

eine gezielte Benützung des Buches und eine vertiefte Beschäftigung mit dem Thema der Künstlerkolonie Ekensund.

RUTH NEGENDANCK
*Germanisches Nationalmuseum
 Nürnberg*

Jahrbuch für finnisch-deutsche Literaturbeziehungen 32, 2000. Mitteilungen aus der deutschen Bibliothek; Hrsg. Hans Fromm, Maria-Liisa Nevala und Ingrid Schellbach-Kopra; Helsinki; 21 Farbtafeln, zahlr. SW-Abb.; ISSN 0781-3619

An etwas entlegener Stelle publiziert findet sich eine Reihe von Aufsätzen zum Thema „Künstlerkolonien“, die Aufmerksamkeit verdient. Sie beleuchtet in Einzelaspekten ein kunst- und kulturgeschichtliches Phänomen, das in den letzten Jahren zunehmend internationale Aufmerksamkeit gewann und in Ausstellungen und Publikationen zu einem zentralen Thema avancierte, wenn auch unter topographischen Prämissen¹. Zugleich arbeitet eine Projektgruppe am Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg seit 1995 über „Künstlerkolonien in Europa“; ihre Arbeit wird in die erste europäische Gesamtschau zu diesem Thema münden².

Den Schwerpunkt des Bandes markieren Forschungen zu Künstlerkolonien in Skandinavien und Finnland. Einleitend hierzu bietet CLAUS PESE einen Versuch der Neudefinition des Begriffes Künstlerkolonie (S. 7–12) mit dem Ziel, eine zukünftige Diskussionsgrundlage zu schaffen. Pese benennt wichtige Entstehungsfaktoren von Künstlerkolonien, wie etwa die steigende Mobilität, die Verdichtung des Eisenbahnnetzes, aber auch die Flucht vor Verstädterung und Akademiebetrieb in den Metropolen. Daneben klingt durch die von Pese genannten Beispiele Barbizon, Monte Verità, Newlyn, Skagen und Worpsswede die geographische Bandbreite des Themas an, womit Künstlerkolonien erstmals in ihrer Parallelität angesprochen werden.

Nun zum nordeuropäischen Kulturraum. RIITTA KONTINEN stellt in ihrem Beitrag (S. 14–23) die Künstlerkolonie am Tuusula-See nördlich von Helsinki vor. Ihre Entstehung ist in Zusammenhang mit der Suche nach einer finnischen Identität und nach der geistigen Heimat der neuen Kunst zu sehen, deren Protagonisten sich in der Gruppierung „Neues Finnland“ (Nuori Suomi) zusammenfanden. Die finnische Avantgarde schuf sich Ende des 19. Jahrhunderts durch ihr zurückgezogenes Leben

1 Ekensund, Karlsruhe, Willingshausen. Deutsche Künstlerkolonien 1890–1910; Karlsruhe, 1998; Meisterwerke aus Mecklenburg-Vorpommern: Künstlerkolonien Schwaan und Usedom; Schwerin, 1999; Seele und Farbe: Nagybánya. Eine Künstlerkolonie am Rande der Monarchie; Miskolc – Budapest 1999; Sint-Martens-Latem, Worpsswede: 1880–1914; Osterholz, 1996; Künstlerkolonien im deutschen Südwesten: Gutach, Grötzingen, Dachau, Höri; Hohenkarpfen, 1994.

2 Eine Zusammenfassung des Forschungsstandes bietet PESE, CLAUS (Hrsg.): „Im Zeichen der Ebene und des Himmels“. Künstlerkolonien in Europa. Internationale Tagung im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg, 6. bis 8. Oktober 1997; in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1999, S. 49–121.

auf dem Land eine Möglichkeit, dem zunehmenden Druck der russischen Herrschaft zu entkommen – Finnland war seit 1809 als autonomes Großfürstentum dem Zarenreich angeschlossen.

Starke Breitenwirkung entfaltete die Suche nach der kulturellen Identität in der Karelianismus-Bewegung, die HANS FROMM in seinem ergänzenden, kenntnisreichen Artikel beleuchtet (S. 167–174). Seine Ausführungen kreisen um die Rezeption des Kalevala-Epos, dessen Wurzeln viele finnische Intellektuelle in der mythenreichen Landschaft Ost- und Nordkareliens suchten. Die Künstlerkolonie am Tuusula-See nahm 1897 ihren Anfang, als der Schriftsteller Juhani Aho und seine Frau, die Malerin Venny Soldan-Brofeldt, der RIITTA KONTTINEN ergänzend auch einen monographischen Beitrag gewidmet hat (S. 154–166), sich in der Villa Ahola einmieteten und diese nach eigenen Entwürfen umgestalteten. Bald stieß eine Reihe von Künstlern unterschiedlicher Disziplinen zu ihnen und schuf sich jeweils ein eigenes Refugium an den Ufern des Sees: die Maler Pekka Halonen und Eero Järnefelt sowie dessen Frau Saimi, der Dichter J. H. Erkkö und der Komponist Jean Sibelius mit seiner Gattin Aino. Von ihren Künstlerhäusern, wie Järnefelts Suviranta oder Erkkös Erkola, die entscheidend von der Arts-and-Crafts-Bewegung, aber auch von deutscher Kunst der Jahrhundertwende beeinflusst wurden, gingen wichtige Impulse auf die finnische Architektur des beginnenden 20. Jahrhunderts aus. Riitta Konttinen führt dies allerdings nicht näher aus, sondern liefert stattdessen wertvolle Einblicke in das soziale Innenleben der Künstlerkolonie am Tuusula-See, die durch eine Reihe von literarischen Texten am Ende des Bandes bereichert werden. Vertreten sind hier Arvid Järnefelt, Aino Kallas und L. Onerva sowie Elisabeth Järnefelt und Aino Sibelius mit Briefen.

Den finnischen Jugendstil behandelt RITVA WÄRE in einem weiteren, leider etwas kurz geratenen Beitrag (S. 53–57). Sie referiert die intensiven Kontakte, die Ende des 19. Jahrhunderts zwischen Finnland und Deutschland herrschten, bleibt dabei aber etwas allgemein; man wünschte sich zumindest genauere bibliographische Angaben. Zum einen waren es deutsche Architekten wie Hermann Muthesius, die hier als Mittler fungierten, zum anderen finnische Künstler, die in Deutschland arbeiteten. An erster Stelle ist in diesem Zusammenhang Axel Gallén (später Akseli Gallen-Kallala) zu nennen, zu dem KERTTU KARVONEN-KANNAS ein informatives Porträt liefert (S. 141–153). Nach seinen Studienjahren in Paris wurde Gallén während der 1890er Jahre zur Zentralgestalt von „Nuori Suomi“. 1895 kam er nach Berlin und stieß zu einem Künstlerkreis, dem neben den Skandinaviern Knut Hamsun, Henrik Ibsen, Edvard Munch, August Strindberg und Anders Zorn auch Ferruccio Busoni, Richard Dehmel, Max Klinger, Walter Leistikow, Julius Meier-Graefe und Stanislaw Przybyszewski angehörten. Gallén, der für den „Pan“ arbeitete und mit der „Brücke“ assoziiert war, wurde zu Beginn des 20. Jahrhunderts das Leitgestirn der neuen finnischen Kunst.

Ähnliches gilt für das Architektentrio Hans Gesellius, Armas Lindgren und Eliel Saarinen – GLS –, über das MARIKA HAUSEN schreibt (S. 58–80). GLS gelang mit dem finnischen Pavillon auf der Pariser Weltausstellung 1900 der Durchbruch. Keimzelle ihres Wirkens war ein großes Blockhaus in den Wäldern westlich von Helsinki: Hvit-

träsk. Das gemeinsam von GLS projektierte Anwesen läßt sich als Künstlerkolonie en miniature verstehen, denn Hvitträsk beherbergte zahlreiche Mieter und Gäste, zu denen auch Meier-Graefe zählte, der hier seine Cézanne-Monographie schrieb. Weitere temporäre Bewohner waren u. a. Maxim Gorki, Josef Hoffmann und Jean Sibelius. Das Anwesen bot aber auch die Möglichkeit zur Realisierung von Ausstattungskonzepten. Die Bestrebungen von GLS, die in Deutschland weite Beachtung fanden, sind wiederum vor dem Hintergrund des Suche nach einer finnischen Identität zu sehen. Im zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts zerbrach die Künstlerkolonie Hvitträsk nach langen Reibereien endgültig; ein Feuer besiegelte 1922 das Schicksal des Hauses, das nur verändert wiedererrichtet werden konnte.

Fast völlig unbekannt ist heute die Künstlerkolonie Önningsby (S. 24–33), die von KJELL ENGSTRÖM, leider ohne Quellennachweise, vorgestellt wird. Die auf den Ålandinseln liegende Kolonie, die 1866 von dem finnischen Maler Victor Westerholm gegründet wurde, erlebte 1886 bis 1892 ihre Blütezeit. Westerholm scharte eine Reihe von finnischen und schwedischen Künstlern um sich, die hier teils nur in den Sommermonaten, teils ganzjährig lebten und sich vorwiegend der Landschaftsmalerei widmeten. Dazu gehören u. a. JAG Acke, Fredrik Ahlstedt und seine Frau Nina, Elin Danielson und Hanna Rönning. Mit dem Ersten Weltkrieg fand die Kolonie ihr Ende. Westerholm selbst wird in einem anderen Zusammenhang nochmals vorgestellt, nämlich in seiner Rolle als Schüler an der Düsseldorfer Akademie.

TONI WAPPENSCHMIDS Ausführungen zu dieser hochbedeutenden Ausbildungsstätte (S. 96–115) mit ihrer internationalen Schülerschaft³ beleuchten die Verbindungen in den nordischen Raum. Spätestens seit dem langjährigen Wirken von Johann Clausen Christian Dahl in Dresden hatten Akademieaufenthalte skandinavischer Künstler in Deutschland Tradition. Wappenschmid liefert interessante Aspekte zu finnischen Künstlerpersönlichkeiten wie dem genannten Holmberg, Hjalmar Munsterhjelm und Bernhard Adolf Lindholm, und zugleich gibt er mittels ausgewählter Beispiele einen Abriß finnischer Landschaftsmalerei im 19. Jahrhundert, die ihre Formen der intensiven Auseinandersetzung mit herrschenden Strömungen in Düsseldorf verdankte.

Die akademische Malerei bildet, allerdings unter anderen Vorzeichen, auch den Hintergrund zu CECILIA LENGFELDS Artikel, der den schwedischen Künstlerkolonien Arild, Varberg und Arvika gewidmet ist. Das Fischerdorf Arild, etwa 100 km nördlich von Malmö, wurde bereits in den 1830er Jahren von Malern entdeckt. Doch erst die Eröffnung von Mor Cillas Hotel verstärkte den Zustrom von Künstlern und vor allem Künstlerinnen. Die Malgäste kamen jedoch nicht nur aus Schweden, sondern auch aus Dänemark (Peder Severin Krøyer) und Deutschland (Richard Eschke, der 1907 eine Ausstellung schwedischer Künstler in Deutschland initiierte). Wichtiger ist jedoch die Künstlerkolonie Varberg südlich von Göteborg. Hier ging die Kolo-

3 Vgl. beispielhaft zu den amerikanischen Malern in Düsseldorf die einschlägigen Beiträge in: Vice versa. Deutsche Maler in Amerika. Amerikanische Maler in Deutschland 1813–1913; hrsg. v. KATHARINA und GERHARD BOTT; Kat. Deutsches Historisches Museum; München 1996.

niebildung von Nils Kreuger aus, der seine Malerfreunde Richard Bergh und Karl Nordström in Erinnerung an die gemeinsam verbrachte Zeit im französischen Grez-sur-Loing dazu bewegen konnte, sich in dem unspektakulären Ort Varberg niederzulassen. Kreugers Beweggründe waren keineswegs nostalgisch, vielmehr diente die Zusammenkunft der Realisierung einer aktuellen, programmatischen Kunst, die zur Keimzelle des skandinavischen Symbolismus wurde. Auch Arvika, die dritte von Lengefeld vorgestellte Künstlerkolonie, besaß progressive Bewohner. Ihr Gründer Christian Eriksson hatte in Paris gelebt und sich dort mit dem Art déco beschäftigt. Zu den Künstlern, die sich am Rackensee bei Arvika einfanden, gehörten auch Maia und Gustaf Fjaestad. Nicht zuletzt die Gründung einer Weberei, aber auch die Winterbilder Fjaestads trugen zur internationalen Popularität Arvikas bei. Weitgehend unbeachtet läßt Lengefeld das Künstlerleben, das jedoch bei ihrer Schwerpunktbildung kaum integriert werden könnte.

Ungeachtet des nordeuropäischen Schwerpunkts werden auch Künstlerkolonien in anderen Ländern vorgestellt. ANDRÁS ZWICKL (S. 47–52) bietet einen prägnanten Überblick zu den drei ungarischen Künstlerkolonien Szolnok, Nagybánya (heute Baia Mare, Rumänien) und Gödöllő. Das in der ungarischen Tiefebene liegende Szolnok zog seit der Mitte des 19. Jahrhunderts Künstler wie die in Paris geschulten Maler Lajos Deák Ébner und Mihály Munkácsy an, die in der Nachfolge von August von Pettenkofen hier arbeiteten. Die weitgehend der Genre- und Pleinairmalerei verpflichtete Künstlerschaft von Szolnok erreichte 1901 einen offiziellen Gründungsakt ihrer Kolonie durch den Kultusminister. Wichtiger als Szolnok ist Nagybánya, wo 1896 im Zuge einer Malreise des in München wirkenden Simon Hollósy eine Künstlerkolonie entstand. Unter den Künstlern, die hier wirkten, sind vor allem István Reti, János Thorna, Béla Iványi Grünwald und Károly Ferenczy zu nennen. Sie setzten sich mit ihren modernen Stilbestrebungen nicht nur von dem traditionelleren Hollósy, sondern auch vom ungarischen Landesverein für Kunst ab. Somit stehen die sezessionistischen Tendenzen von Nagybánya am Beginn der ungarischen Moderne. Reformistische Bestrebungen prägten auch die Künstlerkolonie von Gödöllő, die 1904 gegründet wurde. Die Zentralfigur war Aladár Körösfői Kriesch, dessen Ideenwelt vom Tolstoianismus ebenso wie von John Ruskin und den anarchistischen Lehren Jens Henrik Schmitts bestimmt wurde. Gegen 1907 entwickelte sich Gödöllő zum Sammelbecken von Künstlern, die die Realisierung alternativer Lebensentwürfe versuchten. Leider unterläßt es Zwickl, in seinem aufschlußreichen Beitrag die Parallelen zu anderen Künstlerkolonien in Europa aufzuzeigen. Ein Hinweis auf den Aufenthalt Munkácsys in Barbizon wäre durchaus angebracht, die Mathildenhöhe in Darmstadt ließe sich ihrer Plangründung wegen mit Szolnok vergleichen, und die Ähnlichkeiten zwischen Gödöllő und Monte Verità bei Ascona sind evident.

Abschließend seien die beiden Untersuchungen zu Worpsswede genannt. HANNELORE SCHLAFFER analysiert die Künstlerpaare bei den „alten“ Worpsswedern, also die Beziehungen von Clara Westhoff und Rainer Maria Rilke, von Martha Schröder und Heinrich Vogeler sowie von Paula Becker und Otto Modersohn. Leitthema ist der Aspekt der Unabhängigkeit und Emanzipation der Künstlerinnen gegenüber ihren

Männern. KAI ARTINGERS Beitrag behandelt den Einfluß von Julius Langbehn's „Rembrandt als Erzieher“ auf die Kunsttheorie von Otto Modersohn und Fritz Mackensen. Dies ist jedoch in einem größeren Kontext zu sehen und kann hier nicht vereinfachend dargelegt werden⁴.

Zusammenfassend darf festgehalten werden, daß das vorgestellte Jahrbuch eine wertvolle Bereicherung der Diskussion des Themas bietet. Zu oft verband man mit Künstlerkolonien retrospektive, ja konservative Tendenzen, die der Avantgarde in den europäischen Metropolen vorgeblich entgegenliefen. Doch ein internationaler, bewußt nicht topographischer Ansatz zeigt, daß das Beziehungsgeflecht weitaus komplexer ist und Stadt und Land viel enger verknüpft sind, als dies gemeinhin angenommen wurde.

MATTHIAS HAMANN

*Germanisches Nationalmuseum
Nürnberg*

⁴ ARN STROHMEYER, KAI ARTINGER und FERDINAND KROGMANN: *Landschaft, Licht und niederdeutscher Mythos. Die Worpsweder Kunst und der Nationalsozialismus*; Weimar 2000.

Dirk Herrmann: Schloß Zerbst in Anhalt. Geschichte und Beschreibung einer vernichteten Residenz. Hrsg. Landesamt für Denkmalpflege Sachsen-Anhalt (*Beiträge zur Denkmalkunde in Sachsen-Anhalt*, 1); Halle: Fliegenkopf 1998; 258 S., 75 SW-Abb. im Text, 16 Farb- u. 86 SW-Abb. auf Taf.; ISBN 3-930195-25-9; DM 58,-

Nur wenige Wochen vor Kriegsende, am 16. April 1945, wurde Zerbst zu großen Teilen zerstört. Die Stadt war von fanatischen Nationalsozialisten trotz der aussichtslosen Kriegslage zur Festung erklärt worden. Dies forderte die anrückenden amerikanischen Truppen, die mehrfach die Übergabe der Stadt verlangt hatten, zu einem heftigen Flieger- und Artillerieangriff heraus, dem fast sechshundert Menschen und 80 % der Innenstadt zum Opfer fielen. Vom Schloß blieben damals lediglich die Umfassungsmauern stehen, die Innenausstattung brannte bis auf kaum nennenswerte Reste aus. Man hätte das Schloß nach dem Krieg in seiner äußeren Gestalt wiederherstellen können. Aus ideologischen Gründen entschied man sich für den Abriß. Wieso die Ruine des Ostflügels davon verschont blieb, weiß heute keiner mehr zu sagen. Allerdings wurde sie in den folgenden Jahrzehnten auch nicht gesichert. Bis heute steht sie ohne Dach und verfällt zusehends.

Nun liegt eine vorzügliche, repräsentativ ausgestattete und dazu noch recht preisgünstige Monographie über das Schloß vor. Sie wird für lange Zeit die maßgebliche Grundlage für die Beschäftigung mit dem Gebäude bilden, das zuvor noch nie in dieser Ausführlichkeit und Gründlichkeit vorgestellt wurde. Der Autor Dirk Herrmann, erstaunlicherweise weder Kunsthistoriker noch Denkmalpfleger, sondern von Beruf Informatiker, verweist im Vorwort kurz auf die Forschungsgeschichte und