

Ausstellungen

IM LICHTE DES NORDENS.

SKANDINAVISCHER MALEREI UM DIE JAHRHUNDERTWENDE.

London, Hayward Gallery, 10. 7.—5. 10. 1986; Düsseldorf, Kunstmuseum, 26. 10. 1986—1. 2. 1987; Paris, Petit Palais, 20. 2.—17. 5. 1987.

Skandinavische Kunst um die Jahrhundertwende dürfte, auch für viele Kunsthistoriker, in Deutschland gleichbedeutend sein mit Eduard Munch und vielleicht, freilich auf einer anderen Ebene der Rezeption, mit Carl Larsson, den uns Schwedenwerbung und Weihnachtskarten nicht vergessen lassen. Wer darüber hinaus noch unter Künstlernamen wie Akseli Gallen-Kallela, Peder Severin Krøyer oder Anders Zorn sich etwas vorstellen kann, darf fast schon als Kenner gelten. Dabei repräsentiert diese Ausstellung eine Epoche, in der die kulturellen Beziehungen zwischen den nordischen Ländern und Deutschland eng waren. Den meisten bekannt ist vielleicht die Wirkung der Dramen von Henrik Ibsen und August Strindberg, aber auch heute fast vergessene Dichter wie Ola Hansson, Arne Garborg oder Holger Drachman wurden zu ihrer Zeit viel gelesen, und unter den jetzt ausgestellten Künstlern genossen auf jeden Fall Krøyer und Zorn internationalen Ruf.

Die hier von mir vielleicht etwas zugespitzt unterstellte Unwissenheit des deutschen Publikums in bezug auf skandinavische Kunst beruht auf Gegenseitigkeit. Diejenigen in Skandinavien, die mehr von deutscher Kunst der Jahrhundertwende als einzelne Bilder von Böcklin, Klinger und allenfalls Hodler und Liebermann kennen, dürften leicht gezählt sein. Es ist hier nicht der Ort, nach den Gründen für diese Situation zu fragen, soviel ist wohl aber klar, daß die Fixierung der Kunstgeschichte auf Frankreich, den Impressionismus und die danach folgenden -ismen das Interesse für die Entwicklungen in anderen Teilen Europas nicht gerade gefördert hat. Im Gegenteil, mit dem Maßstab der französischen Malerei gemessen, erscheint manches, was dem Skandinavier teuer ist, dem deutschen Kenner unzeitgemäß und provinziell und *vice versa*. Im Zuge der Umwertung der Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts, die seit geraumer Zeit im Gange ist, scheint jetzt auch die Zeit für eine Neuentdeckung der Randgebiete Europas und für ein neugewecktes Bewußtsein dafür gekommen zu sein, daß es auch andere Zusammenhänge gegeben hat als Einbahnstraßen vom Zentrum Paris in die Peripherie.

Der Übergang von den achtziger zu den neunziger Jahren wird in der Kunst- und Literaturgeschichte der nordischen Länder als eine wichtige Epochengrenze gesehen. Waren die achtziger Jahre durch den Einfluß des französischen Naturalismus und der Freilichtmalerei, durch Sozialkritik und politischen Radikalismus geprägt, so zeichnen sich die neunziger Jahre durch eine Hinwendung zum Symbolismus und zu einer auf dem Naturerlebnis fußenden Nationalromantik aus. Hatten die meisten der führenden Künstler während der siebziger und achtziger Jahre lange Zeit im Ausland, vor allem in Frankreich gelebt, kehrten sie um 1890 in ihre Heimatländer zurück. Viele etablierten sich in der Provinz, die Abwendung von der Großstadt gehört zu den ideologischen Merkmalen dieser Zeit. Bei vielen Künstlern kann man gleichzeitig Veränderungen ihrer Malerei



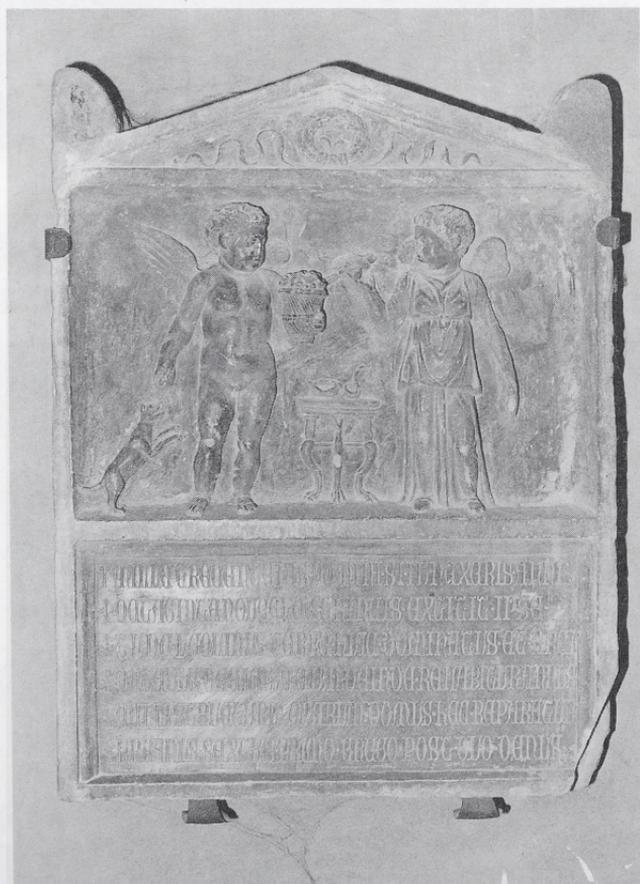
Abb. 1 Jakob oder Hans Andreas Anthoni, Maria mit dem Kind, vor 1632. Tschenstochau, Klosterkirche von Jasna Góra, Gnadenaltar (Bayer. Nationalmuseum München)



Abb. 2 Hans Jakob Bair d. J., Kerzentragender Engel, 1629/30. Tschenstochau, Klosterkirche von Jasna Córa, Gnadenaltar (Bayer. Nationalmuseum München)



▲
 Abb. 3a Foligno,
 Fassade des
 Palazzetto oder
 Palazzo Pretorio
 (D. Blume)



▶
 Abb. 3b Foligno,
 Palazzo Trinci,
 Römische Grabstelle
 mit der Stiftungs-
 inschrift von 1407
 (D. Blume)

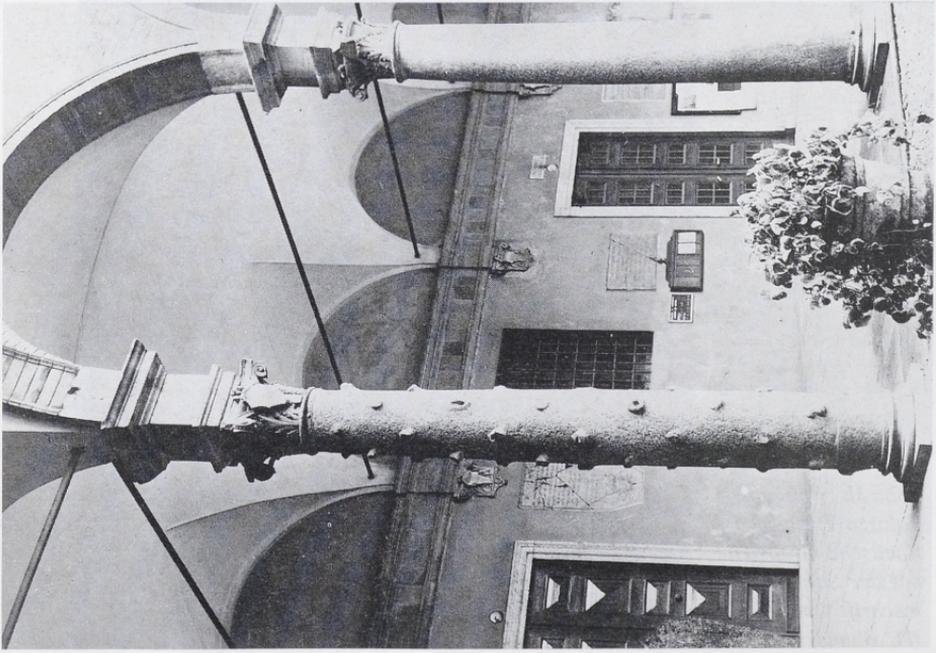


Abb. 4a Mailand, S. Ambrogio, Canonica, Baumsäulen
(H. Lorenz)

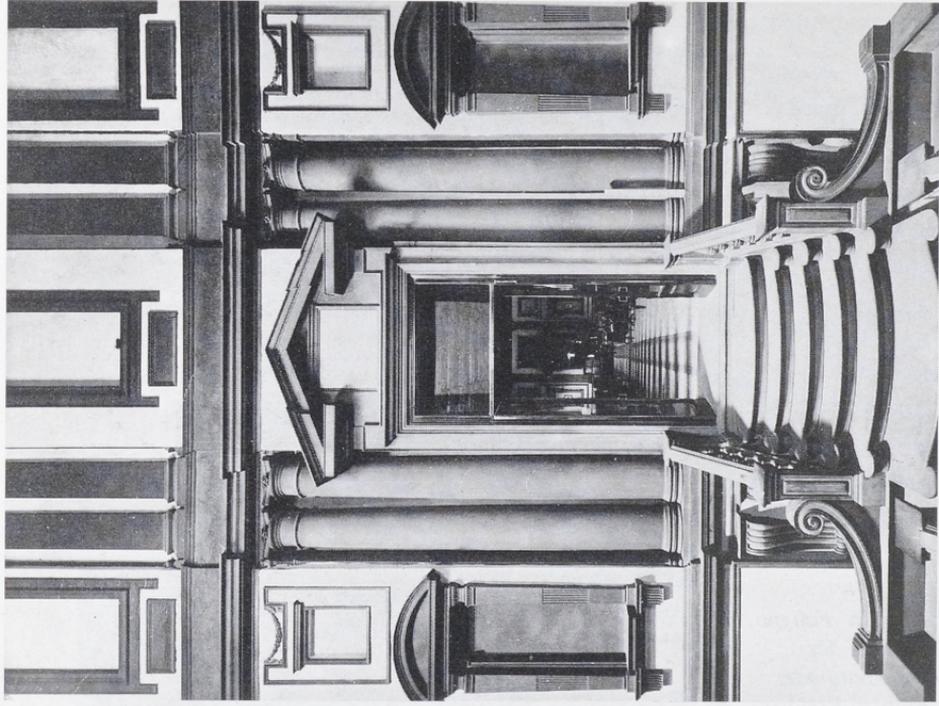


Abb. 4b Florenz, Biblioteca Laurenziana, Vestibül (Bibl. Hertziana
Rom)

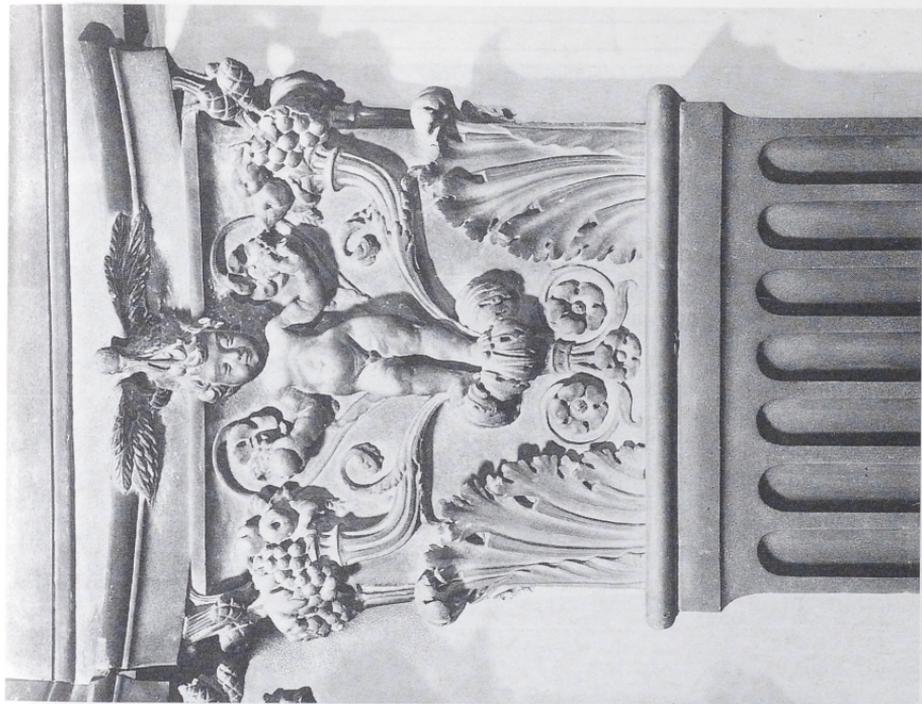


Abb. 5b Florenz, S. Spirito, Sakristei, Pilasterkapitell (Bibl. Hertziana Rom)

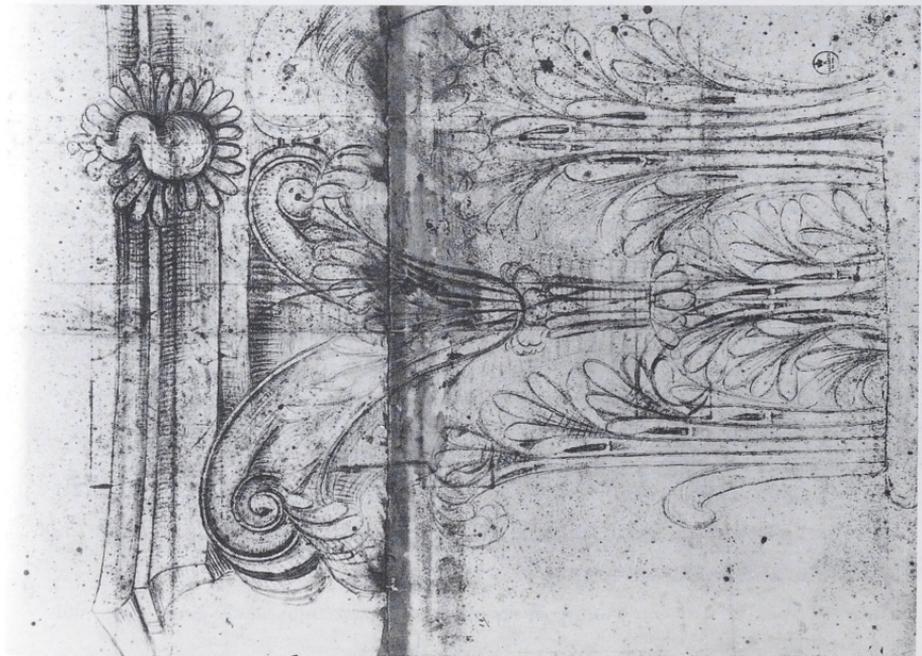


Abb. 5a Bramante (?), Entwurf zu einem Pilasterkapitell der Innenordnung von St. Peter in Rom. Florenz, Uff. 6770^r A (Bibl. Hertziana Rom)



Abb. 6 Florenz, Domopera, Modell für die Domfassade von Bernardo Buontalenti (Bibl. Hertziana Rom)

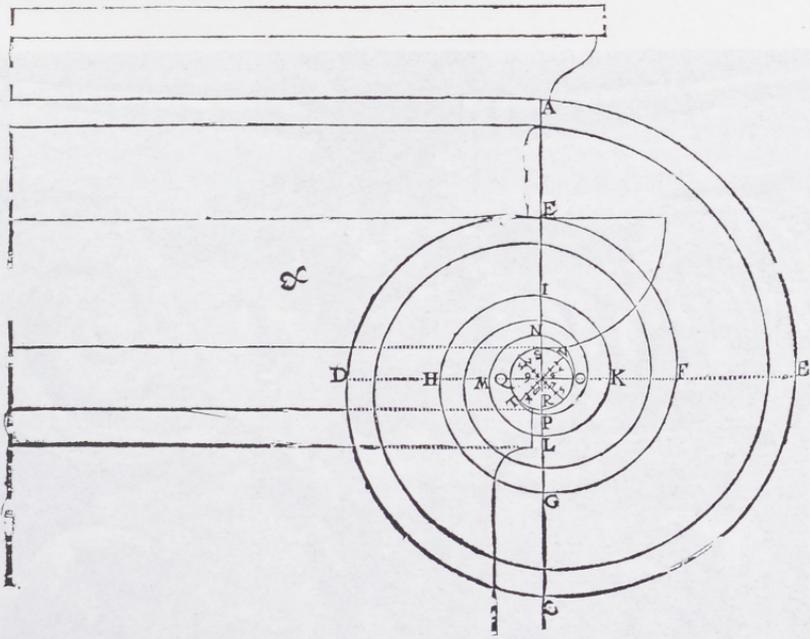
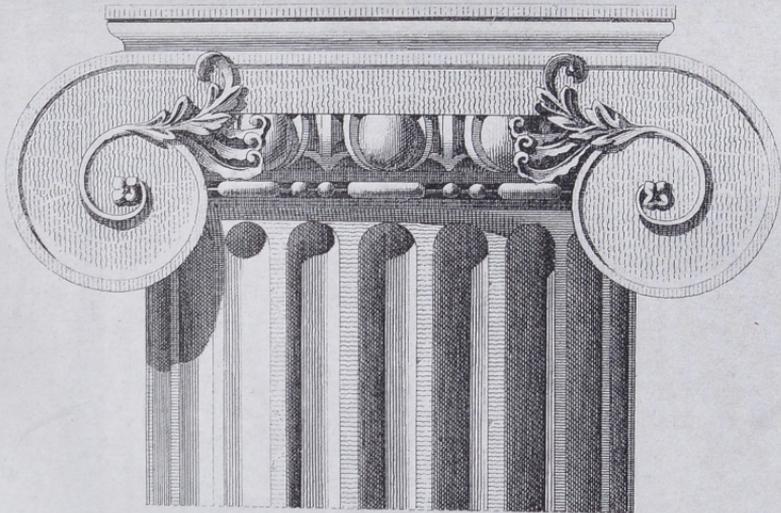


Abb. 7a Philibert De l'Orme, Teilentwurf eines ionischen Kapitells
(De l'Orme, *Architecture*, 1648, 163^v)



A 0,20 PR MÈTRE

Abb. 7b Schloß Anet, Ionisches Kapitell (nach R. Pfñor)



Abb. 8 Krakau, Kathedrale, Sigismundkapelle, Pilasterkapitell (Bibl. Hertziana Rom)

beobachten, die zwar ohne den Synthetismus und andere „dekorative“ Tendenzen nicht zu denken sind, nichtsdestoweniger aber oft von der Ambition getragen wurden, eine eigenständige „nationale“ Kunst zu schaffen. Wichtige Beispiele dafür sind die Entwicklung der Stimmungslandschaftsmalerei in Schweden und Norwegen und der dekorative Linearstil bei Gallen-Kallela oder Gerhard Munthe. In der Tat hat diese Epoche das Selbstverständnis der nordischen Völker stark geprägt, und viele der jetzt ausgestellten Bilder gehören zu den bekanntesten und beliebtesten in ihren jeweiligen Ländern.

Die Idee, die Kunst dieser Epoche in einer großen Ausstellung einem internationalen Publikum zu zeigen, geht wohl auf den überraschenden Erfolg einer Ausstellung zurück, die 1982/83 in den USA unter dem Titel *Northern Light* gezeigt wurde. Initiator war Kirk Varnedoe, der auch für die Auswahl verantwortlich zeichnete. *Northern Light* vereinte Werke der achtziger und der neunziger Jahre und war vom Konzept her ein Versuch, einer bestimmten These über die skandinavische Malerei jener Zeit Anschaulichkeit zu verleihen. Varnedoes Ausstellung bereitete den skandinavischen Fachkollegen manche Überraschungen, sie hat aber gerade dadurch der Beschäftigung mit der Kunst des ausgehenden 19. Jahrhunderts und der Jahrhundertwende wichtige Impulse gegeben. Das zeigte bereits die große Ausstellung über die Malerei der achtziger Jahre, die 1985/86 in Oslo, Stockholm, Helsinki und Kopenhagen gezeigt wurde. Chronologisch gesehen ist *Im Lichte des Nordens* eine Fortsetzung davon, wengleich für ein anderes Publikum zusammengestellt. (Erst nachträglich ist die Vereinbarung zustande gekommen, die Ausstellung im Sommer 1987 auch in Kopenhagen zu zeigen.)

War *Northern Light* durch eine subjektive Auswahl von Künstlern und Werken gekennzeichnet, so scheint *Im Lichte des Nordens* auf breite Vielfalt angelegt zu sein. Man kann mit einer Epochenausstellung dieser Art verschiedene Ziele verfolgen. Ein Ziel wäre es, einfach durch die Auswahl von qualitativ hochrangigen Werken eine ästhetisch attraktive Ausstellung zu zeigen, die den Besucher beeindruckt und einen allgemeinen guten Eindruck von der skandinavischen Malerei vermittelt. Das ist ein legitimes und ausreichendes Konzept, vor allem wenn Absichten der kulturellen Repräsentation mit dem Projekt verbunden sind. Man kann aber auch versuchen, darüber hinaus durch Auswahl und Hängung Zusammenhänge kunsthistorischer und anderer Art anschaulich zu machen. Betrachtet man *Im Lichte des Nordens* von diesem Standpunkt aus, scheint mir die erstgenannte Alternative maßgeblich gewesen zu sein, allerdings ergänzt durch die Ambition, die künstlerische Vielfalt der Epoche herauszustellen.

Die überwiegend positiven Reaktionen auf die Ausstellung bestätigen dieses Konzept; dennoch gibt meines Erachtens die Auswahl von Künstlern und Bildern Anlaß zu einigen kritischen Fragen.

Die Verteilung der ca. 150 Exponate zwischen den einzelnen Ländern ist ungefähr paritätisch mit Ausnahme von Island, das nur mit vier Werken von einem Künstler vertreten ist. Das Konzept der Ausstellung bringt den Gedanken zum Ausdruck, daß die Kunst der nordischen Länder trotz aller Unterschiede als eine Einheit gesehen werden kann, und die Hängung der Bilder in Düsseldorf nahm daher auch mit Recht keine Rücksicht auf die nationale Zugehörigkeit der Künstler. Der Einfachheit halber will ich dennoch bei der Erörterung der Auswahl nach Ländern vorgehen. Das scheint mir auch aus dem Grund gerechtfertigt zu sein, weil die nationalen Arbeitsgruppen anscheinend die Reprä-

sentation ihres Landes weitgehend bestimmt haben. Einen Versuch, auf Gemeinsames hinzuweisen, kann ich darin nicht entdecken.

In der dänischen Auswahl sind Wilhelm Hammershøi und Laurits Andersen Ring am stärksten vertreten. Hammershøi ist zweifellos eine sehr interessante Künstlerpersönlichkeit, dessen meist in Grautönen gehaltene, an Vermeer, aber auch an das sogenannte Goldene Zeitalter der dänischen Malerei und natürlich auch an Whistler erinnernde Interieurs zu den eindrucksvollsten Bildern der Zeit gehören. Wie Hammershøi war auch L. A. Ring eher ein Einzelgänger. Seine Bilder aus dem Leben auf dem Dorf sind von biedermeierlich anmutendem Realismus und zeigen nur ausnahmsweise symbolistische Züge (dann vor allem in einer spätromantischen Art); die in der Ausstellung gezeigten Gemälde von der Frau des Künstlers sind in ihrer nachdenklichen Stille und Intimität aber auch sehr charakteristisch für die Stimmungsmalerei der Epoche. Hammershøi und Ring zeugen beide von der Bedeutung der Tradition von Eckersberg, Christian Købke und Constantin Hansen für die dänische Kunst der Jahrhundertwende. Das dänische Kunstleben zeigte aber auch andere Tendenzen. Unter den jungen Künstlern machten Johan Rohde, Mogens Ballin und vor allem J. F. Willumsen von sich reden. Sie standen in persönlichem Kontakt mit Gauguin und der Pont Aven-Schule. Ihr Sprachrohr war die allerdings nur kurzlebige Zeitschrift *Taarnet* (der Turm) und ihr Forum die „Freie Ausstellung“, die eine wichtige Rolle für die Rezeption der neuesten französischen Kunst in Skandinavien spielte. Hier wurden 1893 z. B. Werke von van Gogh und Gauguin gezeigt. Dieser Kreis von jungen Symbolisten ist mit bedeutenden und charakteristischen Werken von Ludwig Find, Harald Slott-Møller, Ejnar Nielsen und J. F. Willumsen vertreten; erstaunlich und bedauerlich finde ich es aber, daß kein Bild gezeigt wird, in dem die Auseinandersetzung mit der Pont Aven-Schule sichtbar wird. Willumsens großes, in seiner grellen Farbigekeit eindrucksvolles Bild „Nach dem Sturm“ von 1905 zeigt einen anderen Stil als seine Bilder der neunziger Jahre und bezeichnet meines Erachtens etwas Neues, z. B. den vitalistisch gefärbten Badebildern Eduard Munchs Vergleichbares. Es leuchtet ein, daß das große symbolistische Landschaftsbild der „Jotunheim“ von 1892/93 (Farbtafel im Katalog) aus konservatorischen Gründen in der Ausstellung nicht gezeigt werden kann, ein Beispiel von Willumsens Arbeiten aus den frühen neunziger Jahren als Ergänzung zu „Nach dem Sturm“ hätte aber ein deutlicheres Bild von der Entwicklung des Symbolismus in Dänemark und von der Bedeutung Willumsens gegeben.

Als die eigentliche Zentralgestalt des dänischen Kunstlebens der neunziger Jahre muß aber Peder Severin Krøyer gelten. Zwar haben er und die übrigen Maler der Künstlerkolonie auf Skagen ihre wichtigste Rolle in den achtziger Jahren gespielt, Krøyers Strandbilder mit Spaziergängern in Sommerabendstimmung sind aber in ihrer hinreißenden Schwermut und hervorragenden malerischen Qualität Schlüsselwerke der Epoche, die es verdient hätten, in der Ausstellung durch ein Hauptwerk vertreten zu sein. Die kleinen Bilder von Krøyer, die hier gezeigt werden, sind zwar gut, haben aber eher Studiencharakter und können im Rahmen der Ausstellung den Rang Krøyers nicht sichtbar machen.

Den Schwerpunkt in der Auswahl Finnlands bilden 6 zentrale große Werke von Akseli Gallen-Kallela. Sein 270 x 106 cm großes, prachtvolles Gemälde „Wasserfall bei Män-

tykoski" bildet einen der Hauptakzente der Ausstellung und ist auch ein Schlüsselbild im Œuvre Gallen-Kallelas. Bereits in den späten achtziger Jahren hatte er symbolistische Elemente in seine Malerei aufgenommen, ohne jedoch von seinem naturalistischen Stil abzugehen. Im „Wasserfall" versucht Gallen-Kallela durch eine die Fläche betonende Malweise und vor allem durch die fünf goldenen Streifen, die das Bild durch die Mitte vertikal teilen und die als Anspielung auf die Geigensaiten des mythischen Neck zu verstehen sind, den stilistischen Ausdruck für die symbolistische Dimension des Themas zu finden. In den Gemälden mit Themen aus dem finnischen Nationalepos *Kalevala* hat Gallen-Kallela seinen neuen Stil gefunden: kraftvolle, ausdrucksstarke und linear-dekorative Flächenkompositionen, denen die Maltechnik (Tempera auf grober Leinwand) fast den Charakter von Textilkunst verleiht. In diesen Werken sind Einflüsse von japanischen Holzschnitten, von der Illustrationskunst der Präraffaeliten und vielleicht auch von Hodler zu spüren, das Ergebnis stellt aber einen unverwechselbar persönlichen Stil dar.

Ist die Bedeutung Gallen-Kallelas als einer der Hauptvertreter des europäischen Symbolismus inzwischen anerkannt, dürfte für die meisten Hugo Simberg ein unbeschriebenes Blatt sein. Seine zwischen Schwermut und Humor pendelnden, bewußt naivistischen, farbglühenden kleinen Aquarelle, von denen in der Ausstellung 12 Stück gezeigt werden, stellen einen spannungsreichen Kontrast zu den heroischen Werken Gallen-Kallelas dar, dessen Schüler Simberg war.

An eine ganz andere Tradition knüpfte Magnus Enckell an. Er stand in engem Kontakt mit den symbolistischen Strömungen in Paris, unter anderem auch mit Sâr Peladan. In seinen Knabengestalten hat man einen Ausdruck von Spekulationen über das Androgyne sehen wollen. Eine gute Auswahl von Werken von Pekka Halonen, Eero Järnefeldt, Juho Rissanen, Helene Schjerfbeck und Ellen Thesleff runden den finnischen Beitrag ab.

In der norwegischen Auswahl nimmt Eduard Munch den zentralen Platz ein. Der Vergleich von „Inger am Strand" von 1889 mit „Melancholie" von 1891/92 zeigt, wie Munch seinen charakteristischen symbolistischen Stil fand. Entscheidend dafür war seine Begegnung mit dem französischen Synthetismus während seines Pariser Aufenthaltes ab Herbst 1889. Diese Bilder wurden beide in Berlin 1892 gezeigt. Mit „Mondschein" (1893) und „Asche" (1894) aus der Nationalgalerie in Oslo und „Die Stimme" (1893) und „Roter wilder Wein" (1898—1900) aus dem Munch-Museum werden so bedeutende Werke aus dem ganzen Jahrzehnt vorgestellt, daß es dem Betrachter leichtfällt, auf eine deutlichere Präsentation von Munchs symbolistischem Projekt *par préférence*, dem Lebensfries, zu verzichten.

Ähnlich wie die Dänen, stellen auch die Norweger einen außerhalb des Landes wenig bekannten Einzelgänger groß aus: Harald Sohlberg. Fünf große Bilder, von denen wohl vor allem „Winternacht in Rondane" von 1901 und „Nacht" von 1904 die eindrucksvollsten sind, geben ein gut umrissenes Bild seines Schaffens. Wie bei Hugo Simberg, findet man auch bei Sohlberg naivistische Züge, die den Bildern eine besondere, eigenwillige Note geben.

Etwa zur gleichen Zeit, als Gallen-Kallela in den Arbeiten mit *Kalevala*-Themen seinen linearen Flächenstil entwickelte, malte der Norweger Gerhard Munthe eine Reihe großer Aquarelle mit Märchenmotiven, die im Stil an alte norwegische Wandteppiche

erinnern. Sie sind nachträglich auch als Vorlagen für Wandteppiche gebraucht worden, waren aber ursprünglich als eigenständige Bilder gedacht. Munthe, der ein hervorragender naturalistischer Landschaftsmaler war, hat sein Experiment mit der stilisierten Formensprache selbst begründet: „Mit den Mitteln des Naturalismus wird man nie Walhalla erreichen“. Wie bei Gallen-Kallela handelt es sich hier also um den Versuch, einen „nationalen“ Stil zu finden. Es ist schade, daß die andere Seite von Munthes Kunst, seine stimmungsvolle Landschaftsmalerei, in der Ausstellung nicht gezeigt wird. Ein Beispiel davon hätte ihn ohne Zweifel in einem interessanteren Licht erscheinen lassen. Die norwegische Landschaftsmalerei ist allerdings mit bedeutenden Werken von Kitty L. Kielland und Eilif Petersen sehr gut vertreten. Zu nennen sind vor allem die beiden Sommernachtsbilder, die während eines gemeinsamen Aufenthaltes auf dem Hof Flaeskum außerhalb von Christiania (Oslo) 1886 entstanden. Dort traf sich in jenem Sommer fast die ganze Elite der norwegischen Künstlerschaft. Der Flaeskum-Sommer wird als der Durchbruch der Freilichtmalerei in Norwegen angesehen, gleichzeitig zeigen sich hier vor allem in der Hinwendung zu Sommernachtsstimmungen Tendenzen, die für die Landschaftsmalerei der Jahrhundertwende kennzeichnend werden sollten. Davon zeugt bereits das Plakotmotiv der Ausstellung, das monumentale Bild „Nordischer Sommerabend“ des schwedischen Künstlers Richard Bergh von 1899–1900. Richard Bergh gehörte zu den führenden Mitgliedern des aus der Opposition der jungen Künstler gegen die Akademie hervorgegangenen Künstlerbundes (Konstnärsförbundet). Er war auch ein bedeutender Kunstschriftsteller und beendete seine Karriere als Chef des Stockholmer Nationalmuseums. In den neunziger Jahren lebte er zusammen mit seinen Künstlerfreunden Karl Nordström und Nils Kreuger in Varberg an der schwedischen Westküste. Diese kleine Künstlerkolonie hat eine wichtige Rolle in der schwedischen Kunstgeschichte gespielt. Hier wurde ein ganz spezifischer Stil der Landschaftsmalerei entwickelt, stark beeinflußt von der Kunst van Goghs und Gauguins, die die Künstler 1893 in Kopenhagen gesehen haben. Wenn auch Berghs „Sommerabend“ und der mit drei Hauptwerken vertretene, den Varberger Künstlern nahestehende Prinz Eugen (Bruder des späteren Königs Gustav V.) die schwedische Landschaftsmalerei in sehr überzeugender Weise vertreten, ist es meines Erachtens nicht zu verstehen, warum keine Varberg-Landschaften gezeigt werden und warum eine zentrale Künstlerpersönlichkeit wie Karl Nordström überhaupt nicht vertreten ist.

Ähnlich wie bei den Dänen, beeinträchtigt auch hier der Wunsch, Vielfalt zu zeigen, die Geschlossenheit des Eindrucks. Neben den bereits genannten Künstlern sind Eugène Jansson und Anders Zorn in guter Auswahl vertreten. Der Tiermaler Bruno Liljefors, der auf seinem Gebiet zweifellos eine internationale Größe darstellt, hätte es meines Erachtens verdient, in diesem Zusammenhang etwas stärker repräsentiert zu sein. Von ihm werden zwar mit der großen „Auerhahnbalz“ von 1888 und „Enten im Schilf“ von 1901 zwei Hauptwerke gezeigt, in denen auch seine stilistische Spannweite sichtbar wird; ein Hauptwerk aus den neunziger Jahren, wie z. B. der große „Uhu“ von 1895 (Kunstmuseum Göteborg), hätte seinen Beitrag zur schwedischen Nationalromantik aber noch deutlicher machen können.

Von Ernst Josephson, der 1888 geisteskrank wurde, wird das durch seinen fast durchgeistigten Charakter bereits weit über Bastien-Lepage hinausgehende Bild einer alten

Frau in der Türöffnung, „Herbstsonne“, von 1886 gezeigt, außerdem zwei Gemälde und eine Reihe Zeichnungen aus seiner Krankenzeit. Werke aus dieser Periode sind in den letzten Jahren mehrmals im Ausland gezeigt worden, z. B. in der großen Ausstellung über C. F. Hill und Josephson in Hamburg, Stuttgart und München 1984/85. Obwohl diese Werke sozusagen außerhalb des Kunstlebens entstanden, ist ihre Aufnahme in eine Ausstellung über die Kunst der Jahrhundertwende durchaus zu vertreten, da sie bei den Künstlerfreunden bekannt waren und im Zeichen des aufkommenden Symbolismus rezipiert wurden.

Auch August Strindbergs Malerei ist in den letzten Jahren in Deutschland gezeigt worden. Als eine Hauptgestalt des schwedischen Kulturlebens der Jahrhundertwende überhaupt, durch seine Beziehungen zu vielen der bekanntesten nordischen Künstler, aber auch durch die Originalität seiner Gemälde läßt sich seine Aufnahme in die Ausstellung leicht rechtfertigen. Er war aber als Maler ein Amateur, und wenn man bedenkt, welche Künstler nicht aufgenommen werden konnten, muß man sich fragen, ob diese Entscheidung richtig war. Zu den fehlenden Namen gehören Olof Sager-Nelson und Ivan Aguéli, von denen jedenfalls der letztere auch in einem internationalem Zusammenhang Interesse beanspruchen darf. Über die Auswahl von Künstlern und Werken läßt sich freilich immer gut streiten.

Eine interessante Bekanntschaft ist der isländische Maler Thórarinn B. Thorlaksson, von dem vier Bilder ausgestellt sind. Thorlaksson kann als Begründer der isländischen Malerei gelten. Er wurde in Kopenhagen ausgebildet, und obwohl er mit den Skagenmalern Kontakt hatte, weisen seine Bilder mehr Verwandtschaft mit der dänischen Malerei der ersten Jahrhunderthälfte und mit norwegischen Malern wie J. C. Dahl und Peder Balke als mit den zeitgenössischen Strömungen in Dänemark auf. Von den Norwegern hat er es z. B. gelernt, die heimische Gebirgslandschaft künstlerisch zu erfassen. Solche Einflüsse verbinden sich mit einem gewissen naiven Charakter, der die Bilder Thorlakssons im Zusammenhang dieser Ausstellung paradoxerweise besonders „modern“ erscheinen läßt.

Abschließend kann gesagt werden, daß *Im Lichte des Nordens* eine repräsentative Auswahl von Gemälden der Jahrhundertwende zeigt. Man kann in einigen Punkten über die Auswahl zwar diskutieren, darüber, daß der Wunsch, nur gute und für die einzelnen Künstler charakteristische Bilder aufzunehmen, die Auswahl geprägt hat, kann jedoch kein Zweifel bestehen. Es bleibt zu hoffen, daß die Ausstellung über ihren momentanen guten Eindruck hinaus dazu beitragen kann, auf längere Sicht das Interesse für die Vielfalt der europäischen Kunst um die Jahrhundertwende anzuregen.

Der Katalog bildet alle ausgestellten Werke ab. Daß fast alle Abbildungen dabei in Farbe gedruckt werden konnten, ist besonders erfreulich, zumal man damit rechnen kann, daß dieser Katalog für absehbare Zeit einen Handbuchcharakter haben wird. Gute einführende Essays von Uwe M. Schneede, Knut Berg, Salme Sarajas-Korte und den Historikern Matti Klinge und Gunnar Broberg geben einen Überblick über die kunsthistorische, die sozialgeschichtliche und ideologische Problematik der Epoche. Eine umfangreiche Bibliographie erhöht den Wert des Kataloges. Im Anschluß an die Eröffnung der Ausstellung wurde in kleinem Rahmen ein Symposium mit Teilnehmern der nordischen Länder durchgeführt.

Lars Olof Larsson