



Aus Dämmerung und Licht.
Meisterwerke nordischer Malerei 1860–1920

Rezension der Ausstellung: „Aus Dämmerung und Licht. Meisterwerke nordischer Malerei 1860–1920“
München, Kunsthalle der Hypo – Kulturstiftung, 30.5.–6.10.2013 Michael Kausch

I. Die in der Kunsthalle Der Hypo – Kulturstiftung in München gezeigte Ausstellung „Aus Dämmerung und Licht. Meisterwerke nordischer Malerei 1860–1920“ versammelt eine repräsentative Auswahl von Werken nordischer Malerei aus den skandinavischen Ländern inklusive Finnland und Island. Die Schau liegt auf einer Entwicklungslinie in Wissenschaft und Ausstellungswesen, die seit etwa einem Vierteljahrhundert eine Abkehr von der weitgehenden Konzentration auf die französische Kunst als die in der betreffenden Periode aufgrund ihrer innovativen Avantgarderolle allein relevante Kunstregion verfolgt. Diese Neupositionierung beinhaltet auch eine Relativierung der bewertungsmäßigen Alleinstellung der französischen Kunst, die mit der seit der Postmoderne aufgebrochenen neuen Sicht auf die auf Innovation fixierte Fortschrittsideologie der Moderne einerseits und – damit zusammenhängend – auf das Verhältnis von Zentrum und Peripherie andererseits zusammenhängt. So distanziert sich David Jackson in seinem einleitenden Aufsatz von der Konzeption eines unilinearen Vorbilds der französischen Kunst und sieht in Paris „einen lebendigen Organismus, einen kosmopolitischen und multidisziplinären Schmelztiegel des intellektuellen Austauschs“.¹ In noch allgemeinerer Weise ergab sich für Per Hedström die Bedeutung Frankreichs für die nordische Kunst „nicht allein aus rein künstlerischen Gesichtspunkten, sondern ganz wesentlich auch daraus, dass Paris in dieser Zeit die kulturelle Drehscheibe der westlichen Welt war.“² Die Entwicklung und Differenzierung der Perspektive auf den Gegenstand wird auch bei einem Vergleich mit der großen Ausstellung „Lumières du Nord“ deutlich, die 1987 im Musée du Petit Palais in Paris stattfand³ und die als erste grundlegende Präsentation des Themas gelten kann – hier allerdings eingeschränkt auf die Jahrhundertwende (1885–1905). Wie der einleitende Aufsatz der damaligen Kuratorin Thérèse Burollet deutlich macht, ist hier die (französische) Konzeption von Paris als Zentrum der Avantgarde und als Ort des Lernens für den Rest der westlichen Welt zugrunde gelegt.

Nun wird die grundlegende Bedeutung von Paris als Ort der Ausbildung und Begegnung auch in der Münchener Sicht keineswegs in Frage gestellt. Sie ergab sich zunächst schon daraus, daß unter den skandinavischen Ländern nur Dänemark und

- 1 Jackson, David: Nordische Kunst – Durchbruch der Moderne. In: München, Kunsthalle der Hypo – Kulturstiftung, 2013: Katalog der Ausstellung: Aus Dämmerung und Licht. Meisterwerke nordischer Malerei 1860–1920. München 2013, S. 14.
- 2 Hedström, Per: International oder National? Nordische Maler und Europa. In: München 2013, op.cit., S. 187.
- 3 Paris, Musée du Petit Palais, 1987: Katalog der Ausstellung: Lumières du Nord. La peinture scandinave 1885–1905. Paris 1987.

Schweden über staatliche Kunstakademien verfügten. Ein wohl noch größerer Anziehungspunkt der französischen Hauptstadt waren die qualitativ hochstehenden privaten Kunstschulen, unter denen sich bei den skandinavischen Malern vor allem die Académie Julian und die Académie Colarossi besonderer Beliebtheit erfreuten. Diese boten auch Frauen, die ja generell zum Studium an staatlichen Kunstakademien nicht zugelassen waren, die Möglichkeit einer künstlerischen Ausbildung. Wichtig für die Begegnung der skandinavischen Maler mit der zeitgenössischen französischen Kunst waren auch die Retrospektiven in der École des Beaux-Arts, so Courbet (1882), Manet (1884), Basten-Lepage (1885) und Millet (1887). Hinzu kamen auch die Ausstellungen der Impressionisten bei Georges Petit und Durand-Ruel sowie der Salon der Société des Artistes indépendants. Zusätzlich zu den in Paris gegebenen Möglichkeiten der künstlerischen Befruchtung und Entwicklung war für alle ausländischen Künstler auch die Möglichkeit, ihre Werke in den Salons auszustellen und sich damit bekannt zu machen, ein wesentlicher Faktor ihres Aufenthalts.

Einen anderen Ort des Lernens, des künstlerischen Austausches und gemeinschaftlichen Arbeitens stellten die Künstlerkolonien, vor allem in der Ile de France, der Bretagne und der Normandie dar. Insbesondere in Grèz-sur-Loing im Wald von Fontainebleau hielten sich seit 1878 zahlreiche nordische Künstler auf, so Richard Bergh, Carl Larson, Karl Nordström, Nils Edvard Kreuger und Bruno Liljefors. Auf der Basis dieser Erfahrung entstanden dann auch in den nordischen Ländern Künstlerkolonien, so zum Beispiel die Skagener Künstlerkolonie an der jütländischen Nordspitze oder die Fleksumer Gruppe in Norwegen (ab 1886), die sich um 1900 zu einer Gemeinschaft von Künstlern, Wissenschaftlern, Schriftstellern und Kulturschaffenden entwickelte.

Die offenbare Vorliebe der nordischen Künstler für den Wald von Fontainebleau – den Ort der École de Barbizon – weist auf die zentrale Rolle, die der Realismus und vor allem der französische Impressionismus für die Entwicklung dieser Maler spielten. Der Höhepunkt von deren Präsenz lag in den 1880er Jahren, viele kehrten jedoch bereits zum Beginn der 1890er Jahre in ihre Heimatländer zurück. Allerdings verbrachten einige unter ihnen, wie der Finne Albert Edelfelt und der Schwede Anders Zorn, viele Jahre in Paris und machten dort herausragende Karrieren.

Letztlich übernahmen nur wenige dieser nordischen Maler den französischen Impressionismus in seiner Konzeption eines positivistischen physiologischen Illusionismus. Wie in der Malerei anderer europäischer Länder (z. B. Österreichs) wurde diese auf ein technisch – formales Mittel im Dienst des Ausdrucks von Gefühl und Stimmung reduziert, weshalb der Begriff Stimmungsimpressionismus bzw. Stimmungsrealismus den Charakter dieses künstlerischen Denkens besser faßt. Hier spielte auch der Charakter der nordischen Landschaften mit ihren jahreszeitlich und geographisch bedingten Phänomenen (Mitternachtssonne) eine große Rolle. Sehr bald trat dann in der Kunst der nordischen Länder ein symbolistisches Moment hervor, das in vieler Hinsicht deren zeitgenössischer und traditioneller Kultur mehr entsprach. Diese Entwicklung wurde befruchtet und verstärkt wiederum durch den Kontakt einzelner Künstler mit der zeitgenössischen französischen Kunstszene, in

der der Symbolismus den Impressionismus als Avantgardebewegung bereits abgelöst hatte. So fuhr der Däne Jens Ferdinand Willumsen bereits 1890 zu Gauguin in die Bretagne und kam dort mit dem Synthetismus der Nabis in Kontakt. In Paris konnten die nordischen Maler die 1892 von Joséphin Péladan ins Leben gerufenen Salons de la Rose + Croix besuchen. In diesen Kreisen florierten auch Theosophie und Spiritismus, die Künstler wie Pekka Halonen und Ernst Josephson beeinflussten.

Ein wichtiger Faktor für die Ausrichtung auf das Moment von Gefühl und Stimmung einerseits sowie das Inhaltlich – Symbolische war das Erwachen eines neuen Nationalbewußtseins in den nordischen Ländern, das zu einer vor allem auf die Tradition gegründeten Neubestimmung der jeweils nationalen Identität führte. Dies gilt insbesondere für die Länder Norwegen und Finnland, die erst in dieser Periode die volle nationale Selbständigkeit bzw. Souveränität erlangten (Norwegen von Schweden 1905, Finnland von Rußland 1917, Island von Dänemark erst 1944).

Diese Selbstbestimmung des nordischen Charakters im Allgemeinen sowie des jeweiligen nationalen Charakters im Speziellen war gegründet auf die Qualitäten der Landschaft und des Lebens ihrer Bewohner, Inhalte der Geschichte, aber auch die Religion und Mythen. Wie bei jeder Selbstbestimmung eines Nationalcharakters oder Volkscharakters handelte es sich dabei um eine Konstruktion aus realen und imaginären Elementen. Der schwedische Maler Richard Bergh formulierte das Konzept der damit verbundenen neuen Nationalromantik in seinen zwei Essays zur Landschaftsmalerei; dort heißt es:

„In Frankreich mag es genügen, wenn ein Landschaftsmaler ein gutes Auge hat, damit er, wie beispielsweise Sisley, als Künstler anerkannt wird. Im Norden muß der Landschaftsmaler ein regelrechter Dichter sein.“⁴

Das intensive Erleben der Landschaft und die existenzielle Eingebundenheit in diese hing auch damit zusammen, daß in den nordischen Ländern relativ spät – erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts – die Industrialisierung einsetzte und die Lebensform und Gesellschaft bis dahin weithin agrarisch geprägt war. Ein wichtiger Faktor in dieser traditionellen Kultur blieb auch der die nordischen Länder verbindende Protestantismus mit seiner strengen Pflichtethik und seiner Tendenz zum Individualismus, die sowohl in säkularen als auch spirituellen Erneuerungsbewegungen zum Ausdruck kam (siehe Niels Bjerre, *Kinder Gottes, Harboøre*, 1897). In diesen Bereich gehört auch die in der nordischen Kultur verbreitete Vorstellung der eigenen Ursprünglichkeit und Unverdorbenheit im Gegensatz vor allem zu den westlichen Ländern – insbesondere Frankreich. Daraus ergab sich in der bildenden Kunst eine Prädisposition zum Primitivismus.

Im Bereich der modernen weltanschaulichen Bewegungen war der Positivismus des einflußreichen dänischen Literaturkritikers Georg Brandes, des Theoretikers von Realismus und Naturalismus, von großer Wirkungskraft. Wie bereits hinsichtlich der Entwicklung der Malerei dargestellt, wurde der realistische Ansatz jedoch sehr bald

4 Zit. nach: Larsen, Peter Nørgard: Für und wider die Modernität. Nordische Gegenbilder zur Moderne. In: München 2013, op.cit., S. 212.

von einem eher symbolhaften bzw. symbolistischen abgelöst. Diesem Wechsel entsprach auch im Bereich von Weltanschauung und Philosophie eine neue Orientierung: David Jackson spricht von der geistigen Bewegung des „Vitalismus“ und versteht darunter „Vorstellungen von Gesundheit, Schönheit und Vitalität, die auf der Philosophie Friedrich Nietzsches und den Theorien der deutschen Naturphilosophen Hans Driesch und Erich Haeckel beruhen.“⁵ Als vitalistischen Maler par excellence sieht er den Dänen J.F. Willumsen (*Jotunheim*, 1892–1893). Diesbezüglich ist allerdings anzumerken, daß die Lebensphilosophie Nietzsches und die auf der Evolutionstheorie beruhenden Konzeptionen der beiden Biologen Haeckel und Driesch – wenn auch in mancher Hinsicht verwandt – verschiedenen Bereichen angehören und sich schon vom Ansatz her beträchtlich unterscheiden. Dies steht allerdings nicht im Widerspruch zu einer Verschmelzung bzw. Kontamination im Prozeß der Rezeption und Anverwandlung durch den Künstler.

II. Die erste der 10 Sektionen der thematisch strukturierten Ausstellung trägt den Titel „Nordische Landschaft und Identität“. Hier sind *Der Berg Stetind mit einer Birke* (1864) des Norwegers Peter Balke und *Thingvellir* (1900) des Isländers Thórarinn B. Thorlákson charakteristische Beispiele für die identitätsstiftende Aneignung von Landschaft – hier mythischer Berglandschaften.

In der 2. Sektion „Landschaft als Experiment“ tritt die Rezeption der zeitgenössischen französischen Malerei des Realismus und Impressionismus besonders deutlich vor Augen. So verweist Karl Nordströms *Haferfelder bei Grez* (1885) auf Claude Monets berühmtes Mohnblumenfeld und Anders Zorns *Seestudien* (1890–96) sind impressionistische Pleinairstudien ganz entsprechend der französischen Konzeption (nicht ohne eine gewisse Nähe – zum Sensualismus Turners und der englischen Landschaftsmalerei). Hingegen können die drei symbolhaft überhöht dargestellten Feldarbeiter auf Anna Anchers *Erntezeit* (1901) als ein Beispiel für die Rezeption von Millets heroisierende Darstellungen des bäuerlichen Lebens gelten. Grundsätzlich stand der mehr oder weniger symbolhaft überhöhte Realismus der Darstellungen von französischen Malern wie Millet, Jules Breton oder Bastien-Lepage aus dem ländlich – bäuerlichen Leben dem kulturellen Hintergrund der Künstler aus dem Norden näher als die weitgehend städtisch geprägte Perspektive der Impressionisten.

Die Intimität des seitlich vom Hauptparcours der Ausstellung gelegenen Kabinetts stellt einen passenden Rahmen für die 3., dem Thema „Märchen und Mythen“ gewidmete Sektion dar. Diesem Bereich kam ja in der kulturellen Tradition der nordischen Länder eine große Bedeutung zu – dementsprechend war und wurde er zu einer wichtigen Quelle und Basis für die nationale Selbstbestimmung.

Die 4., der Gattung des Porträts gewidmete Abteilung, bietet einen repräsentativen Einblick vor allem in die zeitgenössische Lebenskultur der Künstler und ihrer Familien. Die Perspektive liegt insbesondere auf dem Thema Frau und Interieur – was der in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts im Bürgertum üblichen Rollenverteilung

5 Jackson, op.cit. S. 19.

der Geschlechter entspricht. Als Beispiele seien Vilhelm Hammershøis *Interieur mit junger Frau in Rückenansicht* (1903–4) und L.A. Rings *Beim Frühstück* (1898) genannt, bei denen jeweils die Frau des Künstlers dargestellt ist. Dieser selbst findet sich bei Carl Larson in einem klassischen Selbstporträt (*Selbstporträt*; 1895). Im Gegenzug zur Beschränkung der bürgerlichen Frau auf Haushaltsführung und Repräsentation war die soziale Stellung der Künstlerin – nicht zuletzt durch die Ausbildungsmöglichkeiten an den Pariser Privatschulen – aufgewertet und selbständiger. Davon zeugen psychologisch ausdrucksvolle und künstlerisch hochwertige Selbstporträts und Porträts wie das *Selbstporträt* (1900) von Elin Danielson-Gambogi und *Die Künstlerin Jeanna Bauck* (1881) von Bertha Wegmann. Das soziale Leben des Künstlers findet sich auch im Thema „Künstler und Modell“, so bei Richard Bergh in *Nach dem Modellstehen* (1884) oder in Anders Zorns *Die Lautenspielerin* (1918). Der den strengen Normen gerade des nordischen, protestantischen Kontexts teilweise entzogene Bereich des Künstlerateliers erlaubte offenbar auch Aktdarstellungen.

Die 5. Sektion mit dem Titel „Modernes Leben“ widmet sich in der Auswahl der Werke weniger den primären Phänomenen von Industrialisierung, Technisierung und Fortschritt – dies allenfalls in *Warten auf den Zug. Bahnübergang an der Roskilder Landstraße* (1914) von L.A. Ring – sondern vor allem den negativen Aspekten wie Landflucht, Proletarisierung und Verarmung. Dieses Schicksal betraf nicht zuletzt viele Frauen, die in der Stadt als Wäscherinnen oder Näherinnen ihr Dasein fristeten: eine solche ist in Christian Krohgs *Müde* (1885) offenbar erschöpft über ihrer Arbeit eingeschlafen. Im übrigen war Krogh einer der wenigen nordischen Künstler, die soziale Mißstände bewußt und in kritischer Absicht thematisierten. Sein Bild *Albertine im Wartezimmer des Polizeiarztes* (1885–7) wie auch der 1886 veröffentlichte Roman *Albertine* gehen auf das Schicksal einer jungen Näherin zurück, die sich schließlich gezwungen sah, als Prostituierte zu arbeiten. Im Gruppenbild *Die Armen. Wartezimmer des Todes* (1888) von Harald Slott-Møller ist eine Auswahl solcher Existenzen in Gestalt verschiedener Altersstufen und Lebenssituationen dargestellt.

Als komplementärer Gegensatz zur Situation in der Stadt wird in der Sektion 6 das „Landleben“ in seinen verschiedenen Aspekten präsentiert. Dazu gehören einerseits poetische Bilder wie Christian Skredsvigs *Mittsommernacht in Norwegen* (1886), in dem ein für die Vorstellung vom Norden ikonisches Naturphänomen in Szene gesetzt wird. Doch wie bereits beim „Modernen Leben“ sind auch beim Thema „Landleben“ vor allem die negativen Aspekte dargestellt. Hier bildet gewissermaßen H.A. Brendekildes *Erschöpft* (1889) in Dimension und Intensität den Kontrapunkt zur *Mittsommernacht*: Ein alter Landarbeiter ist erschöpft oder gar tot auf dem Feld zusammengebrochen; eine neben ihm kniende Frau richtet einen Schrei der Verzweiflung in die menschenleere, weite Landschaft – Hilfe ist hier nicht in Sicht. Auch Albert Edelfelts *Leichenfahrt des Kindersarges* (1879) thematisiert die Allgegenwärtigkeit des Todes, während in Anders Zorns *Jahrmarkt in Mora* (1892) das Problem des Alkoholismus in der ländlichen Gesellschaft dargestellt wird.

Die Vorstellung der Allgegenwärtigkeit des Todes war ein fester Bestandteil des zeitgenössischen Bewußtseins und kam in zahlreichen „Bildern vom Tod“ (Sektion 7)

zum Ausdruck. Dies geschah einerseits in Gestalt von Szenen aus dem Bereich der traditionellen christlichen Ikonographie wie Joakim Skovgaards *Christus im Reich der Toten. Studie* (1892–1895), wo der Tod im Hinblick auf die Hoffnung auf Auferstehung und Erlösung gesehen wird, oder in poetisierter Form in Richard Berghs *Das Mädchen und der Tod* (1888) – ein Motiv, das auf den mittelalterlichen Totentanz zurückgeht. Andererseits konnte die Todesthematik auch in der Sprache des Symbolismus der Jahrhundertwende dargestellt werden, so in dem eindrucksvollen Bild *Nacht (Kirche in Røros)* (1904) von Richard Sohlberg, wo der Blick des Betrachters zentralperspektivisch von einem mit Rosen geschmückten frischen Grab im Vordergrund über den Wald der Kreuze und Grabsteine des Friedhofs auf die Kirche mit einem kleinen erleuchten Fenster und darüber hinaus auf das in der Tiefe liegende Industriestädtchen gelenkt wird.

In der mit „In neuem Licht“ betitelten 8. Sektion wird nochmals die Rezeption des französischen Impressionismus thematisiert: einerseits in Gestalt von dessen Anverwandlung bzw. Umwandlung in die nordische Stimmungsmalerei, andererseits auch an Beispielen von neoimpressionistisch geprägten Werken wie Verner Thomés *Badende Jungen* (1910) oder Eugène Jansons *Kaltes Bad (Badsump)* (1911), das eine dynamisierte Linienstruktur aufweist.

Diesen impressionistisch geprägten Landschaften werden in der Sektion 9 „Die Landschaften des Symbolismus“ gegenübergestellt. Hier finden sich weitere durch geometrisierende Vereinfachung symbolhaft überhöhte, mythisierte Berg- und Flußlandschaften des bereits bekannten Thorlákson, aber auch *Märzorgen* (um 1920) von Nikolai Astrup, wo sich ein anthropomorph gestalteter, knospender Baum erwachend gegen den Himmel zu recken scheint: eine Figuration, die auf den Symbolismus Ferdinand Hodlers und den expressiven Vitalismus Edvard Munchs verweist. Bei Harald Slott-Møllers in Öl und Gold auf Metallrelief teilweise plastisch ausgeführter *Dänischer Landschaft* (1891) liegt dann ein Art Nouveau Symbolismus vor, der von neuartigen Kombinationen von Techniken und Materialien geprägt ist.

Die Sektion 10 bietet einen Ausblick in „Die Moderne“: Hier imponiert zunächst J.F. Willumsens bereits genanntes monumentales Werk *Jotunheim* (1892–93), das sich trotz eines abstrahierend-expressiven Moments in Technik und Stil wohl eher noch dem Symbolismus als der Moderne zuzuweisen ist. Allerdings lassen die sich zu beiden Seiten an den Rahmen anschließenden menschlichen Figuren, die existenzielle Zustände einerseits des Suchens nach Erkenntnis und andererseits des Lebensgenusses – also gewissermaßen das Apollinische und das Dionysische Moment des Lebens – darstellen, an den Lebensfries Edvard Munchs denken. Der norwegische Vater der Moderne prägt dann zusammen mit den von stürmischen Elementargewalten beherrschten (Seelen-)Landschaften des schwedischen Dramatikers und Malers August Strindberg diese abschließende Abteilung.

III. Resumé: Zusammenfassend ist zu bemerken, daß die Ausstellung einen repräsentativen Überblick über wesentliche Gattungen und Aspekte der Malerei des behandelten Zeitraums in den nordischen Ländern bietet. Dabei wird der Schwerpunkt nicht in bekannter Weise auf Ikonen der Moderne bzw. Prämoderne – wie etwa

Edvard Munch – gelegt, sondern diese auf den Platz ihrer tatsächlichen Stellung in der Realität der zeitgenössischen Kunstszene verwiesen. Positiv zu vermerken ist auch die Einbettung der künstlerischen Phänomene in den kulturellen und gesellschaftlichen Kontext der Zeit.

Dies wird natürlich vor allem durch den Katalog geleistet, der wie die gesamte Ausstellung in Zusammenarbeit mit dem Groninger Museum entstand und in dessen Analysen einerseits die künstlerischen Entwicklungen und andererseits deren historische und soziokulturelle Entsprechungen in ihrer Komplexität beleuchtet werden. So ergibt sich ein vielschichtiges Bild der Kunst und Kultur der nordischen Länder, das über das Konzept einer simplen Übernahme von französischer Kunst und Kultur weit hinausgeht bzw. dieses revidiert.

MICHAEL KAUSCH
Universität Koblenz-Landau



Sebastian Neurauter, *Das Bauhaus und die Verwertungsrechte. Eine Untersuchung zur Praxis der Rechteverwertung am Bauhaus 1919–1933*, Tübingen: Mohr Siebeck, 2013. ISBN 1860-7306, € 84,00.

Bauhaus und Rechtsschutz

Es ist nicht überraschend, dass die kritische Untersuchung von Bauhausobjekten, etwa der Tischlampe Wilhelm Wagenfelds oder der Stahlrohrmöbel von Marcel Breuer, irgendwann auf die Problematik der Geschichte des Rechtsschutzes stoßen würde. Kommt doch kaum eine Analyse umhin, sich mit den ungewöhnlich vielfältigen und weit in andere Disziplinen hineinreichenden Voraussetzungen der am Bauhaus entstandenen Gegenstände zu beschäftigen. Die Bezüge zu Rechtsfragen spiegeln sich vor allem in den Bemühungen der Schulleitung wider, die eigenen Werkstättenerzeugnisse vor fremden merkantilen und künstlerischen Zugriffen zu schützen, was beispielsweise 1925 in Walter Gropius' *Bericht über die Mißstände in den Werkstätten* zum Ausdruck kommt.¹ In der Tat konnte man am Bauhaus zahlreiche Patente, Gebrauchs- und Geschmacksmuster für sich in Anspruch nehmen. Es lohnt sich jedoch, das Augenmerk nicht allein auf genuin juristische Implikationen zu wenden. Denn der mit dem Rechtsschutz von Gebrauchsgegenständen häufig verknüpfte Funktionsaspekt wirft zahlreiche, designgeschichtlich relevante Fragen auf. Hatte Walter Gropius mit seinem 1923 formulierten Diktum „Kunst und Technik – eine neue Einheit“ nicht be-

¹ Walter Gropius, Bericht über die Mißstände in den Werkstätten, maschinenschriftliches Manuskript vom 21.10.1926, Bauhaus-Archiv Berlin, Nachlass Gropius, GS 8/2.