

Annika Waenerberg

Vom Sprungbrett zur Brücke. Münchens Bedeutung für die finnische Kunst

Bei der Begegnung finnischer Künstler mit München ging es um die Erweiterung der klassischen Kunstszene Italiens und um die Aneignung von Elementen für die Kunst eines aufzubauenden Nationalstaates. Eine wichtige Rolle spielte dabei der Staatsmann und Philosoph J. V. Snellman mit den Kommentaren seiner Deutschlandsreise 1840-41. Erst ab 1870 ist eine zusammenhängende Kette von finnischen Malern in München nachzuweisen. Für eine Übersicht über München als Studienort finnländischer Künstler wurde das Künstlerlexikon von A. Paischeff von 1943 verwendet. In den Angaben zu den 696 bildenden Künstlern ist bei 64 ein längerer Aufenthalt in München erwähnt. Sechs davon verbrachten einige Zeit an der Akademie der Künste; acht Privatakademien werden erwähnt.

Nach 1900 fungierte München durch den Maler E. Lydén und die Gruppe des "Roten Zimmers" in Turku als Brücke zum Modernismus in Finnland. Auch der Aufschwung der modernen Glasmalerei in Finnland war durch Münchener Beispiele inspiriert worden.

<1>

'Finnische Kunst' im Sinne einer akademischen Künstlerausbildung gibt es in Finnland seit Mitte des 19. Jahrhunderts. Der 1846 gegründete Finnische Kunstverein etablierte Zeichenschulen in Turku und Helsinki in den Jahren 1846 und 1848. Diese Schulen und der Verein waren als Kunstinstitutionen direkt mit dem Aufbau des Nationalstaates verbunden. Da die Kunstszene aus Individuen besteht und in einer mageren Kunstlandschaft einzelne Individuen eine bedeutende Rolle spielen können, definiert sich dieser Beitrag über die finnische – oder genauer gesagt finnländische¹ – Kunst über einzelne Künstlernamen. Es geht aber nicht um die Herkunft oder das jeweilige "Finnentum" einzelner Künstler, sondern um die Errichtung und Ausformung der Kunstwelt in Finnland. Dabei spielte die Stadt München eine Rolle, was hier mit thematisch repräsentativen Beispielen skizziert werden soll.

<2>

Bei der für die Begründung einer finnischen Kunstlandschaft fruchtbaren Begegnung finnischer Künstler mit Deutschland und speziell mit München, kann eigentlich weder von Beeinflussung noch von Austausch die Rede sein. Eher geht es um 'Auswählen' oder 'Aneignung' von Elementen, die für die Kunst eines aufzubauenden Nationalstaates angemessen waren, mit inbegriffen eine "bestmögliche", beziehungsweise zeitgemäße Künstlerausbildung. Denn trotz der Zeichenschulen, deren Unterricht zunächst eher dürftig erschien, war es bis tief in das zwanzigste Jahrhundert gang und gäbe, die Ausbildung mit einem Auslandsaufenthalt zu "vervollständigen" oder abzuschließen. Dass für Künstlerreisen auch andere persönliche Motive ausschlaggebend gewesen sein

¹ Oft ist unter 'finnisch' nur die finnischsprachige Kultur Finnlands gemeint, nicht die schwedischsprachige; das Schwedische war die eigentliche Sprache der gebildeten Schicht. Deswegen wird hier an gewissen Stellen aus Klarheitsgründen zwischen 'finnisch' und 'finnländisch' unterschieden.

können, die immerhin auch ein allgemeines Verhaltensmuster verraten, sei bei der vorliegenden Fragestellung dahingestellt.²

Johan Vilhelm Snellman – ein Fürsprecher der Nazarener in München

<3>

Der Staatsmann, Philosoph und Pädagoge Johan Vilhelm Snellman (1806-1881) spielte eine zentrale Rolle für den Aufbau der staatlichen Autonomie Finnlands im russischen Reich des 19. Jahrhunderts. Er wurde gleichzeitig die wichtigste Figur für die Rezeption des Hegelianismus in Finnland. Da Snellman als Hegelianer an der Kaiserlichen Alexanders Universität in Helsinki keine Vorlesungen halten durfte, zog er vorerst nach Schweden und unternahm von dort aus 1840-41 eine Reise nach Deutschland und Österreich. Beschreibungen und Kommentare dieser Unternehmung erschienen 1842 in der schwedischsprachigen Originalfassung in Stockholm. Eine deutsche Übersetzung wurde im Jahr 1984 unter dem Titel 'Deutschland. Eine Reise durch die deutschsprachigen Länder 1840-1841' publiziert.³ Snellman widmete sich auf seiner Reise nicht nur scharfen gesellschaftlichen Beobachtungen und den philosophischen Kreisen in Tübingen und Berlin. Er studierte äußerst sorgfältig die Kunstsammlungen und beobachtete das Kunst- und Kulturleben in Berlin, Dresden, München und Wien, wovon sowohl seine Reisebeschreibung als auch die Sammlungskataloge aus allen diesen Städten, die aus seinem Besitz erhalten blieben, Zeugnis ablegen.⁴ (Abb. 1) Die zahlreichen Vermerke erwiesen sich als eher lakonisch und müssen deswegen mit der inhaltlichen Information seiner Reisebeschreibung verknüpft werden.⁵



Abb. 1

<4>

Obwohl Snellman die Gemäldegalerie des Alten Museums zu Berlin sehr bewunderte, war seines Erachtens die Pinakothek in München besser präsentiert, da deren Bestand an Skulptur und Malerei in historisch chronologischer Abfolge gehängt sei. Außerdem gebe es dort weniger Sammlungslücken als in den anderen Galerien. Nur die Gemäldegalerie im Alten Museum zu Berlin könne es in dieser Hinsicht mit München aufnehmen. Berlin müsse München sogar vorgezogen werden, da es dort mehr Werke der alten Italienischen Schule gebe. Was die Glyptothek angehe, sei München viel besser als Berlin, sowohl in Bezug auf die Platzierung der Werke, als auch bezüglich der historischen Gewichtung. Dagegen kämen die Gemäldegalerien in Wien und Dresden als historische Studienobjekte gar nicht in Frage, Wien auf Grund der Unvollständigkeit der Sammlung, Dresden wegen seiner ungeordneten Hängung der Bilder.⁶

<5>

Snellmans Notizen von seiner Deutschlandsreise offenbaren ein genaues Studium von Franz Kuglers (1803-58) 'Handbuch der Geschichte der Malerei seit Constantin des

² Vgl. zum Beispiel: Waenerberg 2005.

³ Die schwedischsprachige Originalausgabe 'Tyskland, skildringar och omdömen från en resa', Stockholm 1842. Eine finnischsprachige Übersetzung erschien 2001.

⁴ Folgende Kataloge in der Bibliothek der Universität Jyväskylä enthalten die gestempelten Initiale Snellmans (J. V. S.): Klenze 1833; Krafft 1837; Dillis 1839; Waagen 1841; ['Verzeichniss'](#) s.a.

⁵ Snellman 1984, 1, 230-264.

⁶ Snellman 1984, 1, 130-132.

Grossen bis auf die neuere Zeit' (1837).⁷ Möglicherweise verrät Snellmans Auseinandersetzung mit der Qualität der Kunstsammlungen darüber hinaus Kenntnis der hegelianisch-hothoschen Bewertung von Kunst. Wie Elisabeth Ziemer gezeigt hat, stellte der hegelianische Kunsthistoriker, Kritiker und Philosoph Heinrich Gustav Hotho (1802-1873) ein System zur Bewertung von Qualität, Position und Bedeutung der Werke in Sammlungen auf und versuchte zugleich, eine darüber hinausgehende historische und philosophische Perspektive zur bildenden Kunst zu entwerfen. In seinem System unterteilte er Gemälde in 14 Qualitätsklassen. Die Klassen 10-14 wurden nicht öffentlich gezeigt. Jeder Neuerwerb musste hinsichtlich der Qualität, Stellung und Bedeutung innerhalb der Sammlung begründet werden.⁸ Snellman suchte für den Besucher die besten Stücke in den Sammlungen heraus, unterließ es aber nicht, gleichzeitig zu bemerken, dass "das Beschreiben und noch mehr die Beurteilung dessen, was schon hundertfach beurteilt worden ist", ermüdend wäre.⁹

<6>

Es ging bei Snellmans Vorhaben nicht nur um das intellektuelle Interesse. Vor allem verfolgte er das Ziel, mit seinen verschiedenen Aktivitäten innerhalb und außerhalb der Universität die Bildung des Volkes zu heben und so der angestrebten Nationalkultur eine breite und solide Basis zu verschaffen.¹⁰ Snellman war der Meinung, dass von den vier von ihm studierten Kunststätten München mit seinen Kunstsammlungen am besten dazu geeignet war, die Allgemeinbildung in der Kunst zu fördern. Weiterhin traf Snellman in München – insofern es möglich war – auf sein Kunstideal. Er wurde vom idealistischen Stil der Nazarener angezogen. Diesen sah er im Einklang mit dem tieferen Geist der deutschen Zivilisation. Auch wenn die bildlichen Motive der Nazarener nicht zeitgemäß waren, fühlte er hier den Willen, die Kunst mit einem lebendigen Geist zu erfüllen, und nicht den Bestrebungen der Vergangenheit als solchen zu huldigen.¹¹ 'Das Jüngste Gericht' von Peter Cornelius (1783-1867) in der Ludwigskirche in München hat Snellman mit "wachsender Begeisterung" betrachtet. Obwohl Snellman eine lebendige Gegenwartskunst als das Ziel der Kunst forderte, hatte er Verständnis dafür, dass Cornelius den prosaischen Geist der Gegenwart zunächst in das Religiöse und in die Vergangenheit transponieren musste, weil er auf der Suche nach dem belebenden Geist des Ganzen war – und der hatte noch nicht seine gegenwärtige Form gefunden. Die Rückwendung der Poesie und der bildenden Kunst zur Vergangenheit sei "nicht ein Suchen nach einer schönen Form, sondern nach Inhalt und Geist."¹²

<7>

Also setzte sich Snellman entschieden für eine idealistische Malerei ein. Dem eher unbewussten und gefühlsmäßigen "patriotischen" Bildideal stellte er eine bewusste nationale Kunstauffassung entgegen, die er in München in der Kunst der Nazarener – wenigstens zu einem gewissen Grad – verwirklicht sah. Darüber hinaus richtete sich die neue deutsche Malerschule von Cornelius in ihrem Idealismus gegen eine "reine Formvergötterung". Diese hat Snellman – in einem eher philosophischen als künstlerischen Sinn – "als einen baren Naturalismus" gesehen, der "den absoluten Wert des Geistes nicht anerkennt". Snellman hat auch später den Formästhetizismus, der, wie er meinte, in Deutschland durch Goethe modern geworden war,¹³ im Zusammenhang zu dem "Jupiter-Goethe" kritisiert und diesem sogar "den gewöhnlichen materialistischen

⁷ Snellman 1992.

⁸ Ziemer 1994, 81, 208.

⁹ Snellman 1984, 1, 130-164, Zitat 231.

¹⁰ Giesen 1998, 109.

¹¹ Snellman 1984, 1, 153.

¹² Snellman 1984, 1, 189-198, Zitat 195.

¹³ Snellman 1984, 1, 193.

Egoismus" vorgezogen, der sich doch wenigstens um Gesellschaft und Staat als Dinge von Wert kümmere.¹⁴

<8>

Auch Landschaftsbilder, die Naturphänomenen wie Donner, Schneesturm und sonstigen heftigen, aber vorübergehenden Wetterausbrüchen huldigten, und somit in die ästhetische Kategorie des Erhabenen einzureihen sind, galten in Finnland zunächst als unerwünscht. So verwarf der Schriftsteller Zachris Topelius (1818-98) in den 1850er-Jahren die zwar geschickten, aber norwegisch-düsseldorferisch bewegten Bilder von Werner Holmberg (1830-60) als ein Modell für ein finnisches Landschaftsideal, zugunsten der Landschaften Ferdinand von Wrights (1822-1906), die eine Idylle eines ruhigen, sonnigen Sonntagmorgens darstellten.¹⁵ Es handelt sich um gepflegte, bäuerliche Kulturlandschaften mit Wäldern, Seen, Hügeln, Feldern, einer Kirche, einem Bauernhaus oder einer Hütte mit Schafen, in denen das eigene Land thematisch veranschaulicht wurde. In München hat man in dieser Frage ähnlich argumentiert. Anstatt schöne Aussichten oder idyllische Winkel darzustellen, wählten die nordischen, vor allem norwegischen Künstler, die um 1830 München besuchten, heftige Witterungsstimmungen, die eine beunruhigende und beängstigende Wirkung hatten, ganz im Gegensatz zu den friedlichen Stimmungen des ruhig gleitenden Sonnenlichtes der Münchner Landschaften.¹⁶ Wahrscheinlich beruht die Ähnlichkeit der Argumente auf einer Übereinstimmung hinsichtlich der Funktion der Landschaftsmalerei. Trotzdem ist eine Bekanntschaft mit der in München geführten Diskussion nicht ausgeschlossen; die schriftstellerisch tätigen Finnen waren durch den Austausch untereinander und durch ausländische Zeitungen gut informiert.

<9>

Auf der Suche nach den Richtlinien einer breit angelegten finnischen Nationalkultur fiel es Snellman auf, dass sich die Ideale, die er bei den Hegelianern fand, auch in Deutschland noch nicht verwirklicht hatten oder erkannt worden waren. Dies habe dazu geführt, dass die deutsche Spekulation sich immer mehr in Abstraktionen vertiefte und eine esoterische Lehre für die Schule werde, nicht aber "eine Weltanschauung, die die Wirklichkeit umfasst und formt".¹⁷ Auch verriet in Snellmans Augen Münchens Lebensweise nichts von dem Kunstsinn, von dem seine Bauten und Sammlungen zeugten: "Die Künstler, deren Anzahl sich auf etwa 1000 belaufen soll, kommen aus allen Ecken Deutschlands. Das Künstlerleben ist aber nicht unbedingt verfeinert. Am wenigsten vermag es, nach außen zu wirken. Die Kunst 'in München' wiederum ist vom Wollen einer einzigen Person bestimmt und hat keine Verwurzelung in den breiten Schichten des Volkes. Sie ist hier eine exotische Pflanze, im Treibhaus aufgezogen und bereit, versetzt zu werden. Die Ausstellung des Kunstvereins wird von anderen als Künstlern und Künstlerinnen kaum besucht. In den Museen sieht man nur neugierige Fremde. Die Vergnügen der Münchner dagegen sind die Kaffeehäuser und die Bierkeller. Hier wie dort wird nur Bier getrunken."¹⁸

<10>

Auch wenn nach Ansicht Snellmans der Schulunterricht – der in finnischer Sprache in Finnland erst 1860 in Jyväskylä eingeführt wurde – Jungen wie Mädchen gewährt werden sollte, war Snellman nicht bereit, auch den Frauen alle gängigen Umgangs- und Bildungsformen zu gönnen: "Es ist furchtbar komisch, Damen ohne Begleitung, alte und

¹⁴ Hans Peter Neureuter, 'Kommentar', in: Snellman 1984, 2, 507-508.

¹⁵ Ervamaa 1972.

¹⁶ Mauß 1969, 287; Eschenburg 1979, 110.

¹⁷ Laurila 1944, 102-103.

¹⁸ Snellman 1984, 202-204.

junge, Matronen und Mädchen, eintreten, ihre Tasse Kaffee oder ihr Glas Bier bestellen, und sich mit einer Zeitung oder zum Discours mit einer Bekannten hinsetzen zu sehen."¹⁹

<11>

Snellmans Reise nach Deutschland in den Jahren 1840-41 hob die Bedeutung Münchens als eine lehrreiche und besuchenswerte Kunststadt stark hervor. Die Anschauungen Snellmans für die bildenden Künste in Finnland sind aber bisher in der finnischen Kunstforschung so gut wie nicht beachtet worden. Auch die Erforschung der Tätigkeit finnischer Künstler in Deutschland ist eher fragmentarisch und meist nur ganz beiläufig in Künstlerbiographien erfolgt. Ludvig Wennervirta stellte in dem Buch 'Finnland und Deutschland. Der Einfluss Deutschlands auf die finnische Kultur' 1944 fest, "[...] dass die Berührungen zwischen Deutschland und Finnland auf dem Gebiet der Kunst nach der Düsseldorfer Schule gering und oberflächlich gewesen sind."²⁰

<12>

Solche Kommentare waren für die Forschung kaum aufmunternd. Außerdem erscheinen Phänomene oft "gering und oberflächlich", bis ihre Tragweite und Bedeutung gründlicher erforscht wurden. Noch mehr dürfte zur Verkümmern der Forschungsthematik die Tatsache beigetragen haben, dass Kommentare wie diejenigen Wennervirtas dem politischen Klima der Kriegsjahre angehörten. Die Erforschung deutsch-finnischer Kunstverhältnisse blieb nach dem Kriegsende Ausnahme, und auch diese bezog sich mehr oder weniger in ideologisch neutraler Art auf die Düsseldorfer Schule. Die Verschiebung des sprachlichen Akzents vom Deutschen hin zum Englischen nach den Kriegsjahren auch in der akademischen Welt, hat die Forschungsthematik noch verstärkt in andere Richtungen gelenkt.

Die ersten Repräsentanten finnischer Kunst in München

<13>

Ob und wie viele finnische Künstler vor Snellmans Zeit München besuchten, ist ungewiss. Die wenigen finnischen Künstler, die nach Mittel- und Südeuropa reisten, gingen in der Vielzahl der Skandinavier unter und wurden nicht eigens genannt. Dies geschah auch, weil den Finnen damals ein Kunststudium mit Reisestipendien meist nur über deren schwedische Staatsangehörigkeit zugänglich war. Zudem waren die hauptsächlichen Reiseziele nordischer Künstler Rom oder Paris und nicht Deutschland. Reiserouten aus dem Norden führten nur bedingt durch Deutschland. Wer vermögend war, reiste über Berlin oder Köln nach Paris. Ansonsten verlief die Reiseroute über Lübeck und Hamburg, beziehungsweise von Göteborg auf dem Schiff direkt nach Calais und von dort nach Paris. Rom erreichte man von Paris aus über Lyon und Turin, oder man fuhr – oder lief – von Lyon nach Marseilles und setzte die Reise in einem Segelboot nach Livorno fort.²¹

<14>

Immerhin traf man um 1820, als der Finne Alexander Lauréus (1783-1823) in Rom verweilte, dort zahlreiche deutsche Künstler. Unter den nordischen Künstlern wurden sie um 1820 in zwei Kategorien eingeteilt, eine der altdeutschen Kunst zugewandte "Neudeutsch-religiös-patriotische" und eine der klassischen Kunst zugewandte "Altdeutsch-gottlos-kosmopolitische" Gruppe.²² Allmählich wurde es üblich, sich auf dem Heimweg von Rom in München aufzuhalten, um dort zu sehen, wie die Nazarener, die nach Deutschland zurückgekehrt waren, ihre Aufträge ausführten. Unter ihnen war Peter von Cornelius der Berühmteste. In Bezug auf die Neuigkeiten über die europäische

¹⁹ Snellman 1984, 204.

²⁰ Wennervirta 1944, 105-184.

²¹ Leino 1908, 156-157, 181.

²² Leino 1908, 192.

Kunstwelt waren die Finnen auf mitteleuropäische und skandinavische Nachrichten angewiesen. In den finnischen Zeitungen stößt man bezeichnenderweise erst 1860 auf den Namen Cornelius.

<15>

Snellman erlangte, wie bereits angedeutet, für das Kulturleben in Finnland eine programmatische Bedeutung. Es ist sogar wahrscheinlich, dass Künstler, die zunächst Italien als Reiseziel hatten, dem Beispiel Snellmans folgten und eine Zeit lang in München verweilten. München wurde für sie zu einer Erweiterung der italienischen, vor allem der klassischen Kunstszene und war ihnen zugleich sprachlich wie kulturell näher als Italien. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts machten Künstler oft auf der Hinfahrt nach oder Rückfahrt aus Italien für einen kürzeren Aufenthalt in München halt. München fungierte demnach entweder als Sprungbrett nach Italien oder als Brücke zurück in den Norden. In München stellte man sich schon auf Italien ein; andererseits spielten Eindrücke des Münchner Aufenthaltes auch für die Arbeit in Italien eine Rolle.

<16>

Der sogenannte Vater der finnischen Malerei, Robert Wilhelm Ekman (1808-73), ist der nachweislich erste finnische Künstler, der einige Zeit in München verbrachte. Nach vier Jahren in Paris, zwei in Rom, einem in Neapel und Florenz und einem weiteren in Bologna und Venedig, hielt sich Ekman noch im Jahr 1844 in München und Dresden auf, bevor er nach Schweden und dann 1845 schließlich in sein Geburtsland Finnland zurückkehrte. Da er dort 1846 der Leiter der im selben Jahr gegründeten Zeichenschule in Turku und des gleichzeitig gegründeten Kunstvereins wurde, stellt sich die Frage, inwieweit Ekman mit dem Kunst- und Vereinsleben in München bekannt geworden war. Jedenfalls betonte er das Studium und Nachzeichnen der klassischen Kunst als notwendige Grundlage für die Ölmalerei – zur Ölmalerei kam man in der Turkuer Schule zu Ekmans Zeiten noch nicht. Von seinen bekannteren Schülern gingen die Maler vorerst nach Düsseldorf, die Bildhauer nach Rom. Der Maler Arvid Liljelund (1844-99) jedoch war später mehrmals in München tätig.

<17>

Ein Beispiel für eine Verknüpfung von Rom und München zeigt die Tätigkeit des Bildhauers Carl Eneas Sjöstrand (1828-1906). Reichsschwede von Geburt wurde dieser durch den finnischen Kunstmäzen Fredrik Cygnaeus für die offizielle Kunst der neuen Heimat gewonnen. Mit dem Auftrag, das erste offizielle Denkmal für eine berühmte finnische Persönlichkeit – dafür wurde der Geschichtsforscher und Gelehrte Henrik Gabriel Porthan (1739-1804) auserkoren – zu schaffen, reiste Sjöstrand im November 1857 nach München, um zwei Jahre an der Königlichen Akademie unter Max von Widmann (1812-95) Studien zu betreiben. Im Herbst 1859 wurde Sjöstrand der endgültige Auftrag zugesprochen. Das Monument wurde in Rom ausgeführt, in München gegossen und am 9. September 1864 in Turku eingeweiht. Werke aus dieser Zeit geben ein beredtes Beispiel, dass diese Arbeit als ABC der nationalen Symbole geltend gemacht werden kann. Anstatt kriegerische Helden zu wählen, stellte man Helden mit Feder (Bildung und Erziehung) oder Sagenhelden (Mythologie, Religion) dar. In Rom und München fand Sjöstrand für beides ein stilistisch vielleicht noch rückwärtsgewandtes, dafür aber umso stärkeres Bezugsfeld.²³ (Abb. 2)

²³ Ervamaa 1981, 62-72.



Abb. 2

München als Studienort und Reiseziel finnländischer Künstler zwischen 1870 und 1900

<18>

Über die meisten finnländischen Künstler, die München besucht haben, gibt es keine ausführlichen Biographien sondern nur flüchtig bearbeitete Ausstellungskataloge; von einigen ist immer noch kaum mehr als der bloße Name bekannt. Um eine vorläufige Gesamtübersicht die Aufenthalte der Künstler in München geben zu können, wurde das erste finnische Künstlerlexikon von Alexander Paischeff aus dem Jahr 1943 als Grundlage verwendet.²⁴ In den Angaben zu den insgesamt 696 bildenden Künstlern, die in dem Künstlerlexikon berücksichtigt und – falls sie noch lebten – interviewt wurden, ist bei 64 ein längerer Aufenthalt in München erwähnt. Das sind 9,2% der Gesamtzahl. Darüber hinaus gibt eine größere Zahl, etwa 100 Personen, Deutschland nur allgemein als Reiseziel an. Da zu so vielen dieser Künstler keine stichhaltige Dokumentation besteht, sparen wir die Erörterung dieser Zahl für eine spätere Gelegenheit auf. Die Ausstellungen im Ausland wurden im Künstlerlexikon nur teilweise, meist seit Ende der 1920er-Jahre, aufgelistet und werden deswegen hier nicht berücksichtigt. Es zeigte sich nämlich, dass man oft aus Geld- oder Zeitmangel zu Hause blieb und nur die Kunstwerke auf Reisen schickte. Anhand der Angaben des Künstlerlexikons zur Schule oder dem Professor, zu München oder einer "pauschalen" Deutschlandreise, kann man immerhin von einem Rangunterschied bezüglich der Bedeutung von Studien- oder Reiseorten ausgehen.

<19>

Vergleichen wir nach Paischeffs Angaben die Zahl von München-Reisenden mit der Zahl der Künstlerreisen nach Düsseldorf, Dresden oder Berlin, wird klar, dass Reisen nach München früher einsetzen als zu anderen Kunststätten in Deutschland. Gleichzeitig sind die nach München Reisenden deutlich in der Mehrzahl. Die Studienreisen nach Düsseldorf von insgesamt 22 Künstlern und Künstlerinnen, konzentrieren sich vollends auf die Zeit von 1853 bis 1888. Aus dem Blickwinkel der akademischen Landschaftsmalerei in Düsseldorf ist dies relativ spät. Zieht man den Beginn des öffentlichen Kunstunterrichts in Finnland Ende 1840er-Jahre mit in Betracht, sieht die Lage anders aus. Im Lebenslauf mehrerer Künstler, die in Düsseldorf studierten, ist eine sich anschließende Arbeitsperiode in München verzeichnet. Reisen nach Berlin fanden zunächst eher sporadisch statt, mit je einem Aufenthalt in den Jahren 1858-59, 1879-80, 1884-85, und mehren sich merklich zur Jahrhundertwende hin, insbesondere nach der berühmt gewordenen Ausstellung des Finnen Axel Gallén (1865-1931, seit 1907 Akseli Gallen-Kallela) und des Norwegers Edvard Munch in Berlin 1895. Insgesamt kann bei 49 Künstlern ein Aufenthalt in Berlin nachgewiesen werden. In der Zeit von 1850 bis 1938 – ausgenommen der Kriegsjahre 1914-18 – sind für einen Aufenthalt in Dresden sechzehn

²⁴ Falls keine Hinweise auf einzelne Künstler angegeben sind, sind sie Paischeff 1943 entnommen und mit den Angaben des letzten finnischen Künstlermatrikels ergänzt worden, siehe Suomen 15.12.2005.

Namen aufgelistet. Andere Orte in Deutschland, wie Karlsruhe und Leipzig, oder auch Wien wurden nur selten als Studienorte gewählt.

<20>

Betrachten wir nun München als Studienort etwas genauer: Von den 64 Personen gaben achtzehn ein Studium in einer Kunstschule oder bei einem Professor in München als Reisezweck an. Unter den 64 nach München Reisenden sind insgesamt zwanzig Frauen, von den achtzehn dort Studierenden sind sieben weiblichen Geschlechts. Mindestens sechs der achtzehn Studenten verbrachten einige Zeit an der Akademie der Bildenden Künste. Davon absolvierten zwei, Edwin Lydén (1879-1956) in den Jahren 1899-1906 und Linnea Lindfors (1905-1991) in den Jahren 1925-29,²⁵ eine längere Studienperiode in München. In den meisten Fällen ging es an der Akademie und andernorts um ein Studienjahr, das kurz vor oder nach Weihnachten begann und vor dem Hochsommer endete. Andere Lehrstätten oder Orte in und um München, die erwähnt werden, sind die Schule der Tiermalerei in Dachau 1899, Dießen am Ammersee 1907, die Hermann-Groeber-Akademie 1907 und 1911, die Damen-Akademie 1908-12, an der die in München ansässige Sanny Hadjopoulos studierte, die so genannte Debschitz-Schule 1913, Hofmanns Privatakademie 1921-22 und die Knirr-Schule 1922-24. Auch die Fritz-Hatz-Akademie wird erwähnt.

<21>

Dieses Resultat erweist sich als eher mager. Andererseits geht es um die Besonderheit der finnischen Kunstszene. Laut Bo Ossian Lindberg gab es in Finnland um die Zeit der Gründung des Kunstvereins im Jahr 1846 insgesamt neun professionelle und damit akademisch geschulte Künstler, zwei Bildhauer und sieben Maler.²⁶ Wegen der kleinen Anzahl an Künstlern ist es verständlich, dass es im 19. Jahrhundert nicht zu einer finnischen Kolonie in München kam. Während des gesamten 19. Jahrhunderts waren selten mehr als zwei Finnen und Finninnen gleichzeitig dort künstlerisch tätig. Dagegen ging es um eine Art Kettenreaktion. Alle finnischen Künstler und Künstlerinnen waren zu dieser Zeit mehr oder weniger miteinander bekannt. Per Post, mündlich und durch Zeitungen erreichten die Nachrichten die gesamte finnische Künstlerschar.

<22>

Ab etwa 1870 kann man eine solche zusammenhängende Kette von finnischen Malern in München nachweisen. So arbeiteten zum Beispiel 1870 Severin Falkman, 1871-73 Arvid Liljelund, 1873 Johan Knutson, 1873-74 Hjalmar Munsterhjelm, 1873-74 Rudolf Åkerblom, 1874-78 erneut Liljelund, 1875-76 Ellen Favorin, 1875-77 Fridolf Weurlander, 1879 Wilhelm Wrede und 1879-82 Erik Löfgren und 1880 und wieder 1882 Liljelund in München. In derselben Periode kann nach Paischeffs Angaben nur ein Bildhauer, 1874-75 Erland Stenberg (1838-96), in München nachgewiesen werden. Diese Kettenbildung erklärt sich nicht nur durch die kleine Zahl von Künstlern, sondern auch dadurch, dass seit Snellmans Tagen der Staat ein wichtiger finanzieller Unterstützer der Künstler wurde – und dies noch heute ist. Snellman war gerade im Begriff, Finanzminister zu werden, als über die Ausschreibung von jährlichen Staatstipendien entschieden wurde. Im Jahr 1863 wurde das erste Staatsstipendium für Studienreisen an Künstler und Künstlerinnen vergeben.

Von den "Turkuer Münchnern" zum Modernismus

<23>

²⁵ Linnea Lindfors (bis 1934 Jonsson) studierte zuerst 1922–24 in der Knirr-Schule in München, danach 1925-29 an der Akademie.

²⁶ Lindberg 1978, 173.

In den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts spielte München – ohne als Sprungbrett nach Italien zu fungieren – eine eindeutige Rolle als Brücke zum Modernismus in Finnland. Dies geschah insbesondere durch die Künstler des so genannten "Roten Zimmers" in Turku, vor allem durch die Maler Lydén, Santeri Salokivi (1886-1940) und Ragnar Ungern (1885-1955), aber auch durch einen weiteren Turku-Maler, Axel Haartman (1877-1969). Lydén hielt sich in seiner Malerei vorerst an die Anregungen, die er durch seine Professoren erhalten hatte (Abb.3); daneben schuf er seit seinem Münchner Aufenthalt für mehrere Zeitungen eifrig Zeichnungen im Stil des Simplicissimus. Themen waren bald das Künstlerleben, bald die Eigenarten des Münchner Lebens, sowie die einheimische Politik. (Abb. 4)



Abb. 3



Abb. 4

<24>

Bei dem um 1900 gegründeten "Roten Zimmer" handelte es sich um eine Künstlergruppe, die sich derart München verbunden fühlte, dass die ihr angehörenden Künstler von Kritikern und Künstlern in Helsinki ironischerweise als die "Turku-Münchner" bezeichnet wurde. Das gespannte Verhältnis spiegelt sich noch heute in der spärlich gebliebenen Forschung zum frühen Turku-Modernismus wider. Von Helsinki aus fuhr man um 1900 eher nach Paris, welches als Studienort für Künstler die meisten Studienaufenthalte zu verzeichnen hatte. Allgemeine Frankreichreisen fallen im Vergleich zu den Aufenthalten in Paris dahingegen weitaus geringer aus, im Gegenteil zu den aufgezeichneten Aufenthalten in Deutschland und München.

<25>

Von den Turku-Modernisten wurde vor allem Lydén (1879-1956) wichtig, der 1899-1906 an der Akademie der bildenden Künste bei Carl Raupp, Otto Seitz, Franz von Defregger und Ludwig Herterich studiert hatte. In den Jahren 1919-20 hielt er sich erneut in München und Bayern auf, um von der figurativen Kunst zum abstrakten Expressionismus überzugehen.²⁷ Seine zahlreichen Schriften über den Modernismus in finnischen Zeitungen, vor allem in den 1920er-Jahren, wurden noch nicht in ihrer vollen Tragweite erschlossen. Sie sind aber die wichtigsten frühen Vermittler der Ideenwelt des deutschen Expressionismus in Finnland.

²⁷ Aarras 1980.

<26>

München wurde nicht nur für die Karikaturzeichnung und die Vermittlung des mitteleuropäischen Modernismus in Finnland wichtig. Auch für den Aufschwung der modernen Glasmalerei gewann München an Bedeutung. Schon um die Mitte des 19. Jahrhunderts soll Wladimir Schwertschkoff (in finnischer Form Swertschkoff, 1821-88) in München studiert haben. Dieser Künstler, der sowohl in finnischen als auch russischen Akten auftaucht, gründete im Jahr 1867 ein Atelier für Glasmalerei in Schleißheim; zwei Arbeiten aus seiner Werkstatt stiftete er später dem Turku Dom.²⁸ Er war ein bekanntes Vorbild, als Bruno Tuukkanen (1891-1979) im Jahr 1913 München besuchte, um die Schule für Angewandte und Freie Kunst von Wilhelm von Debschitz zu besuchen.²⁹ Tuukkanen hatte die Absicht, sich dort mit Plakatkunst, industrieller Kunstproduktion und modernen Unterrichtsmethoden näher bekannt zu machen.³⁰

<27>

Wahrscheinlich hat die Idee der Debschitz-Schule, mit Kunst einen finanziellen Gewinn zu erzielen,³¹ Tuukkanen dazu inspiriert, im Jahr 1914 mit zwei jungen Kollegen ein sehr vielseitiges Designbüro, Die Drei (De tre), in Helsinki zu gründen.³² Seit Anfang der 1920er-Jahre konzentrierte sich Tuukkanens künstlerische Produktion hauptsächlich auf Glasmalerei. Diesmal ging er in München zu der 1870 gegründeten Königlichen Bayerischen Hofglasmalerei von F. X. Zettler.³³ In dem um 1930 gedruckten Katalog der Hofglasmalerei sind zwei Glasfenster von Tuukkanen abgebildet. Diese Fenster wurden 1924 für die Stadtkirche von Jyväskylä bei Zettler angefertigt.³⁴ (Abb. 5) In den Jahren 1917-1959 war Tuukkanen Lehrer und später Rektor an der Kunstindustriellen Zentralschule (seit 1949 Kunstindustrielle Lehranstalt) in Helsinki. Welche Rolle die Prinzipien der Debschitz-Schule hier in der Gestaltung des Unterrichts gespielt haben könnten, wäre ein weiterer Forschungsgegenstand.³⁵ Immerhin war Tuukkanen der Meinung, dass der Aufenthalt in der Debschitz-Schule zu seinen wichtigsten Studienperioden gehörte. Dieses Beispiel möge aber zeigen, dass ein einziger Studienbesuch oder ein einziger Künstler weitreichende Bedeutung haben kann.



Abb. 5

²⁸ Das Material über Swertschkoff ist noch weit unpubliziert und wird sowohl in Finnland als auch in Russland bearbeitet; mündliche Information von Hannu Laaksonen, Turku, und Heikki Hanka, Universität von Jyväskylä.

²⁹ Eliasson 1978, 5-7.

³⁰ Eliasson 1978, 39. Die Verfasserin konnte den Künstler selbst noch interviewen.

³¹ Rinker 1993, 36, 44-45.

³² De tre [Die Drei], in: Dagens Press 28.10.1914; Puokka 1983, 34-39.

³³ Fischer 1910, 35-37, 105.

³⁴ Nach dem fehlerhaften Bildtext des Katalogs waren diese Glasfenster für Helsinki gemacht: "Szenen aus dem Leben Christi". Ausgeführt von der Hofglasmalerei F. X. Zettler, München, für Helsingfors, Finnland. Entwurf und Karton von B. Tuukkanen", in: F. X. Zettler [o. J. um 1930], Nr. 18.

³⁵ Valkonen 1992, 53-54, 116.

Literatur

Aarras, Raimo: Edwin Lydén, Helsinki 1980

De tre [Die Drei], in: Dagens Press, 28.10.1914

Dillis, Georg v.: Verzeichniss der Gemälde in der königlichen Pinakothek zu München, 2. verm. u. verb. Aufl., München 1839

Eliasson, Kirsti: Bruno Tuukkanen, koristetaiteilija ja lasimaalari [Bruno Tuukkanen, Dekorateur und Glasmaler]. Taidehistorian pro gradu -tutkielma, Helsingin yliopisto [Magisterarbeit in der Kunstgeschichte an der Universität zu Helsinki, MS.], 1978

Ervamaa, Jukka: "Niin kauas kuin silmään siintää" ["So weit das Auge blickt"], in: Taide 72 [Kunst 72], Porvoo 1972, 16-26

Ervamaa, Jukka: R. W. Ekmanin ja C. E. Sjöstrandin Kalevala-aiheinen taide [Die Kalevala-Kunst von R. W. Ekman und C. E. Sjöstrand], Helsinki 1981

F. X. Zettler Hofglasmalerei. München. Briennerstr. 23, Katalog, München [o.J. um 1930]

Eschenburg, Barbara: Landschaftsmalerei in München zwischen Kunstverein und Akademie und ihre Beurteilung durch die Kunstkritik, in: Münchner Landschaftsmalerei 1800-1850. 8. März - 20. Mai 1979, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1979, 93-115

Fischer, Joseph Ludwig: Vierzig Jahre Glasmalkunst. Festschrift der Kgl. Bayerischen Hofglasmalerei F. X. Zettler zum Gedächtnis ihres vierzigjährigen Bestehens, München 1910

Giesen, Bernhard: Intellectuals and the Nation. Collective Identity in a German Axial Age [urspr. Die Intellektuellen und die Nation], transl. by Nicholas Levis and Amos Weisz, Cambridge 1998

Klenze, Leo v.: Beschreibung der Glyptothek sr. Majestät des Königs Ludwig I von Bayern, München 1833

Krafft, Albrecht: Verzeichnis der kaiserlich-königlichen Gemälde-Galerie im Belvedere zu Wien, Wien 1837

Laurila, K. S.: Der deutsche Einfluss in der finnischen Literatur, in: Sormunen 1944, 67-104

Leino, Kasimir: Hovimaalaja Aleksander Lauréus ja hänen ympäristönsä. Tutkielma [Hofmaler Alexander Lauréus und seine Umgebung. Eine Studie], Helsinki 1908

Lindberg, Bo: Måleri från romantik till realism, in: Ringbom, Sixten (Hg.): Konsten i Finland från medeltid till nutid, Jakobstad 1978, und weitere Ausgaben: Englischsprachige Ausgabe von Bonsdorff, Bengt von (Hg.): Art in Finland, Helsinki 2002

Mauß, Martina: Christian E. B. Morgenstern (1805-67), Marburg 1969

Paischeff, A[lexander]: Suomen kuvaamataiteilijat [Bildende Künstler in Finnland], Hg. Suomen Taitelijaseura [Der finnische Künstlerverein], Helsinki 1943

Puokka, Jaakko: Kolmipäinen koira. Topi Vikstedt, 1920-luvun taiteilija ja hänen maailmansa [Der dreiköpfige Hund. Topi Vikstedt, ein Künstler der 20er-Jahre und seine Welt], Keuruu 1983

Rinker, Dagmar: Die Lehr- und Versuch-Ateliers für angewandte und freie Kunst (Debschitz-Schule). München 1902-1914, Schriften aus dem Institut für Kunstgeschichte der Universität München, München 1993

Snellman, Johan Vilhelm: Deutschland. Eine Reise durch die deutschsprachigen Länder 1840-1841, 1-2, Aus dem Schwedischen von Anne Marie Hinderling-Eliasson und Robert Hinderling, Mit einem Nachwort und Kommentar herausgegeben von Hans Peter Neureuter, Helsinki 1984

Snellman, J[ohan] V[iilhelm]: Handbuch d<er> Geschichte d<er> Malerei von Const<antin> d Grossen bis auf die neuere Zeit von D:r Franz Kugler, in: J. V. Snellman. Samlade arbeten, 2, 1840-1842, Statsrådets kansli, Helsingfors 1992, 570-582

Sormunen, E[ino] Bischof in Kuopio (Hg.): Finnland und Deutschland. Der Einfluss Deutschlands auf die finnische Kultur. Aufsatzsammlung mit 24 Abbildungen, Helsinki 1944

Suomen Taiteilijaseura [Künstlerverein Finnlands] (Hg.): Suomen kuvataiteilijat - verkkomatrikkeli [Die bildenden Künstler Finnlands – Netzmatrikel], in: www.kuvataiteilijamatrikkeli.fi/ 15.12.2005

Valkonen, Olli: Viipurin taiteenystävät 1890-1940 [Die Kunstfreunde Wiborgs 1890-1940], Helsinki 1992

Waagen, G. F.: Verzeichnis der Gemälde-Sammlung des königlichen Museums zu Berlin, Berlin 1841

Verzeichniss der königlichen Gemälde-Galerie zu Dresden, Dresden s.a.

Waenerberg, Annika: Glimpses from the history of travel among artists, in: Arsis, 2005, Nr. 3, 4-6

Wennervirta, L[udvig]: Deutschland und die finnische Kunst, in: Sormunen, 1944, 105-184

Ziener, Elisabeth: Heinrich Gustav Hotho. 1802-1873. Ein Berliner Kunsthistoriker, Kunstkritiker und Philosoph, Berlin 1994

Abbildungen

Abb. 1

Kataloge von Kunstsammlungen in München aus dem Besitz von Johan Vilhelm Snellman, 1806–1881, Bibliothek der Universität Jyväskylä

Abb. 2

Carl Eneas Sjöstrand, Kullervo zerreisst seine Windeln, 1858, Gips, 97 cm, Kunstmuseum Ateneum, Helsinki, Finland. Die Skulptur wurde später dunkel patiniert. Foto: Tikkanen 1926, 17

Abb. 3

Edwin Lydén, Lemminkäinen am Fluss von Tuonela (Todesfluss), 1903, Öl auf Leinwand, 90 x 120 cm, Privatsammlung. Foto: Hanna Rikkonen

Abb. 4

Edwin Lydén, Unsere "Kunstmaler" in München. Santeri Salokivi, Emil Rautala und Ragnar Ungern – im Café "Grösserwahn" (sic), 1908, Illustration in der Zeitschrift 'Fyren', Jahrgang XI, Nummer 26, 4.7.1908

Abb. 5

Bruno Tuukkanen, Der Schweinehirt, 1924, Detail einer Glasmalerei, gefertigt von F. X. Zettler in München, Stadtkirche von Jyväskylä

Autorin:

Prof. Dr. Annika Waenerberg
University of Jyväskylä
Dep. of Arts and Culture Studies – Art History
P.O. Box 35 (JT)
FI – 40014 University of Jyväskylä
e-mail: Annika.Waenerberg@cc.jyu.fi