.J. de Gruyter, 'De Vrouw in de Moderne Beeldende Kunst: Käthe Kollwitz', *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift* XXXVI (1926), Heft 72, S. 166; D.A. Klomp, *In en om de Bergense School*, Amsterdam 1943, S. 159; A.M. Hammacher, *Charley Toorop*, a.a.O. Anm. 29, S. 61; ders. 'Charley Toorop 1891-1955', *Museumjournaal* Serie I (1956), S. 117

59 *Maandblad voor Beeldende Kunsten* VIII (1931), S. 380. Anlässlich einer Ausstellung im Kunstsaal Van Hasselt in Rotterdam

60 In dem Sinn, daß hierfür kaum ein Interesse bestand. Zum Beispiel K. Niehaus, *Levende Nederlandse Kunst*, Amsterdam o.J. (1942), S. 119; Hammacher, *Charley Toorop*, a.a.O. Anm. 29, S. 15-24; Klomp, a.a.O. Anm. 58, S. 147-160; A.M. Hammacher, 'Charley Toorop', *Beeldende Kunst* XXVII (15.12.1940) 4, S. 25-32

61 Die van Meegeren-Affäre spielte in den Jahren 1930-1940. H. van Meegeren fälschte niederländische Meister des 17. Jahrhunderts, die hinsichtlich Berühmtheit knapp unter der Spitze lagen. Durch seine Fälschungen wurden diese Meister mehr oder weniger wiederentdeckt, ihr Ruhm stieg und gleichzeitig erwachte wieder das Interesse an der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts. Siehe M. van de Brandhof, *Een vroege Vermeer uit 1937*, Utrecht/Antwerpen 1979

62 In einem Brief an Charley Toorop, undatiert. Der Brief ist verschollen. Vielleicht existiert ein Nachdruck von ihm, bevor er verschwand, in *Museumjournaal* Serie IX (1963), S. 64-67: 'Brief van de kunsthandelaar Goudstikker aan Charley Toorop'

63 Und wohl unter Vorstellung eines Werks von Jan van der Heyden

64 *Museumjournaal*, a.a.O. Anm. 62, S. 67

65 Hammacher, *Charley Toorop*, a.a.O. Anm. 29, S. 41-42; N. Brederoo, 'Het atelier van Charley Toorop', *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* (1981), Band 32, S. 555-562

66 Hammacher, *Charley Toorop*, a.a.O. Anm. 29, vermerkt auf S. 135: '1933: Amsterdam, Goudstikker, zusammen mit dem griechischen Bildhauer Wolf Demeter, eine Übersicht von 1914-1933 in 39 Werken; Katalog mit Einleitung von H.P. Bremmer und 17 Reproduktionen nach ihrem Werk, auf dem Umschlag 'Stehendes Selbstporträt mit Palette' von 1932: Eröffnung A.M. Hammacher'

67 Die dargestellten Lebensmittel bestehen aus Fischen, Brot und Wein. Diese Bestandteile wecken eine Assoziation mit biblischen Mahlzeiten, wie sie im Neuen Testament zu finden sind. Die *Mahlzeit der Freunde* besitzt daher vielleicht eine christliche Symbolik. Das Bild kann sogar mit Darstellungen des Letzten Abendmahls in Verbindung gebracht werden

68 Vgl. zum Beispiel *Volkswirtshaus*, *Volkshaus* und *Frauenfiguren*

69 Vgl. A.M. Hammacher, 'Charley Toorop in haar werken', *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift*, XIV (Januar-Juni 1935) 89, S. 11

70 Hammacher vermerkte in 'Nog eens...', a.a.O. Anm. 36, S. 182-184, daß Charley Toorop ein um 1920 gezeichnetes Porträt des Dichters vernichtet hatte, wie sie sagte, 'weil ich einen Widerwillen gegen ihn hatte'. Siehe auch Anm. 107

71 Mitteilung Nico Brederoo

72 Zum Zeichnen der zwanzigjährigen Freundschaft

positie bij Goudstikker in *Maandblad voor Beeldende Kunsten* X (1933) 63

76 *Beeldende Kunst* XX (1934), 8

77 Vgl. Slagter, 'Charley Toorop', *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift* XLIX (1939) 97, pp 206-208; G.H. 's-Gravensande, 'Een portretgroep van Charley Toorop', *Kroniek van Hedendaagsche Kunst en Cultuur* IV (15.02.1939) 8, p. 125

78 Zie hierover S. van Deventer, 'Bremmer en het echtpaar Kröller-Müller' in *Herdenking Dr. H.P. Bremmer*, Rotterdam 1956, pp 15-18

79 's-Gravensande, o.c. noot 77

80 Vgl. Hammacher, *Charley Toorop*, o.c. noot 29, p. 93

81 Ze bezat ook werk van hem; Hammacher, 'Charley Toorop 1891-1955', o.c. noot 58, 114. Zie ook 'Een gesprek met Charley Toorop', o.c. noot 43

82 Vgl. noot 77

83 Vanaf 1919, in *Beeldende Kunst*

84 De notie 'als schaduw' ontleend aan N. Brederoo, 'Het atelier . . .', o.c. noot 65, p. 560

85 Slagter, o.c. noot 77, p. 207. Met deze interpretatie vond hij tevens een verdediging voor de plaats van Bremmers kop in het doek, buiten het centrum

86 Zie hierover H. Mulder, *Kunst in crisis en bezetting. Een onderzoek naar de houding van Nederlandse kunstenaars in de periode 1930-1945*, Utrecht/Antwerpen 1978

87 A.M. Hammacher, 'Charley Toorop', *Beeldende Kunst* XXVII (15.12.1940) 4; K. Niehaus, o.c. noot 60, pp 118-121; D.A. Klomp, o.c. noot 58, pp 147-160; A.M. Hammacher, *Het Leven bloeit op de Ruïnes, clandestiene uitgave* (100 ex.), Final Stage Press Londen 1944

88 Hammacher, *Het leven bloeit . . .*, o.c. noot 87

89 De uitgave heette *De loop is bijna volbracht. Vier gedichten* (Mansarde Pers 1944). Na de oorlog werd de complete cyclus van 22 gedichten uitgegeven onder de titel *In de webbe der tijden* (Rotterdam 1947)

90 Zie noot 87

91 Hoewel hij de twee joodse kunstenaars Else Berg en Mommie Schwartz wel vermeldde, behandelde hij hun werk niet. Toch was zeker Else Berg een voor Bergen belangrijke kunstenaar. Zowel het boek als de kunstenaars die hun medewerking eraan hadden verleend, werden door het illegale blad *De Vrije Kunstenaar* bekritiseerd wegens hun gebrek aan loyaliteit met de verzweegen joodse schilders. Ook lijkt het alsof Klomp zich haastte om de betekenis van een bepaalde uitspraak van Charley Toorop te verdoezelen: 'Na den oorlog wil ik nog eens een reis naar Amerika maken. Berlijn is als moderne werkende stad interessanter dan Parijs. Ook Moskou, waar zij reeds exposeerde, trekt haar aan' (Klomp, o.c. noot 58, pp 153-154; cursivering M.B.)

92 Hammacher, *Charley Toorop*, o.c. noot 29, p. 48

93 R.P.J. Braat, 'Charley Toorop. Op weg naar het grote realisme', *De Waarheid*, 24.03.1951. Overigens komt de figuur van de vrouw op enkele tekeningen voor: *Vrede*, 1945 (cat. nr T 115); *Arbeidersgezin*, 1945 (cat. nr T 81) en *Bezettingstijd*, 1945 (cat. nr T 114)

94 In 1946 steunde ze financieel én met haar naam het verkiezingsfonds van de C.P.N.

95 Hammacher, *Charley Toorop*, o.c. noot 29, p. 46

96 Hammacher, *Charley Toorop*, o.c. noot 29, p. 46. Het huis lag aan de rand van een vliegveld. Het omringende gebied werd tot verboden terrein verklaard. Ze schilderde onder meer *Boerderij met schapen* *Beemster*, 1943 (cat. 238). Verder logeerde ze in Amsterdam en Blaricum (bij Bart van der Leek)

97 Een expositie van werk van kunstenaars, die geen

übergab Besnyö ihr zum sechzigsten Geburtstag ein Fotoalbum

73 Mitteilung Nico Brederoo

74 Eine Ausnahme bilden die Hintergründe in *Clown* (1940/42) und *Arbeiterfrau* (1942/43), für die sie Fotos des verwüsteten Rotterdam verwendete

75 U.a. Niehaus, a.a.O. Anm. 60, S. 119; Hennis über die Ausstellung bei Goudstikker in *Maandblad voor Beeldende Kunsten* X (1933) 63

76 *Beeldende Kunst* XX (1934), 8

77 Vgl. Slagter, 'Charley Toorop', *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift* XLIV (1939) 97, S. 208-206; G.H. 's-Gravensande, 'Een portretgroep van Charley Toorop', *Kroniek van Hedendaagsche Kunst en Cultuur* IV (15.2.1939) 8, S. 125

78 Siehe hierüber S. van Deventer, 'Bremmer en het echtpaar Kröller-Müller' in *Herdenking Dr. H.P. Bremmer*, Rotterdam 1956, S. 15-18

79 's-Gravensande, a.a.O. Anm. 77

80 Vgl. Hammacher, *Charley Toorop*, a.a.O. Anm. 29, S. 93

81 Sie besaß auch Arbeiten von ihm; Hammacher, 'Charley Toorop 1891-1955, a.a.O. Anm. 58, 114. Siehe auch 'Een gesprek met Charley Toorop', a.a.O. Anm. 43

82 Vgl. Anm. 77

83 Ab 1919, in *Beeldende Kunst*

84 Der Begriff 'als Schatten' nach N. Brederoo, 'Het atelier . . .', a.a.O. Anm. 65, S. 560

85 Slagter, a.a.O. Anm. 77, S. 207. Mit dieser Interpretation fand er zugleich eine Verteidigung für die Platzierung von Bremmers Kopf im Bild, außerhalb des Zentrums

86 Siehe hierüber H. Mulder, *Kunst in crisis en bezetting. Een onderzoek naar de houding van Nederlandse kunstenaars in de periode 1930-1945*, Utrecht/Antwerpen 1978

87 A.M. Hammacher, 'Charley Toorop', *Beeldende Kunst* XXVII (15.12.1940) 4; K. Niehaus, a.a.O. Anm. 60., S. 118-121; D.A. Klomp, a.a.O. Anm. 58, S. 147-160; A.M. Hammacher, *Het Leven bloeit op de Ruïnes*, Untergrund-Ausgabe (100 Ex.), Final Stage Press London 1944

88 *Het leven bloeit . . .*, a.a.O. Anm. 87

89 Die Ausgabe hieß *De loop is bijna volbracht. Vier gedichten* (Mansarde Pers 1944). Nach dem Krieg wurde der komplette Zyklus von 22 Gedichten herausgegeben unter dem Titel *In de webbe der tijden* (Rotterdam 1947)

90 Siehe Anm. 87

91 Obwohl er die zwei jüdischen Künstler Else Berg und Mommie Schwartz wohl erwähnte, behandelte er ihr Werk nicht. Doch war Else Berg sicher eine für Bergen wichtige Künstlerin. Sowohl das Buch wie auch die Künstler, die daran mitgewirkt hatten, wurden durch das illegale Blatt *De Vrije Kunstenaar* kritisiert wegen ihres Mangels an Loyalität mit den verschwiegene jüdischen Malern. Auch scheint es, als ob Klomp sich beeilte, um die Bedeutung eines bestimmten Ausspruchs von Charley Toorop zu verschleiern: 'Nach dem Krieg will ich noch einmal eine Reise nach Amerika machen. Berlin ist als moderne arbeitende Stadt interessanter als Paris. Auch Moskau, wo sie bereits ausgestellt hatte, zieht sie an' (Klomp, a.a.O. Anm. 58, S. 153-154; Kursivierung M.B.)

92 Hammacher, *Charley Toorop*, a.a.O. Anm. 29, S. 48

93 R.P.J. Braat, 'Charley Toorop. Op weg naar het grote realisme', *De Waarheid*, 24.3.1951. Im übrigen kommt die Figur der Frau auf einigen Zeichnungen vor: *Frieden*, 1945 (Kat. Nr. 115); *Arbeiterfamilie*, 1945 (Kat.

lid waren geweest van de cultuurkamer. Recensie in de *Liberator*, 02.01.1946

98 *Gerijpte Kunst*, catalogus van het Haags Gemeentemuseum, oktober/november 1946. Recensie in *Maandblad van Beeldende Kunsten* XXII (1946), p. 214, door D.V. N(ijlant)

99 Zie bijvoorbeeld de catalogustekst over Charley Toorop, o.c. noot 98 pp 52-54

100 'spontaan' en 'poëtisch' tegenover het andere 'ge-dwongen' en 'prozaïsche' werk. Diverse kranten en tijdschriftenrecensies tussen 1945 en 1955; bijvoorbeeld *N.R.C.* 12.05.1951, *Vrij Nederland* 28.05.1949. Zie verder knipsels R.K.D.

101 *De Pereboom*, 1946 (cat. 378). Ter ere van deze gelegenheid richtte het museum een kleine tentoonstelling van werken van Charley en Jan Toorop en Edgar Fernhout in, uit het museumbezit

102 O.a. G.M., 'Charley Toorop 60 jaar. Opstandig, eerlijk en monumentaal', kranteknipstel (R.K.D.) 23.03.1951, naar aanleiding van een tentoonstelling van de verzameling Bremmer in het Haags Gemeentemuseum (de criticus vergiste zich overigens in de leeftijd van de schilder). Hammacher gaf een interessante, zij het wat ingewikkelde duiding van de betekenis van de stilleven: Het [de objecten] zijn activiteiten. Geen symbolen, geen afgezanten van een of ander rijk, dat wij niet kennen. Haar dingen zijn realiteiten, niet van buitenaf, nageschilderde realiteiten, maar realiteiten van haar samenspraken tussen zelf en leven en tijd. . . Bij Charley — en bij haar niet alleen — is geen aanschouwing, maar een eigen vorming van realiteiten, die zowel uit de noodzaak van het eigen innerlijk als uit het verband met het leven ontstaan'. 'Het laatste werk van Charley Toorop', kranteknipstel (R.K.D.) 25.12.1954

103 In verband met deze bloemstukken spraken critici niet van een meditatie, maar van een poëtisch karakter. Van een doek is de ontstaansbron overgeleverd, namelijk van *Rozen en bladeren*, 1936. De inspiratiebron was volgens Hammacher het lied 'Beau soir' van Claude Debussy; *Beeldende Kunst* XXVII (1940) 4, p. 31. Anders dan in vroeger werk bleef muziek een rol spelen in *Rozen en bladeren* en misschien ook in overige rozenschilderijen. In plaats van de abstracte vertaling van muziek in vroeger werk kwam nu de vrije associatie tussen muziek en figuratie

104 Dat wil zeggen, tussen hun 'sociaal realisme' en tussen hun zelfportretten, op inhoudelijk vlak

105 De eerste helft van de jaren '20: Borinage, Zuid-Frankrijk, en verblijf in een inrichting

106 Vgl. de mening van critici; zie noot 100

107 O.a. C. Veth in de *Haagsche Courant* 24.12.1945: 'Het portret van de dichter A. Roland Holst is in gelijkenis beter dan in typering . . .'. A. Roland Holst en Charley Toorop verschilden sterk van visie. Toorop vond de dichter te romantisch (*Algemeen Dagblad* 24.03.1951), R. Holst vond haar te zakelijk (Hammacher, *Charley Toorop*, o.c. noot 29, p. 58). Desondanks waren ze vrienden; vgl. noot 70

108 Kunsthandel Nieuwenhuizen Segaar, 's-Gravenhage 1937. Op 27 maart geopend door Hammacher

109 Kritieken op de tentoonstelling, o.a. van Hammacher en D.V. Nijland in *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift* XLVII (1937) 93, pp. 355-358 en 358-359; en C. V(eth) in *Maandblad voor Beeldende Kunsten* XIV (1937), pp 186/187

110 Zie noot 109. Menno ter Braak verwoordde die vorm van kritiek het duidelijkst — en meest omstreden —: het ging om de 'vent', d.w.z. de maker, achter de 'vorm', het werk. De 'vent' las men overigens aan de 'vorm' af

Nr. 81) und *Besatzungszeit*, 1945 (Kat. Nr. 114)

94 1946 ondersteunde sie finanziell und mit ihrem Namen den Wahlfond der C.P.N.

95 Hammacher, *Charley Toorop*, a.a.o. Anm. 29, S. 46

96 Hammacher, *Charley Toorop*, a.a.o. Anm. 29, S. 46. Das Haus lag am Rande eines Flugplatzes. Die umgebung wurde zum verbotenen Terrain erklärt. Sie malte u.a. *Bauernhof mit Schafen* *Beemster*, 1943 (Kat. Nr. 238). Weiterhin wohnte sie in Amsterdam und Blaricum (bei Bart van der Leek)

97 Eine Ausstellung der Arbeiten von Künstlern, die nicht Mitglied der Kulturkammer gewesen waren. Rezension in *Liberator*, 2.1.1946

98 *Gerijpte Kunst*, Katalog des Haags Gemeentemuseum, Oktober/November 1946. Rezension in *Maandblad van Beeldende Kunsten* XXII (1946), S. 214, von D.V.N(ijlant)

99 Siehe z.B. den Katalogtext über Charley Toorop, a.a.o. Anm. 98, S. 52-54

100 'spontan' und 'poetisch' im Gegensatz zu dem anderen 'gezwungenen' und 'prosaïschen' Werk. Verschiedene Zeitungen und Zeitschriftenrezensionen zwischen 1945 und 1955; z.B. *Nieuwe Rotterdamsche Courant* 12.5.1951, *Vrij Nederland* 28.5.1949. Siehe weiterhin Zeitungsausschnitte im R.K.D. Den Haag

101 *Der Birnbaum*, 1946 (Kat. Nr. 378). Zu Ehren dieser Gelegenheit richtete das Museum eine kleine Ausstellung von Werken Charley Toorops, Jan Toorops und Edgar Fernhouts ein, und zwar aus Museumsbesitz.

102 U.a. G.M., 'Charley Toorop 60 jaar. Opstandig, eerlijk en monumentaal', Zeitungsausschnitt (R.K.D.) 23.3.1951, anlässlich der Ausstellung der Sammlung Bremmer im Haags Gemeentemuseum (der Kritiker irrt sich übrigens in den Lebensdaten der Malerin). Hammacher gab eine interessante, wenn auch etwas versteckte Interpretation von der Bedeutung der Stilleben: 'Es [die Objekte] sind Aktivitäten. Keine Symbole, keine Abgesandten aus einem anderen Reich, das wir nicht kennen. Ihre Dinge sind Realitäten, nicht von außen her, abgemalte Realitäten, sondern Realitäten von den Gesprächen ihres Selbst mit dem Leben und der Zeit. . . Bei Charley — und nicht nur bei ihr allein — gibt es keine Anschauung, sondern eine eigene Gestaltung der Realitäten, die sowohl aus der Notwendigkeit des eigenen Inneren wie aus der Verbindung mit dem Leben entstehen'. 'Het laatste werk van Charley Toorop', Zeitungsausschnitt (R.K.D.) 25.12.1954

103 Im Zusammenhang mit diesen Blumenstücken sprachen die Kritiker nicht von einem meditativen, sondern von einem poetischen Charakter. Von einem Bild ist die Ursprungsquelle überliefert, nämlich von *Rosen und Blättern*, 1936. Die Inspirationsquelle war nach Hammacher das Lied 'Beau soir' von Claude Debussy; *Beeldende Kunst* XXVII (1940) 4, S. 31. Die Musik spielt in *Rosen und Blätter* und vielleicht auch in den übrigen Rosenbildern immerfort eine Rolle, aber anders als im früheren Werk. Anstelle der abstrakten Übersetzung von Musik im früheren Werk trat nun die freie Assoziation zwischen Musik und Figuration

104 Das heißt zwischen ihrem 'sozialen Realismus' und ihren Selbstporträts, auf der inhaltlichen Ebene

105 Die erste Hälfte der zwanziger Jahre: Borinage, Südfrankreich und Aufenthalt in einer Anstalt

106 Vgl. die Meinung von Kritikern; siehe Anm. 100.

107 U.a. C. Veth im *Haagsche Courant* 24.12.1945: 'Das Porträt des Dichters A. Roland Holst ist in der Ähnlichkeit besser als in der Typisierung. . .'. A. Roland Holst und Charley Toorop unterschieden sich sehr in ihren Anschauungen. Toorop fand den Dichter zu roman-

111 De kop was in haar bezit. Naar eigen zeggen had ze het beeld geruild tegen een door haar geschilderd familieportret van de Rådeckers; zie *Algemeen Handelsblad* 16.03.1951

112 De gelijkwaardigheid van de beeldmotieven kwam al eerder ter sprake bij de stillevens en is een kenmerk van Charley Toorops werk. De motieven hebben alle eigen betekenissen, die door het samenvoegen in één beeldvlak elkaar beïnvloeden en een nieuwe betekenis creëren. Daarnaast blijft hun eigen betekenis staan. Dat kan verklaren waarom het werk altijd zo 'krachtig' overkomt

113 Hammacher, 'Charley Toorop: Drie Generaties' ongedateerde recensie (R.K.D.). In de door hem geschreven catalogustekst bij de overzichtstentoonstelling van 1951 (Den Haag, Amsterdam, Eindhoven) breidde hij de interpretatie als volgt uit: 'Daarin kreeg het persoonlijke zijn algemene geldigheid. Daarin werd de compositie zowel als de kleur drager van symbolisch begrepen levensrealiteit. Al haar grote driften, haar heroïsch willen, het aanvurende van haar hele wezen, werden daarin tot gestolten bronskleur, stormden daarin op tot doorwoelde, doodsbloauwe afgronden, werden tot grijp-parmen in naakte bomen. Al haar kracht van klaarte en bedwang stond daarin als een hoog wit licht, verwant aan dat waarin bergtoppen kunnen staan. En in dat geheel kwam het donkere kruis te staan. In de blik, in het gebaar, het reeds afstand nemen, het al verder zien, het op doortocht zijn. De grote tocht'

114 In januari 1951 vond de expositie plaats; in februari maakte het museum Boymans bekend dat ze het doek had verworven: *Bulletin van de Koninklijke Nederlandse Oudheidkundige Bond* 6de serie IV (12.02.1951) 12, p. 22. Zie ook *Bulletin Museum Boymans Rotterdam* (april 1951) dII 1, p. 13

115 Het was de laatste expositie van deze Amsterdamse kunsthandel, die werd opgeheven. De tentoonstelling werd op 27 november door Hammacher geopend en duurde tot eind december

116 Recensies o.a. in *Maasbode* 11.12.1954, *Het Binnenhof* 04.12.1954, *De Volkskrant* 06.12.1954 (Frans Hannema), *De Telegraaf* 22.12.1954 (K. Niehaus), *De Haagsche Courant* 24.12.1954 (C. Veth), *De Groene Amsterdammer* 25.12.1954 (A.M. Hammacher). J.M. Prange, *Het Parool* 08.12.1954: ongevoelige kleur-combinatie; *Nieuwe Rotterdamse Courant* 14.12.1954: levendiger kleur; G. Brinkgreve, *Elsevier* 18.12.1954: groter mildheid

117 *De Tijd* 24.12.1954. Engelman herinnerde zich 'Figuren tegen nacht' en 'Arbeiders bij de tapkast', ofwel: *Volkslogement*, 1928 (cat. nr 167) en *Aan de toog*, 1933 (cat. nr 169)

118 In 1949 moet zij gezegd hebben: 'Mijn milieu is oververzadigd van cultuur. Dat is niet goed voor een kunstenaar. Als je creatief wilt zijn, moet je 'het' uit de klei trekken. Iemand als Chabot kon dat. Hij had het voordeel van zijn arbeidersafkomst. Ik ga mij terugtrekken uit mijn kringen. Ik wil nog veel doen. Ik wil opnieuw beginnen. Nu in Veere', geciteerd in *Het Algemeen Dagblad* van 31.08.1963. In 1952 verbleef Charley Toorop in Veere, waar ze — opnieuw — de kerk schilderde: *Grote kerk in Veere*, 1952 (cat. 211). Met het 'opnieuw beginnen' lijkt ze te hebben bedoeld terug te gaan naar een voorbije periode — de jaren '20 — om van daaruit een nieuwe start te maken

119 Bijvoorbeeld een verschuiving in het kleurgebruik. Was voorheen de kleur overwegend rood-bruin, nu was hij voornamelijk gelig-wit. Vgl. Hammacher, *Charley Toorop*, o.c. noot 29, p. 56

tisch (*Algemeen Dagblad* 24.3.1951). R. Holst fand sie zu sachlich (Hammacher, *Charley Toorop*, a.a.O. Anm. 29, S. 58). Trotzdem waren sie Freunde; vgl. Anm. 70

108 Kunsthandlung Nieuwenhuizen Segaar, Den Haag 1937. Am 27. März eröffnet durch Hammacher

109 Kritiken über die Ausstellung u.a. von Hammacher und D.V. Nijland in *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift* XLVII (1937) 93, S. 355-358 und 358-359; und C.V(eth) in *Maandblad voor Beeldende Kunsten* XIV (1937), S. 186/187

110 Siehe Anm. 109. Menno ter Braake faßte diese Form der Kritik am deutlichsten in Worte — und am meisten umstritten —: es ging um den 'Kerl', d.h. den Macher, hinter der 'Form', dem Werk. Den 'Kerl' las man im übrigen von der 'Form' ab

111 Der Kopf war in ihrem Besitz. Nach ihrer eigenen Aussage hatte sie die Skulptur getauscht gegen ein von ihr gemaltes Familienporträt der Rådeckers; siehe *Algemeen Handelsblad* 16.3.1951

112 Die Gleichwertigkeit der Bildmotive kam schon früher bei den Stilleben zur Sprache und ist ein Kennzeichen von Charley Toorops Werk. Die Motive haben alle eigene Bedeutungen, die sich durch das Zusammenbringen auf eine Bildfläche gegenseitig beeinflussen und eine neue Bedeutung kreieren. Daneben bleibt ihre eigene Bedeutung erhalten. Das kann erklären, warum das Werk immer so 'kräftig' wirkt

113 Hammacher, 'Charley Toorop: Drie Generaties', undatierte Rezension (R.K.D.). In dem von ihm geschriebenen Katalogtext zur Übersichtsausstellung von 1951 (Den Haag, Amsterdam, Eindhoven), bereitete er die Interpretation wie folgt aus: 'Darin erhielt das Persönliche seine allgemeine Gültigkeit. Darin wurde die Komposition wie die Farbe Träger einer symbolisch begriffenen Lebensrealität. Alle ihre großen Leidenschaften, ihr heroischer Wille, das Anfeuern ihres ganzen Wesens, wurden darin zur gestalteten Erzfarbe, stürmten darin auf bis zu durchwühlten, todesblauen Abgründen, wurden zu Greifarman in nackten Bäumen. Alle ihre Kraft von Klarheit und Zwang stand darin wie ein hohes weißes Licht, verwandt mit jenem, in dem Berggipfel stehen können. Und in diesem Ganzen kam das dunkle Kreuz zu stehen. Im Blick, in der Gebärde, im Bereits-Abstand-nehmen, im Weiter-sehen, im Auf-der-Durchreise-sein. Der große Zug'

114 Im Januar 1951 fand die Ausstellung statt, im Februar gab das damalige Museum Boymans bekannt, daß das Bild erworben worden sei: *Bulletin van de Koninklijke Nederlandse Oudheidkundige Bond*, 6. Serie IV (12.2.1951) 12, S. 22. Siehe auch *Bulletin Museum Boymans Rotterdam* (April 1951) Heft II 1, S. 13

115 Es war die letzte Ausstellung dieser Amsterdamer Kunsthandlung, die dann aufgab. Die Ausstellung wurde am 27. November durch Hammacher eröffnet und dauerte bis Ende Dezember

116 Rezensionen u.a. in *Maasbode* 11.12.1954, *Het Binnenhof* 4.12.1954, *De Volkskrant* 6.12.1954 (Frans Hannema), *De Telegraaf* 22.12.1954 (K. Niehaus), *De Haagsche Courant* 24.12.1954 (C. Veth), *De Groene Amsterdammer* 25.12.1954 (A.M. Hammacher). J.M. Prange, *Het Parool* 8.12.1954: gefühllose Farbkombination; *Nieuwe Rotterdamse Courant* 14.12.1954: lebendige Farbe; G. Brinkgreve, *Elsevier* 18.12.1954: große Milde

117 *De Tijd* 24.12.1954. Engelman erinnerte sich an 'Figuren gegen Nacht' und 'Arbeiter am Bufett', oder aber *Volkswirtschaus*, 1928 (Kat. Nr. 167) und *Am Schenkisch*, 1933 (Kat. Nr. 169)

118 1949 muß sie gesagt haben: 'Mein Milieu ist über-

120 Interview met Bibeb, 'Charley Toorop', "De Wil is alles", *Vrij Nederland* 11.06.1955

121 In februari 1952. De eigenaar van de galerie was bekend met het werk van Charley Toorop sinds de wereldtentoonstelling in New York en San Francisco van 1940. Charley Toorop had daarvoor één werk ingezonden, *Aan de toog*, 1933 (cat. nr 169), dat door de International Business Corporation werd bekroond en door een Amerikaanse particulier werd aangekocht. De expositie van 1952 ging gepaard met enige strubbelingen. Het politieke klimaat in de V.S. was in die tijd sterk 'anti-Russisch'. Zelfs een gematigd linkse opstelling was al verdacht. Vandaar dat een expositie van werk van de als extreem links te boek staande Charley Toorop de Nederlandse regering in een moeilijk parket bracht. De zaak werd echter 'diplomatiek' opgelost: een deel van de opbrengst ging naar het Rode Kruis. Zie *Telegraaf* 14.02.1952

122 Onder meer *Telegraaf* 04.03.1951; *Parool* 22.03.1951; *De Waarheid*, *Algemeen Dagblad*, *Nieuwe Eeuw*, *Elseviers Weekblad* en *De Tijd* van 24.03.1951

123 O.a. *Nieuwe Rotterdamse Courant* 18.04.1951; *Het Vrije Volk*, *Het Vaderland*, *De Groene Amsterdammer*, *Haags Dagblad* van 21.04.1951

124 Zoals ze door een minder van haar werk overtuigde criticus werd genoemd. Geciteerd uit *De Tijd* 24.03.1951. Zie ook *Het Vrije Volk* (H.A. Gerretsen) 21.04.1951

125 O.a. A.M. Hammacher, J.G. van Gelder en W.J. de Gruyter. Daarnaast zullen er andere factoren van belang zijn geweest, zoals haar overige activiteiten op het gebied van kunst en politiek

126 Bijvoorbeeld recensie in *De Waarheid* 26.04.1951. Alleen de bloesem-, bloem- en vruchtbomenstukken konden de goedkeuring van de criticus (met de initialen M.B.) wegdragen, want 'Hier durft ze mens en vrouw te zijn'. Zonder het werk 'onvrouwelijk' te noemen, voerde Knuttel dezelfde bezwaren aan: hoofdstuk 18, 'De schilderkunst van de twintigste eeuw' van H.E. van Gelder (red.), *Kunstgeschiedenis der Nederlanden van het einde van de zestiende eeuw tot onze tijd in Noord-Nederland*, dl II, Utrecht/Antwerpen etc., 1955, pp 492-493

127 Engelman, 'Charley Toorop', *De Vrije Bladen* (1929) schrift 6, p. 22. Overigens nam hij het voor haar werk op. L. Tegenbosch schreef in *De Volkskrant* 25.01.1962 nog de volgende – cryptische – zin over het 'mannelijke' en 'vrouwelijke' in Charley Toorops werk: 'Het is juist de vrouw in haar die de excentrische en op uitersten gerichte mannelijkheid tegelijk in dit vrouwenleven zijn kansen gaf en ze ombouwde tot mannelijkheid binnen de vrouw'. Tot ongeveer het begin van de jaren '70, toen het feminisme in Nederland terrein begon te winnen en langzamerhand ook een voet aan de grond in de kunstwereld kreeg, werden de categorieën 'mannelijk' en 'vrouwelijk' gekoppeld aan de sexen. Daarna werd min of meer geprobeerd die relatie te verbreken en de termen gelijk te waarderen. Zie een ongepubliceerde map verslagen van een werkgroep 'Feministische kunst, kunstgeschiedenis en kunstkritiek', Kunsthistorisch Instituut Utrecht, januari 1980-februari 1981

128 K. Niehaus, o.c. noot 60, wijdde een aantal pagina's aan het werk van Charley Toorop onder het aparte hoofdstuk 'Schilderessen'. W.J. de Gruyter merkte in de *Europese Schilderkunst na 1850*, Den Haag/Antwerpen 1952 op dat 'Een interessante studie zou geschreven worden over de werkzaamheid van de vrouw in de beeldende kunst' (p. 248), zonder duidelijk te maken waarom die studie interessant zou zijn. Gezien zijn boek doelde

sättigt von Kultur. Das ist nicht gut für einen Künstler. Wenn man kreativ sein will, muß man 'es' aus dem Boden ziehen. Jemand wie Chabot konnte das. Er hatte den Vorteil seiner Arbeiterabkunft. Ich will mich aus meinen Kreisen zurückziehen. Ich will noch viel tun. Ich möchte neu anfangen. Jetzt in Veere', zitiert in *Het Algemeen Dagblad* vom 31.8.1963. 1952 blieb Charley Toorop in Veere, wo sie – wieder einmal – die Kirche malte: *Große Kirche in Veere*, 1952 (Kat. Nr. 211). Mit dem 'Neu-anfangen' scheint sie beabsichtigt zu haben, zu einer vergangenen Periode zurückzukehren – zu den zwanziger Jahren –, um von dort her einen neuen Start zu unternehmen

119 Zum Beispiel eine Verschiebung in der Verwendung der Farben. Wenn die Farbe vorher überwiegend rot-braun war, so war sie nun vornehmlich gelblich-weiß. Vgl. Hammacher, *Charley Toorop*, a.a.O. Anm. 29, S. 56

120 Interview mit Bibeb, 'Charley Toorop', 'De Wil is alles', *Vrij Nederland*, 11.6.1955

121 Im Februar 1952. Der Inhaber der Galerie war seit der Weltausstellung in New York und San Francisco von 1940 mit dem Werk Charley Toorops bekannt. Charley Toorop hatte dafür ein einziges Werk, *Am Schenkisch* (Kat. Nr. 169) eingesandt, das einen Preis von der International Business Corporation erhielt und von einem amerikanischen Privatmann angekauft wurde. Bei der Ausstellung von 1952 gab es einige Querelen. Das politische Klima in den Vereinigten Staaten war in dieser Zeit stark 'antirussisch'. Selbst eine gemäßigte linke Einstellung erregte Verdacht. So kam es, daß die Ausstellung des Werks der als extrem links geltenden Charley Toorop die niederländische Regierung in eine schwierige Lage brachte. Die Angelegenheit wurde 'diplomatisch' beigelegt: ein Teil des Ertrages ging an das Rote Kreuz. Siehe *Telegraaf* 14.2.1952

122 U.a. *Telegraaf* 4.3.1951; *Parool* 22.3.1951; *De Waarheid*, *Algemeen Dagblad*, *Nieuwe Eeuw*, *Elseviers Weekblad* und *De Tijd* vom 24.3.1951

123 U.a. *Nieuwe Rotterdamse Courant* 18.4.1951; *Het Vrije Volk*, *Het Vaderland*, *De Groene Amsterdammer*, *Haags Dagblad* vom 21.4.1951

124 Wie sie von einem weniger von ihrem Werk überzeugten Kritiker genannt wurde. Zitiert aus *De Tijd* 24.3.1951. Siehe auch *Het Vrije Volk* (H.A. Gerretsen) 21.4.1951

125 U.a. A.M. Hammacher, J.G. van Gelder und W.J. de Gruyter. Dabei müssen andere Faktoren mitgewirkt haben, so ihre übrigen Aktivitäten auf dem Gebiet von Kunst und Politik

126 Zum Beispiel die Rezension in *De Waarheid* 26.4.1951. Nur die Blüten-, Blumen- und Obstabbildungen wurden von dem Kritiker (mit den Initialen M.B.) gutgeheißen, denn 'hier durfte sie Mensch und Frau sein'. Ohne ihr Werk 'unfräulich' zu nennen, brachte Knuttel dieselben Beschwerden vor: Kapitel 18, 'De schilderkunst van de twintigste eeuw' von H.E. van Gelder (Hrsg.), *Kunstgeschiedenis der Nederlanden van het einde van de zestiende eeuw tot onze tijd in Noord-Nederland*, Band II, Utrecht/Antwerpen usw., 1955, S. 492-493

127 Engelman, 'Charley Toorop', *De Vrije Bladen* (1929) Heft 6, S. 22. Übrigens nahm er es für ihr Werk auf. L. Tegenbosch schrieb in *De Volkskrant* vom 25.1.1962 noch die folgende – kryptische – Deutung über das 'Männliche' und das 'Frauliche' in Charley Toorops Werk: 'Es ist gerade die Frau in ihr, die der exzentrischen und auf das äußerste gerichteten Männlichkeit in diesem Frauenleben ihre Chancen gab und sie zu einer Männlichkeit innerhalb der Frau veränderte'. Bis

hij waarschijnlijk op een onderzoek naar het 'typisch vrouwelijke' in de schilderkunst van vrouwen; en niet op een meer sociologisch-historisch onderzoek naar de geschiedenis van de positie van de vrouw als kunstenaar. Zie ook een artikel van zijn hand uit 1926: 'De vrouw in de moderne beeldende kunst', o.c. noot 58, dat als volgt begint: 'Ik meende vroeger, als zoovelen, dat de vrouw nooit en te nimmer een schepper van groote betekenis kon zijn. Niet (...), omdat zij een relatief-gesproken minderwaardig schepsel zou zijn. Want de vrouw staat in w e z e n zelfs dichter tot de kunst dan de man, niet alleen oor haar grootere ontvankelijkheid en sensibiliteit, maar ook doordat zij een volkomene zinnelijk-geestelijke éénheid is — haar grootste deugd maar ook steeds haar grootste gevaar! — (...)'

129 Hammacher, *Het leven bloeit* . . . , o.c. noot 87. Chabot was in 1949 overleden. In de jaren '50 sprak Charley Toorop zelf herhaaldelijk haar waardering uit voor Chabot; o.a. in *Vrij Nederland* 11.06.1955, o.c. noot 120

130 Gent, Museum voor Schone Kunsten, oktober 1952, *Drie Nederlandse Expressionisten*

131 Expositie Den Bosch, Centraal Noordbrabants Museum, 13.12.1961 tot 06.02.1962 (34 werken); expositie Galerie Nova Spectra (voorheen Nieuwenhuizen Segaar), 's-Gravenhage, oktober 1966, ter herdenking van het 75ste geboortjaar van Charley Toorop. Ook was er in 1969 een expositie van werken van Charley Toorop in het Stedelijk Museum van Alkmaar en was in de Zonnehof te Amersfoort in 1963 een tentoonstelling ingericht rondom het doek *De Maaltijd der Vrienden*, met werken van P. Koch, E. Fernhout, W. Oepts, J. Rädecker, E. Besnyö, G. Rietveld en A. Roland Holst. Daarnaast vertegenwoordigd op de Biënnales in Venetië en Sao Paulo, 1954, waar werken van haar samen met die van Jan Wiegers, Karel Appel en Corneille de Nederlandse schilderkunst vertegenwoordigden. Tentoonstelling *Holländische Kunst der Gegenwart*, zomer 1955, Berlijn, Linz, Recklinghausen en Stuttgart: Charley Toorop als vertegenwoordiger van de 'expressionisten' met Eyck, Krüder, Sluyters en Wiegers. Daarnaast waren er de 'abstracten' en de 'experimentelen'. Verder de expositie *Vrouwen schilderen. Suzanne Valadon, Käthe Kollwitz, Charley Toorop, de Amsterdamse Joffers*, Arnhem Gemeentemuseum 25.09.1955 tot 20.11.1955 en een expositie die daaruit voortvloeiende van werken van Valadon en Charley Toorop in het Groninger Museum, 30.11.1955 tot 31.12.1955

132 Parijs, Centre Georges Pompidou, en Berlijn, Staatliche Kunsthalle, 1980-1981, *Les Réalismes 1919-1939*

Utrecht, Centraal Museum; Stuttgart, Württembergischer Kunstverein; Bonn, Rheinisches Landesmuseum 1980-1981: *Van Gogh tot Cobra. Nederlandse schilderkunst 1880-1950*

133 Bijvoorbeeld de tentoonstelling en catalogus Stedelijk Museum van Amsterdam, *Nationale Herdenking 1813-1963. 150 jaar Nederlandse Kunst*; H.E. van Gelder, o.c. noot 126; H. Gerson, *Voor en na Van Gogh. De Nederlandse Schilderkunst* dl III, Amsterdam 1961; W.J. de Gruyter, o.c. noot 128; A.M. Hammacher, *Stromingen en Persoonlijkheden. Een halve eeuw schilderkunst in Nederland*, Amsterdam 1955; O. ter Kuile, *500 jaar Nederlandse Schilderkunst*, Amsterdam 1970; Ch. Wentinck, *De Nederlandse Schilderkunst sinds Van Gogh*, Utrecht 1960; idem, 'Schilderkunst. Het tijdvak 1915-1957' in *Algemene Kunstgeschiedenis* dl IV, Zeist 1959

134 Zie ook Hammacher, 'Charley Toorop 1891-1955', o.c. noot 58, p. 117

ungefähr zum Beginn der ziebzig Jahre, als der Feminismus in den Niederlanden Boden zu gewinnen begann und in der Kunstwelt Fuß faßte, wurden die Kategorien 'männlich' und 'fräulich' an die Geschlechter gebunden. Danach wurde mehr oder weniger versucht, die Relation zu lösen und die Begriffe gleich zu bewerten. Siehe eine unpublizierte Sammlung von Berichten einer Arbeitsgruppe 'Feministische kunst, kunstgeschiedenis en kunstkritiek', Kunsthistorisches Institut Utrecht, Januar 1980 — Februar 1981

128 K. Niehaus, a.a.O. Anm. 60, widmete dem Werk von Charley Toorop einige Seiten unter dem besonderen Kapitel 'Malerinnen'. W.J. de Gruyter bemerkte in *Euro-pese Schilderkunst na 1850*, Den Haag/Antwerpen 1952 'Über die Tätigkeit der Frau in der bildenden Kunst müßte eine interessante Studie geschrieben werden' (S. 248), ohne deutlich zu machen, warum diese Studie interessant sein würde. Nach seinem Buch zu urteilen meinte er wahrscheinlich eine Untersuchung über das 'typisch Fräulische' in der Malerei von Frauen, und nicht eine mehr soziologisch-historische Untersuchung über die Geschichte der Position der Frau als Künstlerin. Siehe auch einen Artikel aus seiner Feder von 1926: 'De vrouw in de moderne beeldende kunst', a.a.O. Anm. 58, der so beginnt: 'Ich meinte früher, wie viele andere, daß die Frau nie und nimmer ein Schöpfer von großer Bedeutung sein könnte. Nicht (...), weil sie ein — relativ gesprochen — minderwertiges Geschöpf wäre. Denn die Frau steht in i h r e m W e s e n selbst der Kunst näher als der Mann, nicht nur durch ihre größere Empfänglichkeit und ihre Sensibilität, sonder auch, weil sie eine vollkommene sinnlich-geistige Einheit ist — ihre größte Tugend aber auch stets ihre größte Gefahr! — (...)'

129 Hammacher, *Het leven bloeit* . . . , a.a.O. Anm. 87. Chabot war 1949 gestorben. In den fünfzig Jahren äußerte Charley Toorop selbst wiederholt ihre Wertschätzung für Chabot; u.a. in *Vrij Nederland* 11.6.1955, a.a.O. Anm. 120

130 Gent, Museum voor Schone Kunsten, Oktober 1952, *Drie Nederlandse Expressionisten*

131 Ausstellung Den Bosch, Centraal Noordbrabants Museum, 13.12.1961 bis 6.2.1962 (34 Werke); Ausstellung Galerie Nova Spectra (vorher Nieuwenhuizen Segaar), Den Haag, Oktober 1966, zur Erinnerung an den 75. Geburtstag von Charley Toorop. 1969 gab es auch eine Ausstellung von Werken von Charley Toorop im Stedelijk Museum, Alkmaar, und 1963 wurde eine Ausstellung im Zonnehof in Amersfoort rings um das Bild *Die Mahlzeit der Freunde* veranstaltet, mit Werken von P. Koch, E. Fernhout, W. Oepts, J. Rädecker, E. Besnyö, G. Rietveld und A. Roland Holst. Daneben vertreten auf den Biennalen von Venedig und Sao Paulo 1954, wo Werke von ihr zusammen mit denen von Jan Wiegers, Karel Appel und Corneille für die niederländische Malerei standen. Ausstellung *Holländische Kunst der Gegenwart*, Sommer 1955, Berlin, Linz, Recklinghausen und Stuttgart: Charley Toorop als Vertreterin der 'Expressionisten' mit Eyck, Krüder, Sluyters und Wiegers. Daneben gab es die 'Abstracten' und die 'Experimentellen'. Weiterhin die Ausstellung *Vrouwen schilderen. Suzanne Valadon, Käthe Kollwitz, Charley Toorop, de Amsterdamse Joffers*, Arnhem Gemeentemuseum, 25.9.1955 bis 20.11.1955, und eine Ausstellung, die daraus entstand, von Werken von Valadon und Charley Toorop im Groninger Museum, 30.11-1955 bis 31.12.1955

132 Paris, Centre Georges Pompidou, und Berlin, Staatliche Kunsthalle, 1980-1981, *Les Réalismes 1919-1939*; Utrecht, Centraal Museum/Stuttgart, Württembergischer Kunstverein/Bonn, Rheinisches Landesmuseum

72b *Charley Toorop zelfportret (Charley Toorop und Selbstporträt)* 1955, Alkmaar, Stedelijk Museum, foto Ed van der Elsen, afgedrukt in *Vrij Nederland* 11.06.1955.



135 Zie G.J.P. Cammelbeeck, *Edgar Fernhout* (serie Beeldende kunst en bouwkunst in Nederland), Amsterdam 1969

136 'abstract' bedoeld in de zin van 'non-figuratief'

137 Genoemd de 'jonge experimentelen', o.a. Hunziker, Rooskens, Benner, Lataster, en de *Cobra*-groep met als Nederlandse leden Appel, Corneille en Constant

138 M. Schapiro schreef in 1952 een artikel over Van Gogh, getiteld 'On a Painting of Van Gogh' en herdrukt in *Modern Art. 19th & 20th Centuries*, Londen 1978, pp 87-99. Het artikel is een psychologische analyse van enkele schilderijen van Van Gogh

139 Schapiro, o.c. noot 138, p. 93 citeert Van Gogh uit een van de brieven: 'Personally, I love things that are real, things that are possible. . . 'I'm terrified of getting away from the possible. . . '

140 Het is typerend, dat L.P.J. Braat als titel aan een interview met de kunstenares voor *De Waarheid* meegaf: 'Charley Toorop. Op weg naar het grote realisme' (24-3-1951). Hiermee duidde hij aan, dat Charley Toorop, zoals ze zei, streefde naar zuiverheid, wat wil zeggen het samenvallen van het innerlijk met het uiterlijk.

141 J.G. van Gelder, brief aan Charley Toorop, gepubliceerd in *De Groene Amsterdammer* (rond 17.04.1951; kranteknipstel in R.K.D., ongedateerd)

1980-1981: *Van Gogh bis Cobra. Niederländische Malerei 1880-1950*

133 Zum Beispiel Ausstellung und Katalog Stedelijk Museum, Amsterdam, *Nationale Herdenking 1813-1963. 150 jaar Nederlandse Kunst*; H.E. van Gelder, a.a.O. Anm. 126; H. Gerson, *Voor en na van Gogh. De Nederlandse Schilderkunst*, Bd. III, Amsterdam 1961; W.J. de Gruyter, a.a.O. Anm. 128; A.M. Hammacher, *Stromingen en Persoonlijkheden. Een halve eeuw schilderkunst in Nederland*, Amsterdam 1955; O. ter Kuile, *500 jaar Nederlandse Schilderkunst*, Amsterdam 1970; Ch. Wentinck, *De Nederlandse Schilderkunst sinds van Gogh*, Utrecht 1960; ders., 'Schilderkunst. Het tijdvak 1915-1957' in *Algemene Kunstgeschiedenis*, Bd. IV, Zeist 1959

134 Siehe auch Hammacher, 'Charley Toorop 1891-1955', a.a.O. Anm. 58, S. 117

135 Siehe G.J.P. Cammelbeeck, *Edgar Fernhout* (Serie Beeldende kunst en bouwkunst in Nederland) Amsterdam 1969

136 'abstract' gemeint in dem Sinn von 'nicht-figuratief'

137 Genannt die 'Jungen Experimentellen', u.a. Hunziker, Rooskens, Benner, Lataster, und die *Cobra*-Gruppe mit als niederländischen Mitgliedern Appel, Corneille und Constant

138 M. Schapiro schrieb 1952 einen Artikel über Van Gogh, betitelt 'On a Painting of Van Gogh', abgedruckt in *Modern Art. 19th & 20th Centuries*, London 1978, S. 87-99. Der artikel ist eine psychologische Analyse einiger Bilder von Van Gogh

139 Schapiro, a.a.O. Anm. 138, S. 93, zitiert Van Gogh aus einem der Briefe: 'Personally, I love things that are real, things that are possible. . . 'I'm terrified of getting away from the possible. . . '

140 Es ist typisch, daß L.P.J. Braat als Titel eines Interviews mit der Künstlerin für *De Waarheid* angab: 'Charley Toorop. Auf dem Wege nach dem großen Realismus' (24.3.1951). Hiermit deutete er an, daß Charley Toorop, wie sie sagte, nach Sauberkeit strebte, was heißen soll, nach dem Zusammenfallen des Inneren mit dem Äußeren

141 J.G. van Gelder, Brief an Charley Toorop, publiziert in *De Groene Amsterdammer* (um den 17.4.1951; Zeitungsausschnitt im R.K.D., undatiert)



Charley Toorop

Tilman Osterwold



74 *Portretgroep H.P. Bremmer (Porträtgruppe H.P. Bremmer) 1938*, Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller

Er bestaan vele ondoorgrondelijke en diepzinnige zelfportretten van Charley Toorop die mij het gevoel geven alsof zij een artistieke uitweg zoekt uit een bepaalde beklemming: politieke dwang, oorlog en vernieling, die de mens in het nauw drijven; het samenleven in een kleine ruimte; het gevoel dat de levensruimte beperkt is; de beknellende autoriteit van haar vader, tegelijkertijd een sterke verbondenheid met traditionele kunstopvattingen; daarmee samenhangend ook de beperking van haar artistieke beeldingswil door stilistische beperkingen; de rol van vrouw, die zich tegen bevoogding verzet; tenslotte ook de individuele benauwdheid van het op zichzelf aangewezen zijn. Deze en andere inhoudelijke momenten zijn getuigenissen van haar kritische, analytische en geëngageerde kunst.

Menig schilderij straalt iets uit dat op pleinvrees lijkt; de mensen staan zeer dicht op elkaar gepakt, om – zoals in het *Volkshuis* van 1928 – bescherming te zoeken, of om – zoals in de portretgroep *H.P. Bremmer en zijn vrouw* van 1936-38 – solidariteit en eensgezindheid in het artistieke willen tot uitdrukking te brengen. Niettemin staan zij daarbij figuurlijk op elkaars tenen en elkaar in de weg. Zij hebben nauwelijks onderling contact; iedereen staat volledig op zichzelf en kijkt met zijn ogen over de anderen heen, naar iets zoekend. Charley Toorop voegt in het schilderij dingen samen, die met elkaar onverenigbaar lijken; haar eigen bestaanervaart zij niet alleen als creatieve, contemplatieve eenzaamheid, maar ook als isolatie,

Es gibt viele undurchdringliche und hintergründige Selbstporträts von Charley Toorop, die mir das Gefühl vermitteln, als suche sie einen künstlerischen Weg aus einer gewissen Engigkeit heraus: politische Zwänge, Krieg und Zerstörung, die den Menschen in die Enge treiben; das Zusammenleben auf engem Raum, die Empfindung, der Lebensraum sei eng; die Beengung durch väterliche Autorität, zugleich eine enge Verbindung mit traditionellen Kunstauffassungen, damit zusammenhängend auch die Einengung künstlerischen Ausdruckswillens durch stilistische Richtlinien; die Rolle der Frau, die sich gegen Bevormundungen zur Wehr setzt; schließlich auch die individuelle Enge des Auf-sich-selbst-Verwiesenseins. Diese und andere inhaltliche Momente sind Aussagen ihrer kritischen, analytischen und engagierten Kunst.

Manche Bilder strahlen so etwas wie Platzangst aus; die Menschen sind ganz eng zusammengedrängt, um – wie im *Volkshaus* 1928 – Schutz zu suchen oder um – wie in der Porträtgruppe *H.P. Bremmer und Frau mit zeitgenössischen Künstlern* 1936/38 – Solidarität und Einigkeit in der künstlerischen Willensbildung zum Ausdruck zu bringen. Doch treten sie sich dabei sinnbildlich gesprochen auf die Füße. Sie haben kaum Kontakt miteinander; jeder ist ganz für sich und streift mit seinen Augen über die anderen hinweg, irgendetwas suchend. Charley Toorop fügt bildlich etwas zusammen, das miteinander unvereinbar

alsof zij in het samenzijn uitgerekend verraag, tegenstellingen en desinteresse voelt. Charley Toorop heeft deze portretgroep op dezelfde manier opgezet als haar stillevens: afzonderlijke voorwerpen worden zo samengebracht dat duidelijk wordt hoe weinig zij met elkaar te maken hebben — niet dat zij vijandig tegenover elkaar staan of onderling concurreren, maar dat zij uitsluitend op zichzelf staan, onverwaaar, individueel, eenzaam, eenzelvig.

Charley Toorops schilderkunst is realistisch en expressief. Krachtige kleuren en een stugge, hoekige en eigenzinnige tekening doordrenken de geschilderde dingen, geven hen patina, doorleefdheid, sporen van slijtage en van het zich handhaven. Haar realisme legt als het ware bloot, dat zij een gevaar ziet — dat figuratieve schilderkunst, door het benadrukken van een oppervlakke en uitwendige fysionomie, het innerlijk leven versluit en het onthult dat zij zich niet zozeer met het omhulsel wil bezighouden dan wel tot de kern doordringen, en de fysionomie daarvan blootleggen. Haar schilderwijze is even boeiend als de vorsende blik in de zelfportretten. Zij zet haar persoonlijke structuur direct om in een schilderij: stugge verfstreken, naast en in elkaar geschikt als een grof weefsel of als een gesleten mozaiek.

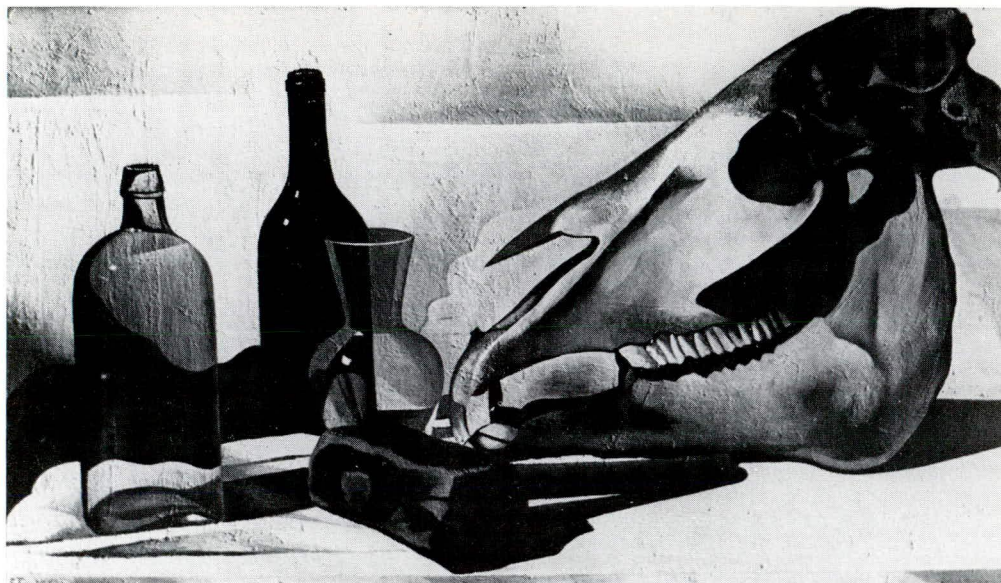
De congruentie van vorm en inhoud wordt ook zonder meer duidelijk in de compositie en de opbouw van haar schilderijen. Sterke frontaliteit verschaft een eenvoudige klare toegang tot het schilderij; toch zit daarin, bijna onmerkbaar en niettemin duidelijk aanwezig, iets waanzinnigs. Men krijgt het gevoel van alsof men zou kunnen ontsporen. Zoals in het begin reeds gezegd, stralen de ruimten in haar werken benauwdheid uit, omdat zij bijna elke diepte missen; omdat alles naar voren wordt gehaald en op één vlak geconcentreerd. Op die manier zet Charley Toorop altijd weer een domper op de duidelijkheid, de kleur, de directheid van de picturale structuren en op de bewuste ordening, die zij in vorm en beeldruimte aanbrengt. Alles lijkt van een lichte twijfel doortrokken te zijn, en benadrukt de vraag of het geziene, het herkende, het gevoelde ook werkelijk is. Duidelijk is hier sprake van een remming, waarvan de relatie tot de sterke openheid van haar schilderijen uiterst gecompliceerd en in hoge mate raadsel-

scheit; sie spürt ihr eigenes Alleinsein nicht nur als schöpferische, kontemplative Einsamkeit, sondern auch als Isolation, als spüre sie gerade im Miteinander das Durcheinander, das unbeteiligte Neben- und Gegeneinander. Charley Toorop hat diese Porträtgruppe ähnlich angelegt wie ihre Stillleben: einzelne Dinge werden so zusammengefügt, daß ersichtlich wird, wie wenig sie miteinander zu tun haben — nicht daß sie einander feindlich sind oder miteinander konkurrieren, sondern daß sie für sich sind — unverwechselbar, eigen, einsam, eng.

Charley Toorops Malerei ist realistisch und expressiv. Kräftige Farben und ein spröder, kantiger, eigenwilliger Malauftrag durchsetzen und durchtränken die gemalten Dinge, geben ihnen Patina, Furchen, Durchblutung, Spuren des Verschleißes und des sich Behauptens. Ihr Realismus legt offen, als erkenne sie eine Gefahr, daß abbildhafte Malerei in der Betonung oberflächlicher äußerer Physiognomien inneres Leben verschleierte, als wolle sie sich nicht so sehr mit der Schale befassen, sondern zum Kern durchdringen und die Physiognomie des Kerns erfassen. Die Malweise ihrer Bilder ist genau so bohrend wie ihr forschender Blick in den Selbstporträts. Sie setzt ihre persönliche Struktur direkt in eine malerische Struktur um; spröde Farbspuren, neben- und ineinander gefügt wie ein grobes Gewebe oder ein abgetretenes Mosaik.

Die Kongruenz von Inhalt und Form wird auch unmittelbar deutlich in ihren Bildanordnungen, den kompositorischen Aufbauten. Starke Frontalität, ein einfacher klarer Zugang, der fast unmerklich aber deutlich spürbar verrückt ist. Er gibt einem das Gefühl, als könnte man entgleisen. So wie anfangs schon gesagt, strahlen die Räume Enge aus — von daher sind sie gestalterisch fast ohne Tiefe, an die Oberfläche gezerrt und nach vorne geholt. Auf diese Weise erhält die Klarheit der Farbe, die Entschiedenheit der malerischen Struktur, die bewußte Ordnung der Form und des Bildraums immer wieder einen Dämpfer. Alles wirkt von leichtem Zweifel durchzogen, es artikuliert die Frage, ob das Gesehene, Erkannte, Gefürte auch wirklich so ist.

Hier wird ganz deutlich eine Hemmung, die mit der starken Offenheit ihrer Bilder in einer äußerst komplizierten und weitgehend ungeklärten Beziehung steht. Ähnlich ist es



achtig blijft. Hetzelfde geldt ook voor een soort melancholie, die als een sluier over haar ongemene vitaliteit heen ligt. Precies die vitaliteit in haar schilderijen heeft, op de tentoonstelling 'Van Gogh tot Cobra', een zeer diepe indruk gemaakt op Andreas Vowinckel en mijzelf. Toch doet juist haar vitale, positieve en vooruitstuwende karakter des te duidelijker ook haar leed, haar angsten, haar conflicten en haar gebroken verhouding met de omringende wereld uitkomen.

'Haar zienswijze geeft een beeld van de werkelijkheid van de mens in een wereld, waarin tragedie van het menselijk bestaan, de twijfel aan zichzelf, de depressies en vernietigde illusies, maar ook het nooit versagend vertrouwen in het goede in de mens duidelijke sporen hebben achtergelaten. Ook wanneer Charley Toorop haar innerlijke ontredde en vertwijfelde ten aanzien van de menselijke hoogmoed, zoals in haar *Zelfportret met zwarte hoed en voile* uit 1943/44, zichtbaar maakt in de verstarde en getraliede gelaatstreken van de eigen fysionomie, dan nog spreekt uit haar blik, die direct op de beschouwer is gericht, in de spiegel van de zelfbeschouwing een verlangen naar vrede.' (Andreas Vowinckel in de tentoonstellingscatalogus *Van Gogh tot Cobra*, Stuttgart-Utrecht 1981. p. 219, afb. 193).

auch mit einer Art melancholischem Schleier, der ihre ungeheure Vitalität durchdringt. In Zusammenhang mit der Ausstellung 'Van Gogh bis Cobra' war es gerade die Vitalität der Bilder Charley Toorops, die Andreas Vowinckel und mich so sehr beeindruckten. Doch gerade ihre vitale, positive, nach vorne gerichtete Kraft läßt um so deutlicher auch ihren Schmerz, ihre Ängste, ihre Konflikthaftigkeit, ihr gebrochenes Verhältnis zur Aussenwelt spüren. 'Ihre Sehweise des Menschen vermittelt die Realität einer Welt, in der das Drama des menschlichen Daseins, die Selbstzweifel, die Depressionen, die zerstörten Illusionen, aber auch der nie versiegende Glaube an das Gute im Menschen ihre Spuren hinterlassen haben. Auch wenn Charley Toorop ihre innere Erschütterung und Verzweiflung über den Wahnsinn menschlicher Hybris, wie in dem *Selbstportrait mit schwarzem Hut und Schleier*, von 1943/44, durch die erstarrten und vergitterten Gesichtszüge ihrer eigenen Physiognomie sichtbar macht, so läßt ihr Blick, der unmittelbar auf den Betrachter gerichtet ist, im Spiegel ihrer Selbstbeobachtungen doch eine Sehnsucht nach Frieden erkennen.' (Andreas Vowinckel im Katalog *Van Gogh bis Cobra*, Stuttgart, 1980, S. 222).

Charley Toorop zeigt mit großer Eindringlichkeit, wie nahe das vom Menschen Auf-

Charley Toorop toont zeer indringend hoe dicht hetgeen door mensen is opgebouwd, het beziend geschapene, bij de vernietiging staat, en hoe, omgekeerd, uit het vernietigde altijd weer de uitdaging ontstaat om de wereld op te bouwen. In deze zin is zelfbevestiging voor Charley Toorop persoonlijk – en bovendien ook in haar sociale verantwoordelijkheid – geen ijdele pose, maar een zware weg, waarvoor zij al haar menselijke en artistieke gaven samenbundelt. Zij laat zien hoe hard de weg naar zichzelf en naar een positieve maatschappij is geplaveid. Ze selecteert en doorvorst de dingen; zij worstelt zich er doorheen, bereikt echter haar doel niet, dat wil zeggen, zij vindt zichzelf niet, evenmin als het haar gelukt de diepere betekenis van het bestaan te achterhalen. Haar werk straalt een verlangen uit naar een ongetemde en vrije creativiteit. Haar doordringende blik doet alle hindernissen verdwijnen die tussen haarzelf en een onbestemd doel liggen. Met deze vaste punten voor ogen brengt Charley Toorop iets samen dat haar beeld van de wereld en van zichzelf lijkt aan te vullen, zoals de samengepakte koppen in het groepsportret Bremmer: relaties waar geen onderlinge betrekkingen bestaan, een kruising van uiteenlopende wegen. In Charley Toorop's werk schuilen sterke analytische kwaliteiten, die de genoemde psychologische relaties in beeldende omzetten en met een haast hypnotische macht op de toeschouwer overbrengen.

In deze portretgroep is Van Gogh aanwezig: een schilderij van hem hangt op de achtergrond. Maar waar blijven zijn impuls, zijn uitstraling, zijn ongetemde oprechtheid? Er blijft weinig van over, zijn scherpte lijkt wel afgestompt. Misschien is hij in deze kijkkast de enige niet-marionet, aangezien hij in staat was uit de beperkingen van zijn bestaan los te breken en zich vrij te maken. Charley Toorop's uiterst intensief, energiek, ondubbelzinnig werk wordt inhoudelijk mede gedragen door het tragisch besef dat het gevecht van de mens met zijn omgeving in de voortdurende angst voor zijn levensruimte tot steeds meer complicaties en problemen tussen kunst en leven voert, en dat daarbij het natuurlijke en tevens gelukkige scheppingsmoment van de kunstenaar in sterke mate erbij inschiet.

gebaute, das lebendig Geschaffene der Zerstörung ist und wie umgekehrt das Zerstörte zum Aufbau der Welt immer wieder herausfordert. In diesem Sinne ist Selbstbehauptung für Charley Toorop persönlich – und darüber hinaus sicher auch in ihrer gesellschaftlichen Verantwortung – keine eitle Attitüde sondern ein schwerer Weg, für den sie alle ihre menschlichen und künstlerischen Kräfte zusammenbindet. Sie zeigt, wie hart gepflastert der Weg zu sich selbst und zu einer positiven Gesellschaft ist. Sie durchforstet und durchforscht die Dinge, gräbt sich durch sie hindurch, findet aber ihr Ziel nicht, d.h. sie bleibt sich selbst verborgen ebenso wie der übergeordnete Sinn der Welt. Ihr Werk strahlt so etwas wie eine Sehnsucht nach ungebrochener, offengelegter Kreativität aus. Sie bannt mit ihrem durchdringenden Blick alle Wegmarken und Gräben, die zwischen ihr selbst und einem ungewissen Ziel liegen. Mit diesen Fixpunkten setzt Charley Toorop etwas zusammen, das ihr Bild von der Welt und sich selbst zu komplettieren scheint, wie die zusammengesetzten Köpfe in der Porträtgruppe Bremmer: Beziehungen der Beziehungslosigkeit, Verbindungen von einander abgetrennten Wegen. Charley Toorops Werk hat eine starke analytische Qualität, die jene psychologischen Beziehungen zu bildhaften Bezügen gestaltet und mit einer fast 'hypnotischen' Kraft auf den Betrachter überträgt.

Aus dieser Porträtgruppe lugt Van Gogh heraus, ein Gemälde von ihm bildet ihren Hintergrund. Doch wo bleibt sein Impuls, seine Ausstrahlung, seine ungebändigte Offenheit? Sie wirken gedämpft, seine Schärfe erscheint abgestumpft. Vielleicht ist er in diesem Guckkasten die einzige Nichtmarionette, da er fähig war, aus der Engigkeit seiner Lebensumstände herauszubrechen und sich freizumachen.

Charley Toorops äußerst intensives energisches, klarsichtiges Werk ist inhaltlich von der Tragik mitgetragen, daß die Zerreißprobe des Menschen mit der Umwelt in der ständigen Platzangst zu Komplizierungen und Problematisierungen von Kunst und Leben führt und dabei das natürliche und auch glückliche Schaffensmoment des Künstlers weitgehend auf der Strecke bleibt.



76 Zelfportret met zwarte hoed en voile (Selbstporträt mit schwarzem Hut und Schleier) 1944, Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller

Keuze uit de literatuur

Auswahl aus der Literatur

naar jaar van verschijnen / Erscheinungs-jahr

D.A. Klomp, *In en om de Bergensche School*, Amsterdam 1943
A.M. Hammacher, *Het leven bloeit op de ruïnes*, Londen 1944
A.M. Hammacher, *Charley Toorop. een beschouwing van haar leven en werk*, Rotterdam 1952
A.M. Hammacher, *Stromingen en Persoonlijkheden, een halve eeuw schilderkunst in Nederland*, Amsterdam 1955
A.B. Loosjes-Terpstra, *Moderne Kunst in Nederland 1900-1914*, Utrechtse Kunsthistorische Studiën III, Utrecht 1959
N.J. Brederoo, *Charley Toorop, Leven en Werken*, 1982

catalogi: / Kataloge:

's-Gravenhage, Haags Gemeentemuseum, *Gerijpte Kunst* 1946
's-Gravenhage, Haags Gemeentemuseum/Amsterdam, Stedelijk Museum/Eindhoven, Stedelijk Van Abbe-Museum, *Charley Toorop* 1951
Venetië, Nederlands Paviljoen van de 27ste Biennale 1954, *Olanda*
Amsterdam, Stedelijk Museum, *Nationale Herdenking 1813-1963. 150 jaar Nederlandse Kunst* 1963
Stuttgart, Württembergische Kunstverein/Utrecht, Centraal Museum, *Van Gogh bis Cobra, Holländische Malerei 1880-1950/Van Gogh tot Cobra, Nederlandse Schilderkunst 1880-1950, 1980-1981*
Parijs, Centre Georges Pompidou/Berlijn, Staatliche Kunsthalle, *Les Realismes 1919-1939/Die Realismen 1919-1939, 1980-1981*

artikelen: / Artikel:

H.P. Bremmer, 'Charley Toorop', *Beelden-de Kunst* IX (1922) 8
J. Engelman, 'Charley Toorop', *De Vrije Bladen*. (1929) schrift 6 pp. 21-29
A.M. Hammacher, 'Charley Toorop in haar werken', *Elsevier's Geïllustreerd maandschrift* XLV (jan.-juni 1935) 89 pp. 1-14
A.M. Hammacher, 'Charley Toorop', *Beeldende Kunst* XXVII (1940) 4 pp. 25-32
A.M. Hammacher, 'Charley Toorop 1891-1955', *Museumjournaal* serie I (1956) pp. 113-118
A.M. Hammacher, 'Nog eens: Charley Toorop' pp. 179-203 in M. Hunink, J. Kloosterman, e.a. *Over Buonarroti, internationale avantgardes, Max Nettlau en het verzamelen van boeken, anarchistische ministers, de algebra van de revolutie, schilders en schrijvers. Voor Arthur Lehning*, Baarn 1979

Colophon

Uitgave (Herausgegeben von)	Centraal Museum Utrecht
Vertaling (Übersetzung)	Dr. Fritz Goldkuhle
Typewerk (Typparbeiten)	C. Oomen-van den IJssel
Foto's (Fotos)	De musea en fotografen, die in de onderschriften vermeld staan en Cor van Wanrooy (Die in den Unterschriften erwähnten Museen und Cor van Wanrooy)
Vormgeving (Layout)	Daan Out
Druk (Druck)	Drukkerij Elinkwijk Utrecht-Holland

Afbeelding op omslag (Abbildung auf dem Umschlag): Zelfportret met palet, 1933 (Selbstporträt mit palette, 1933), 's Gravenhage, Haags gemeentemuseum.

