

Konstruktion und Wirklichkeit einer globalisierten Künstlerin: Helene Schjerfbeck zwischen Tradition und Moderne

Helene Schjerfbeck: Reflections.

The University Art Museum, Tokio, 2.6.–26.7.2015; The Miyagi Museum of Art, Sendai, 6.8.–12.10.2015; Okuda Genso Sayume Art Museum, Hiroshima, 30.10.2015–3.1.2016; The Museum of Modern Art, Hayama, 10.1.–27.3.2016. Cat. ed. by Naoki Sato. Tokio, Kyuryudo Art Publishing Co. 2015. 216 p., var. ill. ISBN 978-4-7630-1517-4. 2,300 Yen

greifend inszeniert, so etwa in der Ausstellung „Illusions of Reality. Naturalist Painting, Photography, Theatre and Cinema, 1875–1918“ 2010/11 in Amsterdam und Helsinki oder in der Schau „52 Souls. Symbolist Landscape 1880–1910“ (Ateneum Kunstmuseum, Nationalgalerie Finnland, 2012/13). Oft neigt man auch gleich zur Transzendierung als Grenzüberwindung: „Überirdisch nordisch“, so der Titel der vom Nationalmuseum Helsinki und vom Musée d'Orsay übernommenen Ausstellung über Gallen-Kallela im Museum Kunstpalast Düsseldorf im Jahr 2012 (vgl. die Re-

Helene Schjerfbeck (1862–1946) – der Name ist inzwischen nicht mehr nur Kennern der finnischen Malereigeschichte geläufig. Längst hat ihr Image als moderne Künstlerin ihre Malerkollegen Akseli Gallen-Kallela (1863–1937), Albert Edelfelt (1854–1905) und Eero Järnefelt (1863–1937) in den Schatten gestellt, die noch 1930 jeweils vier- bis fünfmal mehr Werke im Kernbestand der 1846 gegründeten Finnischen Kunstgesellschaft zu verzeichnen hatten als Schjerfbeck, wie Susanna Pettersson im aktuellen Ausstellungskatalog *Helene Schjerfbeck: Reflections* (Tokio 2015) schreibt. Schjerfbeck blieb zu Lebzeiten nahezu von allen männlichen Netzwerken ausgeschlossen; die Künstlerin selbst weigerte sich, das Nationalepos *Kalevala* zu illustrieren, das sie „deathly boring“ fand. Dies blieb eine selbstbestimmte Position in einem Land, das unter russischer Herrschaft eine nationale Identität über die bildende Kunst aufbauen wollte. Solche nationalen Bestrebungen sind längst passé. Die finnische Kunst wird in den Ismen der Moderne – Naturalismus, Realismus, Symbolismus – durchgespielt und medienüber-

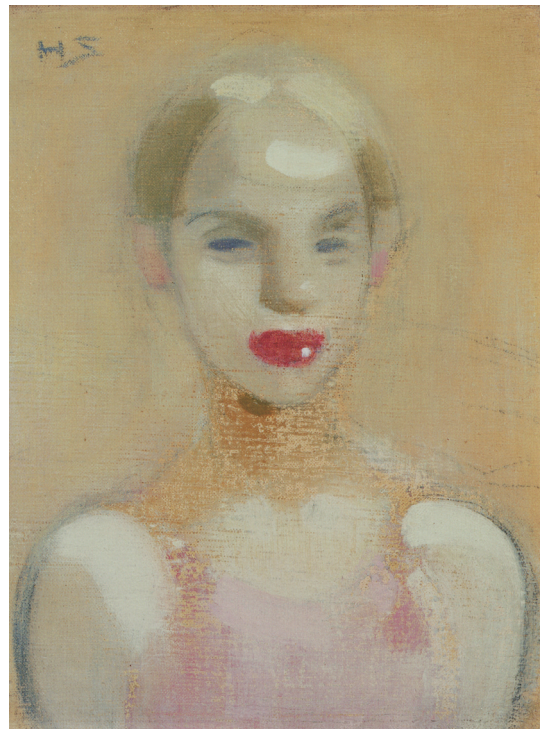


Abb. 1 Helene Schjerfbeck, *Circus Girl*, 1916. Öl/Lw., 43 x 36,5 cm. Helsinki, Ateneum Art Museum (Kat. Tokio 2015, S. 95; © VG Bild-Kunst, Bonn 2016)



Abb. 2 Schjerfbeck, *Wounded Warrior in the Snow*, 1880. Öl/Lw., 39 x 59,5 cm. Helsinki, Ateneum Art Museum (© Kuvasto. Photo: Finnish National Gallery / Yehia Eweis; http://www.ateneum.fi/wp-content/uploads/2016/03/schjerfbeck_helene_haavoittunut_soturi_hangella.jpg; © VG Bild-Kunst, Bonn 2016)

zension von Rachel Sloan, Gallen-Kallela. Helsinki, Paris and Düsseldorf, in: *Burlington Magazine* 154, 2012/1311, 444f.; vgl. auch die Schau „Sehnsucht Finnland“ im Gustav-Lübcke-Museum in Hamm, 18.10.2015–20.3.2016).

VON DER NATIONALIKONE ZUR GLOBALISIERTEN KÜNSTLERIN

Helene Schjerfbeck ist seit der Retrospektive 2007 in der Hamburger Kunsthalle auf dem besten Wege, als Heroine in eine global gestimmte Kunstgeschichte aufgenommen zu werden. Während früher die Entdeckung einer finnischen Nationalikone und deren Einordnung in die kontinentaleuropäische Geschichte moderner Kunst im Zentrum standen, geht es jetzt darum, sie mittels einer globalisierten Ausstellungsaktivität in der internationalen Moderne zu verorten. Dieser Impetus geht zurück auf die Initiative und Strategie der Chefkuratorin Anna-Maria von Bonsdorff und der seit 2013 amtierenden Direktorin der Finnischen Nationalgalerie in Helsinki, Susanna Pettersson.

Indes wird wohl kaum eine Schjerfbeck-Ausstellung an die von der vormaligen Chefkuratorin des Ateneums, Leena Ahtola-Moorhouse, kuratierte Retrospektive zum 150. Geburtstag der Künstlerin in Helsinki im Jahr 2012 heranreichen. Diese Schau zeigte mit über 300 Exponaten alle Medien von Schjerfbecks künstlerischem Schaffen – Ölgemälde, Ölstudien, Zeichnungen, Skiz-

zenbücher, Entwürfe für Designobjekte und Briefe. Helene Schjerfbeck hat sich selbst das Profil eines Genies zu einer Zeit verliehen, als männliche Kollegen auf das Künstlergenie abonniert waren. Sie verwendete Briefe, Photographien, bewegte sich virtuos zwischen der Konstruktion und Wirklichkeit ihres Lebens und ihren Lebensmöglichkeiten,

um sich zu inszenieren, anstatt von anderen unkontrolliert interpretiert zu werden. Die notorisch auch von ihr selbst immer wieder vorgebrachte frühe Hüftverletzung und weitere Unpässlichkeiten dienten auch dazu, alsbald unliebsam gewordene Lehrtätigkeiten zwischen 1894 und 1897 an der Zeichenschule der Finnischen Kunstgesellschaft auszusetzen und schließlich zu beenden; es waren Elemente der modernen Künstlerlegende einer belesenen Frau, die Thomas Manns *Zauberberg* zu ihren Lieblingslektüren zählte. Noch allzu wenig ist über die Details dieser Selbstkontrolle und Erfolgsstrategie zwischen Lebenswirklichkeit und Fiktion bekannt, obgleich die Dokumente im Ateneum zugänglich sind. Mit Genugtuung stellte Schjerfbeck im Dezember 1942 rückblickend fest: „I’ve had the great honour to have been elected to the Swedish Royal Academy of Fine Arts. I can see no female names there – am I the only one? The last name is Picasso“.

Als 1971 die Doyenne der feministischen Kunstwissenschaft, Linda Nochlin, fragte, „Why Have There Been No Great Women Artists?“, meinte sie nicht, es habe allein an Ausbildung, an Netzwerken und an Förderern in den zumeist männlich dominierten In-Groups der Kunstinstitutionen und Sammlerkreise gemangelt. Vielmehr habe die institutionelle und diskursive Verfasstheit der Kunstkritik, des Kunstschrifttums und besonders der Forschung und mit ihr auch die unkri-



Abb. 3 Schjerfbeck, *Green Apples and Champagne Glass*, 1934. Öl/Lw., 40 x 33 cm. Helsinki, Ateneum Art Museum (Kat. Tokio 2015, S. 164; © VG Bild-Kunst, Bonn 2016)

tische Übernahme von Fragestellungen und Begriffen – gab/gibt es überhaupt ein „Women-Problem“? – die Künstlerinnen der Moderne und die Bedingungen ihrer Produktion aus dem Gedächtnis der Kunstgeschichte gelöscht. Das konnten auch die früheste und freieste Ausbildung sowie eine üppige Stipendienförderung von Künstlerinnen in ganz Europa, die sich der finnische Staat im Zeichen nationaler Selbstbestimmung leistete, nicht verhindern. Hier setzen von Bonsdorff und Pettersson mit ihren Initiativen an und legen Wert darauf, jede neue Ausstellung über Schjerfbeck mit neuen Forschungsergebnissen im Ausstellungskatalog und zuletzt auch durch ein Symposium mit dem Titel „Contemporary Takes on Helene Schjerfbeck“ zu flankieren (Ateneum Art Museum Research Conference, 21. April 2015; die Abstracts der Vorträge unter: <https://research.fng.fi/conferences-and-other-events/>). Es ist also an der Zeit, Bilanz zu ziehen, zumal Schjerfbeck

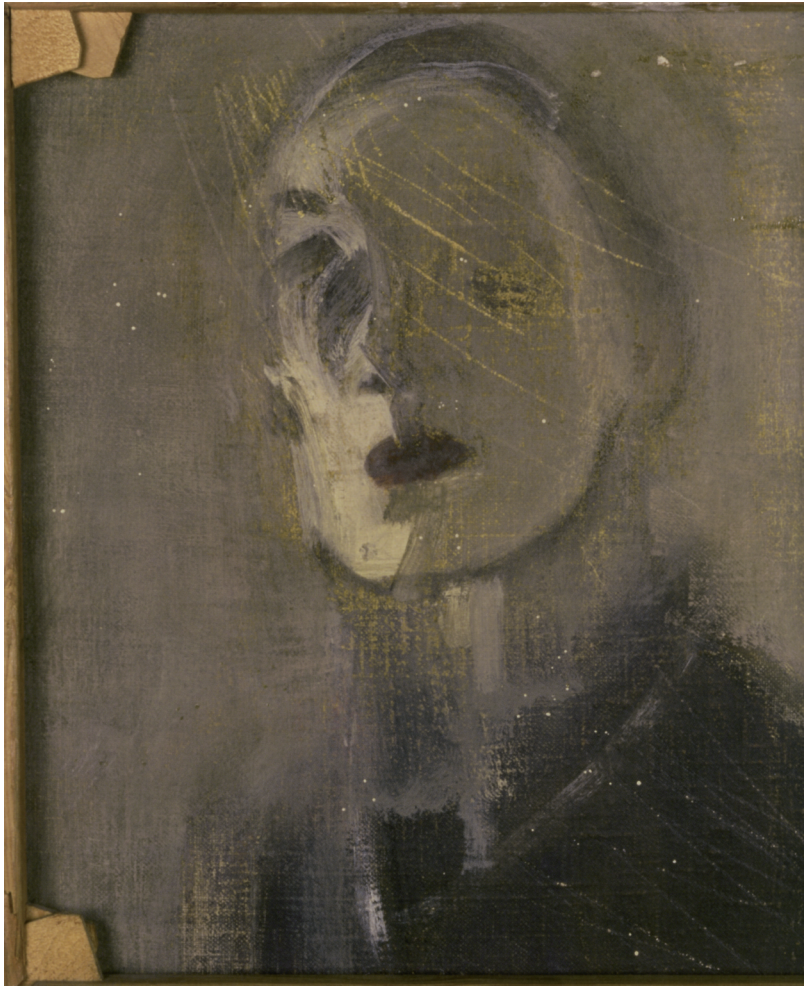
der Geschichte der Kunst geht. Obgleich die anderen Stationen der Schau Dokumente und Quellenmaterial zeigten, in Hayama aber auf Schriftzeugnisse und Bücher, die für Helene Schjerfbeck eine Rolle gespielt haben, verzichtet wurde, kann diese Station als besonders gelungen gelten. Entscheidend war dafür, dass die Choreographie der Präsentation und die Hängung gegenüber den anderen Orten, wo eine thematische und gattungsspezifische Ordnung realisiert worden war, verändert und mit einer differenzierten Lichtregie versehen wurden. Im Foyer begrüßte die Besucher das magisch aufgeladene scheinende, melancholische Photoporträt von Helene Schjerfbeck (Abb. 5), dessen düstere Aura erneut von der „Nature morte“ von ca. 1877 (Ostrobothnian Museum) in der ersten Abteilung der Schau aufgerufen wurde. In betontem Wechsel hing das nach Holbein d. J. kopierte Porträt „Sir Richard Southwell“ (1886) neben Werken, die Schjerfbeckes Kenntnis von Bildern

Europa hinter sich gelassen und nun Japan erreicht hat, wo vom Juni 2015 bis Ende März 2016 eine Schau mit 84 Werken von Tokio über Sendai, Hiroshima bis Hayama tourte.

CHOREOGRAPHIE DER AUSSTELLUNG

Die Initiative zur beeindruckenden Schjerfbeck-Ausstellung in Japan ging von Naoki Sato aus, 1993 bis 2010 am National Museum of Western Art in Tokio tätig und Kurator der herausragenden Hammershøi-Schau von 2008 (Kat. *Vilhelm Hammershøi. The Poetry of Silence*, hg. v. Felix Krämer/Naoki Sato/Anne-Birgitte Fonsmark, 2008). Unterstützt wurde er vom Direktor des Museums für moderne Kunst in Hayama, Tsutomu Mizusawa, dem es in seinem Ausstellungsprogramm gerade auch um die Frauen in

Abb. 4 Schjerfbeck, *Unfinished Self-Portrait (Detail), Verso of: Factory Girls on the Way to Work, 1921.* Öl/Lw., 44,5 x 50 cm. Riihimäki, Riihimäki Art Museum (Kat. Tokio 2015, S. 124/125; © VG Bild-Kunst, Bonn 2016)



Cézannes und Manets belegen. Dadurch wurde nachvollziehbar, dass und wie die Künstlerin stets in einer Gleichzeitigkeit von Realismus und Abstraktion, Tradition und Moderne, Geschichte und Gegenwart gearbeitet hat.

Es scheint, als habe Schjerfbeck ihren Werken möglichst viele Rezeptionsmöglichkeiten implementieren wollen, sich selbst vielleicht auch dazu gezwungen, denn noch war gar nicht ausgemacht, mit welcher Ausrichtung des Œuvres und mit welchem Stil sie sich würde durchsetzen können. In ihrer Frühzeit erwartete man Historienbilder von ihr. Sie erfüllte diese Ansprüche in Kenntnis der Werke von Paul Delaroche (1796–1856) und Jean-Paul Laurens (1838–1921) mit *Bravour* und auch – wie Petja Hovinheimo ausgeführt hat – aufgrund der Vertrautheit mit Johan Ludvig Runebergs 1848 und 1860 publiziertem Nationalepos *Fänrik Ståls sägner* über den russisch-finnischen Krieg (1808–1809). Schon mit dem Gemälde „Wounded Warrior in the Snow“ (1880; Abb. 2), erst später von ihr als „The Dying Soldier“ tituliert, setzte sie mittels der Präsenz der perlmutthaft schimmernden weißen Farbe, der strengen Komposition entlang der Diagonalen – die sich in dem zwei Jahre später entstandenen Gemälde „The Charcoal Burner“ (Helsinki Art Museum) wiederholt – und mittels der spezifischen Konzentration auf eine Einzelfi-

gur nicht auf die Erzählung der Geschichte, sondern versuchte, eine moderne Fassung des Historiengenres zu erreichen. Statt des Heldenhaften präsentierte die Malerin ihre Farben und ihren Duktus und beließ im Unklaren, ob der junge Soldat allein gelassen wurde, sterben muss oder womöglich gefunden wird. Die kleine Gruppe im rechten Hintergrund – ist sie Vor- oder Nachhut?

Als viel später ihr Galerist, Gösta Stenman (1888–1947), auf sie zukam und Selbstporträts in Auftrag gab, malte sie Selbstbildnisse, die konsequent an diese frühe Präsentation ihrer Malweise anknüpften und eher Selbstbildern ihrer Malerei gleichen, als dass sie als psychologische Studien ihres Selbst zu verstehen sind. Die Konstruktionsstrategien Helene Schjerbecks als Künstlerin lassen sich durch einen biographischen, psychologischen und phänomenologischen Ansatz nur verkürzt oder gar nicht analysieren, wie Marja-Terttu

Kivirinta erstmals hervorgehoben hat, ohne dass sich diese neue konstruktivistische Sichtweise bislang durchgesetzt hätte.

Erst im zweiten Ausstellungsraum dominierte mit Porträts und Selbstporträts das nunmehr schon klassisch zu nennende Image dieser Künstlerin, das wie befangen in der Biographie und einer düsteren Selbstbespiegelung erscheint, ein Befund, den Petja Hovinheimo 2012 im Katalog zur Schau in Helsinki mit „Waiting for Death“ überschrieben hat und der auf der Japan-Tournee etwas selbstbestimmter mit „Facing Death“ variiert wurde. Nur die Abstraktionsleistung Schjerfbeckes gleicht dieses Image bislang aus. So ging man direkt auf das „Self-Portrait, Black Background“ von 1915 zu, das neben „Under the Linden“ von 1911 hing, wo Schjerfbeck die bunten Schatten farblich und materiell so herausarbeitet, dass sie zu quasi-autonomen Flecken einer Malerei werden, die zwischen Abstraktion und Figuration oszilliert. „The Family Heirloom“ (1915/16) und „Circus Girl“ (1916; Abb. 1) mit dem kirschroten Mund auf verschwommenem Inkarnat betonen die Tendenz zur Fragmentierung der Physiognomie.

FIKTIONEN MODERNISTISCHER GENEALOGIE: SCHJERFBECK – EL GRECO – CÉZANNE

Tradition und Moderne – diese Distinktion hat Künstler im 19. und 20. Jahrhundert nicht davon abgehalten, eine Traditionsbildung moderner Kunst bis in die Frühe Neuzeit, das Mittelalter und die Antike zu etablieren. Jeder einzelne Künstler der Moderne erarbeitete sich eine Ahnengalerie eigener Provenienz. Doch nur in den Querbezügen konnte sich die Geschichte der modernen Kunst formieren – dessen war sich offensichtlich auch Helene Schjerfbeck bewusst. So nahm sie nicht nur das El-Greco-Revival ihrer Zeit auf, sondern betonte in einem Brief an Stenman, dass sie das, was Cézanne an Greco interessiert habe, inspirierend finde. Sie ließ nie nach, ihre Kunst mit den „Vätern“ der Moderne zu verbinden, und hatte so wie ihre männlichen Kollegen die Genealogie ihres Werks fest im Blick. So richtig es war, die subjektive, hoch produktive Kreativität der Künst-

lerin auch in der Ausstellung in Hayama zu betonen, so wichtig ist es, Schjerfbeckes konzeptionelle Überlegungen zur Struktur ihres Gesamtwerks und zu dessen Profil in der Geschichte moderner Kunst zu berücksichtigen.

Der Schjerfbeck-Ausstellung in Hayama ist es erstmals gelungen, das Konzept der modernistischen Malerei Schjerfbeckes als kontinuierliche künstlerische Strategie innerhalb des Gesamtwerks herauszuarbeiten. Das vom Kurator in Hayama, Masao Momiyama, favorisierte Gemälde „Green Apples and Champagne Glass“ von 1934 (Abb. 3) legte offen, worum es ging. Die Nahtstellen der Leinwand, auf welche die Restauratorin Kikuko Iwai hingewiesen hat und die sich auch in den Gemälden „Girl from Eydtkuhne II“ (1927; am oberen Bildrand) und „The Teacher“ (1933; rechts am Bildrand) finden, verlaufen in dem Stilleben entlang der Glasmitte und rechts am Bildrand. Sie tragen – wie die sichtbaren Pinselstriche – zu einer ausbalancierten Komposition bei. Die Ausgewogenheit von Raum, Fläche und Objekt ist bei Schjerfbeck in einer materialen Proportionalität begründet. Die kalligraphisch anmutenden Texturen der grauen und cremeweißen Akzente erscheinen wie hingewischt, sind aber überlegt gesetzt.

Modern – so erscheinen auch die vielen Frauenporträts, wobei die „Factory Girls on the Way to Work“ (1921–22; verso befindet sich ein mit dem Palettmesser ausgestrichenes Selbstporträt; Abb. 4) oder das „Girl from California I“ (1919) vielleicht auch eine programmatische Funktion für Schjerfbeckes Selbstverständnis als moderne Frau hatten. Gleiches gilt für „The Seamstress“ (1905), ein Bild, das offensichtlich für Schjerfbeck, die sich in einem Brief selbst als Näherin bezeichnet (und ja tatsächlich einige ihrer Leinwände zusammengeknäht hat), etwas über ihre eigene Situation als „working girl“ der Malerei zum Ausdruck brachte. An ihre Malerfreundin Maria Wiik, mit der sie Frankreich und England erkundete, schrieb sie im Januar 1914: „In 4 Years time they [the Finnish Art Society] have bought 110 marks' worth from me and even then for a gallery, under-

priced from an owner – I can't afford to paint, I have to be a servant, a nurse and a seamstress and when for once things look brighter, that I could take part, then I've sold myself into imprisonment. Don't the galleries have other tasks besides amusing tourists? Doesn't the development of artists mean anything?"

REPETITORIUM, REVISION ODER „TESTIMONY OF THE ADAPTION“?

Mehr als alle anderen Aspekte interessierte in Japan derjenige der zahlreichen Kopien, die Schjerfbeck zum Eigenstudium, aber auch im Auftrag der finnischen Kunstinstitutionen anfertigte. Hinzu kommt, dass sie auf Anregung ihres Galeristen zahlreiche Bilder wiederholte. Sie unterzog ihr Werk einer Art Repetition. Jedenfalls wollten die japanischen Kuratoren herausstellen, dass nicht nur die späten Wiederholungen, sondern auch die Kopien als eigenständige Kunstwerke zu gelten haben, versetzt Schjerfbeck doch ihre Holbein- und Velázquez-Kopien geradezu mit ihrer eigenen cremigen Malerei und einer naturalistischen Präsenz des Gesichtsausdrucks und des Inkarnats, statt die Manier der Meister zu imitieren. Es ist verständlich, dass in Japan, das mit verschiedenen kulturellen Elementen aus Indien, China und Korea in Berührung kam, diese dann aber völlig transformierte, „Kopie“ anders bewertet wird als im Westen. Auch der angebliche Schock der Moderne und die abrupte Öffnung zum Westen hin dürften weitgehend Projektionen aus europäischer und nordamerikanischer Sicht sein. Denn die „Moderne“, dieses Lieblingskind westlicher Kultur- und Kunstgeschichte, sog Japan in bewährter Manier auf und machte daraus etwas Eigenes.

Umgekehrt erlaubt die japanische Perspektive einen neuen Blick auf die europäische Künstlerin: Tatsächlich lassen sich die Kopien als eigenständige Adaptionen und als Wettstreit über die Jahrhunderte hinweg erkennen wie auch als Abarbeitung an malerischen Modi, die es Schjerfbeck erlaubten, aus dem naturalistischen Stil herauszufinden und eine radikal moderne Malerei zu erproben. Vielleicht ist es ihr, die ihr Werk klug plante, verankerte und auf die Stichworte im zeitgenössi-

schen Diskurs hörte, erst im neu aufgenommenen Dialog mit früheren Werken gelungen, den eigentlichen Kern dessen, was sie wollte, freizulegen. Dann wäre hier nicht von Wiederholungen, sondern von einer Revision ihres Werks zu sprechen, dessen Profil auf den ersten Blick zu viel Figuraton und Gattungszugehörigkeit enthält, als dass man die von ihr selbst gestellte Frage, weshalb man sie für modern halte, konstruktiv beantworten könnte: „If you could tell me again why they call me ‚modern‘“, fragte sie Maria Wiik am 25.10.1916, durchaus mit der ihr eigenen Hintersinnigkeit eines „fishing for compliments“.

Obgleich in den Katalogbeiträgen von Naoki Sato und Anna-Maria von Bonsdorff wiederholt die These der revisionistischen Kopie aufgegriffen wird, bleibt es im biographischen Abriss wie in den ausgewählten Zitaten von Schjerfbeck bei dem herkömmlichen Verständnis des Kopierens Alter Meister. Das ist eine konzeptionelle Schwachstelle, der sich die zukünftige Forschung annehmen wird. Tsutomu Mizusawa hingegen formuliert die Wiederaufnahme jüngerer Werke durch die ältere Malerin als „new partnership with old images“ und will diese Werke als „testimony of the adaption“ verstehen. Er betont – auf die kognitive Arbeit Schjerfbecks abhebend – die Stärke der Erinnerungsarbeit der Künstlerin und die darin enthaltene Transformation des „Vorbildes“.

So wird verständlich, dass es den Kuratoren und den Museen in Japan nicht in erster Linie darum ging, eine unbekannte Künstlerin bekannt zu machen, sondern sie in ein bestehendes ästhetisches Umfeld zu integrieren. Dazu gehört auch, dass Schjerfbeck in den 1880er und 1890er Jahren etwa zeitgleich mit den vom japanischen Staat in kontinental-europäische Museen ausgesandten Künstlern Kunstwerke kopierte, um die Früchte dieser Arbeit mit nach Hause zu bringen. Auch hier steht aus japanischer Sicht nicht das Kopieren, sondern die individuelle Aneignung westlicher Stile im Vordergrund – *Appropriation Art* des 19. Jahrhunderts. Vergleichsbeispiele in der Ausstellung hätten geholfen, das zu unterstreichen.



Abb. 5 Helene Schjerfbeck, Porträtphotographie, ca. 1890 (Kat. Tokio 2015, S. 201)

phisch-psychologische Lesart des Bildes zu brechen: Schjerfbeck, so der gängige Tenor, habe in diesem Bild auf ihre eigenen Krankheiten, vor allem aber auf eine unglückliche Liebesbeziehung mit einem Engländer 1883/84 rekurriert, den sie bei ihrem Aufenthalt in der Bretagne kennengelernt hatte. Angesichts der Popularität des Themas mag Schjerfbeck vielleicht mit derartigen Kurzschlüssen zwischen Biographie und Werk gespielt haben, wahrscheinlicher ist jedoch, dass sie die Popularisierung des kranken Kindes und der kranken Frau als Inbegriff bürgerlicher Sentimentalität reflektierte, zumal sie selbst weit davon entfernt war, ein zartes Pflänzchen in Abhängigkeit zu sein. Zudem berücksichtigen psychologisie-

SCHJERFBECK IN ENGLAND UND DIE SELBSTPORTRÄTS

Naoki Sato widmet sich im Katalog dem bekanntesten Bild der Künstlerin, das ein rekonvaleszentes Kind zeigt („The Convalescent“, 1888). Die Kleine ist scheinbar im witzigen Dialog mit dem aufkeimenden Pflänzchen begriffen, das in einer Teetasse steckt, in der wohl zuvor der bittere Gesundheitstee schwappte. In der späteren Adaption dieses Werks, mit dem sie eine Bronzemedaille auf der Weltausstellung in Paris errang, gibt Schjerfbeck dem Kind Mickey-Mouse-artige Züge, so als wollte sie sich von der Figur distanzieren. Die weit ausgreifende ikonographische Analyse von Sato, die die Formel des kranken Kindes als Sujet in der Malerei und Photographie des 19. Jahrhunderts untersucht wie auch das Motiv bis ins 17. Jahrhundert verfolgt, hat vor allem zum Ziel, die biogra-

rende Deutungen nicht, dass Maler wie Eugène Carrière im ganz konkreten Kontext des verbreiteten Kindstodes dieses Motiv ebenfalls bearbeitet haben. Ganz richtig folgert Sato, dass man nicht von einer direkten Rezeption unter den Malern ausgehen muss angesichts der Omnipräsenz des Themas in gesellschaftlicher wie künstlerischer Hinsicht.

Ein Durchbruch in der Forschung gelingt Sato mit der Untersuchung von Schjerfbecks Aufenthalt in England. Er weist nach, wie die Künstlerin systematisch daran arbeitete, dort rezipiert zu werden, und wie ihr dies auch durch eine Veröffentlichung von „Friend or Foe?“ in *The Graphic* gelang. Das seit dem 18. Jahrhundert besonders durch Reynolds und Gainsborough popularisierte Genre des „fancy picture“, das Millais wieder aufnahm, dürfte der eigentliche künstlerische Kontext für

Schjerfbeck's Kinderdarstellungen sein. Weiterführend ist auch Satos These, dass Schjerfbeck in St. Ives nicht so sehr ihr Herzeleid pflegte, sondern sich anschickte, systematisch an ihrer internationalen Karriere zu arbeiten, und gerade deshalb Ausschau hielt nach dem, was „ging“ (188f.).

Vergleicht man Schjerfbeck mit der Photographin Julia Margaret Cameron (1815–1879), so lässt sich ein ähnliches Bemühen um öffentliche Anerkennung feststellen. Tatsächlich dürften Camerons in der Forschung noch wenig beachtete Inszenierungen von Kindern für die finnische Künstlerin die Aktualität ihres Sujets bestätigt haben, eine Beobachtung, der Sato in seinen Forschungen zum „artistic environment“ (190) Schjerfbeck's derzeit weiter nachgeht. Dass die Künstlerin auch photographierte und über die ästhetischen Vorteile des Schwarzweiß reflektierte, zeigt ihre Reaktion auf den Besuch der dritten Internationalen Kunstausstellung in Wien im Jahr 1894, wo sie Photographien nach Burne-Jones' Gemälden sah: „The international exhibition was rather interesting, most of all I liked photographs after Burne-Jones, many large, matte in tone. Everything is in the lines and the expression, perhaps colors would irritate if one could see the paintings“ (190). Schlüssig verbindet Sato Ikonographie und Formanalyse: „So while she relied on an English subject choice, the painting reveals the faint budding of the abstraction she had experienced in France“ (191).

In Naoki Satos Beitrag „Portraits and Self-Portraits“ werden die etwa 40 Selbstbildnisse Schjerfbeck's, der bestuntersuchte Teil ihres Werks, erneut eingehend analysiert. Im Mittelpunkt stehen Versuche, vor allem ihr Selbstporträt mit silbernem Hintergrund auf ihre Kenntnisse japanischer Kunst zurückzuführen. Auch wenn der formale Vergleich mit Sharakus „Actor Otani Oniji 3rd as the Yakko Edobei“ wie auch der Hinweis auf die spezielle, kimonoartige Auffassung des Mantelkleides aufschlussreich sind und Schjerfbeck 1924 schrieb, dass sie über Japan so intensiv lese, dass es fast wäre, als würde sie dorthin reisen, dürfte hier noch einiges zu erforschen sein.

Seit vier Jahren wird in Helsinki zusammen mit dem Gastkurator Gabriel P. Weisberg an ei-

nem Projekt zur Untersuchung des Japonismus in den nordischen Ländern gearbeitet. Das Ergebnis dieses Projekts war im Nationalmuseum in Helsinki und dann in den Nationalgalerien Dänemarks und Norwegens zu sehen: *Japomania in the North 1875–1918* (Cat. ed. by Gabriel P. Weisberg/Anna-Maria von Bonsdorff/Hanne Selkokari, New Haven 2016). Alleingänge will man nicht mehr, sondern eine Art *task force* nordischer Museen zur länderübergreifenden Erforschung von Kunst. Eine solche Zusammenarbeit wird sicher auch helfen, die Dominanz monographischer Herangehensweisen und damit die Heroisierung von Künstlerinnen und Künstlern zugunsten eines Einblicks in das System der Künste, wie es Bourdieu genannt hat, zu relativieren.

FAVORISIERUNG EINES „TOTEN FARBTONS“

Anna-Maria von Bonsdorff arbeitet in „Helene Schjerfbeck – Timelessness and Materiality“ weiter an der schon in ihrer Dissertation begründeten Formel „asketischer Farbe“ (*Colour Asceticism and Synthetist Colour. Colour Concepts in Turn-of-the-20th-Century Finnish and European Art*, Helsinki 2012) und untersucht Schjerfbeck's Studium der Farbauffassung Velázquez', Goyas und Manets für ihre anti-physiognomische und anti-pathognomische Porträtauffassung: „My portrait will have a dead expression, thus the painter reveals the soul, and I can't help it. I'm searching for an expression, something gloomier, stronger“ (Brief an Einar Reuter, 4.12.1921). In der Bemerkung über die Photographien nach Burne-Jones gibt Schjerfbeck selbst einen entscheidenden Hinweis auf ihre Auffassung einer reduktionistischen Ästhetik. Grau- und Silbertöne, das Cremeweiß und Blassgrün, die bis in ihre letzten Selbstporträts vorherrschen, gaben einer ihrerseits verhaltenen Ausdrucksqualität der Figuren den Vortritt. Könnte es hier Verbindungen zur damaligen Theaterszene und Schauspielkunst – man denke an den modernistischen Stil Eleonora Duses – geben?

Hinsichtlich der Farb- und Ausdrucksauffassung Schjerfbeck's gibt es noch vieles zu entdecken. So schreibt sie am 12. Dezember 1927 über

die Techniken, einen „dead tone“ herzustellen: „I understand that, tones don't gain power until I kill them“ (182). Tod und Verschwinden sind längst keine Motive mehr für sie, sondern Instrumente einer eigenen Farbästhetik, für die sie die italienische Frührenaissance-Malerei ebenso studiert wie Degas. Von Bonsdorffs Beitrag ist auch deshalb bemerkenswert, weil er systematisch die Forschungen von Riitta Konttinen, z. B. zu Bastien-Lepages Bedeutung für Schjerfbeck, über Anthea Callen bis Elizabeth Prettejohn heranzieht, um die These von der Bedeutungshaftigkeit der Material- und Oberflächenästhetik in Schjerfbecks Malerei zu entwickeln: „what are described as ‚emotional and harmonious effects‘ or spirituality in art were created by the ‚material‘ palette practices and by simplifications of the surface.“ (197)

Besonders aufschlussreich ist der Beitrag von Susanna Pettersson („Helene Schjerfbeck: The Brightest Pearl of the Ateneum's Collection“), in dem die Autorin der Sammlungsgeschichte und Expographie Schjerfbecks nachgeht und aufzeigt, dass ihr der eigentliche Durchbruch in drei Ausstellungen in Schweden zwischen 1937 und 1939 gelang. Zu ihren Lebzeiten hatte das Turku Art Museum die größte Sammlung von Werken Schjerfbecks. Erst im Todesjahr der Malerin konnte sich die Finnische Kunstgesellschaft dafür entscheiden, ihr einen gleichrangigen Platz neben ihren männlichen Kollegen einzuräumen. Seither sind Sammlung und Archiv zu Schjerfbeck im Ateneum Art Museum/Finnish National Gallery stetig angewachsen, zuletzt mit einer Schenkung von 35 Werken durch Yrjö und Nanny Kaunisto.

GESCHÄFTIGE GLOBAL ART HISTORY

Naoki Sato musste als Ausstellungskurator hinnehmen, dass ihm äußerst kurzfristig Selbstporträts von Schjerfbeck, die fest eingeplant und zugesichert waren, für die von den finnischen Mitstreiterinnen als zentral eingeschätzte Pariser Schau „Les Clefs d'une passion“ in der Fondation Louis Vuitton abgesperrt gemacht wurden. Spektakulär wurde dort nach langer Zeit wieder

Munchs „Schrei“ gezeigt – und in Bezug zu Schjerfbeck gesetzt. Eine einmalige Gelegenheit für die Lancierung der „Perle“ des Ateneums. Munchs „Schrei“ und Schjerfbecks späte Selbstporträts, das läuft auf ein Klischee der Verzweiflung als Nukleus nordischer Kunst hinaus, für dessen Präsentation man einen internationalen Kooperationspartner nicht unbedingt hätte vor den Kopf stoßen müssen. Doch so geschäftig ist eben die Globalisierung der Kunst – nicht zuletzt zugunsten der klassischen Moderne und ihrer weiblichen Protagonisten.

Was bleibt, ist der Eindruck, dass Bemühungen, finnische Kunst in einen internationalen Kontext zu stellen, durch einen rein monographischen Ansatz eher konterkariert werden. Derart betriebene *Global Art History* unterscheidet sich kaum von der traditionellen, methodisch wenig avancierten Kunstgeschichtsforschung. So sollten Edla Jansson-Blommér, Viktoria Åberg, Ida Silfverberg, Alexandra Frosterus-Sältin, Victorine Norden Swan, Aline Forsman, Fanny Churberg, Eveliina Särkelä, Amélie Lundahl, Maria Wiik, Sigrid af Forselles, Elin Danielson-Gambogi, Venny Soldan-Brofeldt, Beda Stjernschantz, Ellen Thesleff, Ester Helenius, Sigrid Schauman, Ina Colliander, Eva Cederström, Gunvor Grönvik – allesamt moderne Malerinnen, Zeichnerinnen, Bildhauerinnen Finnlands, tätig zwischen 1840 und 1960 – weder neu entdeckt noch heroisiert werden, sondern eher in einer künftigen Untersuchung der Netzwerkbildung von Künstlerinnen, Kuratorinnen und Sammlerinnen international und in spezifischen historisch-kulturellen Kontexten berücksichtigt werden. Die finnische „citizen of the world“ (Ahtola-Moorhouse) bleibt indes auf Tour – und kommt dann auch mal wieder nach Hause, ins Turku Art Museum („Helene Schjerfbeck“, 16.9.2016–29.1.2017).

PROF. DR. BETTINA GOCKEL