

Skandinavier in Berlin.
Untersuchung zur Malerei von Lovis Corinth, Akseli Gallen-Kallela,
Walter Leistikow, Max Liebermann, Edvard Munch und Anders Zorn
anhand ihrer Ausstellungstätigkeit in Berlin
zwischen 1892 und 1910

Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät
der Albert-Ludwigs-Universität
Freiburg i. Br.

vorgelegt von

Eva Ditteney
aus Dortmund

SS 2009

Erstgutachterin: Prof. Dr. Angeli Janhsen

Zweitgutachter: Prof. Dr. Andreas Prater

Vorsitzende des Promotionsausschusses

der Gemeinsamen Kommission der

Philologischen, Philosophischen und Wirtschafts-

und Verhaltenswissenschaftlichen Fakultät: Prof. Dr. Elisabeth Cheauré

Datum der Disputation: 28.01.2010

Inhaltsverzeichnis

Danksagung	5
1. Einleitung.....	6
1.1. Fragestellung und Verortung des Themas	6
1.2. Forschungslage.....	8
1.2.1. Die einzelnen Künstler.....	8
1.2.2. Deutsche und skandinavische Kunst um 1900	13
1.3. Zielsetzung und Vorgehensweise	16
1.3.1. Gliederung.....	17
2. Der Norden und Deutschland um 1900 – eine historisch-kulturelle Bestandsaufnahme.....	21
2.1. Die kulturelle Situation in Skandinavien: Überblick	21
2.1.1. Historische Verknüpfung der Länder	21
2.1.2. Skandinavismus und Nationalismus	23
2.1.3. Akademie und Opposition.....	25
2.2. Die kulturelle Situation in Deutschland: Fokus Berlin.....	32
2.2.1. Kunstverständnis Wilhelms II.....	33
2.2.2. Der Bruch mit dem Alten: Gruppe XI, Affäre Munch und Berliner Secession.....	36
2.2.3. Die skandinavische ‚Kolonie‘ Berlins	40
2.2.4. Das deutsche Bild des Nordens	44
2.3. Hinwendung nach Deutschland.....	48
2.4. Aufnahme in Deutschland	53
3. Die Künstler und ihre Berliner Ausstellungen	56
3.1. Kollegiale Beziehungen und Freundschaften: Die Verbindungen zwischen Corinth, Gallen-Kallela, Leistikow, Liebermann, Munch und Zorn.....	56
3.2. Ausstellungsprofile zwischen 1892 und 1910.....	64
4. Werkanalysen.....	81
4.1. Der Bildraum	81
4.1.1. Das Porträt als Projektionsfläche.....	81
4.1.2. Verdichtung der Sinneseindrücke.....	95
4.1.3. Strukturierung der Komposition	106
4.2. Mensch und Natur.....	124

4.2.1. Symbiose oder Trennung?	124
4.2.2. Landschaft als Stimmungsträger	139
4.3. Zusammenfassung und Einordnung	150
4.3.1. Die Werkanalysen	150
4.3.2. Rezeption von Gestaltungsprinzipien	164
5. Schlussfolgerung	172
6. Ausstellungsverzeichnis der Gemälde von Lovis Corinth, Akseli Gallen-Kallela, Walter Leistikow, Max Liebermann, Edvard Munch und Anders Zorn in Berlin zwischen 1892 und 1910	183
6.1. Redaktionelle Bemerkung	183
6.2. Dokumentation	185
7. Literaturverzeichnis.....	233
8. Abbildungsverzeichnis und Abbildungen	259

Danksagung

Mein besonderer Dank gilt an erster Stelle Prof. Dr. Angeli Janhsen als Doktormutter für die stets konstruktive und motivierende Betreuung der Arbeit. Ferner danke ich Prof. Dr. Andreas Prater sehr für sein Interesse an dieser Arbeit und die Übernahme des Zweitgutachtens.

Bernhard Echte und Walter Feilchenfeldt, Archiv Paul Cassirer/Walter Feilchenfeldt in Zürich, bin ich verbunden für hilfreiche Hinweise hinsichtlich der Rekonstruktion von Walter Leistikows Ausstellungen.

Für ihre fortwährende Unterstützung in jeglicher Hinsicht danke ich darüber hinaus sehr herzlich meinen Freunden, meiner Familie und, in ganz besonderem Maße, meinem Mann.

1. Einleitung

1.1. Fragestellung und Verortung des Themas

„Alle urwüchsige Kraft kommt vom Norden“¹ – dieser Ausspruch Walter Leistikows aus dem Jahr 1893 ist für die beiden Dekaden um 1900 in Deutschland richtungweisend. In diesen Jahren gab es vielfältige Berührungspunkte zwischen deutscher und skandinavischer Kultur generell, aber auch speziell zwischen einzelnen Künstlern.² Diese entwickelten sich besonders in Berlin, da die Reichshauptstadt im ausgehenden 19. Jahrhundert zum kulturellen Zentrum Deutschlands avancierte. Im Zuge der auch von Kaiser Wilhelm II. getragenen Skandinavienbegeisterung wurden auf Berliner Bühnen skandinavische Autoren aufgeführt, ihre Werke verlegt und zahlreiche bildende Künstler waren auf Ausstellungen präsent. Gleichwohl erfuhr auch die skandinavische Avantgarde wie die deutsche zunächst Ablehnung, beide setzten sich aber im Laufe der Jahre durch. Zunehmend wurden skandinavische Künstler auch von deutschen Sammlern und Mäzenen entdeckt. Für diese Künstler war die Hinwendung nach Deutschland Ende des Jahrhunderts eine Alternative, da ihre Kunst in ihrer Heimat zunächst oft noch gering geschätzt wurde. Vor diesem Hintergrund beschäftigt sich die vorliegende Studie mit deutscher und skandinavischer Malerei um 1900. In einem werkimmanenten Ansatz wird anhand einer Gegenüberstellung nach künstlerischen Interessen und Problemen sowie nach Gemeinsamkeiten und Unterschieden in deren Umsetzung gefragt.

Die Untersuchung ist in Berlin verortet, da sich an der um 1900 kulturell bedeutsamen Metropole viele deutsche als auch skandinavische Künstler orientierten. Um die Fülle der möglichen Künstler sowie ihrer Werke für eine aussagekräftige und konzentrierte Analyse einzugrenzen, wurden zwei Parameter angelegt: Zum einen wurden sechs Künstler ausgewählt, die exemplarisch verschiedene Positionen verdeutlichen. Zum anderen ist der Untersuchungszeitraum auf fast zwei Dekaden begrenzt und umfasst die Spanne von 1892 bis 1910. Die Künstler, die hier im Zentrum stehen, sind von deutscher Seite Lovis Corinth, Walter

¹ Walter Leistikow: *Moderne Kunst in Paris*. In: *Freie Bühne*, 4, 1893, S. 800-804, hier S. 803.

² Im Folgenden wird häufig die Bezeichnung ‚skandinavisch‘ oder ‚Skandinavien‘ für die Länder Dänemark, Norwegen, Schweden und Finnland verwendet. Sprach- und (kultur-)historisch bezieht sich dieser Begriff jedoch nicht auf Finnland. Da im deutschen Sprachgebrauch diese Verwendung indes für den gesamten nordischen Kulturraum aufgrund der geographischen, historischen und kulturellen Nähe üblich ist, wird sie hier ebenfalls verwendet und teilweise durch ‚nordisch‘ oder ‚Norden‘ ergänzt.

Leistikow und Max Liebermann. Von skandinavischer Seite werden Arbeiten des Finnen Akseli Gallen-Kallela,³ des Norwegers Edvard Munch und des Schweden Anders Zorn betrachtet. Die Auswahl der Künstler erfolgte aufgrund ihrer teils engen Verbindungen zueinander sowie ihrer zum Teil regen Ausstellungstätigkeit in Berlin im fraglichen Zeitraum, die daher mit erhöhter Resonanz einhergeht. Zudem erlebten sie in jenen Jahren ihren Durchbruch und symbolisieren, jeweils auf individuelle Art, den Weg zu einer freien Entfaltung der modernen Kunst.

Einen markanten Ausgangspunkt für diesen Untersuchungszeitraum bildet das Jahr 1892. In jenem Jahr wurde in Berlin Anfang Februar der unabhängige Künstlerzusammenschluss ‚Gruppe XI‘ gegründet sowie im November im Berliner Künstlerhaus die erste deutsche Ausstellung Edvard Munchs gezeigt – beides Zeichen des beginnenden kulturellen Umbruchs. Die Schau entwickelte sich aufgrund Munchs eigenwilliger Bildsprache zu einem Skandal und wurde frühzeitig geschlossen. Die Affäre forcierte die Auflehnung antiakademisch eingestellter Künstler, deren beginnender Kampf für eine freie Entwicklung der Kunst sich bereits in der Gründung der Gruppe XI manifestierte. Im Zentrum der unabhängigen Künstlervereinigungen Berlins standen dabei die XI und die 1898/99 ins Leben gerufene Berliner Secession, der die hier untersuchten Künstler bis auf Gallen-Kallela angehörten.⁴ Im Laufe der Jahre etablierten sich die sechs Künstler. 1910 wurde schließlich eine Ausstellung des freien schwedischen Künstlerbundes ‚Konstnäröförbundet‘ in Berlin zum Misserfolg – die gezeigte Kunst schien dem Publikum keine Neuerungen mehr zu bieten. Gleichzeitig kam es zu einem Eklat innerhalb der Secession, der zur Gründung der Neuen Secession führte. Es standen nun neue künstlerische Entwicklungen im Mittelpunkt, der Umbruch war vollzogen. Mit Etablierung der Moderne in allen europäischen Ländern, also auch in den Heimatländern der skandinavischen Künstler, ebte deren Interesse an Deutschland als Ausstellungsort ab. Auch Edvard Munch, der mit Unterbrechungen seit 1892 in Deutschland lebte, kehrte 1909 endgültig in seine Heimat zurück. Das Jahr 1910 markiert daher den Endpunkt der Untersuchung.

³ Bis 1907 hieß der Künstler offiziell Axel Gallén. Diesen schwedischsprachigen Namen ließ er aufgrund seines nationalen Zugehörigkeitsgefühls ins Finnische übertragen. Da diese Umbenennung im Laufe des Untersuchungszeitraumes geschah und der Künstler ihn auch schon vor der Jahrhundertwende trug wie Signaturen einiger seiner Werke zeigen, wird in der vorliegenden Arbeit, wie auch in der Forschung verbreitet, durchgängig sein finnischer Name genutzt.

⁴ Corinth, Leistikow, Liebermann und Munch waren ordentliche Mitglieder, Zorn korrespondierendes Mitglied.

Als Ausgangslage für die Interpretationen wurde zusammengetragen, welche Gemälde die betreffenden sechs Künstler zwischen 1892 und 1910 in Berlin ausstellten. Diese sind, soweit sie heute recherchierbar waren, erstmals gemeinsam im dritten Teil der Arbeit aufgelistet. Hier konnten zudem einige Gemälde neu zugeordnet und datiert werden. Die zusätzliche Bearbeitung von Graphik, Aquarellen, Pastellen oder Kunsthandwerk wäre zu weit gefasst und schließlich unübersichtlich geworden. Die vorliegende Untersuchung konzentriert sich daher auf das malerische Werk der sechs Künstler, mit dem sie sich durchgängig im Untersuchungszeitraum beschäftigten.⁵

1.2. Forschungslage

Eine erste Annäherung an das Thema erfolgt über Literatur zu einzelnen Künstlerpersönlichkeiten oder über Ausstellungskataloge und deren wissenschaftliche Begleittexte, bevor das Thema durch Monographien oder Aufsätze zu speziellen Fragestellungen ergänzt wird. Hierin wird häufig zur äußeren Voraussetzung der deutsch-skandinavischen kulturellen Beziehungen Stellung bezogen. Auch zeitgenössische Briefe oder Texte der Künstler werden herangezogen. Zu einigen der in der vorliegenden Studie untersuchten Künstler ist sehr viel Sekundärliteratur erschienen, so zu Edvard Munch und Max Liebermann. Deren detaillierte Darstellung ist hier jedoch weder sinnvoll noch Aufgabe, so dass generell das Thema der deutsch-skandinavischen Beziehungen fokussiert wird.

1.2.1. Die einzelnen Künstler

In der Forschung zu Munch werden deutsch-skandinavische Verbindungen intensiv bearbeitet, was darauf zurückzuführen ist, dass Munch einige Jahre in Deutschland lebte, in Berlin seinen künstlerischen Durchbruch erlebte und vorwiegend deutsche Sammler und Mäzene hatte. Eine wichtige Grundlage für die Beschäftigung mit Munch in dem hier untersuchten Zusammenhang bildet die umfangreiche

⁵ Zudem waren nicht alle Künstler kunsthandwerklich tätig, wie beispielsweise Liebermann und Corinth. Wiederholt waren (druck-)graphische Arbeiten auch von Motiven der Gemälde abhängig, so dass der Malerei hier der Vorrang gegeben wurde.

Dissertation Jan Kneher.⁶ Der Autor rekonstruiert darin die Ausstellungen Munchs zwischen 1892 und 1912 und ordnet, wenn möglich, gegenwärtige Bildtitel zu, was die Beschäftigung mit Munchs Kunst aus heutiger Sicht vereinfacht. Zudem gibt er den Grundtenor der zeitgenössischen Kritik dieser Ausstellungen wieder. Wünschenswert wäre darüber hinaus jedoch eine übergeordnete Darstellung des sich wandelnden Ausstellungsprofils Munchs gewesen sowie ein Vergleich, ob dieses in verschiedenen Ländern variiert. Die vorliegende Arbeit ergänzt dieses Desiderat zumindest durch die Darlegung seines Berliner Ausstellungsprofils zwischen 1892 und 1910. Munchs Beziehungen zu Deutschland hinsichtlich Mäzenen, Ausstellungen und der sich wandelnden Aufnahme seines Werkes zwischen Kaiserzeit und Nationalsozialismus wurden in einer Ausstellung der Hamburger Kunsthalle beleuchtet. Munchs Kunst wird dabei der deutschen Kunst des späten 19. Jahrhunderts – Böcklin, Klinger, Marées, Stuck, Thoma, Leistikow und von Hofmann – sowie den Künstlern der Brücke Anfang des 20. Jahrhunderts gegenübergestellt.⁷ Dabei wird teilweise künstlerische Nähe festgestellt, wobei Munch als der Impulsgeber gilt. Die Interpretationen bleiben sehr knapp und vage, der Schwerpunkt der wissenschaftlichen Begleittexte und des Ausstellungskonzeptes liegt auf der äußeren, kulturellen Verortung des Künstlers, weniger auf inhaltlichen oder stilistischen Bezügen zur deutschen Kunst. Diese Aspekte sind interessant, wenn auch, wie von Hansen bereits erkannt, einzelne unmittelbare Übernahmen künstlerischer Stilmittel schwer zu benennen sind. Auch Munchs Briefe geben hinsichtlich seiner Einstellung zur deutschen Kunst nur wenig Aufschluss.

Liebermanns künstlerischer Bezug zu Frankreich und Holland ist hingegen zunächst wesentlich offensichtlicher als der zu Skandinavien. Indessen erfuhr seine Freundschaft zu Anders Zorn immer wieder Beachtung, zumeist jedoch in Publikationen zu dem schwedischen Künstler selbst. In einem Beitrag Erik Forssmans anlässlich einer Zorn-Ausstellung 1989 wird dieser Bezug, wieder von Zorn ausgehend, erstmals eingehend untersucht und darauf aufbauend von Cecilia Lengefeld in mehreren grundlegenden Veröffentlichungen manifestiert und

⁶ Jan Kneher: *Edvard Munch in seinen Ausstellungen zwischen 1892 und 1912. Eine Dokumentation der Ausstellungen und Studie zur Rezeptionsgeschichte von Munchs Kunst.* (Manuskripte zur Kunstwissenschaft in der Wernerschen Verlagsgesellschaft, Bd. 44) Worms 1994 (zugl. Diss. Heidelberg 1993).

⁷ Dorothee Hansen: *Bilder der Empfindung. Munch und die deutsche Malerei im späten 19. Jahrhundert.* In: Kat. *Munch und Deutschland.* Bearb.: Uwe M. Schneede, Dorothee Hansen. Hamburg, Kunsthalle, 1994. Hamburg 1994, S. 142-153. / Dies.: „Wir ‚Jungen‘ heben Sie auf den Schild.“ *Munch und die Expressionisten.* In: Ebd., S. 231-244.

ausgeweitet.⁸ Neben der Betonung, dass Liebermann Zorn den Weg zu künstlerischer Anerkennung in Deutschland geebnet hat, wird auch auf stilistische Unterschiede und mögliche Referenzen eingegangen, wobei Forssman plausibel Liebermann als den Gebenden und Zorn als den Nehmenden darstellt. Eine unmittelbare künstlerische Abhängigkeit wird jedoch nicht festgestellt. Angelika Wesenberg hingegen hebt in einem Aufsatz künstlerische Bezüge Max Liebermanns zu Edvard Munch hervor.⁹ Wie in der vorliegenden Arbeit gezeigt wird, können die bei Wesenberg angeführten Impulse Munchs auf Liebermann erweitert werden, auch wenn sich beider Werk inhaltlich fern bleibt. Diese inhaltliche Diskrepanz geht auch aus Liebermanns Schrift zur *Phantasie in der Malerei* hervor, die eine Grundlage bei der Beschäftigung mit seinem Oeuvre bildet, da daraus unter anderem Rückschlüsse auf seinen Bezug zu symbolistisch intendierten Stimmungslandschaften skandinavischer Kunst gezogen werden können.¹⁰ Ein ausführlicher Vergleich der Kunst Liebermanns und der skandinavischer Zeitgenossen, vor allem auch über Zorn hinaus, steht bislang aus – obwohl diesem besondere Bedeutung zukommt, bedenkt man Liebermanns Engagement als Vorsitzender der Berliner Secession für die Beteiligung nordischer Künstler.

Neben Munch wird bei Leistikow der Bezug zwischen beiden Kunstlandschaften am deutlichsten. Dieser liegt einerseits in seiner Biographie begründet – Leistikow heiratete eine Dänin und bereiste vielfach den Norden – andererseits in seinem kunstpolitischen Engagement, das sich auch auf skandinavische Künstler bezog. In diesem Zusammenhang sei auf seine eigenen Äußerungen verwiesen, die in der vorliegenden Studie ebenfalls von Bedeutung sind.¹¹ In einigen seiner Artikel lobt er die Kunstauffassung und einzelne Künstler des Nordens, zudem geben sie Aufschluss über seine Geisteshaltung, etwa über sein Interesse am Symbolismus.¹²

⁸ Erik Forssman: *Anders Zorn und Deutschland*. In: Kat. *Anders Zorn 1860-1920. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Radierungen*. Hg.: Jens Christian Jensen. Kiel, Kunsthalle, 1989 / München, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, 1990. Kiel 1989, S. 23-38. / Cecilia Lengefeld: *Max Liebermann und Anders Zorn*. In: Kat. *Wahlverwandtschaft. Skandinavien und Deutschland 1800-1914*. Hg.: Bernd Henningsen, Janine Klein, Helmut Müssener, Solfried Söderlind. Berlin, Deutsches Historisches Museum / Stockholm, Nationalmuseum / Oslo, Norsk Folkemuseum, 1997. Berlin 1997, S. 358-362. / Cecilia Lengefeld: *Anders Zorn. Eine Künstlerkarriere in Deutschland*. [Berlin] 2004, bes. S. 103-111 und 123-132.

⁹ Angelika Wesenberg: *Herausforderungen im 1900. Munch und Manet*. In: Kat. *Max Liebermann. Jahrhundertwende*. Hg.: Dies. Berlin, Alte Nationalgalerie, 1997. Berlin 1997, S. 153-160.

¹⁰ Max Liebermann: *Die Phantasie in der Malerei. Schriften und Reden*. Hg.: Günter Busch. Frankfurt/Main 1978.

¹¹ Vgl. Leistikow 1893 und beispielsweise Walter Selber [d.i. Walter Leistikow]: *Die Affaire Munch*. In: *Freie Bühne*, 3, 1892, S. 1296-1300.

¹² Zum Beispiel: Leistikow 1893, bes. S. 802ff.

Seine Briefe zeugen darüber hinaus von engen Verbindungen zur skandinavischen Avantgarde. Fragestellungen, die inhaltlich-stilistische Anregungen vor allem von skandinavischen Künstlern ansprechen und dabei über die Nennung einzelner, Leistikow beeindruckender Künstler hinausgingen, werden darin jedoch nicht erörtert. Sie lassen also keinen Rückschluss auf eine unmittelbare Änderung seines künstlerischen Ansatzes oder auf ein Experimentieren mit Stilauffassungen anderer Künstler zu.¹³ Der künstlerische Bezug Leistikows zum Norden manifestiert sich schließlich in seiner dekorativ-stilisierenden Werkphase Mitte der neunziger Jahre des 19. Jahrhunderts, in der er auch von skandinavischen Stimmungslandschaften und den Stilprinzipien Munchs inspiriert wurde. Diese Aspekte werden in der Forschung stets betont.

Eine erste ausführliche Bearbeitung seines Lebens und Werks erstellte Margrit Bröhan 1988 (als Ausstellung 1989/90 realisiert), deren Ergebnisse anlässlich einer Retrospektive zu Leistikows hundertsten Todestag 2008 erweitert wurden.¹⁴ Hier ist vor allem der Beitrag Ingeborg Beckers von Interesse, in dem die Autorin die symbolistischen Landschaften Leistikows mit Gemälden und kunsthandwerklichen Arbeiten des französischen und skandinavischen Symbolismus vergleicht. Becker verfolgt einen ikonographischen Ansatz, der plausibel die Nähe der Motive Leistikows jener Werkphase zur symbolistischen Landschaftsauffassung darlegt.¹⁵ Wie hier wird auch in anderen Aufsätzen der Bezug Leistikows zu Skandinavien aufgrund dessen offensichtlicher Nähe an seiner symbolistischen Phase festgemacht.¹⁶ Interessant ist jedoch ferner, wie sich das Verhältnis seiner Kunst zu der skandinavischer Künstler nach seinem Stilwandel Anfang des 20. Jahrhunderts entwickelt. Ändern sich künstlerische Ziele? Und wenn ja, inwiefern? Stehen diese wie in der symbolistischen Phase miteinander in Verbindung? Die vorliegende Arbeit wird diesen Fragen exemplarisch nachgehen.

¹³ Edierte Briefe Leistikows finden sich in Margrit Bröhan (Hg.): *Walter Leistikow (1865-1908). Maler der Berliner Landschaft*. Zugl. Kat. Berlin, Haus am Waldsee, 1989 / München, Villa Stuck, 1989 / Kiel, Kunsthalle, 1989/90 / Bydgoszcz, Muzeum Okregowe w Bydgoszczy, 1990. Berlin 1989, S. 111-140.

¹⁴ Zitiert wird hier Bröhan 1989, da dieser Katalog inhaltlich mit der ohne Abbildungsteil versehenen Ausgabe von 1988 identisch ist. / Kat. *Stimmungslandschaften. Gemälde von Walter Leistikow (1865-1908)*. Hg.: Ingeborg Becker. Berlin, Bröhan-Museum, 2008/09. München, Berlin 2008.

¹⁵ Ingeborg Becker: *Flüsternde Schatten. Die symbolistischen Gemälde Walter Leistikows*. In: Kat. *Stimmungslandschaften. Gemälde von Walter Leistikow (1865-1908)*. Hg.: Dies. Berlin, Bröhan-Museum, 2008/09. München, Berlin 2008, S. 84-95.

¹⁶ Zum Beispiel Cecilia Lengefeld / Bengt Algot Sørensen: *Walter Leistikow. En berlinare i Norden*. In: Kat. *En glömd relation. Norden och Tyskland vid sekelskiftet*. Hg.: Hans Henrik Brummer. Stockholm, Prins Eugens Waldemarsudde, 1998. [Stockholm] 1998, S. 133-159, hier S. 144. / Gertrud Hvidberg-Hansen: *Die stille Welt der Formen*. In: Kat. *Johan Rohde (1856-1935). Ein dänischer Künstler der Moderne*. Berlin, Bröhan-Museum, 2006/07. Odense 2006, S. 31-52, hier S. 44.

Umfangreiche Forschung zur Malerei Corinths wurde in den letzten zwei Jahrzehnten vorwiegend im Rahmen von Ausstellungsprojekten betrieben. Sein künstlerischer Bezug zum Norden wurde dabei jedoch weitgehend außer Acht gelassen. Dieser ist jedoch von Bedeutung, da Corinth besonders in seiner Berliner Zeit ab der Jahrhundertwende regelmäßig mit Künstlern Skandinaviens verkehrte, und zuvor in München bereits mit ihrer Kunst in Kontakt kam. Zudem bereiste er gemeinsam mit Leistikow den Norden und suchte als Vorsitzender der Berliner Secession ab 1911 auch Künstler wie Gallen-Kallela oder Zorn für die Secessionsausstellungen zu gewinnen. Seine umfangreich erhaltenen Briefe, 1979 von seinem Sohn Thomas Corinth ediert, bieten eine gute Grundlage, seine Kontakte zu Skandinaviern nachzuweisen. Informationen über seine Einstellung zu deren Kunst liefern sie darüber hinaus jedoch nicht.¹⁷ Auch die Katalogbeiträge der erwähnten Ausstellungen setzen sein Werk kaum in Bezug zu nordischer Kunst um 1900.¹⁸ Einzig der Aufsatz Erik Forssmans über Anders Zorn und Deutschland zieht einen Vergleich zwischen Zorn und Corinth, der sich jedoch vor allem auf eine von Forssman beschriebene „Wesensverwandtschaft“ bezieht.¹⁹

Jener Aufsatz bildet die Grundlage für die Beschäftigung mit dem Verhältnis Zorns zu Deutschland um 1900. Diesen erweitert eine vor wenigen Jahren erschienene grundlegende Arbeit Cecilia Lengefelds.²⁰ Sie beschäftigt sich vor allem biographisch und kulturhistorisch mit Zorns Aufnahme in Deutschland. Sein künstlerisches Verhältnis zu deutschen Kollegen wird dabei aufgrund der persönlichen Nähe überzeugend an Liebermann festgemacht. Interessant ist, dass in Zorns Autobiographie weder Liebermann noch Corinth, Leistikow oder Munch genannt werden, einzig Gallen-Kallela wird im Kontext ihrer gemeinsamen Pariser Zeit erwähnt.²¹ Die Berliner Zeit scheint ihm selbst daher im Nachhinein nicht sehr prägend zu erscheinen, vielleicht war ihm auch etwa die Freundschaft zu Liebermann so selbstverständlich, dass er sie nicht erwähnte.

¹⁷ Thomas Corinth: *Lovis Corinth. Eine Dokumentation*. Tübingen 1979.

¹⁸ Kat. *Lovis Corinth (1858-1925)*. Hg.: Felix Zdenek. Essen, Museum Folkwang, 1985/86 / München, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, 1986. Köln 1985. / Kat. *Lovis Corinth*. Hg.: Peter-Klaus Schuster, Christoph Vitali, Barbara Butts. München, Haus der Kunst, 1996 / Berlin, Nationalgalerie, 1996 / Saint Louis, Art Museum, 1996/97 / London, Tate Gallery, 1997. München, New York 1996. / Kat. *Lovis Corinth und die Geburt der Moderne*. Hg.: Ulrike Lorenz, Marie-Amélie zu Salm-Salm, Hans-Werner Schmidt. Paris, Musée d'Orsay, 2008 / Leipzig, Museum der bildenden Künste, 2008 / Regensburg, Kunstforum Ostdeutsche Galerie, 2008/09. Bielefeld 2008.

¹⁹ Forssman 1989, S. 33ff.

²⁰ Lengefeld 2004.

²¹ Anders Zorn: *Självlvbiografiska anteckningar*. Hg.: Hans Henrik Brummer. Stockholm 1982, S. 60.

In Arbeiten zu Gallen-Kallela steht üblicherweise seine Bedeutung für die Erneuerung der finnischen Kunst im Vordergrund.²² Sein Bezug zu Deutschland wird vor allem hinsichtlich der Kreise, in denen er verkehrte, sowie seiner Aufnahme in Berlin angesprochen. Eine Gegenüberstellung seines Oeuvres mit deutscher Kunst erfolgt nicht. Briefe Gallen-Kallelas geben Aufschluss über sein distanziertes Verhältnis zur deutschen Kunst der Jahrhundertwende.²³ Umso interessanter ist daher die Frage nach Gemeinsamkeiten und Unterschieden in seiner Kunst und der seiner Berliner Zeitgenossen.

1.2.2. Deutsche und skandinavische Kunst um 1900

Neben Literatur zu einzelnen Künstlern ist auch Ausstellungsliteratur generell zu deutscher und skandinavischer Kunst erschienen. Diese erleichtert die Annäherung an das mehrere Kunstlandschaften übergreifende Thema der vorliegenden Dissertation, da sie einen Überblick über die variierenden Kunstauffassungen in den betreffenden Ländern, über zentrale Themen und Stile gibt. Ausstellungen und Überblickswerke zu deutscher Kunst konzentrieren sich häufig auf einzelne Stilrichtungen und deren Ausprägung sowie auf einzelne Epochen, wie die einen breiten Überblick gebende Arbeit Hubert Lochers.²⁴ Ausstellungen zur skandinavischen Malerei um 1900 sind häufig länderübergreifend angelegt. Deren Fokus ist vor allem auf die Ausprägung der Kunst in jenen Jahren gerichtet, in der sie

²² Beispielsweise in einer umfangreichen Dissertation über den nationalen Bezug seiner spezifisch finnischen Kunst, auf der einige Aufsätze desselben Autors fußen: Janne Gallen-Kallela-Sirén: *Axel Gallén and the Constructed Nation. Art and Nationalism in Young Finland, 1880-1900*. [Mikrofiche] 2001 (zugl. Diss. New York 2001).

²³ Juha Ilvas: *Sanan ja tunteen voimalla – Akseli Gallen-Kallelan kirjeitä. A self-portrait in words – The letters of Akseli Gallen-Kallela*. (Kuvataiteen Keskusarkisto, Bd. 3 / *The Central Art Archives*, Bd. 3) Helsinki 1996.

²⁴ Zum Beispiel Hubert Locher: *Deutsche Malerei im 19. Jahrhundert*. Darmstadt 2005. / *Kat. Landschaft im Licht. Impressionistische Malerei in Europa und Nordamerika 1860-1910*. Hg.: Götz Czymmek. Köln, Wallraf-Richartz-Museum / Zürich, Kunsthau, 1990. Köln, Zürich 1990. / *Kat. SeelenReich. Die Entwicklung des deutschen Symbolismus 1870-1920*. Hg.: Ingrid Ehrhardt, Simon Reynolds. Frankfurt/Main, Schirn Kunsthalle / Birmingham, Museum and Art Gallery / Stockholm, Prins Eugens Waldemarsudde, 2000. München, London, New York 2000. / *Kat. Berliner Impressionismus. Werke der Berliner Secession aus der Nationalgalerie*. Hg.: Angelika Wesenberg. Papenburg, Gut Altenkamp, 2006 / Mainz, Max-Slevogt-Galerie auf Schloss Ludwigshöhe, 2006 / Neu-Ulm, Edwin-Scherff-Museum, 2006/07. Berlin 2006.

unter anderem ihren Weg zur spezifisch nordischen Stimmungslandschaft fand. Hier werden vor allem französische Einflüsse betont.²⁵

Die erste intensive Auseinandersetzung erfolgte 1982 von Kirk Varnedoe, die in einer Ausstellung mit dem Titel *Northern Light. Realism and Symbolism in Scandinavian Painting 1880-1910* mündete. Sechs Jahre später überarbeitete und erweiterte Varnedoe den Katalog zu einer noch immer grundlegenden Monographie über Entwicklung und Veränderung künstlerischer Ziele in der skandinavischen Malerei um 1900. Der Autor beschäftigt sich dabei eingehend mit der Bedeutung neoromantischer Aspekte des Symbolismus, die die stimmungsvolle Bildsprache dieser Kunst bestimmen. Diese wird wiederum gespeist aus einem paradoxen Effekt, der viele Künstler die kosmopolitischen Erfahrungen ihres Aufenthaltes in Paris umkehren und ihnen ihre Heimatländer nach der Rückkehr dorthin als neue Inspirationsquelle erscheinen lässt. Jene Erfahrung bildet die Grundlage für die Entstehung einer nationalromantischen Kunst Skandinaviens, die einer ganz eigenen Bildsprache verpflichtet ist.²⁶

Die Erforschung der skandinavisch-französischen Bezüge bildet schließlich die Grundlage für den erweiterten Blickwinkel auf die Verbindung nordischer zur deutschen Kunst, vor allem Ende der neunziger Jahre des 20. Jahrhunderts. Anfang des 21. Jahrhunderts richtet sich, zumindest im Rahmen großer Ausstellungen, der Blick wieder vermehrt auf die vor hundert Jahren entstandenen so genannten Seelen- und Stimmungslandschaften skandinavischer Künstler.²⁷

Die erste Ausstellung, die unmittelbar (nord-)deutsche und skandinavische Kunst um 1900 kontrastierte, fand 1993/94 statt.²⁸ Sie kam zu dem Ergebnis, dass die Künstler

²⁵ Beispielsweise Kat. *Impressionism and the North. Late 19th Century French Avant-Garde Art and the Art in the Nordic Countries 1870-1920*. Stockholm, Nationalmuseum, 2002/03 / Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, 2003. Stockholm 2002.

²⁶ Kat. *Northern Light. Realism and Symbolism in Scandinavian Painting 1880-1910*. Hg.: Kirk Varnedoe. Washington, Corcoran Gallery of Art, 1982 / New York, The Brooklyn Museum, 1982/83 / Minnesota, The Minnesota Institute of Arts, 1983. New York 1982. / Kirk Varnedoe: *Northern Light. Nordic Art at the Turn of the Century*. New Haven, London 1988.

Weitere Ausstellungen folgten, etwa Kat. *The Mystic North. Symbolist Landscape Painting in Northern Europe and North America 1890-1940*. Hg.: Roald Nasgaard. Toronto, Art Gallery of Ontario / Cincinnati, Art Museum, 1984. Toronto 1984. / Kat. *Im Lichte des Nordens. Skandinavische Malerei um die Jahrhundertwende*. Düsseldorf, Kunstmuseum, 1986/87. Düsseldorf 1986. / Kat. *Landschaft als Kosmos der Seele. Malerei des nordischen Symbolismus bis Munch 1880-1910*. Hg.: Götz Czymmek. Köln, Wallraf-Richartz-Museum, 1998. Heidelberg 1998.

²⁷ Kat. *A Mirror of Nature. Nordic Landscape Painting 1840-1910*. Hg.: Leena Ahtola-Moorhouse, Frode Ernst Haverkamp, Torsten Gunnarsson. Helsinki, Ateneum Art Museum, 2006 / Stockholm, Nationalmuseum, 2006/07 / Oslo, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, 2007 / Minneapolis, The Institute of Arts, 2007 / Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, 2007/08. Kopenhagen 2006.

²⁸ Kat. *Das Licht des Nordens. Skandinavische und norddeutsche Malerei zwischen 1870 und 1920*. Bearb.: Axel Feuß. Hamburg, Altonaer Museum, 1993 / Tokyo, Daimaru Museum, 1993 / Osaka,

Skandinaviens trotz einiger Bezüge zu unterschiedlichen Lösungen in ihrer Kunst kamen. Schwerpunkt ist hierbei die Umsetzung der französischen Einflüsse. Auch in dieser Ausstellung wird die Bedeutung des Lichts für diese Kunst betont – allerdings ein Gesichtspunkt, der die Kunst dieser Jahrzehnte auch paneuropäisch beschäftigte. Ihr folgte schließlich die fundierte Schau *En glömd relation. Norden och Tyskland vid sekelskiftet* in Stockholms Prins Eugens Waldemarsudde, die breit angelegte Wanderausstellung *Wahlverwandtschaft. Skandinavien und Deutschland 1800 bis 1914* und – nun auf eine Künstlerpersönlichkeit beschränkt – eine Ausstellung zu *Munch und Deutschland*, die dieses Thema erstmals gesondert behandelte.²⁹ Zu skandinavischer Kunst folgten in den letzten Jahren einige Ausstellungen, jetzt auch vermehrt im deutschsprachigen Raum. Diese konzentrierten sich jedoch verstärkt auf einzelne Kunstlandschaften oder einzelne, in Deutschland bisher wenig bekannte Künstler.³⁰

Die bisher besprochene Literatur wird erweitert durch Arbeiten zur Verortung der kulturellen Beziehungen zwischen Deutschland und Skandinavien. Im Vordergrund stehen dabei Fragen nach den äußeren Voraussetzungen der Aufenthalte skandinavischer Künstler in Berlin oder Deutschland allgemein, nach ihren

Navio Museum of Art, 1993 / Asahikawa, Hokkaido Museum of Art, 1994 / Kumamoto, Prefectural Museum of Art, 1994. Hamburg ²1993.

²⁹ Kat. *En glömd relation. Norden och Tyskland vid sekelskiftet*. Hg.: Hans Henrik Brummer. Stockholm, Prins Eugens Waldemarsudde, 1998. [Stockholm] 1998. / Kat. *Wahlverwandtschaft. Skandinavien und Deutschland 1800-1914*. Hg.: Bernd Henningsen, Janine Klein, Helmut Müssener, Solfried Söderlind. Berlin, Deutsches Historisches Museum / Stockholm, Nationalmuseum / Oslo, Norsk Folkemuseum, 1997. Berlin 1997. / Kat. *Munch und Deutschland*. Bearb.: Uwe M. Schneede, Dorothee Hansen. Hamburg, Kunsthalle, 1994. Hamburg 1994.

Der Deutschlandbezug Edvard Munchs war bereits in früheren Arbeiten oder Ausstellungen Thema, jedoch nicht als einziges Thema. Zum Beispiel in Kat. *Edvard Munch. Sommernacht am Oslofjord, um 1900. (Kunst und Dokumentation, Bd. 12)*. Mannheim, Städtische Kunsthalle, 1988. Mannheim ²1988.

³⁰ Zum Beispiel Kat. *Nordlicht. Finnlands Aufbruch zur Moderne 1890-1920*. Hg.: Stephan Koja. Wien, Galerie Belvedere, 2005 / Den Haag, Gemeentemuseum, 2005/06. München u.a. [2005]. / Kat. „Schönheit für alle“. *Jugendstil in Schweden*. Berlin, Bröhan-Museum, 2005/06. Berlin 2005. / Kat. *Johan Rohde (1856-1935). Ein dänischer Künstler der Moderne*. Berlin, Bröhan-Museum, 2006/07. Odense 2006. / Kat. *Eugen. Ein Prinz malt Schweden*. Hg.: Sebastian Giesen, Ulrich Luckhardt. Hamburg, Ernst Barlach Haus, 2006/07. Bielefeld, Leipzig 2006. / Kat. *Helene Schjerfbeck (1862-1946)*. Hg.: Annabelle Görden, Hubertus Gaßner. Hamburg, Kunsthalle, 2007 / Den Haag, Gemeentemuseum, 2007 / Paris, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 2007/08. Hamburg 2007. Im Katalog der erwähnten Ausstellung zu dem Schweden Prinz Eugen wird davon ausgegangen, dass er nicht an den antiakademischen Secessionsschauen teilnahm. Im Zuge der Recherchen für die vorliegende Arbeit konnte jedoch seine Beteiligung an der sechsten Ausstellung der Berliner Secession im Winter 1902/03 mit sechs nicht näher bezeichneten Pastellstudien nachgewiesen werden. Vgl. *Katalog der sechsten Kunstausstellung der Berliner Secession. Zeichnende Künste*. Berlin 1902/03. Sowie Cecilia Lenefeld: *Prins Eugen als ausstellender Künstler in Deutschland*. In: Kat. *Eugen. Ein Prinz malt Schweden*. Hg.: Sebastian Giesen, Ulrich Luckhardt. Hamburg, Ernst Barlach Haus, 2006/07. Bielefeld, Leipzig 2006, S. 47-53. / Dies.: *Prins Eugens Teilnahme an Ausstellungen in Deutschland 1892-1929*. In: Ebd., S. 143-145.

Ausbildungs- und Verkaufsmöglichkeiten, nach Bekanntschaften und dem Berliner Bohème-Zirkel ‚Das Schwarze Ferkel‘, einem progressiven Zusammenschluss von Malern und Schriftstellern verschiedener Nationen.³¹ Parallel dazu wird die Rezeption skandinavischer Kunst im Deutschland der Jahrhundertwende erforscht, die Aufschluss über die ambivalente Haltung der deutschen Gesellschaft gegenüber der aufkeimenden Moderne gibt.³² Ergänzt wird die wissenschaftliche Forschung durch Lebenserinnerungen von Zeitgenossen, etwa Stanislaw Przybyszewski, Karl Scheffler oder Hermann Schlittgen.³³

Der auf deutsch-skandinavische Bezugspunkte fokussierte Forschungsbericht zeigt, dass eine Gegenüberstellung formal-inhaltlicher Interessen der sechs Künstler im fraglichen Zeitraum in größerem Zusammenhang fehlt. Zwar wurden bislang einzelne Bezüge aufgezeigt, offen blieb aber eine ausführliche werkimmanente Analyse exemplarischer Gemälde jener Maler. An dieser Stelle setzt die vorliegende Untersuchung an.

1.3. Zielsetzung und Vorgehensweise

Die Werkauswahl für die Interpretationen erfolgte nach folgenden Kriterien: Zunächst wurden, soweit möglich, die zwischen 1892 und 1910 in Berlin ausgestellten Gemälde ermittelt. Aus diesem Konvolut wurden Arbeiten ausgewählt, die möglichst repräsentativ für das Gesamtwerk der jeweiligen Künstler sind, also verschiedene Schaffensperioden und deren inhaltlich-stilistische Schwerpunkte widerspiegeln. Es

³¹ Zum Beispiel Uwe M. Schneede: „Aus der Erinnerung und mit der Phantasie.“ *Skandinavien in Berlin – Munchs ‚zweite Heimat‘*. In: Kat. *Munch und Deutschland*. Bearb.: Uwe M. Schneede, Dorothee Hansen. Hamburg, Kunsthalle, 1994. Hamburg 1994, S. 12-19. / Fritz Paul: *Die Boheme als subkultureller ‚Salon‘. Strindberg, Munch und Przybyszewski im Berliner Künstlerkreis des Schwarzen Ferkels*. In: Roberto Simanowski, Horst Turk, Thomas Schmidt (Hg.): *Europa – ein Salon? Beiträge zur Internationalität des literarischen Salons*. Göttingen 1999, S. 305-327. / Cecilia Lengefeld: *Begegnungen um 1900: Die schwedische Avantgarde in Berlin*. In: Kat. „Schönheit für alle.“ *Jugendstil in Schweden*. Berlin, Bröhan-Museum, 2005/06. Berlin 2005, S. 22-42.

³² Beispielsweise Barbara Paul: *Internationaler Naturalismus und skandinavische Kunst. Zur Aufnahme skandinavischer Malerei in Deutschland in den 1890er Jahren*. In: *Konsthistorisk Tidskrift*, 63, 1994, S. 79-101. / Bengt Algot Sørensen: *National und international. Zur Rezeption skandinavischer Kunst und Literatur in deutschen Zeitschriften der 1890er Jahre*. In: Steffen Arndal (Hg.): *Bengt Algot Sørensen: Funde und Forschungen. Ausgewählte Essays*. Odense 1997, S. 379-392.

³³ Stanislaw Przybyszewski: *Aufzeichnungen. „Ferne komm ich her...“ Erinnerungen an Berlin und Krakau*. Hg.: Oliver Stümann. (*Stanislaw Przybyszewski. Werke, Aufzeichnungen und ausgewählte Briefe*, Bd. 7) Paderborn 1994. / Karl Scheffler: *Die fetten und die mageren Jahre. Ein Arbeits- und Lebensbericht*. Leipzig 1946. / Hermann Schlittgen: *Erinnerungen*. Hamburg 1947.

wurde zudem darauf geachtet, dass sie nicht nur im Untersuchungszeitraum ausgestellt, sondern auch entstanden sind, um so die Repräsentativität für die Studie zu wahren.³⁴ Im Zentrum der Arbeit steht schließlich eine vergleichende Interpretation der ausgewählten Gemälde.

Die Dissertation hat jedoch nicht zum Ziel, eine Motiv- oder Ideengeschichte aufzustellen. Vielmehr wird nach übergeordneten formal-inhaltlichen Aspekten vorgegangen und dabei nach Gemeinsamkeiten und Unterschieden in deren Umsetzung gefragt. Die Untersuchung möchte exemplarisch die Vielfalt antiakademischer deutscher und skandinavischer Kunst um 1900 trotz aller engen Berührungspunkte veranschaulichen. Diese Ebene wird durch die der Berliner Ausstellungsprofile jener Künstler ergänzt. Erstmals werden vor diesem Hintergrund in umfangreichen Werkanalysen Bezüge zwischen allen sechs hier behandelten Künstlern hergestellt. Bisher standen lediglich die Beziehungen einzelner Künstler im Interesse der Forschung. Aufgrund der Verbindung in der diese Künstler zueinander stehen und die ebenfalls dargelegt werden, erscheint der Vergleich ihrer Kunst jedoch sehr aufschlussreich.

1.3.1. Gliederung

Die vorliegende Arbeit gliedert sich in drei Teile: Eine historisch-kulturelle Bestandsaufnahme Skandinaviens und Deutschlands im ausklingenden 19. Jahrhundert zur Verortung des anschließenden, zentralen Vergleichs der Gemälde, dem wiederum eine Ausstellungen dokumentiert folgt.

Der erste Teil der Studie dient der Darstellung der kulturellen Situation sowohl in Skandinavien als auch in Deutschland (Kapitel 2 und 3). Im Zentrum steht dabei die Verbindung der Länder vor historisch-politischem und kulturellem Hintergrund. Ferner wird untersucht, weshalb sich skandinavische Künstler am Ende des 19. Jahrhunderts Deutschland, vor allem Berlin, zuwendeten und in welcher Tradition diese Orientierung zu verstehen ist. Wie werden sie in der Reichshauptstadt aufgenommen, wie ist dort das Verhältnis zum Norden? Wie stellt sich in Berlin die kulturelle Situation generell für Künstler der Avantgarde dar? Nach dieser

³⁴ Nur ein Werk ist vor 1892 zu datieren: Es handelt sich dabei um Leistikows *Waldsee im Winter*, das bis 1891 entstand. Das Gemälde wurde dennoch ausgewählt, da es als Initialgemälde seiner neuen stimmungsorientierten Auffassung gilt, die Anfang der neunziger Jahre einsetzte. Vgl. Fußnote 250.

übergeordneten Einführung wird der Fokus auf die sechs Künstler, auf die sich diese Studie konzentriert, verengt. Es wird ihr Verhältnis zueinander dargestellt und auf ihre Ausstellungstätigkeit in Berlin eingegangen. Mit welchen Arbeiten präsentierten sie sich in welchen Institutionen? Wandeln sich im Laufe des Untersuchungszeitraumes diese Ausstellungsprofile und wie unterscheiden sich diese voneinander?

Den zweiten Teil der Dissertation bildet die gegenüberstellende, detaillierte Analyse der Kunstwerke (Kapitel 4). Dabei stehen folgende Fragen im Mittelpunkt: Welche künstlerischen Interessen und Probleme verfolgen die sechs Künstler im Untersuchungszeitraum? Welchen Stellenwert haben diese im Oeuvre des jeweiligen Künstlers? Wie unterscheidet sich ihre Herangehensweise, wo finden sich aber auch Gemeinsamkeiten? Regen sie sich gegenseitig an? Anhand der Werke, die sie in Berlin zeigten, wurden übergeordnete formal-inhaltliche Kriterien ermittelt. Im Vordergrund dieser Kategorien steht, welche Charakteristika die Werke der einzelnen Künstler miteinander verbindet. In einer Gegenüberstellung können so verschiedene Interessenschwerpunkte und deren jeweilige Umsetzung aufgezeigt werden. Dabei wird primär nach Gemeinsamkeiten und Unterschieden, die auf individuelle Herangehensweisen schließen lassen, gefragt, weniger nach Abhängigkeiten.

Zwei übergeordnete Themen bestimmen die Werkgruppen: Einerseits steht mit dem Bildraum ein formal orientierter Ansatz im Zentrum, andererseits mit dem Verhältnis von Mensch und Natur zueinander ein Ansatz, der darüber hinaus eine inhaltliche Komponente enthält. Bezüglich des Bildraumes geht es im Einzelnen zunächst um die Konzentration der Komposition und des Betrachterblickes mittels einer Projektionsfläche, in einer zweiten Kategorie um die Verdichtung von Bildraum und Sinneseindrücken und schließlich in einer dritten Werkgruppe um die Strukturierung der Komposition. Der zweite Ansatz fokussiert die Auffassung von Mensch und Natur, die in der ersten Kategorie entweder eine Symbiose eingehen oder aber voneinander isoliert bleiben. In einer zweiten Werkgruppe werden Landschaftsgemälde untersucht, in denen die Natur zum Stimmungsträger wird. Innerhalb dieser insgesamt fünf Kategorien sind die Interpretationen tendenziell chronologisch sortiert. Ausnahmen erfolgen nur, wenn diese inhaltlich begründet sind und den Untersuchungsaufbau schlüssig beeinflussen. Erst in der Zusammenführung

der Ergebnisse wird die Chronologie zunehmend aufgehoben, um so mehrere Interpretationsebenen zu erschließen und die Ergebnisse kohärent darzustellen.

Die Ergebnisse dieser Analysen werden schließlich in das Werk der einzelnen Künstler eingebunden und berücksichtigen zugleich mögliche Anregungen. Diese Arbeit hat jedoch nicht zum Ziel, die Entwicklung der einzelnen Künstler ab ihrem Frühwerk im Detail nachzuzeichnen. Zum einen, da es beispielsweise über Liebermann und Munch bereits umfangreiche Werkbearbeitungen gibt. Eine solche Darstellung wäre zudem zu sehr im Überblick verhaftet und daher wenig aussagekräftig. Zum anderen, da es hier um das Aufeinandertreffen unterschiedlicher Künstler unter bestimmten Voraussetzungen in einer definierten Zeitspanne geht, die den Hintergrund für den Vergleich ihrer Arbeiten bildet. Dabei können Impulse anderer Künstler nicht im Vordergrund stehen, sondern das jeweilige Oeuvre vielmehr ergänzen, da sie die Eigenständigkeit der Oeuvres auf ihre Abhängigkeit reduzieren würden. Stattdessen wird exemplarisch für das Gesamtwerk eine möglichst große Bandbreite an verschiedenen Motiven bearbeitet, um die Vielfältigkeit der Kunst darzustellen, die um 1900 herrschte und auch die Arbeiten der behandelten Künstler voneinander unterscheidet. Gleichzeitig findet sich eine gemeinsame Ebene an künstlerischen Interessen, deren Herausarbeitung Ziel dieser Gegenüberstellung ist.

Innerhalb der Werkanalysen wie auch in der Beschreibung der Verbindungen der Künstler untereinander und ihrer Ausstellungstätigkeiten in Berlin fließen auch zeitgenössische Kritiken ein, um ihre Stellung innerhalb der deutschen Kunstkritik zu verdeutlichen und die Aufnahme ihrer Kunst zu benennen. Dieses kann jedoch nur ein Auszug aus der umfangreichen Kunst- und Kulturkritik dieser Jahre sein, um deren Tenor bezüglich der hier behandelten Fragestellung wiederzugeben. Eine vollständige Bearbeitung beispielsweise anhand der Profile einzelner Kulturzeitschriften wäre Thema einer neuen Untersuchung, die die Forschung sinnvoll ergänzen würde. Hier sei besonders die Zeitschrift *Die Kunst für Alle* erwähnt, die zahlreiche Ausstellungsbesprechungen druckte.³⁵

³⁵ Eine erweiterbare Basis bietet Bengt Algot Sørensen, der den Tenor der Zeitschriften *Die Freie Bühne*, *Die Gesellschaft* und *PAN* in den neunziger Jahren benennt. Vgl. Sørensen 1997. Konkretisiert auf den *PAN* und vertieft dargestellt: Bengt Algot Sørensen: *Den nordiska profilen i den tyska tidskriften PAN*. In: Kat. *En glömd relation. Norden och Tyskland vid sekelskiftet*. Hg.: Hans Henrik Brummer. Stockholm, Prins Eugens Waldemarsudde, 1998. [Stockholm] 1998, S. 175-203. Ferner liefern in diesem Kontext folgende Arbeiten Ansätze, auch wenn ihr Blickwinkel nicht speziell auf skandinavische oder deutsch-skandinavische Kritik gerichtet ist. Gisela Henze: *Der PAN. Geschichte und Profil einer Zeitschrift der Jahrhundertwende*. Freiburg 1974 (zugl. Diss. Freiburg

Den dritten Teil der Studie bildet eine Dokumentation der Ausstellungen Corinths, Gallen-Kallelas, Leistikows, Liebermanns, Munchs und Zorns in Berlin zwischen 1892 und 1910 (Kapitel 6). Sie legt – soweit zu rekonstruieren – dar, welche Werke diese Künstler wann bei welcher Schau präsentiert haben. Aus diesem äußeren Rahmen sind die hier untersuchten Gemälde nach den genannten Kriterien ausgewählt worden. Die Dokumentation bildet dabei die Basis für eine Besprechung der Berliner Ausstellungsprofile der genannten Künstler. Weiterführender Forschung zu deutsch-skandinavischen Künstlerbeziehungen um 1900 mag sie zudem als Ausgangspunkt dienen.

1974). / Sigrun Paas: *„Kunst und Künstler“ 1902-1933. Eine Zeitschrift in der Auseinandersetzung um den Impressionismus in Deutschland.* [Heidelberg] 1976 (zugl. Diss. Heidelberg 1976). / Barbara Sabine Lange-Pütz: *Naturalismusrezeption im ausgehenden 19. Jahrhundert in Deutschland. Eine exemplarische Untersuchung anhand der Zeitschrift „Kunst für Alle“.* Bonn 1987 (zugl. Diss. Bonn 1987). / Philip Ursprung: *Kritik und Secession. „Das Atelier“ – Kunstkritik in Berlin zwischen 1890 und 1897.* Basel 1996.

2. Der Norden und Deutschland um 1900 – eine historisch-kulturelle Bestandsaufnahme

Um die Gegenüberstellung der Gemälde zu verorten, wird eine Darstellung der historischen und kulturellen Voraussetzungen vorangestellt. Diese hat zum Ziel, die Verbindungen zwischen skandinavischen und deutschen Künstlern am Ende des 19. Jahrhunderts aufzuzeigen. Dabei wird zunächst die historisch-politische Situation in Skandinavien betrachtet, die mit nationalistischen Bestrebungen einhergeht. Für das Verständnis der Kunst dieser Zeit ist dieser Nationalismus bedeutsam, da beispielsweise die Kunst Akseli Gallen-Kallelas darauf basiert. Ferner werden die kulturellen Strukturen Skandinaviens und Deutschlands skizziert. Der Fokus liegt dabei auf den variierenden Ausprägungen der aufkeimenden anti-akademischen Opposition, da in deren Umfeld auch Kontakte untereinander bestanden. Ferner wird nach Gründen für die Hinwendung der skandinavischen Künstler nach sowie deren Aufnahme in Deutschland, speziell Berlin, gefragt. Schließlich wird der Fokus auf die hier untersuchten Künstler gerichtet und ihre Beziehungen zueinander sowie ihr jeweiliges Berliner Ausstellungsprofil zwischen 1892 und 1910 beleuchtet.

2.1. Die kulturelle Situation in Skandinavien: Überblick

2.1.1. Historische Verknüpfung der Länder

Im Zuge der Industrialisierung kam es vor allem in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auch in Nordeuropa zu tief greifenden Veränderungen. Die Industrialisierung ging zwar einerseits mit einem Urbanisierungsschub einher, andererseits entwickelte sich als Gegenbewegung vor allem in Künstlerkreisen eine neoromantische Sehnsucht nach tradierten Werten, symbolisiert durch die Stille und Einfachheit des ländlichen Lebens. Die einzelnen skandinavischen Länder waren parallel zu ihrer um die Jahrhundertwende wirtschaftlich recht einheitlichen Entwicklung jedoch „erheblichen inneren Konflikten ausgesetzt“.³⁶ So unterstand Norwegen der schwedischen Krone, Finnland der russischen und Dänemark rang noch mit dem Verlust Schleswigs an Preußen nach dem Deutsch-Dänischen Krieg

³⁶ Gunnar Broberg: *Der Norden zur Zeit der Jahrhundertwende*. In: Kat. *Im Lichte des Nordens. Skandinavische Malerei um die Jahrhundertwende*. Düsseldorf, Kunstmuseum, 1986/87. Düsseldorf 1986, S. 54-62, hier S. 54.

1864. Im Zuge eines erstarkenden Nationalbewusstseins forderten Norwegen und Finnland schließlich ihre Unabhängigkeit. Norwegen, nach den Napoleonischen Kriegen 1814 von Dänemark an Schweden abgetreten, konnte sich 1905 friedlich lösen. Finnland, dessen heutiges Gebiet seit dem Mittelalter zu Schweden gehörte, fiel 1808 im Finnischen Krieg an Russland. Bis zu seiner Unabhängigkeit 1917 war Finnland ein autonomes Großfürstentum des russischen Zarenreiches.³⁷

Die Skizzierung der Beziehungen zueinander verdeutlicht das hohe Konfliktpotential, das darin verborgen liegt. Die Besetzungen Norwegens und Finnlands über Jahrhunderte hinweg sowie die Kämpfe Schwedens, Russlands und Dänemarks um die jeweilige Vorherrschaft – von den Kämpfen zwischen Dänen und Deutschen hinsichtlich der so genannten Schleswig-Holsteinischen Frage hier ganz abgesehen – zeigen die ungleichen Positionen der einzelnen Länder. Versuche, ein unter einer Krone vereintes Skandinavien zu schaffen, schlugen fehl. Auch trugen Dänen und Schweden seit dem Mittelalter Kriege um Gebietsansprüche aus. Im Laufe des 19. Jahrhunderts fand jedoch eine leichte Stabilisierung der Situation statt. Zwar waren Norwegen und Finnland noch besetzt, es gab aber nach 1814 keine kriegerischen Auseinandersetzungen zwischen den Besetzern und Besetzten mehr. Im Gegenteil: Die Stellung Finnlands als autonomes Großfürstentum ließ die Entwicklung eines annähernd politischen Lebens zu. Dieses begünstigte die Ausbildung eines nationalen Bewusstseins, das wiederum zur Stärkung einer eigenen Identität und auch zur Sicherung der Position im Zarenreich führte. Diese Entwicklung spiegelt sich in Kunst und Kultur durch das Aufgreifen nationaler Themen wider: Sowohl folkloristische Themen wie auch spezifische Merkmale der jeweiligen Geographie und Natur wurden in Literatur und Kunst thematisiert und sind im Zuge der skandinavischen Nationalromantik zu verstehen.

³⁷ Die Benennung der Hauptstädte Norwegens und Finnlands spiegelt ihre Geschichte wider: Der ursprüngliche Name der norwegischen Kapitale war ‚Oslo‘. Von 1624 bis 1877 war jedoch stattdessen der Name ‚Christiania‘ gebräuchlich. Er entstand in Anlehnung an den dänischen König Christian IV. – Norwegen war dänische Provinz –, der die Siedlung 1624 nach ihrer Zerstörung durch einen großen Brand wieder aufbauen ließ. 1877 änderte sich unter schwedischer Herrschaft die Schreibweise in ‚Kristiania‘. Erst mit Beginn des Jahres 1925, also 20 Jahre nach Norwegens Unabhängigkeit, wurde wieder der ehemalige Name ‚Oslo‘ eingeführt. Finnlands heutige Hauptstadt wurde 1550 als ‚Helsingfors‘ gegründet. Es ist die schwedische Bezeichnung für ‚Helsinki‘. In der vorliegenden Arbeit werden die Bezeichnungen ‚Kristiania‘ und ‚Helsinki‘ genutzt.

2.1.2. Skandinavismus und Nationalismus

Bevor sich jedoch die einzelnen nordischen Staaten auf ihre jeweilige kulturelle Tradition beriefen, gab es durchaus Tendenzen zu einem gesamtscandinavischen Staat, deren Ursprung „aus der nationalromantischen Periode Anfang des 19. Jahrhunderts [stammt].“³⁸ Die als ‚Skandinavismus‘ bezeichnete politische Bewegung wurde vornehmlich von Teilen des Bildungsbürgertums, der Studentenschaft und Künstlern getragen. Sie basierte auf zwei Befürchtungen: Einerseits, dass das russische Zarenreich, das seit 1808 Finnland besetzte, weitere skandinavische Länder angreifen und so expandieren könnte. Andererseits schürte die deutsche Entdeckung des Nordens als Wiege des Germanentums Ängste um eine mögliche Bedrohung.

Innerhalb der Bewegung berief man sich auf die historischen, religiösen und sprachlichen Gemeinsamkeiten der Staaten. Man versuchte, eine starke Position gegenüber den beiden einflussreichen Mächten Deutschland und Russland zu erlangen. Allerdings kam diesen Bestrebungen nur wenig Bedeutung innerhalb der breiten Bevölkerung zu, die politischen Diskrepanzen und Unabhängigkeitsbestrebungen waren wohl zu ausgeprägt. Spätestens als Schweden es während des Deutsch-Dänischen Krieges 1864 ablehnte, Dänemark gegenüber Preußen zu unterstützen, erwies sich das Ideal eines einheitlichen Nordens als gescheitert. Dieser politische Schachzug begünstigte, dass schließlich „anstelle des Skandinavismus [...] der Nationalismus [wuchs]“.³⁹

Nicht trotz, sondern gerade weil die nordischen Länder viele Gemeinsamkeiten verbanden, verstärkte sich im Laufe des 19. Jahrhunderts in den einzelnen Staaten der Wunsch nach Abgrenzung.⁴⁰ Diese Abgrenzung diente der Findung einer eigenen Identität, die das gestiegene nationale Selbstbewusstsein ausdrückte, denn trotz der vielen Ähnlichkeiten gab es jeweils eigene kulturelle Wurzeln. Auch die immer wieder von kriegerischen Auseinandersetzungen und Besatzungen geprägte

³⁸ Uffe Østergaard: *Nationale Identitäten. Ursprünge und Entwicklungen: Deutschland, der Norden, Skandinavien*. In: *Kat. Wahlverwandtschaft. Skandinavien und Deutschland 1800-1914*. Hg.: Bernd Henningsen, Janine Klein, Helmut Müssener, Solfried Söderlind. Berlin, Deutsches Historisches Museum / Stockholm, Nationalmuseum / Oslo, Norsk Folkemuseum, 1997. Berlin 1997, S. 29-38, hier S. 30.

³⁹ Vgl. Broberg, S. 58.

⁴⁰ Diese nationalistischen Tendenzen spiegelten überdies ein gesamteuropäisches Phänomen der Zeit wider. Zum Nationalismus und zur Nationalstaatenbildung allgemein siehe beispielsweise Eric J. Hobsbawm: *Nationen und Nationalismus. Mythen und Realität seit 1780*. Frankfurt/Main 2005. / Hans-Ulrich Wehler: *Nationalismus. Geschichte, Formen, Folgen*. München 2001.

politische Vergangenheit vor allem Norwegens und Finnlands wird tiefe Narben hinterlassen und dieses Anliegen begünstigt haben. Gleichwohl zählte trotz aller Tendenz zur Abgrenzung aufgrund der kulturellen und historischen Verwandtschaft das Gefühl einer gemeinsamen nordischen Zugehörigkeit gegenüber dem übrigen Europa.

Es war ein ambivalenter Nährboden, auf dem der Nationalismus Skandinaviens gedieh. Getragen wurde er, wie zuvor die Bewegung des Skandinavismus, vor allem von einem aufstrebenden Bürger- und selbstbewussten Künstlertum. Besonders in intellektuellen Kreisen besann man sich auf eigene Wurzeln, beispielsweise auf die der eigenen Sprache. Dieses bekommt besondere Bedeutung wenn man sich vor Augen führt, dass in Finnland über Jahrhunderte hinweg Schwedisch als Sprache der Landesherrn dominierte. Das Finnische existierte daneben lediglich als Sprache der Bauern, ohne geschriebene Grammatik. Im 19. Jahrhundert, verstärkt ab dem zweiten Drittel des Jahrhunderts, wurde Finnisch im Zuge der Fennomanie auch als Literatursprache genutzt, gefördert und weiterentwickelt.⁴¹ Aber erst 1902 wurde es als Amtssprache neben dem Schwedischen, das sich trotz der russischen Besatzung durchgesetzt hatte, eingeführt.⁴² Als gemeinsame Sprache aller Finnen sollte das Finnische deren Nationalgefühl stärken. Beispielhaft für die Symbolkraft, die die Pflege des Finnischen nun erfuhr, steht die ‚Kalevala‘, das finnische Nationalepos. Es basiert auf mündlich überlieferter Volksdichtung, die von Elias Lönnrot zu einem Epos zusammengestellt und in einer ersten Fassung 1835 veröffentlicht wurde. Schwerpunkt der Dichtung sind Heldensagen und Mythen, die, artifizuell zu einem kohärenten Handlungsstrang arrangiert, eine Art Ersatz für die fehlende eigenständige Geschichte Finnlands boten.⁴³ In diesem Kontext darf die Bedeutung der Kalevala für den aufkeimenden Nationalismus wie ihre Verarbeitung in der Kunst – etwa bei Gallen-Kallela – sicher nicht unterschätzt werden.

Auch Norwegen und Schweden pflegten ihr kulturelles Erbe: Norwegische Volksmärchen erlebten eine Renaissance und in Stockholm entstand 1891 Skansen, ein Freilichtmuseum, das noch heute das Leben im früheren Schweden illustriert. Diese Berufung der einzelnen Länder auf ihr Kulturerbe verdeutlicht die Sehnsucht

⁴¹ Die Fennomanen setzten sich für die Förderung der finnischen Sprache und die Rechte der Finnischsprechenden Bevölkerung ein.

⁴² Bis heute ist Finnland offiziell zweisprachig.

⁴³ Vgl. Christian Niedling: *Zur Bedeutung von Nationalepen im 19. Jahrhundert. Das Beispiel von Kalevala und Nibelungenlied.* (Universitätschriften, Bd. 2) Köln 2007, bes. S. 35f. sowie Björn Collinder: *The Kalevala and its background.* Uppsala 1964, bes. S. 8-17.

nach eigener Tradition und eigenem Profil. Trotz des Skandinavismus des beginnenden 19. Jahrhunderts verliefen die Bestrebungen für einen gemeinsamen skandinavischen Staat schließlich im Sande. Die nationalen Bedürfnisse überwogen und trugen erheblich zur Entstehung und Förderung nationaler Kulturen bei.⁴⁴

2.1.3. Akademie und Opposition

Die künstlerischen Ausbildungsmöglichkeiten in den einzelnen Ländern Skandinaviens gestalteten sich sehr unterschiedlich: Während in Schweden und Dänemark traditionsreiche Kunstakademien bestanden, gab es in Norwegen und Finnland im 19. Jahrhundert lediglich Zeichenschulen.⁴⁵ Die Stockholmer Akademie bestand bereits seit 1735, die Kopenhagener seit 1754. Beide Akademien begannen, eigene Ausstellungen zu zeigen – Stockholm ab 1784, Kopenhagen schon ab 1769. Neben Dresden und Berlin, wo bereits seit 1764 beziehungsweise 1786 Akademieausstellungen stattfanden, gehörten diese zu den ersten öffentlichen Kunstaustellungen, die überhaupt stattfanden.⁴⁶

Es waren also in dieser Hinsicht recht fortschrittliche Akademien und besonders die in Kopenhagen zog daher um 1800 auch viele ausländische Studenten an. Hier finden sich Hinweise auf tradierte kulturelle Beziehungen zwischen Deutschland und dem Norden: So studierten in Kopenhagen schon beispielsweise Caspar David Friedrich von 1794 bis 1798, Philipp Otto Runge von 1799 bis 1801 und Georg Friedrich Kersting von 1804 bis 1808, während der norwegische Landschaftsmaler Johann Christian Dahl 1818 nach Abschluss seines Studiums an der Kopenhagener Akademie nach Dresden ging, sich dort aber erst nach einer Italienreise 1823 endgültig niederließ.⁴⁷

⁴⁴ Vgl. hierzu auch Hans-Ulrich Wehler, der darauf hinweist, dass „der Nationalismus die Differenz zwischen ‚uns‘ und allen ‚Anderen‘ vertiefen [musste] [...]. Die Außengrenze gewann nationaldistinkte Konturen, die Binnenhomogenität erlebte eine spürbare Verdichtung. Fremdenfeindlichkeit hat es seit jeher in den unterschiedlichsten Herrschaftsverbänden mit den unterschiedlichsten Verfassungen gegeben, jetzt aber konnten selbst Exzesse der Xenophobie als nationaler Imperativ der Exklusion von ‚Anderen‘ gerechtfertigt werden.“ Wehler 2001, S. 50.

⁴⁵ Die erste norwegische Akademie wurde erst 1909 in Kristiania gegründet, vorher gab es jedoch die 1818 gegründete Königliche Zeichen- und Kunstschule. In Helsinki wurde 1848 eine Zeichenschule gegründet, aus der sich die heutige Kunstakademie entwickelte.

⁴⁶ Nikolaus Pevsner: *Die Geschichte der Kunstakademien*. München 1986, S. 167.

⁴⁷ Diese Beziehungen fußen auf zwei Aspekten: Einerseits dem herausragenden Ruf der Kopenhagener Kunstakademie, der daher auch deutsche Studenten anzog. Andererseits war Pommern bis 1815 schwedisch, wodurch die generelle Hinwendung der aus Pommern stammenden Künstler Friedrich und Runge in nordische Länder begünstigt wird. Die Orientierung an der dänischen

Angehende Künstler Norwegens und Finnlands waren also gezwungen, nach Kopenhagen, Stockholm oder ins fernere Ausland zu ziehen – so sie privaten Unterricht oder die Kurse der Zeichenschule, die sie in ihren Heimatländern durchaus erhalten konnten, akademisch vertiefen und ausweiten wollten. Hierfür standen ihnen vielfach staatliche Stipendien zur Verfügung. Aufgrund der politischen Verbindungen der Länder zog es norwegische Künstler bis 1814, dem Beginn der Personalunion mit Schweden, zum Studium nach Dänemark. Seit den vierziger Jahren wurde Deutschland jedoch attraktiv und die Düsseldorfer Kunstakademie galt unter Wilhelm von Schadow als traditionelle Ausbildungsstätte skandinavischer, vor allem norwegischer, Künstler. Bald nach der Jahrhundertmitte entwickelten sich parallel dazu sowohl Münchens als auch Karlsruhes Akademien als ihre Ausbildungsorte.⁴⁸ Überdies fanden in München ab 1869 große internationale Ausstellungen statt, auf denen auch sie ihre Arbeiten präsentieren konnten. Ab den siebziger Jahren wurde jedoch neben Deutschland auch Frankreich für norwegische Künstler interessant.⁴⁹ So zog es generell Skandinavier wie Künstler anderer Nationalitäten damals auf der Suche nach Inspiration und Weiterbildung in das Kunstzentrum Paris.⁵⁰ Hier knüpften sie Kontakte zur französischen Avantgarde, durch die sie von neuen Strömungen, besonders dem Impressionismus, Symbolismus und Synthetismus inspiriert wurden. Teilweise beteiligten sie sich auch – wie einige deutsche Künstler – an den Ausstellungen der Société Nationale des Beaux-Arts auf dem Champ de Mars. Während ihrer Pariser Zeit erlebten sie eine opponierende Künstlerschaft. Neben künstlerischen Anregungen erhielten sie so auch Ideen für kunstpolitisches Engagement gegenüber konservativen Akademieanforderungen oder der Jury des

Akademie anstatt der schwedischen mag dabei auf den guten Ruf Kopenhagens zurückzuführen sein. Kersting, der aus Mecklenburg stammte, war wiederum mit Friedrich eng befreundet, so dass ihm dieser ein Vorbild gewesen sein wird. Dahl wiederum verkehrte in Dresden in den Kreisen der Romantiker um Friedrich, sie verfolgten gemeinsame (künstlerische) Ziele.

⁴⁸ Stellvertretend seien hier die Norweger Hans Frederik Gude, der später an der Karlsruher Akademie lehrte, Adelsteen Normann, Adolph Tidemand, Christian Krohg und Frits Thaulow genannt.

⁴⁹ Es ist anzunehmen, dass die Gründe für eine Orientierung an Frankreich vorwiegend künstlerischer Natur sind. Paris war zu dieser Zeit die Metropole der Kunst. Parallel dazu wird aber auch die sich um 1870 ändernde politische Lage zu einer vermehrten Hinwendung der nordischen Künstler nach Frankreich statt nach Deutschland beigetragen haben. Grund hierfür waren der Deutsch-Dänische Krieg 1864 sowie der Deutsch-Französische Krieg 1870/71, aus denen jeweils Deutschland als Sieger hervorging und Norwegen für Dänemark und Frankreich Partei ergriff.

⁵⁰ Nach Paris reisten aus Norwegen u.a. Christian Krohg, Erik Werenskiöld, Frits Thaulow und Edvard Munch, aus Dänemark Peder Severin Krøyer und Jens Ferdinand Willumsen, aus Schweden Carl Larsson, Anders Zorn und Prinz Eugen sowie aus Finnland Albert Edelfelt, Helene Schjerfbeck und Akseli Gallen-Kallela. Vermutlich lernten sie hier auch einige der deutschen Künstler kennen, die sich zeitweise ebenfalls in Frankreich aufhielten. Unter diesen waren Liebermann und möglicherweise Corinth, die zwischen 1873 bis 1878 beziehungsweise 1884 und 1887 wiederholt in Paris waren. Zu Liebermanns Kontakten zur skandinavischen Künstlerkolonie in Paris vgl. Lengefeld 2004, S. 104f.

jährlichen Akademiesalons. Nach ihrer Rückkehr in die Heimat setzten die skandinavischen Künstler diese Anregungen sowohl in einer anti-akademischen Opposition als auch künstlerisch in nationalromantischen Stimmungslandschaften um.

Trotz aller Offenheit der nordischen Akademien auch ausländischen Studierenden gegenüber schienen Reformen spätestens in den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts dringend nötig. Die Curricula waren veraltet, die Hierarchien klar gegliedert, sowohl die Obrigkeiten der Akademien als auch die Bourgeoisie Neuerungen gegenüber wenig aufgeschlossen – ganz ähnlich verhielt es sich in Deutschland, wie später gezeigt wird. Vor diesem Hintergrund formierten sich Künstlergruppen, die die verkrusteten Strukturen aufbrechen und verändern wollten. Zunächst stießen „die Abtrünnigen“ jedoch „mit dem erklärten Ziel, außerhalb des festgefahrenen Kunstlebens Ausstellungen zu arrangieren und in Konkurrenz zu den Salonmalern auf den Kunstmarkt zu treten, [...] auf Widerstand.“⁵¹ Ihre Proteste richteten sich indessen nicht ausschließlich gegen staatliche Reglementierungen. Auch die häufig konservativ orientierten Kunstvereine⁵² sowie weite Teile der Gesellschaft waren zu diesem Zeitpunkt noch nicht bereit, eine erneuerte und progressive Kunst zu akzeptieren und zu unterstützen – auch diese Situation ähnelt der des übrigen Europa.

Die erste freie Künstlervereinigung Schwedens, die ‚Opponenterna‘ (‚Oppositionsbewegung‘) gründete sich bereits 1884 und zeigte 1885 erste Ausstellungen. Die Forderung der Oppositionskünstler nach Reformen der Akademie hatte jedoch wenig Erfolg. Im folgenden Jahr, 1886, entstand daraufhin der ‚Konstnärsförbundet‘, ein secessionistischer Künstlerverband, dessen Mitglieder eigenständig ausstellten – ab Mitte der achtziger Jahre gab es folglich in Schweden schon freie Ausstellungen neben denen der Akademie. Nach internen Streitigkeiten

⁵¹ Cecilia Lengefeld: *Stockholm und Berlin. Zur Ausstellungspolitik der Avantgarde um 1900*. In: Ortrud Gutjahr, Bernd Henningsen, Helmut Müssener, Otto Lorenz (Hg.): *Attraktion Großstadt um 1900. Individuum – Gemeinschaft – Masse. (Wahlverwandtschaft – Der Norden und Deutschland. Essays zu einer europäischen Begegnungsgeschichte*, Bd. 6) Berlin 2001, S. 211-220, hier S. 211.

⁵² In Deutschland wird bereits 1792 der erste Kunstverein in Nürnberg gegründet. Vor allem im Laufe der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts werden zahlreiche Vereine ins Leben gerufen, so beispielsweise 1818 in Karlsruhe, 1822 in Hamburg, 1824 in München und 1825 in Berlin. In Skandinavien gab es Gründungen 1825 in Kopenhagen, 1832 in Stockholm, 1836 in Kristiania und 1846 in Helsinki. Vgl. dazu auch Walter Grasskamp: *Die Einbürgerung der Kunst. Korporative Kunstförderung im 19. Jahrhundert*. In: Ekkehard Mai, Peter Paret, Ingrid Severin (Hg.): *Sammler, Stifter und Museen. Kunstförderung in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert*. Köln, Weimar, Wien 1993, S. 104-113.

kam es schließlich 1890 zu einer Aufspaltung, aus der der weniger radikale ‚Verein Schwedischer Künstler‘ (‚Svenska Konstnärerers Förening‘) hervorging.⁵³

Auch in Dänemark fanden sich Anfang der achtziger Jahre opponierende Künstler zusammen, um ein Gegengewicht zur veralteten Akademie zu bilden. Nach dem so genannten ‚Goldenen Zeitalter‘ des beginnenden 19. Jahrhunderts, als sich die dänische Malerei und Bildhauerei auf ihrem Höhepunkt befand und über ihre Grenzen hinaus hohe Anerkennung erhielt, erschien „die Kopenhagener Akademie [...] den Jüngeren eher erstarrt.“⁵⁴ Wie auch im übrigen Europa gab es kaum Neuerungen. Junge Künstler wie Johan Rohde, damals noch Schüler an der Akademie, lehnten sich dagegen auf. Um den schlechten Ausbildungsbedingungen entgegenwirken zu können, gründete Rohde 1882 die ‚Kunsternes Frie Studieskoler‘ (‚Freie Künstlerstudien­schule‘). Auch wenn es 1887 erste Reformen an der dänischen Akademie gab, bestimmte noch eine restriktive Jury die Ausstellungen. Aufgrund der häufigen Ablehnung von Arbeiten der Schüler der Künstlerstudien­schule organisierte Rohde schließlich in seinem Atelier Ausstellungen dieser Werke.⁵⁵ In diesen freien Ausstellungen zeigten sich bereits Ansätze einer Oppositionsgruppe. Sie wurde 1891 als ‚Den Frie Udstilling‘ (‚Die freie Ausstellung‘) mit Rohde als einem der Initiatoren ins Leben gerufen.⁵⁶ Vor allem er setzte sich zudem dafür ein, europäische, besonders französische, Künstler zu Ausstellungen der Frie Udstilling einzuladen, um den Blick auch für andere Strömungen und Ausdrucksformen zu öffnen. So stellten beispielsweise Paul Gauguin und Vincent van Gogh 1893 in Kopenhagen aus, eine Ausstellung, die

⁵³ Mitglieder des Künstlerbundes waren u.a. Karl Nordström als Vorsitzender, Anders Zorn, Bruno Liljefors und Carl Larsson. Larsson wechselte 1890 zum weniger radikalen Verein Schwedischer Künstler. Zur Geschichte des Künstlerverbandes vgl. Sixten Strömbom: *Konstnär­sförbundet Historia*. Stockholm 1945, bes. S. 226-252. Ferner dessen Fortsetzung: Ders.: *Nationalromantik och Radikalism. Konstnär­sförbundet Historia 1891-1920*. Stockholm 1965.

⁵⁴ Gerhard Kaufmann: *Vorwort und Einführung*. In: Kat. *Das Licht des Nordens. Skandinavische und norddeutsche Malerei zwischen 1870 und 1920*. Bearb.: Axel Feuß. Hamburg, Altonaer Museum, 1993 / Tokyo, Daimaru Museum, 1993 / Osaka, Navio Museum, 1993 / Asahikawa, Hokkaido Museum of Art, 1994 / Kumamoto, Prefectural Museum of Art, 1994. Hamburg ²1993, S. 9-18, hier S. 13.

⁵⁵ Zu diesem Absatz vgl. Gertrud Oelsner: *Der bedeutende Organisator*. In: Kat. *Johan Rohde (1856-1935). Ein dänischer Künstler der Moderne*. Berlin, Bröhan-Museum, 2006/07. Odense 2006, S. 13-29, hier S. 14-19.

⁵⁶ Eine weitere Aufweichung der Strukturen belegt die Gründung der ersten Kunsts­chule für Frauen, die ‚Kunsts­kole för Kvinner‘, 1888 in Kopenhagen. Schweden hingegen ließ schon 1864 erstmals Frauen zur Stockholmer Akademie zu.

auch Leistikow gesehen hat, wie Corinth in seiner 1910 erschienenen Hommage an Leistikow berichtet.⁵⁷

In Norwegen brachen 1880 oppositionelle Künstler durch einen Ausstellungsboykott mit der konservativen ‚Kunstgesellschaft Kristiania‘. Sie gehörten größtenteils zur Kristiania-Bohème, die sich in Norwegens Kapitale in den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts zusammenfand, um sich gegen das restriktive Bürgertum aufzulehnen.⁵⁸ Die Mitglieder sorgten mit ihrem Lebensstil und Moralkodex, mit dem sie für ungebundene Liebesbeziehungen und eine freizügige Erotik eintraten, zwar für Aufsehen, Anerkennung ernteten sie allerdings kaum. Doch das war auch nicht ihr Ziel. Vielmehr wollten sie die Gesellschaft bewusst provozieren, vielleicht nicht nur, um ihre eigenen Vorstellungen konsequent und ohne Einschränkung seitens bürgerlicher und in ihren Augen überkommener Vorstellungen zu leben, sondern auch, um eben jene eingefahrenen Verhaltens- und Denkmuster in Frage zu stellen. Auch wenn ihre Vorgehensweise radikal erscheinen mag, so versinnbildlicht sie die unbefriedigende Situation der Künstler. Da es in Norwegen noch keine Kunstakademie gab, sie wurde erst 1909 gegründet, wurden avantgardistische Künstler durch die 1818 gegründete Kunst- und Zeichenschule, die Kunstgesellschaft sowie den Publikumsgeschmack reglementiert. Den größten Teil der Künstler zog es daher im 19. Jahrhundert zur Ausbildung nach Dänemark, Deutschland und Frankreich. Vor diesem Hintergrund erhält die Kristiania-Bohème eine zentrale Rolle in der künstlerischen Opposition Norwegens.

In Finnland hingegen ist eine derart aufrührerische Künstleravantgarde wie die Kristiania-Bohème nicht bekannt. Dennoch gab es eine freie Verbindung, die so genannte ‚Finska Konstnärerers Föreningen‘. Diese ‚Finnische Künstlervereinigung‘ zeigte ihre erste Schau 1891 aus Protest gegen die rigide Ausstellungspolitik des Kunstvereins, der zahlreiche moderne Werke ablehnte. Ein weiterer wichtiger Aspekt

⁵⁷ Lovis Corinth: *Das Leben Walter Leistikows. Ein Stück Berliner Kulturgeschichte*. Neu herausgegeben, kommentiert und mit einem Nachwort versehen von Reimar F. Lacher. Berlin 2000 (Erstausgabe 1910), S. 61.

⁵⁸ Die Kristiania-Bohème war ein radikaler Zirkel um den Schriftsteller Hans Jaeger in den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts. Einige Mitglieder unterhielten enge Kontakte nach Deutschland: Beispielsweise der Maler und Schriftsteller Christian Krohg, der seit seiner Karlsruher Studienzeit 1874 eng mit Max Klinger befreundet war. Des weiteren Krohgs Schüler Edvard Munch, der sich ja später für mehrere Jahre in Berlin niederließ, und Dagny Juel, die wiederum durch Munch in den Berliner Künstlerzirkel ‚Das Schwarze Ferkel‘ eingeführt wurde, in dem alle drei verkehrten. Jaeger beschrieb den Zirkel in seinem autobiographischen Roman *Fra Kristiania Bohêmen (Von der Kristiania-Bohème)*, der 1885 herausgegeben und gleich nach seinem Erscheinen beschlagnahmt wurde. Vorgeworfen wurden dem Autor obszöne und blasphemische Äußerungen. Vgl. Fritz Paul: *Die Bohème als kreatives Milieu. Strindberg und Munch im Berlin der neunziger Jahre*. In: *Georgia Augusta*, 33, 1980, S. 13-28, hier S. 13.

der Auflehnung gegen den Kunstverein war dessen Übernahme aller Rechte an den von ihm erworbenen Kunstwerken.⁵⁹ Da der Kunstverein seit seiner Gründung 1846 auch Zeichenunterricht erteilte, richtet sich die Auflehnung der Künstler sicher ebenso gegen die in ihren Augen überkommenen Ausbildungsinhalte. Zu den Gründungsmitgliedern der opponierenden Künstlervereinigung gehörten Albert Edelfelt, Akseli Gallen-Kallela und Eero Järnefelt, die auch in Paris studiert hatten. Als Alternative zu der Zeichenschule beispielsweise des Kunstvereins Helsinki orientierten sich ehrgeizige finnische Künstler im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts vorwiegend an Frankreich. Sie folgten damit einer Zeitströmung. Die Hinwendung zu den Akademien in Stockholm oder Sankt Petersburg (gegründet 1757) wäre zwar sowohl politisch als auch geographisch nahe liegend gewesen, das aufkeimende Nationalgefühl scheint aber gerade wegen der Okkupation zu überwiegen und daher diese Optionen auszuschließen. So verwundert es nicht, dass Edelfelts Aufenthalt an der Petersburger Akademie 1883-1885 eine Ausnahme bleibt.⁶⁰

Zusammenfassend lässt sich also festhalten, dass die skandinavische Künstlerschaft bereits seit Beginn der achtziger Jahre über eine ausgeprägte secessionistische Bewegung verfügte. Dieses Streben nach freier künstlerischer Entfaltung abseits eines akademischen Diktums ist Beleg für die im 19. Jahrhundert einsetzende Autonomisierung des Künstlers. Zahlreiche Künstler wollten sich weder weiterhin überkommenen Hierarchien unterordnen, noch Auflagen für Sujet und Technik ihrer Kunstwerke erfüllen müssen. Diese Haltung hatte sich besonders während des Aufenthaltes vieler Maler in den siebziger und achtziger Jahren in Frankreich verstärkt. Neben den sich damals durchsetzenden Kunstströmungen wurden sie auch von oppositionellen Ideen inspiriert und hatten erlebt, wie sich die Künstler dort für freie Ausstellungen einsetzten. Diese künstlerischen und kunstpolitischen Anregungen versuchten sie schließlich nach ihrer Rückkehr in ihre nordischen

⁵⁹ Vgl. Bengt von Bonsdorff: *Under the Sign of the Rainbow Colours. Impressionism and Finland*. In: *Kat. Impressionism and the North. Late 19th Century French Avant-garde Art and the Art in the Nordic Countries 1870-1920*. Stockholm, Nationalmuseum, 2002/03 / Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, 2003. Stockholm 2002, S. 263-295, hier S. 266.

⁶⁰ Ebd., S. 278.

Zu erwähnen ist jedoch die gemeinsame Ausstellung russischer und finnischer Künstler in St. Petersburg 1898. Teilnehmende Künstler waren u.a. die Finnen Edelfelt, Gallen-Kallela und Järnefelt sowie die Russen Leon Bakst, Michail Wrubel und Isaak Lewitan. Zu dieser Schau lud Sergej Djalilew von der russischen Vereinigung ‚Mir iskusstwa‘ (‚Welt der Kunst‘) ein, deren Ziel unter anderem die Förderung neuer Kunstströmungen, besonders des Jugendstils, war. Weiterführende Literatur: Aleksandr A. Kamenskij (Hg.): *Vereinigung russischer Künstler ‚Welt der Kunst‘ zu Beginn des 20. Jahrhunderts*. Leningrad 1991.

Heimatländer umzusetzen. Allerdings stießen sie damit vielfach auf Ablehnung – eine Situation, in der sich auch ihre deutschen Kollegen befanden.

2.2. Die kulturelle Situation in Deutschland: Fokus Berlin

In den letzten Dekaden des 19. Jahrhunderts rangen Berlin und München um die Position als führende Kulturstadt Deutschlands. Noch in den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts war München das unbestrittene Zentrum. Seine Akademie zog mehr Kunststudenten an als Berlin und zeigte international beachtete Ausstellungen. Neben Werken deutscher Künstler wurden seit 1869 auf den Ausstellungen der Münchner Akademie und auch der freien Münchner Künstlergenossenschaft internationale Arbeiten, beispielsweise aus Frankreich, Norwegen, Schweden oder Dänemark, präsentiert.⁶¹ Mit Beginn der achtziger Jahre entwickelte sich jedoch ein zunehmender Konkurrenzkampf zwischen München und dem aufstrebenden Berlin. Höhepunkt war dabei die Jahrhundertausstellung der Berliner Akademie 1886. Sie wurde ein „großer Verkaufserfolg“ und bestärkte München in der Sorge um „seinen Status als deutsches Kunstzentrum“.⁶² In Berlin schlug sich der mit der Industrialisierung und Urbanisierung einhergehende wirtschaftliche Aufschwung allmählich auch im kulturellen Leben nieder: Zahlreiche Theater und Theatervereine wurden gegründet, man besuchte Museen und Ausstellungen, hörte Konzerte oder traf sich in Salons, beispielsweise bei Felicie Bernstein.⁶³

⁶¹ Vgl. Paul 1994, S. 89.

⁶² William Vaughan: *Symbolische Landschaften*. In: Kat. *SeelenReich. Die Entwicklung des deutschen Symbolismus 1870-1920*. Hg.: Ingrid Ehrhardt, Simon Reynolds. Frankfurt/Main, Schirn Kunsthalle / Birmingham, Museum and Art Gallery / Stockholm, Prins Eugens Waldemarsudde, 2000. München, London, New York 2000, S. 79-108, hier S. 85.

⁶³ Eine wichtige Rolle kam dabei auch der ‚Freien Bühne‘ zu, die 1889 als Privatverein gegründet wurde. Dieses war ein kluger Schachzug, denn nur private Vereine konnten die Zensur umgehen und Dramen aufführen, die für öffentliche Bühnen verboten waren. Gründungsmitglieder waren u.a. Theodor Wolff, Maximilian Harden und Otto Brahm. Vgl. Gernot Schley: *Die Freie Bühne in Berlin. Der Vorläufer der Volksbühnenbewegung. Ein Beitrag zur Theatergeschichte in Deutschland*. Berlin 1967, bes. S. 14.

Carl und Felicie Bernstein gehörten in Deutschland zu den ersten Sammlern der französischen Impressionisten. Nachdem sie seit etwa 1880 Kunst beispielsweise Édouard Manets oder Alfred Sisleys kauften, vergrößerten sie ihre Sammlung später auch durch Ankäufe so genannter deutscher Impressionisten wie Max Liebermann. In ihrem Salon, den sie erstmals um 1890 in Berlin hielten, verkehrten zahlreiche Berliner Intellektuelle und Künstler: Neben Musikern wie Richard Strauss, Schriftstellern wie Georg Brandes, Historikern wie Theodor Mommsen und Ernst Curtius, Kunsthistorikern wie Wilhelm von Bode und Hugo von Tschudi sowie dem Theaterleiter Otto Brahm trafen sich hier Künstler, etwa Max Klinger, Walter Leistikow, Max Liebermann, Adolph von Menzel oder Sabine und Reinhold Lepsius.

Vgl. hierzu und allgemein zu den Berliner Salons ausführlich: Petra Wilhelmy-Dollinger: *Der Berliner Salon im 19. Jahrhundert (1780-1914)*. (Veröffentlichungen der Historischen Kommission zu Berlin, Bd. 73) Berlin 1989 (zugl. Diss. Münster 1987), zum Salon Bernstein S. 311-314.

Zur Geschichte und Urbanisierung Deutschlands, speziell Berlins, im ausgehenden 19. Jh. vgl. zum Beispiel Volker Ullrich: *Die nervöse Großmacht 1871-1918. Aufstieg und Untergang des deutschen Kaiserreiches*. Frankfurt/Main²1999, bes. S. 127-142.

Bis zur Jahrhundertwende veränderte sich der Kunstmarkt zusehends. Neben eine tradierte Kunstauffassung trat in Berlin nun verstärkt die Förderung der Avantgarde, während man in München „zu sehr an der Tradition [hing], man war mehr konservativ und etwas misstrauisch gegen das Neue“, wie Zeitgenossen wie Hermann Schlittgen bemerkten.⁶⁴ In Berlin entstanden neue private Kunstsammlungen sowie vermehrt modern ausgerichtete Kunsthandlungen, etwa Keller & Reiner (gegründet 1897) und die 1898 gegründete Kunst- und Verlagsanstalt Cassirer. Auch die Zahl neu gegründeter Kunst- und Kulturzeitschriften wie der *Freien Bühne* (gegründet 1890), dem *PAN* (erschieden zwischen 1895 und 1900) oder *Kunst und Künstler* (gegründet 1902) stieg an, unabhängige Künstlergruppen wurden ins Leben gerufen und bereicherten die Ausstellungsszene – Berlin war schließlich gegenüber München erstarkt und konnte sich als kulturelles Zentrum durchsetzen.⁶⁵ Corinth erinnert sich in seiner *Selbstbiographie*, dass sein Umzug nach Berlin 1901 auch der kulturellen Erstarkung der Hauptstadt geschuldet war, an der er teilzuhaben hoffte: „Trotzdem ich zwei Seelen in der Brust hatte, von denen mich die intensivere nach München zog, wollte ich es doch in Berlin wagen. Zu jener Zeit stand Berlin in der höchsten Blüte.“⁶⁶

2.2.1. Kunstverständnis Wilhelms II.

Gleichzeitig vergrößerte sich die Kluft zwischen traditioneller und moderner Kunstauffassung. Avantgardistische Strömungen wie der Impressionismus oder Symbolismus hatten es zunächst schwer, sich in Deutschland durchzusetzen. Besondere Ablehnung erfuhren diese Stile durch Kaiser Wilhelm II., der 1888 zum deutschen Kaiser und König Preußens gekrönt wurde. Aufgrund seiner an konservativen gesellschaftlichen und kulturellen Werten des 19. Jahrhunderts orientierten Einstellung favorisierte Wilhelm II. eine idealisierende Kunst fernab alltäglicher, in seinen Augen trivialer Sujets. Moderne Entwicklungen sowohl in der

⁶⁴ Schlittgen, S. 204.

⁶⁵ Vgl. Nicolaas Teeuwisse: *Vom Salon zur Secession. Berliner Kunstleben zwischen Tradition und Aufbruch zur Moderne 1871-1900. (Jahresgabe des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, 1985)* Berlin 1986 (zugl. Diss. FU Berlin 1982), S. 220-241.

Zur Diskussion um den kulturellen Rang der beiden Städte, die auch über die Kolumne *Münchens Niedergang als Kunststadt* des Kunstkritikers Hans Rosenhagen in der Berliner Zeitung *Der Tag* ausgefochten wurde, vgl. Corinth 2000, S. 173.

⁶⁶ Lovis Corinth: *Selbstbiographie*. Leipzig 1926, S. 105.

Kunst als auch in der Literatur lehnte er ab. Seiner Ansicht nach sollte Kunst als eine Art ‚Machtkunst‘ im Dienste des Staates stehen. Sie sollte die Mächtigen des Reiches und dessen Geschichte glorifizieren und deren Person, Taten oder Errungenschaften dem Betrachter vor Augen führen.⁶⁷ Eine traditionelle, realistische Darstellungsweise unterstützte dabei das Bedürfnis nach Repräsentation und Idealisierung; Strömungen der aufkeimenden Moderne wurden hingegen abgelehnt. Die doktrinäre Ansicht des Kaisers hinsichtlich der Kultur seiner Zeit verdeutlicht seine berühmt gewordene Rede über die ‚Rinnsteinkunst‘:

„[...] Eine Kunst, die sich über die von Mir bezeichneten Gesetze und Schranken hinwegsetzt ist keine Kunst mehr, sie ist Fabrikarbeit, ist Gewerbe, und das darf die Kunst nie werden. [...] Aber mehr noch: Die Kunst soll mithelfen, erzieherisch auf das Volk einzuwirken, sie soll auch den unteren Ständen nach harter Mühe und Arbeit die Möglichkeit geben, sich an den Idealen wieder aufzurichten. [...] Wenn nun die Kunst, wie es jetzt vielfach geschieht, weiter nichts tut, als das Elend noch scheußlicher hinzustellen, wie es schon ist, dann versündigt sie sich am deutschen Volke. [...] Die Pflege der Ideale ist zugleich die größte Kulturarbeit, und wenn wir hierin den anderen Völkern ein Muster sein und bleiben wollen, so muß das ganze Volk daran mitarbeiten, und soll die Kultur ihre Aufgabe voll erfüllen, dann muß sie bis in die untersten Schichten des Volkes hindurchgedrungen sein. Das kann sie nur, wenn die Kunst die Hand dazu bietet, wenn sie erhebt, statt daß sie in den Rinnstein niedersteigt. [...]“⁶⁸

Interessant ist in diesem Zusammenhang, wie sich die wirtschaftliche Entwicklung des Kaiserreiches zur kulturellen Lage verhält: Seit Beginn der Gründerzeit und besonders unter Wilhelm II. prosperierte das Land. Ein starker Fortschrittswille prägte die zunehmende Industrialisierung, die zwar einerseits dem Land zu wirtschaftlichem Aufschwung verhalf, andererseits die Diskrepanz zwischen Bürgertum und Proletariat größer werden ließ. Gleichzeitig wurde jedoch die künstlerische Avantgarde beschnitten. Dieses Missverhältnis entstand zum einen aus dem Wunsch nach

⁶⁷ Vgl. John C.G. Röhl: *Wilhelm II. Der Aufbau der Persönlichen Monarchie 1888-1900*. München 2001, zu seiner Kunstauffassung S. 984-1026.

⁶⁸ Axel Matthes (Hg.): *Reden Kaiser Wilhelms II.* München 1976, S. 110f.

Die Rede hielt Wilhelm II. am 18. Dezember 1901 anlässlich der Enthüllung des letzten Denkmals der Berliner Siegesallee. Dadurch, dass sie erst einige Jahre nach Gründung freier Künstlervereinigungen und Secessionen gehalten wurde, verdeutlicht sie jedoch besonders die anhaltende Ablehnung der beginnenden Moderne durch den Kaiser. Der Begriff der ‚Rinnsteinkunst‘ wurde zu einem geflügelten Wort etwa für die Kunst von Käthe Kollwitz oder Max Liebermann.

Stabilität in einer sich rasant wandelnden Welt. Die Bevorzugung tradierter Kunstformen unterstützte diese Beständigkeit. Zum anderen wurde aber durch eine Kunst, die die historischen, politischen und wirtschaftlichen Errungenschaften des Staates glorifiziert, auch die eigene Position im Sinne einer Staatskunst gesichert. Avantgardistische Kunst mit ungewohnten Sujets und neuer Formensprache konnte – und wollte – diesem Anspruch nicht gerecht werden, so dass sich auch hieraus ihre Ablehnung erklärt. Das wilhelminische Zeitalter wurde, wie schon Theodor Fontane erkannte, gekennzeichnet durch den Kontrast zwischen dem „totale[n] Bruch mit dem Alten“ und dem gleichzeitigen „Wiederherstellenwollen des Uralten“.⁶⁹ Darin spiegelt sich das ambivalente Wesen Wilhelms II.: Während er in Staat, Politik, Gesellschaft und Kultur konservativ eingestellt war, war seine Technikbegeisterung, die sich etwa in seinem Faible für modernste Entwicklungen bei Automobilen, der Schifffahrt oder Luftfahrt zeigten, sehr fortschrittlich.

Die reaktionäre Kunstauffassung Wilhelms II. teilte Anton von Werner. Da er seit 1875 Direktor der Preußischen Akademie der Künste und seit 1887 Vorsitzender des Vereins Berliner Künstler war, wurde diese Vorstellung auch maßgebend für deren jährliche Ausstellungen. Konservative Jurys lehnten avantgardistische Kunst zumeist ab und ließen hauptsächlich konventionelle Künstler und Werke zu. Auf diese Weise wurde nicht nur versucht, die Weiterentwicklung einer Kunst jenseits des wilhelminischen Kunstgeschmacks zu unterbinden, sondern es wurden dem Publikum auch nur wenig abwechslungsreiche Ausstellungen geboten. Nur langsam begann der Verein Berliner Künstler nach einem Misserfolg 1891, sich auf den wandelnden Publikumsgeschmack einzustellen.⁷⁰

⁶⁹ Theodor Fontane an Georg Friedländer am 5. April 1897. Zitiert nach Theodor Fontane: *Briefe an Georg Friedlaender*. Hg.: Kurt Schreinert. Heidelberg 1954, S. 309.

In diesem Zusammenhang wurde auch von Deutschlands „Janusgesicht von Moderne und Tradition“ am Ende des 19. Jahrhunderts gesprochen. Hans-Ulrich Wehler: *Deutsche Gesellschaftsgeschichte*. Bd. 3: *Von der ‚Deutschen Doppelrevolution‘ bis zum Beginn des Ersten Weltkrieges. 1849-1914*. München 1995, S. 1250ff.

⁷⁰ Anlässlich der Jubiläumsausstellung zum 50-jährigen Bestehen des Vereins Berliner Künstler kam es, verkürzt dargestellt, aufgrund von Fehlabsprachen und Uneinigkeiten hinsichtlich der Künstlerauswahl zum Rückzug von französischen und norwegischen Künstlern, darunter auch fortschrittlichen wie Edvard Munch. Die Presse reagierte darauf überwiegend negativ. Vgl. Sabine Meister: *Die Vereinigung der XI. Die Künstlergruppe als Keimzelle der organisierten Moderne in Berlin*. Freiburg 2007 (zugl. Diss. Freiburg 2006, <http://www.freidok.uni-freiburg.de/volltexte/2769/>), S. 56ff.

2.2.2. Der Bruch mit dem Alten: Gruppe XI, Affäre Munch und Berliner Secession

Um den konservativen akademischen Richtlinien entgegenzutreten, davon unabhängig ausstellen zu können und die Modernisierung des Kunstlebens voranzutreiben, fanden sich im Februar 1892 elf Künstler zusammen, um die erste unabhängige Künstlergruppe Berlins zu gründen: die Vereinigung der XI.⁷¹ Unter ihnen waren Walter Leistikow, Max Liebermann und Ludwig von Hofmann. Ihr Ziel war eine Vereinigung, die durch übersichtlichere Ausstellungen – im Kontrast zu den überladenen der Akademie – einen Nährboden für zeitgenössische Künstler schafft, unabhängig von deren jeweiliger Stilrichtung. So formuliert Leistikow rückblickend als Intention, „eine kleine gemeinsame Ausstellung zu arrangieren, in der jeder frei und ungeniert, ohne Rücksicht auf Wünsche und Liebhabereien des kaufenden Publikums, ohne ängstliches Schielen auf Paragraphen der Ausstellungsprogramme, sich geben konnte.“⁷²

Die Künstler brachen dabei nicht völlig mit der Akademie und dem Künstlerverein, sondern stellten dort teilweise ebenfalls aus. Sie sahen in der Gruppe XI eine Möglichkeit, sich neben den staatlich reglementierten Organisationen entfalten zu können. Trotz aller Unzufriedenheit waren sie nicht auf offene Konfrontation mit den etablierten Strukturen aus, sondern suchten nach einer Alternative. Die Aufrechterhaltung der Beziehungen zu Akademie und Verein Berliner Künstler zeugt allerdings aufgrund der Kritik, die die Künstler dennoch an reglementierten Ausstellungen, Hierarchien und Akademismus übten, davon, dass die Mitglieder der XI einen autarken Weg abseits jeglicher Konventionen noch nicht wagen wollten oder konnten. Es gelang ihnen jedoch, ein Forum für progressive Kunst parallel zum wilhelminisch dominierten Kunstgeschmack zu schaffen.

Die Vereinigung verdeutlicht die Situation, in der sich die Berliner Kunstwelt im ausgehenden 19. Jahrhundert befand: Es war eine Zeit des Umbruchs, eine Zeit zwischen Tradition und Moderne. Im Laufe der Jahre steigerte sich der Unmut vieler Künstler auch außerhalb der Gruppierung. Sie forderten stärkere Opposition gegenüber den staatlichen Institutionen und Restriktionen, zumal es zunehmend schwierig wurde, zu den Ausstellungen der Akademie, die traditionell im Ausstellungsgebäude am Lehrter Bahnhof abgehalten wurden, zugelassen zu

⁷¹ Ausführlich zu Geschichte und Ausstellungstätigkeit der Gruppe XI bei Meister.

⁷² Walter Leistikow: *Die XI*. In: *Die Zukunft*, 14, 1896, S. 603-605, hier S. 604.

werden: Einerseits, weil die Zahl der ausgebildeten Künstler und folglich die der eingereichten Werke stetig stieg, andererseits, weil die sich am wilhelminischen Kunstgeschmack orientierende Jury immer wieder radikal in ihrer Ablehnung allzu moderner Kunst war. Die Struktur der Gruppe XI reichte für diese Ziele nicht aus, zumal sie mit internen Kontroversen zu kämpfen hatte⁷³ und einen endgültigen Bruch mit dem offiziellen Kunstbetrieb scheute. Dieser kam mit der Gründung der Berliner Secession im Januar 1899, der die Gruppe XI jedoch den Weg bereitete.⁷⁴ Die über Jahre treibenden Kräfte der Secession waren Liebermann als Präsident und Leistikow als Erster Sekretär. Da einige Mitglieder der Secession wie Ludwig von Hofmann, Liebermann und Leistikow auch der Gruppe XI angehörten und deren Tätigkeit nun mehr und mehr an Relevanz verlor, löste die Vereinigung der XI sich schließlich 1899 auf.

Bevor es jedoch mit der Gründung der Berliner Secession zur endgültigen Abspaltung vom traditionellen Ausstellungswesen kam, ist die zum Skandal avancierte Ausstellung Edvard Munchs Ende 1892 zu erwähnen.⁷⁵ Sie verdeutlicht die Zerrissenheit der Berliner Künstlerschaft, aber auch des einladenden Vereins Berliner Künstler, zwischen Konservativität und Progressivität: Edvard Munch war eingeladen worden, insgesamt 55 Werke auszustellen. Die am 5. November 1892 eröffnete Schau war für eine Länge von zwei Wochen angesetzt, wurde jedoch nach nur einer Woche geschlossen – die subjektiv-expressive Bildsprache Munchs irritierte viele Besucher und auch innerhalb des Vereins war man gespalten. Diese Spaltung

⁷³ Meister, S. 114ff.

⁷⁴ Eine erste Sitzung erfolgte im Mai 1898, die in der gängigen Literatur zur Secession üblicherweise auch als Gründungsdatum angegeben wird. Die endgültige Ausrufung der Berliner Secession erfolgte aber erst am 19. Januar 1899, wie Sabine Meister in ihrer Arbeit über die Vereinigung der XI hinsichtlich einer neuen Lesart zur Gründung der Berliner Secession schlüssig darlegt. Sie widerlegt zudem den Gründungsmythos der Secession, der sich um die vermeintliche Ablehnung des Gemäldes *Grunewaldsee* von Leistikow rankte. Meister, S. 271ff.

Zur Secession und ihrer Gründung vgl. zum Beispiel Rudolf Pfefferkorn: *Die Berliner Secession. Eine Epoche deutscher Kunstgeschichte*. Berlin 1972, S. 31f. / Werner Doede: *Die Berliner Secession. Berlin als Zentrum der deutschen Kunst von der Jahrhundertwende bis zum Ersten Weltkrieg*. Frankfurt/Main, Berlin, Wien 1977, S. 17f. / Peter Paret: *Die Berliner Secession. Moderne Kunst und ihre Feinde im Kaiserlichen Deutschland*. Berlin 1981, S. 87ff. / Bettina Best: *Secession und Secessionen. Idee und Organisation einer Kunstbewegung um die Jahrhundertwende. Eine vergleichende Darstellung der Interaktionen, Aktivitäten und Programme der deutschsprachigen Künstlervereinigungen der Secession*. München 2000 (zugl. Diss. München 2000), zur Konstituierung der Berliner Secession bes. S. 120ff.

⁷⁵ Zur Ausstellung und ihrer Wirkung ausführlich bei Monika Krisch: *Die Munch-Affäre – Rehabilitierung der Zeitungskritik. Eine Analyse ästhetischer und kulturpolitischer Beurteilungskriterien in der Kunstberichtserstattung der Berliner Tagespresse zu Munchs Ausstellung 1892*. Mahlow bei Berlin 1997 (zugl. Diss. FU Berlin 1997). Weitere Ausführungen der Geschehnisse u.a. bei Schneede 1994, S. 14-16, und Teeuwisse, S. 183-197.

verdeutlicht die auf den Vorfall folgende Gründung der Freien Künstlervereinigung, an der fortschrittliche Künstler wie Leistikow und Liebermann aber auch etablierte Künstler wie Eugen Bracht beteiligt waren.⁷⁶ Sie sahen in der Schließung nicht nur die moderne Kunst, sondern auch das Gastrecht beschnitten, wie Leistikow betont:

„Soll es erlaubt sein, Künstler, die feierlich vom Verein durch die betreffende Kommission eingeladen, ohne weiteres wieder an die Luft zu setzen, weil Hans [sic] und Kunz anderer Meinung, weil sie aus irgend einem Grunde ärgerlich sind auf dieses oder jenes Bild? Ist es jedem Beliebigen gestattet, wenn er nur einige Leute hinter sich hat, die mit ihm stimmen, der Kunst eine Grenze zu stecken, zu sagen, bis hierhin und nicht weiter?“⁷⁷

Meister interpretiert die übliche Lesart des Zustandekommens der Schau als ein Versehen neu: Sie nimmt aufgrund der 1891 missglückten Einladung norwegischer Künstler an, dass das Angebot bewusst an Munch gerichtet wurde, da der Verein Berliner Künstler sich darum bemühte, „ein besseres Ausstellungskonzept [...] zu entwickeln, um seinen Ruf zu verbessern.“⁷⁸ Ihrer Folgerung, die Schließung der Ausstellung sei auf eine strukturelle Krise innerhalb des Vereins Berliner Künstler zurückzuführen, ist sicher zuzustimmen – darüber hinaus ist sie aber auch Ausdruck der Krise des Berliner Kulturlebens, das sich einerseits mit neuen, anti-akademischen Stilrichtungen und selbstbewussten Künstlern konfrontiert sah, andererseits den Neuerungen skeptisch gegenüberstand. Sie ist also, auch losgelöst vom Verein Berliner Künstler, zugleich als Symbol des Anfang der neunziger Jahre einsetzenden künstlerischen Umbruchs zu verstehen.

Für Edvard Munch gestaltete sich die Affäre als hervorragende Werbung: Deutschlands Presse berichtete über die Vorfälle in Berlin, und in kunstinteressierten Kreisen – reaktionären wie progressiven – wurde über ihn gesprochen.⁷⁹ Kurzfristig erhielt er dank dieser Reklame Angebote von dem Kunsthändler Eduard Schulte zu Ausstellungen seiner zurückgewiesenen Werke in dessen Dependancen in Düsseldorf und Köln. Während Munchs Gemälde in Düsseldorf positiv aufgenommen

⁷⁶ Teeuwisse, S. 185.

⁷⁷ Selber [d.i. Walter Leistikow] 1892, S. 1298.

⁷⁸ Meister, S. 267.

⁷⁹ Aus einem Brief Munchs an seine Tante Karen Bjölstad vom 12. November 1892: „Das ist übrigens das Beste was passieren kann, bessere Reklame kann ich gar nicht haben.“ Zitiert nach der Rubrik *Briefe und Notizen* in Kat. *Munch und Deutschland*. Hamburg, Kunsthalle, 1994. Hamburg 1994, S. 61.

wurden, erfuhren sie in Köln hingegen Ablehnung.⁸⁰ Nach seiner Rückkehr nach Berlin Ende Dezember 1892 organisierte Munch mangels eines ihn unterstützenden Kunsthändlers selbst eine Ausstellung im Equitable-Palast, um die „unerwartete Publizität [...] zu nutzen“.⁸¹ Die Eröffnung fand am 23. Dezember statt und bis auf wenige Ausnahmen präsentierte Munch die bereits im November gezeigten Werke. Die Berliner Presse nahm ihn diesmal kaum zur Kenntnis, sicher bedingt durch den kurzen zeitlichen Abstand zur nahezu identisch bestückten Skandalschau im November. Bis zur Schließung am 12. Januar 1893 konnte Munch allerdings zahlreiche Besucher, ca. 150 am Tag, verbuchen und erzielte so zumindest „auf kommerzieller Seite [dank der eingenommenen Eintrittsgelder] und hinsichtlich der Verbreitung“⁸² seines Bekanntheitsgrades Erfolg. Über seinen Erfolg hinaus hat die Aufregung um seine Kunst sicher auch das generelle Interesse an skandinavischer Kunst gefördert.⁸³

Zurück zur Berliner Secession: Auch ihr Vorstand bemühte sich ab der zweiten Ausstellung im Jahr 1900 um die Teilnahme oder Mitgliedschaft ausländischer Künstler. So gehörten ab 1901 zu den korrespondierenden Mitgliedern unter anderem Ferdinand Hodler, George Minne, Claude Monet, Fritz Thaulow und Anders Zorn. Edvard Munch wurde 1906 ordentliches Mitglied.⁸⁴ Vereinzelt wurden auch Frauen Mitglied der Secession, so Käthe Kollwitz und Clara Siewert ab 1901. Diese beiden Aspekte zeugen von einer grundsätzlichen Offenheit des Secessionsvorstandes.

Nachdem die Secessionisten im kulturellen Leben Berlins integriert waren, wurde – besonders nach dem Tod des liberalen und diplomatischen Leistikow 1908 – eine Verhärtung innerhalb der Strukturen spürbar, die zunehmend zu Dissonanzen führte.

⁸⁰ Zu einer ausführlicheren Darstellung vgl. Kneher, S. 22f.

⁸¹ Kneher, S. 25. Die Beschreibung der Konzeption der Ausstellung und ihrer Aufnahme orientiert sich an Kneher, S. 24f.

Interessanterweise erhielt Munch zwar die Unterstützung des Berliners Schulte in dessen Galerien im Rheinland, in seinem Berliner Kunstsalon zeigte der Galerist die umstrittenen Werke jedoch nicht. Es steht zu vermuten, dass Schulte die nach dem Skandalerfolg erreichte Publizität Munchs nutzen wollte, um in Düsseldorf und Köln seine Arbeiten bekannt zu machen. In Berlin schien ihm jedoch das Risiko zu groß gewesen zu sein, die abgelehnten Werke erneut zu zeigen, und damit einen Fehlschlag zu riskieren.

⁸² Kneher, S. 24.

⁸³ Uwe M. Schneede: *Das Innere malen. Zu den Wechselwirkungen zwischen Skandinavien und Deutschland*. In: Kat. *Im Lichte des Nordens. Skandinavische Malerei um die Jahrhundertwende*. Düsseldorf, Kunstmuseum, 1986/87. Düsseldorf 1986, S. 10-26, hier S. 13.

⁸⁴ Mit seinem Landsmann Adelsteen Normann war er als einziger Skandinavier volles Mitglied der Berliner Secession, während zahlreiche Künstler eine korrespondierende Mitgliedschaft führten. Best, S. 296f. zu Künstlern Norwegens, zu Künstlern anderer Länder Skandinaviens S. 292f., 301f. und 305.

So wurden mittlerweile Künstler abgelehnt, die vor allem Liebermann und seinen Anhängern als zu modern erschienen. Durch diese Unstimmigkeiten sahen sich die im Vorfeld der zwanzigsten Ausstellung 1910 abgewiesenen Künstler, vorwiegend Mitglieder der ‚Brücke‘, veranlasst, unter der Führung Max Pechsteins die ‚Neue Secession‘ zu konstituieren: Inzwischen war die „Zielscheibe der Kritik der Jungen [...] die Avantgarde von gestern geworden, und zwar mit Argumenten, wie diese sie einst bei ihren Attacken gegen die akademische Kunst benutzt hatten. Die Secessionisten der ersten Stunde hatten sich letztlich als unfähig erwiesen, das Neue zu integrieren“ und ihre eigenen Ziele somit ad absurdum geführt.⁸⁵ Die Neue Secession bestand nur zwei Jahre und löste sich 1912 bereits wieder auf. Parallel dazu bestimmten weiterhin Streitigkeiten die Arbeit der Secession und führten schließlich zu einer erneuten Abspaltung: Nachdem Max Liebermann, Max Slevogt, Paul Cassirer und andere Ende 1913 ausgetreten waren, fanden sie sich nach dem Jahreswechsel zur ‚Freien Secession‘ zusammen. Interessanterweise stellten sie nun auch zusammen mit ehemaligen Brücke-Künstlern aus. Beide Organisationen, die ursprüngliche sowie die Freie Secession, konnten zwar bis 1933/34 beziehungsweise 1923 überleben, sie übten jedoch spätestens nach dem Ersten Weltkrieg kaum noch Einfluss aus: Sie repräsentierten inzwischen überkommene Strukturen – gleichwohl hatte die einst avantgardistische, revolutionäre Bewegung durch ihre Initiative zur Zeit der Jahrhundertwende den Grundstein für die beginnende Moderne gelegt.

2.2.3. Die skandinavische ‚Kolonie‘ Berlins

In den neunziger Jahren orientierten sich immer wieder skandinavische Künstler und Schriftsteller an Berlin, die das kulturelle Leben dieser Stadt entscheidend mitprägten. August Strindberg, selbst seit Herbst 1892 in der Metropole, beschrieb die Situation treffend: „Hier ließen sich die Männer nieder, die [...] aus dem Norden ausgewandert waren, eine seltsame Schar von Talenten, die Anerkennung, Verständnis und Brot suchten, unzufrieden und zerstritten mit denen daheim.“⁸⁶

⁸⁵ Dominik Bartmann: *Einführung*. In: Kat. *Von Liebermann zu Pechstein. Kunst der Berliner Secession aus dem Stadtmuseum Berlin*. Hg.: Ders. Berlin, Stadtmuseum, 2005. Warnsveld 2004, S. 7-21, hier S. 19.

⁸⁶ August Strindberg: *Kloster / Einsam. Zwei autobiographische Romane*. Hamburg, Düsseldorf 1967, S. 20.

Strindberg schrieb seinen Roman *Kloster*, aus dem das Zitat stammt, 1898, veröffentlicht wurde er jedoch erst posthum 1966.

Strindberg entdeckte ein Lokal im Zentrum der Stadt, ‚Gustav Türkes Weinhandlung und Probierstube‘ an der Ecke Unter den Linden/Neue Wilhelmstraße, das zu ihrem Treffpunkt wurde. Er gab dem Verkaufslokal auch einen neuen Namen: ‚Zum Schwarzen Ferkel‘ – nach dem Wirtshausschild, das Strindberg der Überlieferung nach im Dunkeln wie ein Ferkel erschien.⁸⁷ Ursprünglich nur als Bezeichnung der Weinstube gedacht, entwickelte sich diese Benennung bald zum Synonym des hier einkehrenden Künstlerkreises.

Da Strindberg eine wichtige Rolle im deutschen Kulturleben der neunziger Jahre einnahm, sei in einem knappen Exkurs seine Hinwendung nach und Aufnahme in Berlin beispielhaft illustriert. Strindbergs Beispiel verdeutlicht zudem die Vernetzung skandinavischer und deutscher Intellektueller in verschiedenen Bohemezirkeln. Anfang der neunziger Jahre war der Schriftsteller und autodidaktische Maler verschuldet, einerseits da er in Schweden keinen Erfolg mit seinen antibürgerlichen Dramen und Novellen hatte, andererseits aufgrund der Scheidung von seiner ersten Ehefrau, der Schauspielerin Siri von Essen. Strindberg korrespondierte bereits seit einiger Zeit mit seinem Landsmann Ola Hansson, der gemeinsam mit seiner Frau Laura Marholm schon seit 1890 in Deutschland, meist in Berlin und Umgebung, lebte. Auch Hansson hatte keinen Erfolg in seiner Heimat, im Kaiserreich jedoch publizierte er viele Artikel über zeitgenössische, vorwiegend schwedische Literatur und Philosophie.⁸⁸ Hansson und Strindberg verband ein ähnliches Schicksal. Vor diesem Hintergrund riet Hansson Strindberg zu einer Umsiedlung nach Berlin. Strindbergs finanzielle Lage ließ das jedoch nicht zu, so dass Hansson die Idee hatte, Strindberg durch mehrere Artikel in Deutschland bekannter zu machen, zumal dessen Werke *Der Vater* und *Fräulein Julie* bereits auf den Bühnen gezeigt wurden. Schließlich bat Hansson in einem öffentlichen Aufruf um Spenden für die Überfahrt des Schweden.⁸⁹ Die Idee hatte tatsächlich Erfolg; einige aufgeschlossene Bürger interessierten sich für Strindbergs Arbeiten und entschlossen sich, ihn hinsichtlich der Fahrtkosten zu unterstützen. So konnte Strindberg schließlich im Herbst 1892 nach Berlin reisen.

Er fand zunächst bei Ola Hansson und Laura Marholm Unterkunft, bald bezog er jedoch ein eigenes Domizil und wurde Mittelpunkt der Boheme des Schwarzen

⁸⁷ Adolf Paul: *Edvard Munch und Berlin. Erinnerungen*. In: *Berliner Tageblatt*, Nr. 178, 15. April 1927, 1. Beiblatt.

⁸⁸ Für eine ausführlichere Darstellung der Zeit Hanssons und Marholms in Deutschland vgl. Lengefeld 2005, S. 22ff.

⁸⁹ Ola Hansson: *Ein Brief von August Strindberg*. In: *Die Zukunft*, 1, 1892, S. 41f.

Ferkels. Durch Hansson und Marholm wurde Strindberg auch in den Friedrichshagener Kreis eingeführt.⁹⁰ Die Anfänge des Friedrichshagener Kreises liegen im Jahr 1890, als die großstadtmüden Schriftsteller Bruno Wille und Wilhelm Bölsche in das gleichnamige Dorf vor den Toren Berlins zogen. Sie wurden rasch zum Kern einer losen bohemeartigen Vereinigung von Dichtern, Malern und Intellektuellen. Hier verkehrten neben Hansson, Marholm und zeitweise Strindberg beispielsweise Julius und Heinrich Hart, Gerhart Hauptmann, Richard Dehmel, Walter Leistikow und gelegentlich auch Edvard Munch. Gemeinsam war ihnen vor allem die Begeisterung für den Naturalismus, aber auch eine sozialdemokratisch orientierte politische Auffassung. Der Friedrichshagener Kreis nahm eine wichtige Position in der zeitgenössischen Literatur ein. Seine Mitglieder und Gäste deckten sich zu einem großen Teil mit denen des Schwarzen Ferkels.⁹¹

⁹⁰ Lars Olof Larsson verweist treffend auf die Bedeutung der Unterstützung Strindbergs für Hansson und Marholm: Einerseits „tun sie dies sicher aus dem Wunsche heraus, dem Freund zu helfen; gleichzeitig war aber die Anwesenheit Strindbergs in Berlin und in der Nähe Hanssons für sie selbst wichtig, da sie für das deutsche Publikum über Strindberg geschrieben hatten und ihre literarische Position in Deutschland nicht zuletzt auf ihre Vermittlerrolle zwischen Skandinavien und Deutschland gründeten.“ Lars Olof Larsson: *August Strindberg und Edvard Munch in Berlin*. In: Heinrich Detering (Hg.): *Grenzgänge. Skandinavisch-deutsche Nachbarschaften. (Grenzgänge. Studien zur skandinavisch-deutschen Literaturgeschichte, Bd. 1)* Göttingen 1996, S. 161-178, hier S. 176.

Weiterführende Literatur zum Friedrichshagener Dichterkreis: Wulf Wülfing / Karin Bruns / Rolf Parr (Hg.): *Handbuch literarisch-kultureller Vereine, Gruppen und Bünde 1825-1933. (Repertorien zur Deutschen Literaturgeschichte, Bd. 18)* Stuttgart, Weimar 1998, darin S. 112-126. Gertrude Cepl-Kaufmann / Rolf Kauffeldt: *Berlin-Friedrichshagen. Literaturhauptstadt um die Jahrhundertwende. Der Friedrichshagener Dichterkreis*. [München] 1994.

⁹¹ Beide Kreise sind neben ihrer Bedeutung für den deutsch-skandinavischen Austausch zugleich Beispiele für die Schwierigkeit, die in der Vereinbarung des Zusammenschlusses mehrerer Menschen liegt, hier Künstlern und Literaten: Einerseits ist es ein Kreis, der sich als progressiv empfindet, als Abgrenzung gegen andere, reaktionär empfundene Kreise, die zumeist jedoch die Mehrheit der Gesellschaft repräsentieren, andererseits ist die individuelle Entfaltung von Bedeutung. Georg Simmel spricht in seinem 1903 erschienenen Essay über *Die Großstädte und das Geistesleben* unter anderem soziale Bindungen an. Er verweist dabei am Beispiel des Großstädtlers, der Bindungen zunächst in einem kleinen Kreis, beispielsweise in einer Partei, eingeht darauf, dass die Abgrenzung der Mitglieder des kleineren Kreises üblicherweise „mit einem um so engeren Zusammenschluss in sich selbst“ einhergeht, „der dem einzelnen Mitglied nur einen geringen Spielraum für die Entfaltung eigenartiger Qualitäten und freier, für sich selbst verantwortlicher Bewegung gestattet“. Das Individuum ordnet sich der Gruppe und deren Ziel unter. Je heterogener und offener dieser Kreis wird, umso mehr „Bewegungsfreiheit“ gewinnt das Individuum. Georg Simmel: *Die Großstädte und das Geistesleben*. In: Ders.: *Brücke und Tür. Essays des Philosophen zur Geschichte, Religion, Kunst und Gesellschaft*. Hg.: Michael Landmann, Margarete Susman. Stuttgart 1957, S. 227-242, hier S. 235. Daran anknüpfend kann vermutet werden, dass sich Bohemezirkel wie der Friedrichshagener Dichterkreis oder das Schwarze Ferkel aufgrund ihrer losen Zusammengehörigkeit ohne definiertes Ziel schließlich zwangsläufig auflösen. Das Individuum kann – und soll – sich zwar von Beginn an entfalten, der Mangel eines gemeinsamen, erklärten Zieles verhindert jedoch die Verbindlichkeit und Verbundenheit innerhalb des Kreises. Gleichwohl bieten diese Zirkel ein Forum für intensiven Austausch, nur durch sich teilweise überschneidende Interessen bedingt. Ihr gemeinsames Ziel ist also Weiterentwicklung und Individualität. Eine weiterführende Betrachtung dieses Ansatzes führe hier jedoch zu weit, vgl. dazu zum Beispiel Helmut Kreuzer: *Die Boheme. Analyse und Dokumentation der intellektuellen Subkultur vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Stuttgart³ 2000.

Im Schwarzen Ferkel trafen sich bis in die Mitte der neunziger Jahre vorwiegend skandinavische, aber auch deutsche und polnische Maler, Schriftsteller und Journalisten. Um August Strindberg versammelten sich in unregelmäßiger Zusammensetzung beispielsweise die Norweger Edvard Munch, Christian Krohg und Gunnar Heiberg, der Schwede Ola Hansson, die Finnen Akseli Gallen-Kallela und Adolf Paul sowie der aus Dänemark stammende Holger Drachmann. Zu diesem „Außenposten skandinavischer Kultur“⁹² kamen der polnischstämmige Stanislaw Przybyszewski sowie von deutscher Seite beispielsweise Richard Dehmel, Otto Julius Bierbaum, Julius Meier-Graefe, Max Dauthendey, Harry Graf Kessler und sporadisch Walter Leistikow.⁹³ Als eine der wenigen Frauen verkehrte in dem Zirkel neben Oda Krohg, Krohgs Frau, die Norwegerin Dagny Juel. Sie kannte Munch und Krohg aus ihrer Heimat, wo alle drei Mitglieder der bereits erwähnten Kristiania-Boheme waren, und wurde von Munch in den sich gegen bürgerliche Normen auflehrenden Berliner Kreis eingeführt. Die Beteiligten verband ein Interesse an künstlerischen Fragestellungen, aber auch an Nietzsche oder Okkultismus. Munch, Strindberg und Przybyszewski etwa verarbeiteten die Treffen des Kreises in ihren Werken oder beschrieben sie in Erinnerungen.⁹⁴ Sie bezeugen dadurch, wie intensiv diese Zeit für sie gewesen sein muss, wie prägend jedoch auch für ihr künstlerisches Schaffen.

⁹² Detlef Brennecke: *Die Nietzsche-Bildnisse Edvard Munchs*. Berlin 2000, S. 14.

⁹³ Des weiteren verkehrten im größeren Umfeld des Kreises Richard Bergh, Bruno Liljefors, Frits Thaulow, Gustav Vigeland, Sigbjörn Obstfelder, Arne Garborg und Peter Hille. Bierbaum und Meier-Graefe gründeten 1895 die Zeitschrift *PAN*, die sich auch eingehend mit zeitgenössischer skandinavischer Kunst und Kultur beschäftigte. Vgl. zum Beispiel Werner Marx: *Berlin und die Sehnsucht nach dem Norden. Zur geistesgeschichtlichen Rezeptionsweise von Munchs ‚nordischen‘ Landschaften*. In: *Kat. Edvard Munch. Sommernacht am Oslofjord, um 1900. (Kunst und Dokumentation, Bd. 12)*. Mannheim, Städtische Kunsthalle, 1988. Mannheim ²1988, S. 163-185, bes. S. 169ff.

⁹⁴ Juels Ankunft im Kreis des Schwarzen Ferkels löste Spannungen aus. Sie wurde bald von Strindberg, Munch und Przybyszewski umworben, was zu Eifersucht untereinander führte. Schließlich heirateten Przybyszewski und Juel 1894. Munch verarbeitete diese Geschehnisse in mehreren Gemälden, beispielsweise *Eifersucht* aus dem Jahr 1895 (Abb. bei Gerd Woll: *Edvard Munch: Complete Paintings. Catalogue Raisonné*. Bd. 1: 1880-1897. London 2009, S. 369, dort als Woll 379 klassifiziert), allerdings ist das Thema ‚Eifersucht‘ generell ein wichtiger Bestandteil seines Oeuvres. Przybyszewski hingegen geht auf die verworrenen Beziehungen der ‚Ferkel‘-Zeit in seinem 1896 veröffentlichten Roman *Über Bord* ein. Auch Strindberg nimmt diese Thematik in sein literarisches Werk auf und entlehnt Juel mehrere Figuren, beispielsweise die ‚Aspasia‘ und ‚Lais‘ des 1897 erschienenen *Inferno*. Ausführlicher dazu Paul 1999, bes. S. 314f. und S. 320ff. Przybyszewski etwa verarbeitete seine Erlebnisse in Berliner Bohemezirkeln der neunziger Jahre auch in seinen *Erinnerungen*: Stanislaw Przybyszewski: *Erinnerungen an das literarische Berlin*. München 1965, S. 190ff.

2.2.4. Das deutsche Bild des Nordens

Wie aber wurden die skandinavischen Künstler in Deutschland, speziell in Berlin, aufgenommen? Woher rührte das Interesse der Deutschen an ihnen und dem Norden im Allgemeinen? Beschränkte sich das Interesse auf eine positive Aufnahme seitens ihrer Künstlerkollegen oder reichte es auch in andere Teile der wilhelminischen Gesellschaft? Wie äußerte es sich und welche Auswirkungen ergaben sich daraus für die Nordeuropäer? Diese Fragen sind im Hinblick auf die weitere Untersuchung bedeutend, denn sie sollen klären, wie sich der zeitweise enge Kontakt zeigte, worauf er fußte und wie er sich entwickelte.

Zunächst ist der Blick auf die in wilhelminischer Zeit stark ausgeprägte Begeisterung für den Norden und deren Entstehung zu lenken. Im 19. Jahrhundert verstärkt sich nicht nur in Deutschland die Besinnung auf die Herkunft und Abgrenzung der Nation gegenüber anderen Ländern. Diese Suche nach den eigenen Wurzeln hängt mit der in Europa zunehmenden Bildung von Nationalstaaten und einem damit verbundenen ausgeprägten nationalen Bewusstsein zusammen.⁹⁵ In diesem Kontext ist die ‚Germanenideologie‘ zu verstehen, die eng mit der „Entwicklung des deutschen Volkstumsgedanken“⁹⁶ verbunden ist. Diese Anschauung ist im Laufe des Jahrhunderts und besonders in wilhelminischer Zeit sehr ausgeprägt, weist jedoch weit zurückreichende Wurzeln auf: Sie fußt bereits in der Zeit der Humanisten auf der Wiederentdeckung der *Germania* des Tacitus, die um 98 n. Chr. entstand. In ihr beschreibt Tacitus Germanien, wohl ohne es je besucht zu haben, sowie das Wesen ‚des Germanen‘, den er sowohl idealisiert als auch ideologisiert. Zu dessen Charakterisierung stellt er ihm sein Bild eines Römers entgegen: „Überspitzt formuliert [ist der germanische Typus] treu, gemütvoll, leidenschaftlich, sippengebunden [...], [gerade] weil der andere [Typus] ökonomisch, rational, kühl,

⁹⁵ Eric Hobsbawm weist darauf hin, dass der Nationalismus besonders stark zwischen 1880 und 1914 ausgeprägt sei. „Jede Gemeinschaft von Menschen, die sich als eine ‚Nation‘ betrachteten, [beanspruchte] das Recht auf Selbstbestimmung, das letzten Endes das Recht auf einen eigenen, souveränen und unabhängigen Staat auf ihrem Territorium bedeutete.“ Die Suche nach nationalen Wurzeln begann jedoch bereits im späten 18. Jahrhundert: „Weitgehend unter deutschem Einfluss [...] [wurde] Europa von einer romantischen Leidenschaft für die reine, einfache und unverdorben Landbevölkerung ergriffen.“ Diese „folkloristische Wiederentdeckung des ‚Volkes‘“ ging jedoch mit der Umwandlung der volkstümlichen Traditionen „in die ‚nationale Tradition‘“ einher. Hobsbawm, S. 122 und 124.

⁹⁶ Klaus von See: *Freiheit und Gemeinschaft. Völkisch-nationales Denken in Deutschland zwischen Französischer Revolution und Erstem Weltkrieg*. Heidelberg 2001, S. 13.

individualistisch ist.⁹⁷ – Tacitus' Thesen basieren also auf einer recht labilen Argumentation, die sich ausschließlich aus dem Entwurf eines Gegenbildes ergibt. Dennoch verfestigt sich mit der Wiederentdeckung der *Germania* eine klischeehafte Vorstellung ‚des Germanen‘ und seines Charakters sowohl in „Wissenschaft, Dichtung und politischer Publizistik“, wie Klaus von See folgert.⁹⁸ Er weist weiter darauf hin, dass dieses Denken in Antithesen getragen wird von dem durch Tacitus angestellten extremen Vergleich sowie vermutlich mangels Vergleichsliteratur – die *Germania* ist die einzige aus der römischen Literatur bekannte landeskundliche Monographie. Die Humanisten verließen sich daher ganz auf diese eine überlieferte Darstellung. Sie und die Reformatoren grenzten sich durch ähnliches antithetisches Denken gegenüber dem römischen Papsttum ab. Im Laufe der folgenden Jahrhunderte erneuerte sich stetig diese doch recht problematische Polarisierung ‚des germanischen‘ gegenüber ‚des romanischen Volkes‘.

In der Romantik kam es schließlich zum Bruch mit der vorwiegend religiös orientierten humanistischen Sichtweise. Der Blickwinkel verschob sich nun vor allem in Deutschland auf die Erkundung der Ursprünge der Nation. In Skandinavien suchte man nach einem „ursprünglich germanischen, dem angeblich gemeinsamen volkstümlichen Erbe [...], denn nur dies allein rechtfertigt[e] ja die Einverleibung der skandinavischen in die deutsche Kulturtradition.“⁹⁹ Durch Friedrich Nietzsche wurde der Begriff des ‚Nordländers‘ wieder zum Leben erweckt und „vom Geographischen ins Weltanschauliche“ erweitert.¹⁰⁰ Die Begeisterung für alles Nordische ersetzte die bisherige Vorliebe für Schottland oder England als Ziel von Bildungsreisen – man denke beispielsweise an Theodor Fontane, der als Korrespondent lange Jahre in London verbrachte und das Land viel bereiste – ebenso wie die Italiensehnsucht des Klassizismus und der Romantik.¹⁰¹ Während an Italien das reizte, was man in Deutschland vermisste, fühlte man sich mit dem Norden auf das Tiefste verbunden. Gleichzeitig kann man annehmen, dass die anti-französische Einstellung der

⁹⁷ Klaus von See: *Deutsche Germanen-Ideologie. Vom Humanismus bis zur Gegenwart.* Frankfurt/Main 1970, S. 10.

⁹⁸ See 1970, S. 9f.

Die folgende knappe Darstellung der Entwicklung der ‚Germanenideologie‘ im Laufe der Jahrhunderte bis zum Wilhelminismus orientiert sich an See 1970, S. 10f.

⁹⁹ See 1970, S. 36f.

¹⁰⁰ Den Begriff des „Nordländers“ verwendete Nietzsche in *Jenseits von Gut und Böse* in Abgrenzung zu den „lateinischen Rassen.“ Friedrich Nietzsche: *Jenseits von Gut und Böse. Vorspiel einer Philosophie der Zukunft.* Leipzig ²1892, Abschnitt 48, S. 65.

Zitat: See 1970, S. 54.

¹⁰¹ Gleichwohl gab es im Verlauf des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts parallel dazu Künstler wie etwa Hans von Marées oder Ludwig von Hofmann, die sich weiterhin auch am Süden orientierten.

Deutschen durch die Napoleonischen Befreiungskriege 1813/1815 und erneut den Deutsch-Französischen Krieg 1870/71 dazu beitrug, sich dem Norden zuzuwenden. Eine Verbindung zwischen Frankophobie und Germanophilie liegt also nahe.¹⁰²

Skandinavien galt auch Wilhelm II. als „Wiege des Germanentums“.¹⁰³ Zwischen 1889 und 1914 reiste er jährlich auf seiner Yacht ‚Hohenzollern‘ in den Norden, vor allem in die norwegischen Fjorde. Er zeigte Interesse an nordischer Mythologie, Drachensstil und Holzbaukunst, vermochte aber „die alte Wikingerwelt nur als pseudoromantisches Dekor im Stil der zeitgenössischen Historienmalerei wahrzunehmen.“¹⁰⁴ Von Bedeutung ist also, dass Wilhelm II. sich zwar für ein romantisches Bild des Nordens begeisterte, dessen avantgardistische Kunst und Literatur aber wie die seiner Untertanen ablehnte und als ‚Rinnsteinkunst‘ bezeichnete. Sein Bild des Nordens schloß keine Modernität ein. Stattdessen suchte er in Skandinavien nach den Ursprüngen seiner eigenen Kultur, beanspruchte die fremde Kultur für sich und suchte nach dem Erhabenen in der nordischen Natur und Landschaft. Hinter diesem Interesse verbarg sich der Versuch, alles Skandinavische als germanischen – und damit nach seinem Verständnis gemeinsamen – Ursprungs zu vereinnahmen, um so die Basis für ein neues nationales Selbstverständnis zu etablieren.

Wilhelms Nordlandreisen stehen einerseits beispielhaft für die im Deutschen Reich aufkommende Skandinavienbegeisterung, sie bedingen diese andererseits aber auch. Beleg hierfür ist die „bewußte journalistische Verbreitung“ der Reisen Wilhelms durch einen Fahrtteilnehmer, „dessen Reiseschilderungen auf die deutsche Leserschaft bisweilen eine belehrende Funktion ausüben [...] [und das] Interesse der Öffentlichkeit“ am Norden wecken sollten.¹⁰⁵ Tatsächlich rücken die Kaiserreisen

¹⁰² Die Ablehnung Frankreichs zeigte sich auch in der bildenden Kunst. Der französische Impressionismus setzte sich nur schwer durch und wurde nicht nur aufgrund der Sujets und der Technik, sondern auch aufgrund der politisch negativ konnotierten Herkunft kritisiert. Erst um 1900 erlangte er auch in Deutschland Anerkennung, was sich einerseits in zunehmenden Ausstellungen niederschlug, so besonders im 1898 gegründeten Berliner Kunstsalon Cassirer, andererseits in vermehrten Ankäufen sowohl für private als auch öffentliche Kunstsammlungen wie der Berliner Nationalgalerie zeigte. Eine ausführliche Betrachtung dieser Verbindung führte hier jedoch zu einer Entfernung vom Thema, daher weiterführend u.a. bei Barbara Paul: *Hugo von Tschudi und die moderne französische Kunst im Deutschen Kaiserreich. (Berliner Schriften zur Kunst, Bd. 4)* Mainz 1993 (zugl. Diss. FU Berlin 1990).

¹⁰³ Birgit Marschall: *Reisen und Regieren. Die Nordlandfahrten Kaiser Wilhelms II. (Skandinavistische Arbeiten, Bd. 9)* Heidelberg 1991, S. 215.

¹⁰⁴ Klaus von See: *Barbar, Germane, Arier. Die Suche nach der Identität der Deutschen.* Heidelberg 1994, S. 16 sowie Marschall, S. 215.

¹⁰⁵ Marschall, S. 19f.

sowie ihre Berichterstattung Skandinavien in das Blickfeld des deutschen Bildungsbürgertums und rufen einen Touristenstrom aus Deutschland hervor – allerdings wohl nicht nur aus Interesse an der Natur und Kultur, sondern, wie Birgit Marschall vermerkt, auch „in der Hoffnung, dem Kaiser auf einer seiner Nordlandfahrten zu begegnen.“¹⁰⁶

Diese Faszination der Deutschen für den Norden – die ja nicht nur auf Wilhelm II. beschränkt blieb, sondern aus ähnlichen Gründen vor allem auch das Bürgertum erfasste – bot wiederum einen idealen Nährboden für die Hinwendung avantgardistischer Künstler Skandinaviens nach Deutschland im ausgehenden 19. Jahrhundert. Während sie zwar eine „Abneigung [...] gegen pangermanische Tendenzen“¹⁰⁷ hegten, bot sich ihnen in Deutschland gleichzeitig die Möglichkeit, ihren Heimatländern zumindest zeitweise den Rücken zu kehren.

¹⁰⁶ Marschall, S. 185 und 216f.

Auch in einem Aufsatz zum deutschen Nordentourismus wird auf diesen Umstand hingewiesen. Es wird zudem bemerkt, dass als Voraussetzung des zunehmenden Tourismus der technische Fortschritt von großer Bedeutung ist. Die Reisenden bevorzugten es, eine luxuriöse Kreuzfahrt zu unternehmen. Neuentwickelte, geräuschärmere und leistungsfähigere Schiffsmaschinen ermöglichten eine angenehme Fahrt. Zudem gab es Agenturen wie den Norddeutschen Lloyd, die seit den neunziger Jahren Kreuzfahrten vor allem nach Norwegen und auch Spitzbergen anboten. Daniela Büchten: *Auf nach Norden! Deutsche Touristen in Skandinavien*. In: Kat. *Wahlverwandtschaft. Skandinavien und Deutschland 1800-1914*. Hg.: Bernd Henningsen, Janine Klein, Helmut Müssener, Solfried Söderlind. Berlin, Deutsches Historisches Museum / Stockholm, Nationalmuseum / Oslo, Norsk Folkemuseum, 1997. Berlin 1997, S. 113-127, hier S. 113f.

¹⁰⁷ See 1970, S. 79.

2.3. Hinwendung nach Deutschland

Warum wendeten sich nun skandinavische Künstler im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts wieder vermehrt Deutschland zu? Was suchten sie hier, was sie in ihren Heimatländern nach der Rückkehr aus Paris nicht fanden? Ließen sie sich für einige Zeit im Kaiserreich nieder oder stellten sie lediglich ihre Werke aus, verblieben aber in ihrer Heimat?

Aufgrund der kulturell erstarkten Position Berlins gegenüber München, war vor allem die Reichshauptstadt Ziel der nach Anerkennung und Inspiration Suchenden.¹⁰⁸

Doch auf den ersten Blick schien Berlin Ende der achtziger, Anfang der neunziger Jahre „kein attraktives Klima für Künstler“¹⁰⁹ zu sein, da die wilhelminische, offizielle Kunstauffassung sehr konservativ war. Aber die anti-akademische Avantgarde begann sich zu etablieren. Besonders für Skandinavier war Berlin daher anziehend. Obwohl in Skandinavien ebenfalls wirtschaftlicher Aufschwung stattgefunden hatte, blieben die Hauptstädte trotz ihres Wachstums „gegenüber der pulsierenden Großstadt Berlin noch Städte des 19. Jahrhunderts“.¹¹⁰ Dieses spiegelte sich auch in kultureller Hinsicht wider. Progressive Künstler fanden, ganz ähnlich wie in Deutschland, kaum oder erst allmählich Akzeptanz und Absatzmöglichkeiten. Erschwert wurde ihre Lage, wenn sie nicht kompromissbereit waren, wie das Beispiel des schwedischen Künstlerbundes verdeutlicht: Künstler wie Anders Zorn oder Bruno Liljefors lehnten es auch unter zunehmend schwierigen Bedingungen ab, mit Akademiemitgliedern auszustellen und sich deren Vorgaben anpassen zu müssen. Anders als für die kompromissbereiten Gründer des Vereins Schwedischer Künstler verschlechterte sich ihre Situation auf dem schwedischen Kunstmarkt zusehends. Es wurde daher für sie „zunehmend dringlich, auch Ausstellungsgelegenheiten und Verkaufschancen im Ausland auszuloten.“¹¹¹

Auch wenn in Deutschland um 1890 der Markt noch überwiegend konservativ bestimmt war, so gab es zumindest einige progressive Kunsthändler, wie

¹⁰⁸ Auch geografisch gesehen liegt Berlin günstiger. Lengefeld weist auf den kürzeren Reiseweg von Skandinavien nach Berlin anstatt nach München hin, der sicher ebenfalls dazu beigetragen haben wird, dass die Reichshauptstadt zum Ziel wurde. Beispielsweise dauerte „im Sommerhalbjahr [...] eine Reise von Stockholm nach Berlin mit der Bahn und anschließend mit dem Schiff von Trelleborg nach Sassnitz 36 Stunden, ab 1895 nur noch 27 Stunden.“ Lengefeld 2005, S. 28.

¹⁰⁹ Schneede 1986, S. 11.

¹¹⁰ Ortrud Gutjahr: *Berlin als Hauptstadt des „modernen Durchbruchs“: Das Beispiel Henrik Ibsen*. In: Ortrud Gutjahr, Bernd Henningsen, Helmut Müssener, Otto Lorenz (Hg.): *Attraktion Großstadt um 1900. Individuum – Gemeinschaft – Masse. (Wahlverwandtschaft – Der Norden und Deutschland. Essays zu einer europäischen Begegnungsgeschichte*, Bd. 6) Berlin 2001, S. 55-80, S. 58.

¹¹¹ Lengefeld 2005, S. 28.

beispielsweise Fritz Gurlitt – anders als etwa in Stockholm, wo es keinen Händler gab, der „die junge Kunst finanziell förderte.“¹¹² Zudem war neben allen traditionellen Ansichten allmählich eine Öffnung zu Gunsten der Avantgarde zu spüren. Diese manifestierte sich in dem zunehmenden kulturellen Interesse des liberalen deutschen Bürgertums. Es zeigte aufgrund seines Hungers nach immer neuen Theateraufführungen, neuer Literatur, neuen Ausstellungen neben weit verbreiteten konservativen Ansichten auch eine wachsende Offenheit gegenüber zeitgenössischer Kunst. Parallel dazu investierte die Bourgeoisie nun auch finanziell in Kunst und Kultur, ein Privileg, das einst vornehmlich dem Adel vorbehalten war – Kunst wurde allmählich zum „Bildungsgut“, wie Thomas Nipperdey in seinem hervorragenden Essay über das Bürgertum und die Moderne feststellt.¹¹³

Nipperdey bemerkt in diesem Zusammenhang, dass im Laufe des 19. Jahrhunderts die Kunst zwar eine gewisse Autonomie gegenüber ihren Auftraggebern und den von ihnen bevorzugten Sujets erlangte. Parallel dazu verbürgerlichte sie jedoch in gleichsam „paradoxe Wechselwirkung“. Diese vermeintliche Kuriosität basiert auf zwei grundlegenden gesellschaftlichen Veränderungen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die sich gegenseitig ergänzen, anstatt sich auszuschließen: Zum einen hatte sich das Selbstverständnis der Künstler geändert. Sie sahen sich nicht länger ‚nur‘ als Ausführende von Auftragsarbeiten der Oberschicht, sondern als unabhängige Kunstschaffende. Im Zuge dieses Selbstverständnisses wurden sie selbstbewusster, individueller. Daneben hatte die Bedeutung der Kunst um ihrer selbst Willen stark zugenommen und untermauerte dieses neue Selbstverständnis – die Kunst war autonom geworden. Zum anderen erstarkte aber auch das Bürgertum im 19. Jahrhundert. Durch seine Finanzkraft und Kunstbeflissenheit half es der künstlerischen Avantgarde bei ihrer Entwicklung.¹¹⁴

Während bildende Künstler Skandinaviens erst ab etwa 1890 Kontakte nach Berlin knüpften, waren Literaten wie beispielsweise Henrik Ibsen oder Bjørnstjerne Bjørnson hier bereits anerkannt.¹¹⁵ Ihr literarischer Naturalismus wurde bewundert, ihre Werke vielfach verkauft und aufgeführt – im Gegensatz zu ihrem Heimatland

¹¹² Lengefeld 2001, S. 216.

¹¹³ Thomas Nipperdey: *Wie das Bürgertum die Moderne fand*. Stuttgart ²1998, S. 45.

¹¹⁴ Nipperdey, S. 29ff.

¹¹⁵ Zum literarischen Durchbruch Ibsens in Berlin vgl. Gutjahr, bes. S. 55-58 und 66ff.

Ibsens *Gespensker* war das erste Stück, das die 1889 gegründete ‚Freie Bühne‘ aufführen ließ, was die Bedeutung seiner Werke für Intellektuelle dieser Zeit verdeutlicht. Skandinavische Autoren wurden in Deutschland vor allem in Reclams Universal-Bibliothek sowie vom 1886 in Berlin gegründeten S. Fischer Verlag veröffentlicht, der sich zunächst vornehmlich auf nordische Literaten spezialisierte. Später nahm sich der Fischer-Verlag auch der deutschen Moderne an.

Norwegen, wo sie mit ihren gesellschaftskritischen Arbeiten zunächst kaum auf Resonanz stießen. Aufgrund dieses Erfolges zogen sie schließlich weitere Künstler an, vor allem Maler, die hofften, im Deutschen Reich auf Interesse auch an ihren Arbeiten zu stoßen.

Ein weiterer Aspekt für die Hinwendung nach Deutschland ist die dort ausgeprägte Skandinavienmode. Vor allem in Berlin herrschte für nordische Künstler um 1890 „Konjunktur“ – ob sie allerdings, wie Larsson bemerkt, „von dem Selbstbewusstsein getragen [wurden], ‚fortschrittlicher‘ zu sein, als die meisten deutschen Kollegen“, steht zur Diskussion.¹¹⁶ Bezieht man diese Aussage auf die Erfahrung in der Gründung von opponierenden Künstlervereinigungen, so ist Larsson sicher zuzustimmen. Schließlich wurden die ersten Secessionen in Skandinavien bereits Mitte der achtziger Jahre gegründet, in Deutschland hingegen erst mit Beginn der neunziger Jahre. Hinsichtlich der nordischen Kunst hingegen ist die Aussage Larssons zu überprüfen. Sie impliziert, dass Munch, Zorn, Strindberg und ihre Kollegen in Deutschland sicher mit einem kulturellen Nährboden rechneten, der zwar ihrer Kunst offen gegenüber träte, der deutschen zeitgenössischen Kunst aber wenig abgewänne, da sie kaum Neuerungen böte. Larsson setzt also voraus, dass sie mit der Gewissheit kämen, erfolgreich zu sein. Dabei wird allerdings die größtenteils doch recht kritische Haltung des konservativen Publikums – das ja noch die bei weitem stärkere Position gegenüber progressiv eingestellten Bürgern besaß – außer Acht gelassen.

Die zwar stark verbreitete Begeisterung für alles Nordische nährte sich aber vornehmlich aus einer romantischen Sicht auf den Norden als Wiege des Germanentums. Diese tendenziell unreflektierte Offenheit bezog sich zunächst vor allem auf volkstümliche Kunst im Sinne des Drachenstils¹¹⁷ sowie traditionell ausgeführte Landschaftsmalerei beispielsweise Hans Gudes oder Adelsteen Normanns. Beide Norweger lebten seit langem in Berlin und waren in den entsprechenden Kreisen durchaus bekannt: Gude als Lehrer für Landschaftsmalerei

¹¹⁶ Larsson, S. 177.

¹¹⁷ Vgl. hierzu auch die Arbeit Widar Haléns, der sowohl auf die Renaissance des Drachenstils in Skandinavien im Laufe des 19. Jahrhunderts eingeht, als auch auf dessen Einfluss auf das deutsche Kunstgewerbe, insbesondere die wiederentdeckte Teppichwebkunst, die vor allem im schleswig-holsteinischen Scherrebek hergestellt wurde. Widar Halén: *Drachen aus dem Norden. Norwegische Goldschmiedekunst um die Jahrhundertwende und ihr Einfluß auf Deutschland*. Oslo, Berlin 1993.

an der Akademie, Normann als Mitglied des Vereins Berliner Künstler.¹¹⁸ Sie wurden für ihre an der Düsseldorfer Schule orientierten Fjordlandschaften geschätzt. Das Interesse des deutschen Publikums an nordischer Kunst stand also – zumindest zunächst – in starkem Kontrast zur modernen Kunstauffassung der Künstler, die sich zur fraglichen Zeit Deutschland zuwendeten, und kann daher auch als „Weg der Modernitätskritik“ verstanden werden.¹¹⁹

Aufgrund dieser Diskrepanz ist entgegen Larssons Ansicht anzunehmen, dass die jüngeren skandinavischen Künstler als Vertreter der Avantgarde zunächst auch mit Ablehnung rechnen mussten – trotz aller Empfänglichkeit für den Norden und ganz ähnlich wie ihre deutschen Kollegen. Beleg hierfür ist die zum Skandal avancierte Ausstellung Edvard Munchs im Winter 1892. Aufgrund der einsetzenden Aufbruchstimmung im Berliner Kulturleben konnten sie aber schließlich reüssieren, da sich zunehmend Förderer der neuen Kunst fanden. Von Vorteil ist dabei, dass die Sprachbarriere eine untergeordnete Rolle spielte. Viele Skandinavier, vor allem Schweden und Norweger, verfügten über gute Deutschkenntnisse, da aufgrund der politischen Verknüpfungen der vorangegangenen Jahrhunderte Deutsch in der Schule gelehrt wurde.¹²⁰

Interessant ist dabei, dass die skandinavischen Künstler, die sich Deutschland am Ende des 19. Jahrhunderts vermehrt zuwenden, „nicht mehr [kommen], um zu lernen, sondern weil sie der noch größeren Enge, der Isolation und der Verfolgung

¹¹⁸ Hans Frederik Gude zog 1841 nach dem Besuch der Königlichen Zeichenschule in Kristiania nach Düsseldorf, um sich zunächst bei Andreas Achenbach, dann an der Akademie unter Johann Wilhelm Schirmer ausbilden zu lassen. Er wurde schließlich 1854 dessen Nachfolger als Professor für Landschaftsmalerei, sowohl zunächst in Düsseldorf als auch ab 1864 an der Karlsruher Akademie, die er auch einige Jahre leitete. 1880 wurde Gude an die Königliche Akademie nach Berlin berufen, wo er bis 1901 Landschaftsmalerei unterrichtete. Gude nahm eine herausragende Stellung im akademischen Kunstbetrieb Deutschlands ein. Zu seinen Berliner Schülern gehörte beispielsweise Walter Leistikow.

Ähnlich verhielt es sich mit Adelsteen Normann: Er verließ sein Heimatland Norwegen, um sich ab 1869 an der Düsseldorfer Akademie unter Oswald Achenbach als Landschaftsmaler ausbilden zu lassen. Fast zwanzig Jahre später, 1887, zog er nach Berlin, wo er schnell Anschluss bei Max Liebermann, Walter Leistikow und Franz Skarbina fand. Normann wurde zwar Mitglied des Vereins Berliner Künstler, nicht aber der Berliner Secession. Er initiierte die Einladung Edvard Munchs zu dessen erster deutschen Ausstellung 1892.

¹¹⁹ Julia Zernack: *Anschaungen vom Norden im deutschen Kaiserreich*. In: Uwe Puschner, Walter Schmitz, Justus H. Ulbricht (Hg.): *Handbuch der ‚Völkischen Bewegung‘ 1871-1918*. München u.a. 1996, S. 482-511, hier S. 483.

¹²⁰ Vgl. auch Hain Rebas: *Nordeuropa um 1900*. In: Robert Bohn und Michael Engelbrecht (Hg.): *Weltgeltung und Regionalität. Nordeuropa um 1900. (Studia septemtrionalia, Bd. 1)* Frankfurt/Main u.a. 1992, S. 5-23, hier S. 21.

zuhaus [sic] entweichen wollen.“¹²¹ Die Ausgangslage ist nun also grundsätzlich anders, als noch in der Mitte des Jahrhunderts und den folgenden Jahrzehnten, als die Düsseldorfer, Karlsruher und Münchner Akademien bevorzugte Ausbildungsstätten für Nordeuropäer waren. Nach Deutschland zog es sie jetzt nicht mehr zum akademischen Studium, denn die, die sich Berlin zuwendeten – Munch, Zorn, Gallen-Kallela und andere – waren bereits ausgebildet. Sie nutzten Deutschland vor allem als Möglichkeit, ihre Arbeiten auszustellen oder um Kontakte zu knüpfen. Daher erklärt sich auch die sehr unterschiedliche Dauer ihres Aufenthaltes in Deutschland: Edvard Munch und August Strindberg blieben einige Jahre, sie erlebten hier ihren künstlerischen Durchbruch. Andere wie Anders Zorn und Akseli Gallen-Kallela blieben Wochen oder Monate, wieder andere, beispielsweise Prinz Eugen oder Carl Larsson, kamen nur auf der Durchreise. Sie orientierten sich grundsätzlich an ihren Heimatländern, nutzten aber auch die Möglichkeiten, die sich ihnen in Deutschland boten.

Im Vergleich fällt auf, dass es ab der Jahrhundertmitte kaum dänische Künstler – allen tradierten Beziehungen der Zeit um 1800 zum Trotz – für längere Zeit nach Deutschland zog. Dieses basiert vor allem auf der angespannten politischen Situation zwischen Preußen beziehungsweise dem wilhelminischen Kaiserreich und Dänemark. Aufgrund der Kriege zwischen den beiden Staaten um Schleswig und Holstein zwischen 1848 und 1851 sowie erneut 1864, als Dänemark endgültig unterlag, lehnte das Gros der Dänen nun eine Verbindung zu Deutschland ab. Die Nachwirkungen dieser Krise waren noch bis nach der Jahrhundertwende zu spüren. Dennoch stellten einige Künstler auf den großen internationalen Ausstellungen in München und Berlin ihre Arbeiten aus – schließlich scheint die Möglichkeit, durch diese großen Schauen den eigenen Bekanntheitsgrad zu erhöhen, gegenüber historisch bedingter Vorbehalte überwogen zu haben.¹²²

¹²¹ Schneede 1986, S. 11. Doch auch, wenn die Hinwendung nach Deutschland vorwiegend pragmatischer Natur war, so mag – womöglich unterbewusst – auch die Suche nach künstlerischer Weiterentwicklung und Inspiration eine untergeordnete Rolle gespielt haben. Diese Gründe haben seit jeher zu Künstlerreisen und auch längeren Aufenthalten in fremden Ländern geführt. Man denke hierbei an die Italiensehnsucht der Romantik, der darauf folgenden Hinwendung nach Deutschland im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts sowie die große Anziehungskraft, die Paris besonders in den siebziger und achtziger Jahren ausübte. Die Orientierung an Italien und Frankreich hatten sie gemein mit vielen Künstlern unterschiedlicher Nationen, vor allem auch deutschen Malern, Zeichnern und Schriftstellern.

¹²² Ein interessanter, nicht nur auf Dänemark bezogener Aspekt ist der Austausch zwischen dem Norden und Deutschland über Kunst- und Kulturzeitschriften. Über sie erfuhr der Leser viel über die jeweilige Kulturlandschaft. So waren beispielsweise die Periodika *Freie Bühne*, als Literaturzeitschrift 1890 in Berlin gegründet, und *PAN*, zwischen 1895 und 1900 in Berlin als Kunst- und Literaturzeitschrift erscheinend, sehr verbreitet. Gleichzeitig erhielten aber auch skandinavische

2.4. Aufnahme in Deutschland

Auch wenn die einzelnen Auslöser für die jeweiligen Künstler, sich Deutschland zuzuwenden, variieren, so können zusammenfassend folgende gemeinsame Voraussetzungen für die Hinwendung der Skandinavier ins deutsche Kaiserreich festgehalten werden: Zunächst kommt der kulturellen Situation Berlins der achtziger und beginnenden neunziger Jahre eine wichtige Rolle zu. Noch ist sie bestimmt vom Konservatismus. Eine aufkeimende Avantgarde beginnt hingegen, sich ihren Weg zu bahnen und verdeutlicht die Umbruchszeit, in der sich die Reichshauptstadt befindet. Dieser aufweichende Nährboden begünstigt die Kontaktaufnahme oder sogar den Zuzug progressiver Künstler nach Deutschland. Da einige moderne Künstler Skandinaviens in ihrer Heimat keine Perspektive sahen, hofften sie, von diesem kulturellen Umbruch profitieren zu können. Diese Hoffnung basiert auf der ausgeprägten Skandinavienmode der wilhelminischen Zeit – sie bildet den Kern dieser Hinwendung. Einen zwar untergeordneten, aber nicht zu vernachlässigenden Punkt bildet daneben ihre gute Kenntnis der deutschen Sprache. Diese Aspekte bedingen und ergänzen sich gegenseitig. Die isolierte Betrachtung einzelner Motive genügt nicht zur Klärung des Phänomens. In Kombination betrachtet ergibt sich jedoch ein abgerundetes Bild.

Die im wilhelminischen Deutschland prinzipiell sehr positive Aufnahme der skandinavischen Künstler basiert also auf der äußerst ausgeprägten Nordlandbegeisterung. Wie verhält sich aber die Zuwendung der Deutschen nach Skandinavien gegenüber der der Skandinavier nach Deutschland? Ergänzt sie sich oder beruht sie auf unterschiedlichen Voraussetzungen? In einem Vergleich fallen zwei unterschiedliche Ansatzpunkte auf: Während in Deutschland, wie bereits dargestellt, ein anachronistisches Bild des Nordens vorherrscht, das bestimmt wird

Künstler die Möglichkeit, beispielsweise im *PAN* zu publizieren. In der Vermittlung dieser Aufträge kam Walter Leistikow eine besondere Rolle zu. (In dem Kapitel zu den Verbindungen der hier behandelten Künstler wird darauf genauer eingegangen: Vgl. S. 56f. der vorliegenden Studie.) Des Weiteren hatte sich bereits um 1880 der dänische Philosoph und Literaturkritiker Georg Brandes bei der Vermittlung zwischen dänischer und deutscher Kultur sehr hervorgetan. Er befasste sich unter anderem intensiv mit der Philosophie Nietzsches und machte ihn durch Vorlesungen an der Akademie Kopenhagens 1888 bekannt. Darüber hinaus war Brandes zwischen 1877 und 1883 in Berlin ansässig und schrieb Artikel für skandinavische Zeitungen über seine Eindrücke vom Kulturleben in Deutschland. Sie wurden 1885 gesammelt unter dem Titel *Berlin som tysk Rigshovestadt (Berlin als deutsche Reichshauptstadt)* herausgegeben. Deutsche Übersetzung: Georg Brandes: *Berlin als deutsche Reichshauptstadt. Erinnerungen aus den Jahren 1877-1883*. Hg.: Erik M. Christensen und Hans-Dietrich Look. (*Wissenschaft und Stadt*, Bd. 12) Berlin 1989.

von einer romantisierten Vorstellung des Glücks einer ländlichen Idylle,¹²³ suchen und bewundern Skandinavier wiederum den mit den Gründerjahren im Kaiserreich immer stärker einsetzenden Fortschritt.

Diese beiden Pole – die ‚deutsche‘ Suche nach ländlicher Simplizität einerseits sowie die ‚skandinavische‘ nach städtischer Diversität andererseits – scheinen jedoch nur auf den ersten Blick gegensätzlich zu sein. Tatsächlich ergänzen sie sich und bedingen sich gegenseitig: Dadurch, dass in der jeweils anderen Kultur das (vermeintlich) nicht Vorhandene gesucht wird, bildet sich eine optimale Basis für gegenseitiges Interesse aneinander. Das in Deutschland vorherrschende idyllische Bild Skandinaviens führt zu Neugier auch seinen Landsleuten gegenüber, die dagegen in ihrer Aufbruchstimmung von dem fortschrittlichen Kaiserreich angezogen werden. Generell werden sie auch bereitwillig aufgenommen, obwohl anfänglich eine Diskrepanz zwischen der Erwartungshaltung seitens des deutschen Publikums und der Kunstauffassung der nordischen Künstlerschaft bestand.

Im Gegensatz dazu stand die Haltung der Berliner Avantgarde. Sie hoffte im Kampf gegen die verkrusteten kulturellen Strukturen auf Unterstützung sowie auf künstlerische Anregungen. Diese Ambivalenz ist in kulturellen Umbruchzeiten wie dem ausklingenden 19. Jahrhundert typisch: Während weite Teile einer konservativ geprägten Gesellschaft junge Kunst ablehnen, findet parallel dazu eine Solidarisierung innerhalb der internationalen Avantgarde statt.

Im Laufe der Jahre integrierten sich skandinavische Künstler trotz ihrer anfänglich umstrittenen Position zunehmend in das kulturelle Leben Berlins: Literaten feierten vor allem in Künstlerkreisen und im progressiven Bürgertum Erfolge, bildende Künstler stellten gemeinsam mit ihren deutschen Kollegen aus, immer wieder griffen Kunst- und Kulturzeitschriften Themen mit Skandinavienbezug auf – die Beziehung zwischen Deutschen und Skandinaviern fußte auf gegenseitigem Geben und Nehmen.

¹²³ Diese Ansicht wurde durch das 1909 in der Reihe *Die Blauen Bücher* des deutschen Verlags Karl Robert Langewiesche erschienene *Haus an der Sonne* unterstützt. Langewiesche hat darin eine Auswahl aus den früheren Publikationen *Ett Hem* (*Ein Heim*, erschienen 1899) und *Larssons* (1902) des schwedischen Malers und Illustrators Carl Olof Larsson zusammengeführt. Es wurde ein noch größerer Erfolg als das zehn Jahre früher entstandene *Ein Heim* und zeigt ein – auch heute noch beliebtes – malerisches und unbeschwertes Bild des schwedischen Landlebens. Vgl. Cecilia Lengfeld: *Der Maler des glücklichen Heims. Zur Rezeption Carl Larssons im wilhelminischen Deutschland*. (*Skandinavistische Arbeiten*, Bd. 14) Heidelberg 1993 (zugl. Diss. Frankfurt/Main 1991).

Ungeachtet unterschiedlicher Voraussetzungen hat ihr wechselseitiges Interesse aneinander also eine Öffnung gegenüber dem jeweils Fremden zur Folge und schafft so eine gute Grundlage für interkulturellen Austausch. Dieser äußert sich nicht zwangsläufig in Wechselwirkungen, sondern ist sehr unterschiedlich ausgeprägt, da die Ursachen für die gegenseitige Zuwendung variieren: Findet die Hinwendung aus Interesse an künstlerischen Ausdrucksformen statt, kann angenommen werden, dass diese zumindest zeitweise zu Experimenten mit fremden motivischen oder stilistischen Gesichtspunkten innerhalb der eigenen Kunst führen. Als Beispiel kann hier – pauschaliert dargestellt – der Wirkungsgrad der französischen Kunst der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auch auf deutsche und skandinavische Künstler gelten.

Die Auseinandersetzung mit dem Fremden und in diesem Falle dessen Integration in das eigene Schaffen in einer zumeist veränderten, an den persönlichen Stil angepassten Form, führt wiederum zur „Aufhebung des Fremden“, wie Bernhard Waldenfels hervorhebt.¹²⁴ Dieses Ineinandergreifen von Fremdem und Eigenem, nicht jedoch das bloße Kopieren des Fremden, führt zu deren Verzahnung, die in der Weiterentwicklung des Ursprünglichen, also des Eigenen, münden kann. Waldenfels bemerkt in diesem Zusammenhang, dass das Eigene erst als Kontrast zum Fremden zutage tritt: „Dabei hat das Fremde einen heuristischen Vorsprung. Mit dem Eigenen beginnen wir nicht, auf das Eigene kommen wir vom Fremden her zurück, schockartig oder allmählich.“¹²⁵

Basiert die Hinwendung jedoch auf pragmatischen Gründen, beispielsweise der Erweiterung von Ausstellungs- und Verkaufsmöglichkeiten eines möglicherweise bereits ausgebildeten Künstlers, so sind Adaptionen eher unwahrscheinlich. Grund hierfür ist, dass der Blickwinkel nicht primär auf das Neue gerichtet ist, sondern auf dem Eigenen verharret. Inwieweit nun das Aufeinandertreffen deutscher und skandinavischer Malerei der Jahrhundertwende zur Rezeption fremder, also neuer Aspekte in der Kunst führt, wird in den Werkanalysen der vorliegenden Studie exemplarisch untersucht. Hierbei steht die Frage nach Gemeinsamkeiten und Unterschieden in formaler und inhaltlicher Herangehensweise im Zentrum.

¹²⁴ Bernhard Waldenfels: *Topographie des Fremden. (Studien zur Phänomenologie des Fremden, Bd. 1)* Frankfurt/Main 1997, S. 146.

¹²⁵ Ebd., S. 145.

3. Die Künstler und ihre Berliner Ausstellungen

3.1. Kollegiale Beziehungen und Freundschaften: Die Verbindungen zwischen Corinth, Gallen-Kallela, Leistikow, Liebermann, Munch und Zorn

Doch wie standen die sechs Künstler zueinander, auf die sich diese Studie konzentriert? In welchen Berliner Kreisen bewegten sie sich? Woher rührten ihre Kontakte und wie stellten sich diese dar? Bestanden über den künstlerisch-intellektuellen Kontakt hinaus auch Freundschaften? Die Klärung dieser Fragen ist im Hinblick auf die spätere Analyse und Gegenüberstellung ihrer Malerei hilfreich, da sie Hinweise auf mögliche Wechselwirkungen geben kann.

Von deutscher Seite aus betrachtet, verfügte sicher Walter Leistikow über die vielfältigsten Kontakte zu Skandinaviens Künstlern. Lovis Corinth beschreibt in seiner posthumen Würdigung Leistikows dessen Atelier als einen Künstlertreffpunkt, in dem „die ersten Geister Berlins vereint [waren]“, zu denen „die Skandinaven Zorn, Munch und der Schriftsteller Geijerstam; ferner die Freunde Ibsens [...]“ und viele weitere gehörten.¹²⁶ Leistikow kam jedoch bereits während seiner Lehrjahre in Kontakt zu Künstlern des Nordens: Er nahm zwischen 1885 und 1890 Unterricht bei dem norwegischen Landschaftsmaler Hans Gude, der in Berlin ein Meisteratelier führte und große Anerkennung für seine nordischen Landschaften im Stil der Düsseldorfer Schule genoss. Gude schlug ihm 1888 eine Reise nach Kopenhagen vor, wie sich Leistikow 1902 erinnerte: „Gude meinte: ‚Leistikow, es wäre gut für Sie, wenn Sie französische Bilder sehen könnten!‘ So fuhr ich nach Kopenhagen hinüber, wo die große französische Kunstausstellung war [...]“¹²⁷ Es ist jedoch bislang nicht bekannt, inwiefern Leistikow dort schon Kontakte zu Künstlern oder zur Kunstszene generell knüpfte.

In den folgenden Jahren schloss Leistikow weitere Bekanntschaften mit nordischen Künstlern: In Berlin zunächst im Umfeld des Friedrichshagener Kreises, in dem er beispielsweise Edvard Munch und August Strindberg traf, ferner im Umkreis der Künstlerboheme des Schwarzen Ferkels, an deren Treffen er gelegentlich teilnahm.

¹²⁶ Corinth 2000, S. 68.

¹²⁷ Julius Norden: *Bei Walter Leistikow*. In: *Die Gegenwart*, 31, 1902, S. 329-332, hier S. 330.

Zu Leistikows Lehrjahren in Berlin vgl. beispielsweise Margrit Bröhan: *Walter Leistikow. Leben und Werk*. in: Kat. *Stimmungslandschaften. Gemälde von Walter Leistikow (1865-1908)*. Hg.: Ingeborg Becker. Berlin, Bröhan-Museum, 2008/09. München, Berlin 2008, S. 11-49, bes. S. 14-16.

Darüber wie über sein Engagement für die künstlerische Avantgarde ergaben sich weitere Bekanntschaften, die Cecilia Lengefeld und Bengt Algot Sørensen in ihrem grundlegenden Aufsatz über Leistikow und sein Verhältnis zum Norden aufzeigen.¹²⁸

1894 schließlich heiratete Leistikow die Dänin Anna Mohr; sie hatten sich in diesen Berliner Kreisen, vermutlich im Friedrichshagener Umfeld, kennen gelernt. Durch seine Ehe wurde der Kontakt speziell nach Kopenhagen durch ausgedehnte Aufenthalte bei der Familie Anna Mohrs, aber auch durch Reisen in andere Gegenden Skandinaviens intensiviert. Hier entstanden enge Kontakte vor allem zu den dänischen Künstlern Jens Ferdinand Willumsen und Johan Rohde.

Leistikow war ein energischer Verfechter der aufkeimenden Moderne. Neben seinem kunstpolitischen Einsatz für die Gruppe XI, die Berliner Secession und den Deutschen Künstlerbund verfasste er auch einige Kunstkritiken. So setzte er sich für Edvard Munch nach der frühzeitigen Schließung dessen erster Berliner Ausstellung 1892 mit einem Artikel in der *Freien Bühne* unter dem Pseudonym Walter Selber ein, in dem er sich aber auch generell für die Aufgabe überkommener Kunstvorstellungen aussprach.¹²⁹ Neben zahlreichen weiteren Artikeln zu verschiedenen kunstpolitischen Themen schrieb er mehr als ein Jahrzehnt später über den befreundeten Anders Zorn, den er zuvor, 1902, sogar in Schweden besucht hat. Dieser Aufsatz ist jedoch keine Verteidigungsschrift wie der über Munch, sondern vielmehr eine Würdigung des Freundes als Maler, Radierer und Bildhauer.¹³⁰

Leistikows Kontakte zur dänischen Avantgarde schlugen sich schließlich auch in der Vermittlung zwischen der deutschen Kunst- und Literaturzeitschrift *PAN* und dänischen Künstlern nieder. In dem zwischen 1895 und 1900 erscheinenden, hochwertig ausgestatteten *PAN* wurden durch Leistikows Bemühungen unter anderem ein Artikel des Malers Niels Vinding Dorph über *Moderne Kunst in Dänemark* veröffentlicht.¹³¹ Auffallend ist, dass nicht nur in dem zweiten Heft des vierten Jahrgangs, das einen Schwerpunkt zu skandinavischer Kunst und Literatur hatte, viele Namen nordischer Künstler genannt wurden, ohne dass diese erläutert wurden. Dieses zeugt von deren hohem Bekanntheitsgrad in der deutschen

¹²⁸ Lengefeld / Sørensen, zu Leistikows Bekanntschaften mit skandinavischen Künstlern bes. S. 156ff.

¹²⁹ Selber [d.i. Walter Leistikow] 1892.

¹³⁰ Walter Leistikow: *Anders Zorn*. In: *Zeitschrift für bildende Kunst*, N.F. 15, 1904, S. 3-6.

¹³¹ Zu Leistikows Bemühungen vgl. ausführlicher Lengefeld / Sørensen, S. 158f. sowie Eva Ditteney / Sandra König: „Alle urwüchsige Kraft kommt vom Norden...“ *Die Rolle Walter Leistikows im Kulturtransfer zwischen Deutschland und Skandinavien*. In: Kat. *Stimmungslandschaften. Gemälde von Walter Leistikow (1865-1908)*. Hg.: Ingeborg Becker. Berlin, Bröhan-Museum, 2008/09. München, Berlin 2008, S. 65-74, bes. S. 69f.

Zielgruppe.¹³² Darüber hinaus setzte er sich als Vorstandsmitglied der Berliner Secession für Ausstellungsbeteiligungen ausländischer Künstler ein. Dieses geschah zwar im Konsens mit dem gesamten Vorstand, von Leistikow haben sich jedoch Briefe erhalten, in denen er zum Beispiel den in Deutschland sehr beliebten schwedischen Künstler Carl Larsson umwarb, sich an der graphischen Secessionsausstellung des Winters 1903 zu beteiligen.¹³³

Über Leistikow lernte vermutlich auch Corinth Munch, Zorn und andere Skandinavier kennen.¹³⁴ Leistikow und Corinth trafen sich bereits Ende der achtziger Jahre flüchtig in Berlin, intensiviert wurde diese Bekanntschaft jedoch erst ab 1890, als sich beide gleichzeitig in Königsberg aufhielten. In den folgenden Jahren besuchten sie sich gegenseitig in ihren Wohnorten München und Berlin, bis Leistikow gemeinsam mit Liebermann, der Corinth bereits aus seinen Münchner Jahren kannte, Corinth davon überzeugen konnte, nach Berlin zu ziehen. Einer der Gründe für Corinths Umzug nach Berlin war die Ablehnung seiner *Salome* auf der Ausstellung der Münchner Secession 1900, die die Berliner Secessionisten, wie Corinth selbst berichtet, jedoch mit Freude ausstellten.¹³⁵ Im Herbst 1901 zog Corinth schließlich nach Berlin, übernahm dort Leistikows Atelierwohnung und gründete eine Malschule für Damen. Ende 1901 wurde der Künstler Mitglied der Berliner Secession, bald sogar als zweiter Schriftführer im Vorstand. Im Zuge seiner Arbeit für die Secession stand er dabei auch in Kontakt zu den ausstellenden Künstlern Skandinaviens. Aus seiner Zeit als Präsident der Secession, ab Anfang 1911, haben sich Briefe erhalten, die seine Bemühungen um ausstellende Künstler verdeutlichen. So lud er etwa Gallen-Kallela zur 23. Ausstellung der Secession im Winter 1911 ein, einer der so genannten

¹³² Ähnliches lässt sich auch in der Zeitschrift *Die Kunst für Alle* erkennen. Immer wieder gibt es darin neben namentlichen Erwähnungen in Ausstellungsrezensionen auch Artikel zu einzelnen skandinavischen Künstlerpersönlichkeiten oder Stilrichtungen.

¹³³ Unpublizierte Briefe vom 16. September und 13. Oktober 1903 (Handschriftenabteilung der Universitätsbibliothek Uppsala, Schweden). Dr. Cecilia Lengefeld sei für Kopien der Briefe herzlich gedankt. Zu Leistikows Engagement in dieser Hinsicht vgl. weiterführend Lengefeld 1993, S. 40 und 92, dort auch zum genannten Archivmaterial. Ferner zur abgelehnten Einladung des schwedischen Künstlerbundes: Lengefeld 2005, S. 35.

¹³⁴ Eine Erinnerung Corinths an Künstlerabende bei Leistikow vermittelt diesen Eindruck: Corinth 2000, S. 68.

¹³⁵ Vgl. Lovis Corinth: *Meine frühen Jahre*. Hamburg 1954, S. 138f. Einige Jahre später, 1904, zeigte er diese Arbeit dann doch auf der Münchner Secession.

Schwarzweiß-Ausstellungen, wo der Finne zwanzig graphische Arbeiten präsentierte.¹³⁶

Corinth reiste aber auch in den Norden. Er besuchte Leistikow während eines dessen längerer Aufenthalte in Dänemark im Sommer 1900. Gemeinsam unternahmen sie eine Malreise unter anderem nach Agger an der Westküste Jütlands. Einige Jahre zuvor, 1894, stellte er sogar gemeinsam mit Leistikow und anderen Kollegen, darunter Max Slevogt und Ludwig von Hofmann, in Kleis' Kunsthandlung in Kopenhagen aus, wo sich auch die dänische Secession ‚Den Frie Udstilling‘ präsentierte. Leider lässt sich bisher nicht belegen, ob er aus diesem Anlass auch nach Dänemark reiste. Da die sehr ausführliche chronologische Biographie, die sein Sohn Thomas Corinth anfertigte, auch keinen Aufschluss darüber gibt, liegt die Vermutung nahe, dass er in München blieb.¹³⁷

Wie Leistikow und Corinth setzte sich ebenfalls Liebermann, bis Anfang 1911 Präsident der Secession, für die Beteiligung ausländischer Künstler an deren Ausstellungen ein. Besonders lag ihm an seinem Freund Anders Zorn, den er wahrscheinlich schon Ende der achtziger Jahre in Paris kennen lernte, als beide in ähnlichen Kreisen verkehrten: Liebermann verbrachte bereits die Jahre 1873 bis 1878 in Paris, kehrte aber unter anderem 1889 dorthin zurück, als er mit anderen die deutsche Beteiligung an der Pariser Weltausstellung organisierte. Vermutlich traf er damals Zorn, der zwischen 1888 und 1896 vorwiegend in Paris lebte – der früheste Beleg für ihre Begegnung ist ein radiertes Porträt Liebermanns, das Zorn 1891 in Paris anfertigte.¹³⁸ Ebenso war es vorwiegend Liebermanns Verdienst, Zorn in die Berliner Gesellschaft eingeführt und erste Ausstellungsmöglichkeiten vermittelt zu haben. Im Jahr 1892 stellte Zorn erstmals in Berlin im Salon Fritz Gurlitt aus.¹³⁹

¹³⁶ Brief Corinths an den Künstler Hermann Struck vom 29. Juni 1911. Wiederabgedruckt in Corinth 1979a, S. 146f. Ebd.: Der Sohn Corinths vermutet, dass sich Gallen-Kallela und Corinth bereits in Paris kennen lernten, wo beide ab 1884 an der Académie Julian studierten.

¹³⁷ Zur Ausstellung in Kopenhagen vgl. Lengefeld / Sørensen, S. 143.

Zur Chronologie der Lebensstationen Corinths vgl. Corinth 1979a, S. 337-360, speziell zum Jahr 1894 S. 338.

¹³⁸ Lengefeld 2004, S. 104f., Abb. des Bildnisses ebd., S. 107.

Liebermann pflegte in Paris Kontakt zur skandinavischen Künstlerkolonie, beispielsweise zu dem Finnen Albert Edelfelt, dem Norweger Frits Thaulow und dem Schweden Carl Fredrik Hill. Schon Erich Hancke, der Biograph Liebermanns, wies darauf hin. Vgl. Erich Hancke: *Max Liebermann. Sein Leben und seine Werke*. Berlin 1914, S. 80. / Darauf aufbauend: Lengefeld 2004, S. 105.

¹³⁹ Lengefeld 2004, S. 110 und 336. Diese Ausstellung, an der er mit Ölgemälden, Aquarellen und Radierungen beteiligt war, war seine dritte Schau in Deutschland. Bereits 1890 und 1891 präsentierte er Arbeiten auf den Jahres-Ausstellungen im Münchener Glaspalast – übrigens gemeinsam mit Liebermann. Ebd. S. 19ff. und 335f.

Cecilia Lengfeld betont in ihrer umfassenden Arbeit über Zorns Werdegang in Deutschland, Liebermanns „Hilfe für Zorns [...] Karriere in Berlin kann man nicht hoch genug einschätzen.“¹⁴⁰

Umgekehrt ist es wohl Zorn zu verdanken, dass Liebermann 1914 auf der Baltischen Ausstellung in Malmö mit 28 Arbeiten vertreten war.¹⁴¹ Aus Briefen ist bekannt, dass Liebermann über die Freundschaft zu Zorn hinaus beispielsweise mit dem schwedischen Maler Prinz Eugen und dem dänischen Schriftsteller und Kulturkritiker Georg Brandes verkehrte. Brandes lebte mehrere Jahre in Deutschland. Sowohl von Liebermann als auch von Corinth, der Brandes bei Liebermanns kennen lernte, wurde er porträtiert.¹⁴² Liebermann kam zwar mit einigen Künstlern des Nordens in Kontakt, besonders prägend war für ihn jedoch sicher die Freundschaft zu Zorn, die sich auch auf deren Familien ausweitete.¹⁴³

Anders Zorn kam in unterschiedlichen Abständen immer wieder nach Berlin, oft nur auf der Durchreise. Unabhängig davon beteiligte er sich regelmäßig an deutschen Ausstellungen, nicht nur in Berlin, sondern beispielsweise auch in München, Hamburg oder Dresden. Bereits 1896 erhielt er die Große Goldene Medaille für Malerei, eine Ehrung der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin, die ihm sogar ein Jahr vor Liebermann zuteil wurde. Zorns *Sommerabend* von 1894 (Abb. 1) wurde unmittelbar nach dessen Ausstellung auf der Internationalen Jubiläumsausstellung der Berliner Akademie anlässlich ihres 200-jährigen Bestehens 1896 von der Nationalgalerie in Berlin angekauft – diese Anerkennung ist Ausdruck seines Durchbruchs in Deutschland. Ab 1901 war Zorn, als einziger Schwede,

¹⁴⁰ Lengfeld 2004, S. 30.

¹⁴¹ Auf dieser Ausstellung waren zahlreiche weitere deutsche Künstler vertreten, u.a. Arnold Böcklin, Dora Hitz, Max Klinger, Hans von Marées und Fritz von Uhde. Vgl. Kat. *Katalog öfver Baltiska Utställningens i Malmö 1914. Konstafdelning*. Malmö 1914, zu Liebermann S. 206f.

¹⁴² Über einen Besuch Prinz Eugens bei Max Liebermann erfährt man etwa aus einem Brief Alfred Lichtwarks an Liebermann vom 17. März 1912, zitiert in Birgit Pflugmacher (Hg.): *Der Briefwechsel zwischen Alfred Lichtwark und Max Liebermann*. (Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 146) Hildesheim, Zürich, New York 2003, S. 463.

Corinth nennt die Begegnung mit Brandes in einem Brief an den befreundeten Münchner Arzt Carl Graeser, der von Thomas Corinth auf etwa Oktober 1900 datiert wird. Corinth 1979a, S. 62f.

¹⁴³ Diese Freundschaft bestand auch über den Tod Anders Zorns 1920 und Max Liebermanns 1935 hinaus zwischen deren Frauen Emma Zorn und Martha Liebermann. Ein trauriges Beispiel dafür ist der Einsatz Emma Zorns für Martha Liebermanns Fluchtversuch aus dem Dritten Reich in die neutrale Schweiz 1941. Nach Emma Zorns Tod Anfang 1942 schaltete sich sogar Prinz Eugen ein. Alle Bemühungen blieben leider vergebens – Martha Liebermann beging unmittelbar vor ihrer Deportation ins Konzentrationslager Theresienstadt im März 1943 Suizid. Vgl. hierzu ausführlicher etwa Lengfeld 2004, S. 265-269. Generell zur Position der Liebermanns im Nationalsozialismus vgl. Bernd Schmalhausen: „*Ich bin doch nur ein Maler.*“ *Max und Martha Liebermann im Dritten Reich*. Hildesheim 1994.

korrespondierendes Mitglied der Berliner Secession. 1904 folgte dann die Aufnahme als Mitglied der Akademie der Künste zu Berlin, vermutlich nach einem Vorschlag Liebermanns, der bereits seit 1897 als Mitglied geführt wurde und 1920 Präsident der Akademie wurde. Die Auszeichnungen der Akademie zeugten natürlich einerseits von der Anerkennung seiner Kunst, andererseits erhielt er dadurch mehr Ausstellungs- und Verkaufsmöglichkeiten.

Auch Edvard Munch stellte seit seiner Skandalausstellung 1892 vielfach in Deutschland aus. Sein künstlerischer Durchbruch gelang ihm hier, sein Einfluss reichte bis hin zu den Brücke-Künstlern. Auf der Berliner Secession präsentierte er sich erstmals 1902, 1906 wurde er sogar ihr ordentliches Mitglied und trat auf Vorschlag Harry Graf Kesslers schon 1904 auch dem Deutschen Künstlerbund bei. Auch seine wichtigsten Förderer, Albert Kollmann, Max Linde und Gustav Schiefler, waren Deutsche. Mit Leistikow verband ihn Freundschaft, mit Corinth und Liebermann war er bekannt. Zorn und Munch kannten einander vermutlich persönlich, zumindest wussten sie um die Kunst des anderen. Aufgrund ihrer divergierenden künstlerischen Auffassung und darüber hinaus auch wegen ihres unterschiedlichen Naturells schien ihr Verhältnis zueinander jedoch schwierig gewesen zu sein.¹⁴⁴ Weitere Skandinavier, aber auch Deutsche oder den Polen Przybyszewski traf Munch beispielsweise im Umfeld des Schwarzen Ferkels. Dort entstanden Kontakte, die auch nach Auflösung des Zirkels Mitte der neunziger Jahre Bestand hatten.

Auslöser für Munchs Hinwendung nach Deutschland war die schon angesprochene Ausstellung in Berlin 1892. Die ihm in Norwegen bis dahin versagt gebliebene künstlerische Anerkennung in Kombination mit der Unterstützung, die er jedoch, neben Ablehnung, in Deutschland erfuhr, war ausreichend Grund für seine vorübergehende Niederlassung – er stand im Mittelpunkt des künstlerischen Interesses und wusste dieses geschickt zu mehren. In Deutschland entstanden wichtige Werke, auch dem druckgraphischen Arbeiten wandte er sich in diesen Jahren zu. Munch lebte zwischen 1892 und 1896 hauptsächlich in Berlin, unterbrochen wurde diese Zeit von Reisen in andere (deutsche) Städte und seine Heimat. Anfang 1896 zog er nach Paris, war viel auf Reisen, immer wieder in Norwegen und verbrachte erst seit 1902 wieder viel Zeit in Deutschland,

¹⁴⁴ Lengefeld 2004, S. 223ff.

überwiegend war er in Berlin gemeldet. Im Jahr 1909 kehrte er dauerhaft nach Norwegen zurück und kam nur noch zu kürzeren Aufenthalten nach Deutschland, dabei immer wieder nach Berlin, wo er 1923 zum Mitglied der Akademie der Künste ernannt wurde. Spätestens nach 1933 blieb er Deutschland fern, da auch sein Werk als ‚entartet‘ galt.

Der Finne Gallen-Kallela verbrachte, verglichen mit Zorn und Munch, weniger Zeit in Deutschland. Wie vielen skandinavischen Künstlern war ihm das Kaiserreich vor allem Ausstellungs- und Publikationsmöglichkeit. Er kam nach Berlin auf Anraten seines Freundes Adolf Paul, einem Schriftsteller finnischer Abstammung. Paul, mit August Strindberg befreundet und dessen Biograph, verkehrte sowohl im Friedrichshagener Kreis als auch im Schwarzen Ferkel. Er kannte daher die Begeisterung im wilhelminischen Deutschland für skandinavische Kunst und Kultur und hoffte, auch Gallen-Kallela könne davon profitieren.¹⁴⁵ Erstmals stellte Gallen-Kallela in Berlin Anfang 1895 als Gast einer Ausstellung der Freien Vereinigung Münchner Künstler in der Kunsthandlung Gurlitt aus, an der auch Corinth teilnahm. Einen anschließenden längeren Aufenthalt brach er nach fast drei Monaten, Ende März, frühzeitig ab, da seine mit seiner Frau in Finnland gebliebene Tochter plötzlich starb. Im Mai desselben Jahres kehrte er für einen kürzeren Aufenthalt erneut zurück. In Berlin verkehrte Gallen-Kallela Mitte der neunziger neben anderen Skandinaviern wie Adolf Paul, Edvard Munch und Gustav Vigeland auch mit Hermann Schlittgen und möglicherweise auch mit Walter Leistikow. Zumindest für die Jahre nach 1900, als sich Leistikow sowie Max Liebermann um die Beiträge ausländischer Künstler an den Secessionsausstellungen bemühten, kann Gallen-Kallelas Kontakt zu diesen als gesichert gelten.¹⁴⁶

Auch wenn Gallen-Kallela in Briefen aus Berlin an befreundete Künstler davon spricht, dass er Schwierigkeiten mit der deutschen Mentalität habe und fürchte, seine

¹⁴⁵ Zur Einladung Pauls vgl. einen Brief Gallen-Kallelas an den befreundeten Dirigenten und Komponisten Robert Kajanus vom 16. Mai 1894, in dem Gallen-Kallela darauf Bezug nimmt. Ilvas, S. 124.

Auch das Café Bauer, Unter den Linden gelegen, war ein Treffpunkt der Künstlerboheme, vorwiegend Finnen verkehrten dort. Ein Grund für deren Bevorzugung dieses Cafés war wohl, dass dort auch finnische Zeitungen auslagen und sie so über Geschehnisse in ihrer Heimat unterrichtet wurden. Vgl. Hannes Saarinen: *Finnland in Berlin. Ein Kapitel finnisch-deutscher Kulturbeziehungen*. In: Ders. (Hg.): *Finnland in Berlin*. Helsinki 2001, S. 46-88, hier S. 53f.

¹⁴⁶ Zu einer Einladung Liebermanns an Gallen-Kallela zur Teilnahme an der neunten Ausstellung der Secession 1904 vgl. Gerhard Wietek: *Der finnische Maler Axel Gallén-Kallela (1865-1931) als Mitglied der Brücke*. In: Ders. (Hg.): *Skandinavien und der deutsche Expressionismus. (Gottorfer Gespräch, Bd. 3)* Schleswig 1985, S. 48-60, hier S. 52.

Kunst würde nicht verstanden werden,¹⁴⁷ waren diese Monate in künstlerischer Hinsicht für ihn doch fruchtbar: Er erlernte druckgraphische Techniken, fertigte Porträts Berliner Intellektueller, etwa des Schauspielers *Rudolf Rittner* (Abb. 2), und erhielt einen Auftrag für zwei Illustrationen im *PAN* zu Paul Scheerbarts *Königslied*, die im ersten Heft der Zeitschrift erschienen. Die Vermittlung zum *PAN* fand bei Gallen-Kallela aber wahrscheinlich nicht über Leistikow statt, da der Finne durch den Kontakt zum Schwarzen Ferkel unter anderem Julius Meier-Graefe und Otto Julius Bierbaum kannte. Beide waren bis 1896 Redaktionsmitglieder. Ferner geht aus einem Brief Gallen-Kallelas hervor, dass er Paul Scheerbart persönlich kannte.¹⁴⁸ Ob der Dichter selbst die Illustration durch Gallen-Kallela vorschlug, muss hier leider offen bleiben. Vermutlich resultierte aber aus diesen Bekanntschaften der Auftrag. Beachtung erfuhr er auch aufgrund einer gemeinsamen Ausstellung mit Munch in der Galerie Ugo Barroccio. Er entwarf das Plakat für diese Schau und war mit insgesamt 31 Gemälden und Aquarellen vertreten. Später stellte er unter anderem mit den Berliner Secessionisten aus, war jedoch weder ordentliches noch korrespondierendes Mitglied. Darüber hinaus nahm er wie Munch und Zorn auch an anderen Ausstellungen in Deutschland teil und stellte im Winter 1906/07 sowie im Juni 1907 gemeinsam mit den Künstlern der Brücke aus.

Die aufgezeigten Verbindungen sind sowohl beruflich als auch persönlich bedingt. Einige der Künstler lernten sich bereits in Paris kennen – oder hatten zumindest die Gelegenheit dazu, auch wenn eine Begegnung nicht gesichert ist. Zorn kannte Gallen-Kallela¹⁴⁹ und wohl auch Liebermann aus Paris. Auch Liebermann und Zorn begegneten sich wahrscheinlich dort, genauso wie Gallen-Kallela und Corinth sich getroffen haben mögen. Munch und Leistikow kamen wohl erst in Berlin mit ihnen in Kontakt. Diese Verbindungen entwickelten sich ganz unterschiedlich: Einige blieben flüchtige Bekanntschaften, aus anderen entstanden lebenslange Freundschaften. Sie eint dabei das gemeinsame Anliegen, auf individuellen Wegen die Kunst ihrer Zeit zu stärken.

¹⁴⁷ Beispielsweise an Elin Danielson-Gambogi am 28. Januar 1895 und an Louis Sparre, der gleichzeitig als Auslandsagent für die Zeitschrift *PAN* in Finnland tätig war, vom März 1895. Abgedruckt in Ilvas, S. 128ff.

¹⁴⁸ Brief an Elin Danielson-Gambogi vom 28. Januar 1895. Zitiert nach Ilvas, S. 128.

¹⁴⁹ Zorn, S. 60.

3.2. Ausstellungsprofile zwischen 1892 und 1910

Grundlage der späteren Werkanalysen bildet die Ausstellungstätigkeit der sechs Künstler in Berlin zwischen 1892 und 1910.¹⁵⁰ Es ist daher interessant, deren Ausstellungsprofile zu untersuchen, um Antworten auf folgende Fragen zu erhalten: Wie oft haben sie sich an Ausstellungen beteiligt und wie viele Werke dabei durchschnittlich präsentiert? Waren sie sowohl an Schauen der unabhängigen Künstlergruppen XI und Secession beteiligt als auch in Galerien oder der Königlichen Akademie der Künste? Wurden dabei ältere oder aktuelle Werke präsentiert und änderte sich deren Zusammenstellung im Laufe der Zeit? Was sagt dieses über das Selbstverständnis des jeweiligen Künstlers aus?

Max Liebermann stellte von den hier untersuchten Künstlern zwischen 1892 und 1910 am häufigsten in Berlin aus. So nahm er als einer der Initiatoren der Gruppe XI sowie der Berliner Secession an allen Ausstellungen dieser Künstlervereinigungen teil. Die XI präsentierten sich erstmals 1892 und organisierten bis einschließlich 1899 jährlich eine Schau, bis 1898 in den Räumen des Galeristen Eduard Schulte, die letzte Ausstellung aufgrund von Uneinigkeiten im Kunstsalon Keller & Reiner.¹⁵¹ Liebermann beteiligte sich von Anfang an sowohl mit Gemälden als auch mit Pastellen und (druck-)graphischen Arbeiten. Diese spiegeln seine künstlerischen Interessen der neunziger Jahre wider und deuten bereits zaghaft die Ende der Dekade einsetzende Wandlung seines Motivkreises an, die auch mit der Aufhellung seiner Palette sowie eines zunehmend selbstbewussten Umgangs mit Lichtreflexen einhergeht. Ab 1900, also nach Auflösung der XI, treten seine neuen, lichtdurchfluteten Sujets – vor allem Strand- und Reitszenen, Mußestunden des Bürgertums und Gartenansichten – in den Vordergrund.

Bei den Ausstellungen der XI präsentierte er sich noch vorwiegend mit bäuerlich-handwerklichen Motiven aus Holland. Studien zu seinen *Badenden Knaben* von 1900 (Abb. 3) entstehen zwar bereits 1899, jedoch erst im Laufe des Jahres, so dass er sie noch nicht auf der letzten Schau der XI im Februar 1899 zeigen konnte. Aber auch Porträts gehörten zu seinem Programm, was seine Absicht, sich neben einigen älteren Werken vor allem mit aktuellen Arbeiten zu präsentieren, unterstreicht, da er

¹⁵⁰ Diese ist chronologisch im Dokumentationsenteil der Arbeit aufgestellt. Im vorliegenden Kapitel orientiert sich die Sortierung der einzelnen Besprechungen an der Frequenz der Berliner Ausstellungstätigkeit der jeweiligen Künstler im Untersuchungszeitraum.

¹⁵¹ Die 1897 gegründete Berliner Kunsthandlung Keller & Reiner bereicherte den sich wandelnden Kunstmarkt vor allem durch ihre geschickte Kombination von Gemälden, Skulpturen und Kunsthandwerk. Zum Wechsel vom Salon Schulte zu Keller & Reiner vgl. Meister, S. 119ff.

sich als Bildnismaler erst in diesen Jahren einen Ruf machte: Den ersten offiziellen Auftrag erhielt er von Alfred Lichtwark, dem ihm später eng verbundenen Leiter der Hamburger Kunsthalle, für das umstrittene *Bildnis des Bürgermeisters Petersen*, das er 1891 fertig stellte und anlässlich der ersten Ausstellung der XI 1892 erstmals zeigte.¹⁵²

Parallel zu den Ausstellungen der XI war er auch bei der Königlichen Akademie der Künste 1892 beziehungsweise der von ihr organisierten Großen Berliner Kunstausstellung von 1897 bis 1898 sowie teilweise mehrfach im Jahr in der Kunsthandlung Fritz Gurlitt 1893 und erneut zwischen 1896 und 1899 vertreten. Er zeigte sowohl frühe als auch jeweils zeitnah entstandene Arbeiten. Interessant ist jedoch, dass er sich auch an der Großen Berliner Kunstausstellung 1896 anlässlich des 200-jährigen Bestehens der Königlichen Akademie der Künste nicht beteiligte. Die Jubiläumsausstellung war eine sehr umfangreiche, international angelegte Präsentation mit insgesamt 3904 Nummern, davon 2687 Gemälden. Bis auf Liebermann waren alle hier untersuchten Künstler vertreten, Zorn wurde sogar mit einer Medaille ausgezeichnet. Aus Protest über die ihm 1892 verwehrt Auszeichnung seiner *Netzflickerinnen* und *Alte Frau mit Ziegen* beschickte Liebermann den Berliner Salon bis einschließlich 1896 nicht mehr.¹⁵³ Erst 1897 war er wieder vertreten, nun mit einer umfangreichen Abteilung zu Ehren seines fünfzigsten Geburtstages. Ihm wurden überdies der Professorentitel der Königlichen Akademie und die Große Goldene Medaille verliehen – sie markieren den Durchbruch in Liebermanns Schaffen.

Seine Beteiligungen an diesen Institutionen schränkte er jedoch mit Beginn der Secession ein. Erst 1906 war er wieder auf der Großen Berliner Kunstausstellung im Rahmen einer Retrospektive mit zwei sehr frühen Arbeiten vertreten; im selben Jahr zeigte die Nationalgalerie in einer umfangreichen Retrospektive deutsche Kunst aus den Jahren 1775 bis 1875, Liebermann war hier mit zwanzig frühen Arbeiten vertreten. 1907 beteiligte er sich zwei weitere Male mit zwei beziehungsweise drei

¹⁵² Das Porträt des Hamburger *Bürgermeister Carl Friedrich Petersen* wurde als Teil einer ‚Sammlung von Bildern aus Hamburg‘ der dortigen Kunsthalle in Auftrag gegeben. Die Serie rief Lichtwark 1889 ins Leben. Das Bildnis provozierte aufgrund seiner mangelnden Idealisierung auch negative Kritiken und wurde, da es Petersen und seine Familie ablehnten, hinter einem Vorhang verborgen. In den folgenden Jahren etablierte sich Liebermann dennoch als Bildnismaler. Matthias Eberle: *Max Liebermann (1847-1935). Werkverzeichnis der Gemälde und Ölstudien*. Bd. 1: 1865-1899. München 1995, S. 384ff., Abb. ebd. S. 382 (1891/3).

¹⁵³ Hancke, S. 359.

In München erhielt Liebermann hingegen für seine *Alte Frau mit Ziegen* bereits 1891 die Große Goldene Medaille. Abbildungen der beiden Arbeiten bei Eberle 1995, S. 335 (*Netzflickerinnen*, 1889/1) und 351 (*Alte Frau mit Ziegen*, 1890/1).

Arbeiten an Ausstellungen der Königlichen Akademie der Künste, vermutlich anlässlich seines sechzigsten Geburtstags.

Mit den Secessionsausstellungen ab 1899 und denen des Kunstsalons Cassirer Anfang des Jahrhunderts änderte sich sein Programm – er präsentierte nun seinen neuen Stil. An den Schauen der Secession war er von Beginn an vorwiegend mit aktuellen Arbeiten beteiligt, wie seinen *Badenden Knaben* von 1900, die er dort im selben Jahr präsentierte (Abb. 3). Besonders diese Arbeit wurde in einer Kritik hervorgehoben: „Hier haben seine Ideen von Licht und Luft, von Körper und Raum und ihre Wirkung aufeinander feste Form angenommen. Das Bild enthält gleichmässig viel Wahrheit und künstlerische Schönheit und ist nicht allein farbig, sondern auch lichtvoll, nicht nur hell, sondern auch tonig und vor allem unendlich lebendig.“¹⁵⁴

Der Umfang seiner Beteiligung spielte sich dabei in einem ähnlichen Rahmen ab wie dem der anderen Künstler, durchschnittlich war er wie diese mit zwei bis vier Arbeiten vertreten. Seine Position als Präsident der Secession schien er demnach nicht ausgenutzt zu haben, um sich vorteilhafter zu präsentieren. Nur im Jahr 1907, zur dreizehnten Secessionsausstellung, war seine Beteiligung sehr umfangreich. Anlass für diese Hervorhebung war sicher die Ehrung seines sechzigsten Geburtstages, so dass in der Schau ein Überblick über Liebermanns verschiedene Werkphasen angestrebt wurde. Er zeigte über zwanzig Ölgemälde und viele Zeichnungen. Interessant ist hingegen, dass er bei Cassirer zwar ab 1898 vertreten war – er nahm sogar an der Eröffnungsausstellung im November 1898 teil –, seine neue Werkphase dort aber erst 1903 Einzug hielt.¹⁵⁵ Da sowohl Bruno als auch Paul Cassirer der Moderne gegenüber sehr aufgeschlossen waren und sie auch beispielsweise von Corinth überwiegend aktuelle Arbeiten zeigten, liegt die Vermutung nahe, dass das Publikum noch großes Interesse an Liebermanns früherem Werk hatte. Die Ausstellungen im Kunstsalon Cassirer wurden diesem gerecht.

Die ‚Kunst- und Verlagsanstalt‘ der Cousins Bruno und Paul Cassirer wurde im selben Jahr wie die Berliner Secession gegründet, mit der sie auf das engste

¹⁵⁴ Hans Rosenhagen: *Die zweite Ausstellung der Berliner Secession*. In: *Die Kunst für Alle*, 15, 1899/1900, S. 459-477, hier S. 461.

¹⁵⁵ Zum ursprünglichen Konzept der Kunsthändler, „in den drei eher kleinen Räumen der Galerie jeweils drei mit Bedacht zusammengestellte Künstler zu zeigen“ vgl. Rahel E. Feilchenfeldt: *Paul Cassirer – ein Mosaik*. In: Rahel E. Feilchenfeldt / Thomas Raff (Hg.): *Ein Fest der Künste. Paul Cassirer. Der Kunsthändler und Verleger*. München 2006, S. 13-42, hier S. 17f.

verknüpft war:¹⁵⁶ Bruno und Paul Cassirer übernahmen als Sekretäre Positionen in der Verwaltung und erhielten eine beratende Funktion im Vorstand – eine ungewöhnliche Konstellation, da sie keine Künstler waren. Diese Position ergänzte ihre Tätigkeit als Verleger und Kunsthändler, in der sich die Cassirers der Vermittlung der Moderne verbunden fühlten, besonders dem französischen Impressionismus und der deutschen zeitgenössischen Kunst mit Liebermann, Corinth und Slevogt an erster Stelle. Nach einem Zerwürfnis 1901 trennten die Vettern ihre Aufgabenbereiche. Bruno Cassirer führte den Verlag und gab ab 1902 die Zeitschrift *Kunst und Künstler* heraus, während Paul Cassirer die Kunsthandlung übernahm und 1908 die ‚Pan-Presse‘ gründete. Zwar unterstützte Bruno Cassirer die Secessionisten nach diesem Bruch nicht mehr als Vorstandsmitglied, förderte sie aber fortan durch Beiträge in *Kunst und Künstler*. Paul Cassirer hingegen blieb Mitglied, vertrat zunächst Corinth nach dessen Erkrankung Ende 1911 und löste ihn 1912 als Präsident ab. Durch den unmittelbaren Einfluss auf Entscheidungen der Secession gelang es Paul Cassirer, geschickt Künstler aus dem Programm seiner Galerie zu fördern. Zudem zeigte sich die enge Verbundenheit in den der Graphik gewidmeten Ausstellungen der Secession im Winter, die wiederkehrend in Cassirers Räumen präsentiert wurden.

Wie Liebermann stellte auch Leistikow als Mitbegründer der Gruppe XI und der Berliner Secession auf allen Ausstellungen dieser Vereinigungen aus – bis zu seinem Tod 1908. Nach seinem Lebensende widmeten ihm noch im selben Jahr die Galerie Eduard Schulte im Oktober im Rahmen einer Ausstellung „zum stillen Gedenken drei ältere Bilder, zwei vom Grunewald und eine Meerstudie“¹⁵⁷ sowie der Kunstsalon Cassirer ab November eine umfassende Ausstellung seines Nachlasses. Auch der Vorstand der Secession ehrte ihn sowohl während ihrer sechzehnten Ausstellung im Winter 1908 mit graphischen Arbeiten als auch im folgenden Sommer mit fünfzehn Gemälden.

Betrachtet man nun das Profil Leistikows auf den Schauen der XI und Secession, so kann man seine Werkentwicklung exemplarisch verfolgen. Allerdings bleiben auch Lücken, da große Teile des Oeuvres Leistikows aus zwei Gründen nicht zuzuordnen

¹⁵⁶ Ausführlich beispielsweise bei Georg Brühl: *Die Cassirers. Streiter für den Impressionismus*. Leipzig 1991.

¹⁵⁷ Anonym: *Von Ausstellungen und Sammlungen: Berlin*. In: *Die Kunst für Alle*, 24, 1908/09, S. 30f., hier S. 31.

sind: Einerseits sind heute viele seine Arbeiten unbekannt, sei es, dass ihr Verbleib ungeklärt ist oder sie verschollen sind. Andererseits fällt die Zuordnung schwer, da viele Werke zu ähnlichen Themenkreisen gehören und nur durch Titel wie *Abend*, *See in der Mark*, *Grunewaldsee* oder *Waldteich* überliefert sind. Leistikow beziehungsweise die zeitgenössische Kritik verwendete diese Titel jedoch immer wieder. Auch das mangelnde Abbildungsmaterial in zeitgenössischen Ausstellungskatalogen trägt zu einer häufig unsicheren Zuordnung bei. In manchen Fällen kann die Datierung der Werke als Ausschlusskriterium dienen, in manchen Fällen bleibt die Frage, welches Werk er tatsächlich zeigte, leider offen.

In den Ausstellungen der Gruppe XI präsentierte sich Leistikow analog zu seiner Werkentwicklung. Dabei dominieren die zwei Pole seiner künstlerischen Auffassung der neunziger Jahre: Einerseits neoromantisch inspirierte Stimmungsmalerei, andererseits dekorativ-stilisierende Motive – einerseits wurde er sehr gelobt, andererseits irritierte seine in der dekorativen Phase zeitweise außergewöhnliche Farb- und Formenwahl das Publikum aber auch. Folgende Kritiken verdeutlichen diese Ambivalenz: In der Besprechung der dritten Ausstellung der XI 1894 lobte ihn Jaro Springer unter seinem Pseudonym ‚Dr. Relling‘ als großartigen Erneuerer der Berliner Landschaftsmalerei: „Was Leistikows Landschaften so anziehend macht, ist die wundersame Stimmung, das ist nicht gemacht, das ist die Natur selber, also das alte Lied, aber in der neuen Tonart gesungen.“¹⁵⁸ Springer griff damit die Betonung der „ungemein zarten Stimmung“ seiner Arbeiten auf, die bereits anlässlich der ersten Schau der XI in der *Freien Bühne* konstatiert wurde.¹⁵⁹ Zwei Jahre später kritisierte Springer anlässlich der fünften Ausstellung der XI 1896 dann Leistikows holzschnittartig stilisierten und farblich stark kontrastierten *Schlachtensee*, der auch als *Der Abend* und *Grunewaldlandschaft* bekannt ist: „Der gute ehrliche Schlachtensee! Ganz unkenntlich ist er unter dem schwefelgelben Himmel geworden und die biedern deutschen Kiefern an seinen Ufern haben sich in formlose schwarzgrüne Ungeheuer verwandelt.“¹⁶⁰

Dieses Werk wird im Katalog zur Retrospektive anlässlich Leistikows 100. Todestages 2008 im Bröhan-Museum Berlin auf „um 1898“ datiert, bisher war es undatiert. Da das Gemälde aber nach der zitierten Kritik Springers bereits im

¹⁵⁸ Dr. Relling [d.i. Jaro Springer]: *Die Ausstellung der XI*. In: *Die Kunst für Alle*, 9, 1893/94, S. 199-202, hier S. 200f.

¹⁵⁹ Hans Schliepmann: *Die Ausstellung der XI*. In: *Freie Bühne*, 3, 1892, S. 519-521, hier S. 521.

¹⁶⁰ Jaro Springer: *Die Ausstellung der XI*. In: *Die Kunst für Alle*, 11, 1895/96, S. 211-213, hier S. 212.

Frühjahr 1896 gezeigt wird, muss es vor 1898 entstanden sein. Bei Meister ist es in der Dokumentation der Ausstellungen für das Jahr 1896 noch nicht einzeln aufgeführt, sondern wird unter „mehrere Landschaften“ geführt. Sie belegt aber, dass es mit der XI auch 1897 gezeigt wurde. Die Datierung kann also auf spätestens 1896 präzisiert werden.¹⁶¹

Besonders stark war Leistikow schließlich auf der siebten Ausstellung der XI 1897 vertreten, wo er unter anderem erneut den *Schlachtensee* und erstmals auch Radierungen zeigte. Nach der letzten Ausstellung der XI im Frühjahr 1899 setzten die Secessionsschauen ein. Auch hier lässt sich Leistikows künstlerische Entwicklung exemplarisch verfolgen. Nach 1900 lichtet sich seine Palette und er entfernt sich von der Tendenz zur dekorativen Stilisierung der neunziger Jahre. Seine Landschaften, vorwiegend des Berliner Umlands und aus Skandinavien, sind zwar noch immer stimmungsvoll, nähern sich aber wieder einer naturalistischen Auffassung. Sie sind nun weniger symbolistisch aufgeladen, weniger verhalten als in der Dekade zuvor. Diese Tendenz, die auch von der Kritik gelobt wird, lässt sich vor allem in den Secessionsausstellungen ab 1902 beobachten: Hans Rosenhagen, ein den Secessionisten wohlgesinnter Kritiker, schreibt 1906 in der *Kunst für Alle*, „eine merkwürdige, aber durchaus erfreuliche Wandlung offenbart in seinen neuesten Bildern Leistikow. Aus seinen Farben ist die Dunkelheit, aus dem Charakter seiner Schöpfung die Melancholie gewichen. Dafür ist eine zärtliche, liebevolle Stimmung über den Künstler gekommen.“¹⁶²

Darüber hinaus stellte Leistikow zwischen 1893 und 1898 auf der Großen Berliner Kunstausstellung aus. Erst mit Beginn der Secession nahm er, wie auch Max Liebermann (bis 1906) und Lovis Corinth, dort nicht mehr teil – ihre Ablehnung der groß angelegten Ausstellungen des Salons und die Willkür der Jury manifestierte sich in der Abspaltung. Der Entschluss, sich dort nicht mehr zu präsentieren, ist also im Hinblick auf sein Engagement für einen freien Kunstbetrieb konsequent. Ab 1900 ist er dafür jährlich im Kunstsalon Cassirer vertreten. Leider lassen sich hier nur

¹⁶¹ Kat. *Stimmungslandschaften. Gemälde von Walter Leistikow (1865-1908)*. Hg.: Ingeborg Becker. Berlin, Bröhan-Museum, 2008/09. München, Berlin 2008, S. 139 (dort auch Abb.) und 193 sowie Meister, S. 187 und 369.

¹⁶² Hans Rosenhagen: *Die XI. Ausstellung der Secession. Teil I*. In: *Die Kunst für Alle*, 21, 1905/06, S. 409-422, hier S. 415.
Weiterführend zu Hans Rosenhagen und anderen zeitgenössischen Kritikern bei Ursprung, zu Rosenhagen S. 45-48.

wenige Werke zuordnen.¹⁶³ Daher lässt sich nur vermuten, wie sich die Werkauswahl für Ausstellungen bei Cassirer und in der Secession, deren Jurymitglied Cassirer war, unterschieden. Es ist jedoch anzunehmen, dass es sich ähnlich wie bei Corinth, Liebermann und Munch verhielt: Die ausgestellten Werke waren selten in beiden Institutionen vertreten, sondern ergänzten sich zumeist. Dadurch wurde dem Publikum ein breites Oeuvrespektrum angeboten. Selten kam es zu Überschneidungen, die möglicherweise zurückzuführen sind auf einen erfolglosen Verkauf oder auf mangelndes neues Ausstellungsmaterial. Das folgende Beispiel lässt eine doppelte Ausstellung vermuten: Leistikow war im Februar 1902 bei Cassirer zu Gast, unter anderem mit einer Arbeit, die in der *Kunst für Alle* mit *Lange Schatten* betitelt wurde und „von schöner Raumwirkung“ sei.¹⁶⁴ In der folgenden Sommerausstellung der Secession zeigte er das Gemälde *Wolkenschatten* (Abb. 4), datiert auf 1902. Es zeigt eine weit in die Tiefe reichende, hügelige Landschaft, auf die scheinbar vom Wind getriebene Wolken lange Schatten werfen. Die Vermutung liegt nah, dass beide Arbeiten identisch sind, das Gemälde wäre dann Anfang 1902 kurz vor Ausstellungseröffnung im Kunstsalon Cassirer entstanden. Der winterlich dunkle Himmel und die teils erdigen Farben des Bodens weisen zudem auf eine Landschaft des Winterhalbjahres hin.

Ganz ähnlich wie Leistikow, der sich dem Berliner Publikum vorwiegend mit aktuellen Arbeiten präsentierte, zeigte sich auch Munch vor allem als moderner Künstler. Sein Debüt gab er bekanntlich in Berlin im November 1892. Hier zeigte er einerseits frühe Werke, die seine Auseinandersetzung mit dem skandinavischen sowie französischen Impressionismus belegen. Andererseits zeigte er aktuelle Arbeiten, die den Umbruch in seiner Kunst zu einem symbolistisch inspirierten Subjektivismus aufzeigen, bei dem es ihm um den Ausdruck seelischer Empfindungen geht. Dieses Programm war nahezu identisch mit dem der von ihm organisierten Schau zum Jahreswechsel 1892/93, die auf die Schließung dieser ersten Ausstellung folgte.

Bis Mitte der neunziger Jahre folgten zwei weitere umfangreiche Ausstellungen: Im Dezember 1893 mietete Munch Räume, um bis Anfang des kommenden Jahres rund fünfzig Exponate, Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen, zu zeigen. Es waren fast

¹⁶³ Für freundliche und hilfreiche Hinweise zu Ausstellungen und Ausstellungsbeiträgen Leistikows im Salon Cassirer sei Herrn Bernhard Echte, Archiv Paul Cassirer/Walter Feilchenfeldt in Zürich, sehr gedankt.

¹⁶⁴ H.R. [d.i. Hans Rosenhagen?]: *Von Ausstellungen: Berlin*. In: *Die Kunst für Alle*, 17, 1901/02, S. 259-261, hier S. 261.

ausschließlich Arbeiten, die in jenem Jahr entstanden, darunter Studien der Serie *Liebe*, die später Teil seines so genannten *Lebensfrieses* wurden. Munch ahnte, dass „es [...] wohl ein fürchterliches Geschrei wegen der Ausstellung [gibt]. [...] Die Deutschen verstehen das sicher nicht [...]“¹⁶⁵ Erneut bewies Munch sicheres Gespür, durch Eigenregie für seine Kunst zu werben. Neben den erwarteten negativen Kritiken erhielt er auch positive Stimmen – und blieb vor allem im Gespräch der Kunstinteressierten. Przybyszewski brach für die Serie *Liebe*, und damit generell für Munchs neue Stilrichtung, eine Lanze in seiner 1894 herausgegebenen Würdigung des Norwegers:

„Er malt so, wie nur eine nackte Individualität sehen kann, deren Augen sich von der Welt der Erscheinungen abgewendet und nach Innen gekehrt haben. Seine Landschaften sind in der Seele geschaut, als Bilder vielleicht einer platonischen Anamnese; seine Gestalten sind musikalisch empfunden, rhythmisch, seine Felsen stehen wie Teufelsfratzen im Spuk des Fiebers, seine Wolken sehen wie spektroskopische Farbenfragmente aus [...]: seine Bilder sind Correlate gewisser Empfindungsgruppen. Es ist somit ein ganz neues Gebiet der Kunst, das Munch zum ersten Mal betreten hat und er muss auch als der Erste betrachtet werden [...].“¹⁶⁶

Im Frühjahr 1895 folgte schließlich eine Gemeinschaftsausstellung mit dem Finnen Gallen-Kallela in der Galerie Ugo Barroccio. Erneut zeigt er die Serie *Liebe*, nun erweitert um einige Motive.¹⁶⁷ Ergänzt wurde das Programm durch einige Porträts und graphische Arbeiten. Während Munchs Werke, von den Porträts abgesehen, vorwiegend um die Sujets Liebe, Melancholie, Verzweiflung und Tod kreisten, zeigten diejenigen Gallen-Kallelas unter anderem Motive der Kalevala und symbolistisch aufgeladene Porträts. Eine Kritik der *Kunst für Alle* offenbart als Gegenpol zu Przybyszewskis Einschätzung Munchs das noch weit verbreitete Unverständnis für beide Künstler: „Zwei seltsame Geister haben sich da

¹⁶⁵ Aus einem Brief Munchs an seine Tante Karen Bjölstad vom 3. Dezember 1893, zitiert nach Kneher, S. 32.

¹⁶⁶ Stanislaw Przybyszewski (Hg.): *Das Werk des Edvard Munch. Vier Beiträge von Stanislaw Przybyszewski, Franz Servaes, Willy Pastor, Julius Meier-Graefe*. Berlin 1894, S. 25f.

Das frühe Erscheinen dieser Publikation mit Beiträgen namhafter Autoren – Munchs erster Auftritt in Berlin lag keine zwei Jahre zurück – indiziert den Bekanntheitsgrad, den er in Deutschland bereits erreicht hatte.

¹⁶⁷ Aus den noch 1893/94 nur sechs Studien ist nun ein Zyklus von 14 Gemälden und einer Vignette geworden. Vgl. Dokumentation Kneher, S. 32f. und 65f.

zusammengefunden. [...] Munch hat sich nun einmal in das, was er seine Kunstauffassung nennt, eigensinnig verrannt und macht absichtlich von seinen Gaben keinen Gebrauch [...]. [...] Sein Geselle Axel Gallen ist weit friedfertiger, aber auch absonderlich und nicht immer leicht verständlich.“¹⁶⁸

Mit einem Beitrag aus seinem Frühwerk aus dem Motivkreis *Das kranke Kind* beteiligte sich Munch an der Jubiläumsausstellung der Königlichen Akademie der Künste 1896, vermutlich mit der Version von 1885/86. Ludwig Pietsch attestierte ihm sowie der gesamten norwegischen Abteilung „die Sucht, originell zu erscheinen, und künstlerische Gefühlsrohheit“.¹⁶⁹ Anschließend kam seine Ausstellungstätigkeit in Berlin bis 1902 nahezu zum Erliegen, er hielt jedoch einige Kontakte aufrecht.¹⁷⁰ Grund für den vorübergehenden Rückzug aus Berlin ist ein ab 1896 langer Aufenthalt in Paris, viele Reisen und Aufenthalte in Norwegen.

Erst ab 1902 zog es ihn hauptsächlich wieder nach Deutschland. In jenem Jahr begann er, mit den Berliner Secessionisten und im Kunstsalon Cassirer auszustellen. Auf der fünften Secessionsausstellung 1902 präsentierte er seinen aus zweiundzwanzig Motiven bestehenden *Lebensfries* und einigen Porträts. Im folgenden Jahr war er erstmals im Salon Cassirer vertreten, zunächst im Januar mit einer größeren Anzahl an Gemälden und Graphiken und erneut im November, diesmal mit einer kleineren Auswahl. An diesen Werken ließ sich die Rücknahme des psychologisierenden Moments seiner Werke und die damit einhergehende aufgehellte Palette gut beobachten. Die Kritik nahm diese Wende wohlwollend auf. So nannte Hans Rosenhagen dieses neue Programm „viel vorteilhafter“ und der *Berliner Börsen-Courier* schrieb: „Es ist, als ob Munch unsere Wünsche gelesen hätte [...]“.¹⁷¹

Im Winter des Jahres 1904/05 stellte er erneut bei Cassirer aus, diesmal vor allem Porträts von Förderern oder Künstlerkollegen. Auch sie repräsentieren seine neue

¹⁶⁸ J.S. [d.i. Jaro Springer?]: *Von Ausstellungen und Sammlungen: Berlin*. In: *Die Kunst für Alle*, 10, 1894/95, S. 222.

¹⁶⁹ Ludwig Pietsch: *Internationale Kunstausstellung Berlin 1896*. München 1896, S. 111.

¹⁷⁰ Hinsichtlich der Ausstellungstätigkeit bildet eine Ausnahme seine Beteiligung an einer Ausstellung im Berliner Salon Keller & Reiner. Das Programm ist nicht eindeutig zu rekonstruieren, vermutlich zeigte er ausschließlich druckgraphische Arbeiten. Vgl. Kneher, S. 121f.

Hinsichtlich der Kontakte während dieser Zeit vgl. etwa Briefe zwischen Edvard Munch und Julius Meier-Graefe, in denen sie sich unter anderem über druckgraphischen Arbeiten Munchs, die Meier-Graefe publizieren möchte, austauschen. Julius Meier-Graefe: *Kunst ist nicht für Kunstgeschichte da. Briefe und Dokumente*. Hg. und Kommentar: Catherine Kraemer, Mitwirkung: Ingrid Grüninger. (*Veröffentlichungen der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung*, Bd. 77) Göttingen ²2002, S. 21f.

¹⁷¹ Hans Rosenhagen: *Aus den Berliner Kunstsalons*. In: *Die Kunst für Alle*, 18, 1902/03, S. 263-266, hier S. 264. / *Berliner Börsen-Courier* zitiert nach Kneher, S. 167.

Werkphase. Neben Cassirer, bei dem er 1907 wieder zweimal vertreten war, stellte er 1906 auch bei Eduard Schulte im Rahmen einer Kollektivausstellung aus. An dieser waren auch weitere skandinavische Künstler wie Akseli Gallen-Kallela und Carl Larsson beteiligt. Dieses blieb jedoch Munchs einziges Gastspiel in der Galerie Schulte, bei dem er neben aktuellen Porträts auch wieder einige Arbeiten aus seinem *Lebensfries* zeigte. Schließlich war er zwischen 1906 und 1910, mit nur einer Ausnahme, jährlich an den Secessionsausstellungen der Sommerhalbjahre beteiligt.¹⁷² Die Secession beschickte er mit aktuellen Arbeiten, einigen Porträts und Landschaften, darunter waren im Jahr 1906 auch Ergebnisse seines Kuraufenthaltes in Thüringen im vorangegangenen Winter, beispielsweise die *Thüringische Landschaft* (Abb. 5).

Munchs Berliner Ausstellungsprofil wandelt sich also im Laufe der hier untersuchten nahezu zwanzig Jahre. Bis Mitte der neunziger Jahre war er neben den Ausstellungen, die er in Eigenregie organisierte, auch Gast in der Galerie Ugo Barroccio und der Großen Berliner Kunstausstellung. Da sein Bekanntheitsgrad und auch die Zahl seiner Förderer stiegen, war er für diese Schauen nicht weiter auf seine eigene Initiative angewiesen, sondern wurde als Gast geladen. Nach der Jahrhundertwende war er vornehmlich Gast Cassirers sowie der Secessionisten, deren Mitglied er seit 1906 war.¹⁷³

Lovis Corinth zog zwar erst 1901 von München nach Berlin, präsentierte dort jedoch schon seit 1886 regelmäßig seine Werke.¹⁷⁴ Bezogen auf den Untersuchungszeitraum zeigte er erstmals im Jahr 1893 in der Galerie Eduard Schulte sowie auf der Großen Berliner Kunstausstellung mehrere Gemälde. Im Laufe

¹⁷² Während seines Aussetzens bei der Gemäldeschau der Secession 1909 beteiligte er sich aber an deren Schwarzweiß-Ausstellungen im Winterhalbjahr, sowohl 1908/09 als auch 1909/10. Aufgrund ihres graphischen Programms werden sie hier nicht aufgenommen.

¹⁷³ Von Mai 1905 bis Februar 1906 zeigte er in Berlin den so genannten *Linde-Fries*, eine Arbeit aus dem Jahr 1904, die Dr. Max Linde, ein Förderer Munchs, in Auftrag gab. Linde lehnte den Kauf jedoch schließlich ab, da er mit der Umsetzung unzufrieden war. Da die Hängung im Atelier des Malers Leonhard Boldt kaum besichtigt wurde, wird sie hier nicht aufgeführt. Auch der *Reinhardt-Fries* fand kaum Resonanz. Es handelt sich dabei um Arbeiten zu Henrik Ibsens *Gespenster*, die der Leiter der Berliner Kammerspiele, Max Reinhardt, in Auftrag gab. Sie hingen nach ihrer Vollendung 1907 in einem Festsaal des Theaters, zu dem hauptsächlich Angehörige des Theaters Zugang hatten. Zum *Linde-Fries* vgl. Arne Eggum: *Der Linde-Fries. Edvard Munch und sein erster deutscher Mäzen, Dr. Max Linde*. Lübeck 1982. Ebenso Kneher, S. 217. / Zum *Reinhardt-Fries*: Kneher, S. 258f. und Dorothee Hansen: *Der Reinhardt-Fries 1906/07*. In: *Kat. Munch und Deutschland*. Bearb.: Uwe M. Schneede, Dorothee Hansen. Hamburg, Kunsthalle, 1994. Hamburg 1994, S. 206-215.

¹⁷⁴ In dem Werkverzeichnis seiner Gemälde ist als erstes in Berlin gezeigtes Werk *Das Komplott* von 1884 aufgeführt (Berend-Corinth 17), mit dem Corinth 1886 an einer Ausstellung der Akademie der Künste teilnahm. Charlotte Berend-Corinth: *Lovis Corinth: Die Gemälde. Werkverzeichnis*. Bearb.: Béatrice Hérnad. München²1992, S. 57.

der neunziger Jahre nahm er zwei weitere Male an der Großen Berliner Kunstausstellung teil, unter anderem an der Jubiläumsschau 1896. Darüber hinaus nahm er bis 1900 an zwei beziehungsweise drei Ausstellungen bei Keller & Reiner (1899 und 1900) sowie Fritz Gurlitt teil (1894 und 1897).¹⁷⁵ In Gurlitts Kunsthandlung war er jedoch erst nach über zehn Jahren, 1910, wieder mit einem aktuellen *Selbstbildnis* vertreten, das ihn als selbstbewussten Maler charakterisiert. Auch bei Eduard Schulte war Corinth nach seiner frühen Ausstellung 1893 erst wieder 1910 vertreten – die 1910 dort präsentierte Corinth-Sammlung des Berliner Kunsthändlers Ernst Zaeslein gab einen Überblick über sein Schaffen seit 1879. In der Einführung des Ausstellungskataloges wird Corinths Position im deutschen Kunstleben betont: „Es besteht jetzt auch bei der Allgemeinheit kein Zweifel mehr, daß Corinth, der nebst Liebermann in Berlin an der Spitze steht, einen der allerersten Plätze in der Reihe unserer neueren deutschen Meister einnimmt.“¹⁷⁶

Um 1900 ist ein Einschnitt zu erkennen: Zum einen steigt aufgrund seines Umzuges nach Berlin im Herbst 1901 die Frequenz seiner Ausstellungstätigkeit natürlich an. Zum anderen stellt er nun aber nicht mehr in verschiedenen Galerien Berlins aus, sondern konzentriert sich als Mitglied der Secession auf deren Ausstellungen sowie auf die des Kunstsalons Cassirer, seinem Kunsthändler. Seit 1899 beteiligte er sich jährlich, zeitweise sogar mehrmals im Jahr, an deren Ausstellungen.¹⁷⁷ Bei der Betrachtung der Werke, die Corinth bei Cassirer und der Secession zeigt, fällt jedoch eine leicht differierende Zusammenstellung auf. Zwar beschickt er beide üblicherweise mit aktuellen oder erst ein bis zwei Jahre alten Gemälden und nur selten mit deutlich älteren Arbeiten.¹⁷⁸ Aber während sein Programm für die

¹⁷⁵ Der Gründer der Kunsthandlung, Fritz Gurlitt, legte einen seiner Schwerpunkte auf die Vermittlung der Moderne. Bereits 1883 zeigte er französische Impressionisten, konzentrierte sich aber „in den Folgejahren mit der Schule von Barbizon vielmehr auf den Wegbereiter des Impressionismus [...], da diese die Möglichkeit einer Erneuerung der nationalen Kunst aus eigener Kraft vorbildhaft vor Augen führten. Den Schwerpunkt der Galerie-Aktivität stellten parallel dazu Ausstellungen von Werken derjenigen Maler dar, von denen angenommen wurde, dass sie Vergleichbares für die deutsche Kunstentwicklung leisten könnten – [...] allen voran Böcklin, Thoma, Uhde, Klinger und Leibl.“ Nach Gurlitts Tod 1893 wurde die Galerie unter seinem Namen weitergeführt und auch seine Nachfolger boten vielen progressiven Künstlern Raum. So waren neben französischen und deutschen Künstlern auch Vertreter der skandinavischen Moderne wie Bruno Liljefors, Vilhelm Hammershøi, Frits Thaulow, Akseli Gallen-Kallela oder Anders Zorn im Programm vertreten. Birgit Gropp: *Studien zur Kunsthandlung Fritz Gurlitt in Berlin 1880-1943*. [Mikrofiche] 2000 (zugl. Diss. FU Berlin 2000), S. 91.

¹⁷⁶ Kat. *Originalgemälde von Lovis Corinth. Sammlung im Besitze von Ernst Zaeslein. Ausgestellt in der Galerie Eduard Schulte, Berlin, Unter den Linden 75, umfassend alle Schaffensperioden Königsberg, Paris, München, Berlin 1879 bis 1910*. München [1910], Einleitung ohne Paginierung.

¹⁷⁷ Er beschickte auch die Graphikschauen der Secession und war in den Jahren 1900, 1903 und 1908 mehrfach zu Gast bei Cassirer.

¹⁷⁸ Eine Ausnahme bildet seine *Kreuzabnahme* (Berend-Corinth 125) von 1895, die er 1904 auf der Berliner Secession zeigte.

jeweiligen Secessionsausstellungen vorwiegend ‚literarische‘, also mythologisch und religiös inspirierte Gemälde sowie Porträts umfasst, ist er bei Cassirer darüber hinaus auch mit Genredarstellungen vertreten. Diese Ausweitung auf die gesamte Bandbreite seines Schaffens ist vor allem in den Jahren 1903 und 1904 zu beobachten. Dafür sind zwei Gründe anzunehmen: Zum einen ist er bei Cassirer 1903 zweimal vertreten, benötigt also mehr Ausstellungsmaterial, um zu variieren. Zum anderen kann er sich 1904 mit deutlich mehr Arbeiten als in den anderen Schauen präsentieren – bei dieser ersten Ausstellung des siebten Jahrganges zeigt er neun Werke, üblicherweise sind es ein bis drei, manchmal auch vier.¹⁷⁹ Aufgrund des größeren Umfangs kann er verschiedene Schwerpunkte setzen. Gleichzeitig beschäftigt er sich aber in diesen Jahren auch vermehrt mit Genrethemen, so dass sich dieses in seinem Ausstellungsprofil zeigt.

Nach Zorns Ausstellungsdebüt in Deutschland 1890 im Münchner Glaspalast war der Schwede in Berlin erstmals im Januar 1892 vertreten. Seine Beiträge waren Teil einer Ausstellung im Salon Gurlitt, an der sowohl traditionell orientierte Künstler einer Generation vor Zorn wie Andreas Achenbach und Franz Defregger, aber auch einer der späteren Mitbegründer der Berliner Secession, Ludwig Dettmann, beteiligt waren. Zorn war zwischen 1892 und 1910 mit Gemälden an insgesamt siebzehn Ausstellungen in Berlin beteiligt. Am häufigsten, sechsmal, beschickte er die Secession, erstmals 1900 anlässlich der zweiten Ausstellung, mit einer Pause nach der neunten Schau 1904 bis zur achtzehnten im Jahr 1909.¹⁸⁰ Während dieser Pause präsentierte er sich jedoch weiterhin in Berlin: In der Galerie Keller & Reiner anlässlich einer internationalen Porträtausstellung im Jahr 1905, während einer Wanderausstellung schwedischer Künstler im Jahr 1907, die in Berlin vom Verein Berliner Künstler im Künstlerhaus präsentiert wurde¹⁸¹ sowie als Mitglied an zwei Schauen der Königlichen Akademie 1907 und 1909.

Bereits vor der Jahrhundertwende war Zorn drei Jahre, zwischen 1897 und 1899, nicht in Berlin präsent, stellte jedoch in München, Dresden und Wien jeweils einmal

¹⁷⁹ Auch auf den Secessionsausstellungen ist Corinth gewöhnlich mit zwei bis vier Arbeiten vertreten.

¹⁸⁰ In diesem Zeitraum beschickte er auch nicht die graphischen Ausstellungen der Berliner Secession im Winter.

¹⁸¹ Weitere schwedische Künstler der Wanderausstellungen waren beispielsweise Carl Larsson, Prinz Eugen und Gustav Fjæstad. Über Zorns Beteiligung wird in der *Kunst für Alle* berichtet, er habe zwar „kein Hauptwerk gesandt, aber ein gutes Herrenbildnis, ein paar hübsche, etwas flüchtige Interieurs und mehrere famose Kleinplastiken“. Das „gute“ Bildnis zeigt William Olsson aus dem Jahr 1906. Walther Gensel: *Von Ausstellungen und Sammlungen: Berlin*. In: *Die Kunst für Alle*, 22, 1906/07, S. 342f. hier S. 342. Zuordnung des Porträts: Lengefeld 2004, S. 342.

aus. Dies erstaunt wenn man bedenkt, dass er 1896 von der Akademie der Künste die Große Goldene Medaille für Malerei verliehen bekam – sie bedeutete seinen Durchbruch in Deutschland, speziell in Berlin. Er wurde von dem tendenziell konservativ eingestellten Kunstkritiker Ludwig Pietsch für „seinen scharfen, sicheren Blick für die Erscheinungen der Wirklichkeit“ gelobt.¹⁸² Eine weitere Ehrung stellte der schon erwähnte Erwerb seines *Sommerabends* durch die Nationalgalerie im Jahr 1896 dar (Abb. 1).

Man kann nur vermuten, weshalb er Berlin fern blieb und seinen guten Stand riskierte: Zum einen gab es erst ab der zweiten Ausstellung der Berliner Secession im Jahr 1900 Beteiligungen ausländischer Künstler, zu denen dann auch Zorn gehörte. Ob er zwischenzeitlich an der Akademie der Künste Arbeiten einreichte und diese abgelehnt wurden, ist bisher leider nicht bekannt. Da er erst 1904 Mitglied der Akademie wurde, hatte er bis dahin keinen Anspruch auf eine Beteiligung. Die Ausstellungsangebote in den anderen Städten mögen ihn schlicht mehr gereizt haben, zumal es generell für die Ausdehnung des Bekanntheitsgrades eines Künstlers und somit auch für dessen Verkaufsmöglichkeiten wichtig ist, seinen Wirkungskreis zu vergrößern. Ein weiterer Grund, der seinen temporären Rückzug vielleicht am ehesten erklärt, mag in seinen ausgedehnten Amerikareisen, die er 1896/97 und 1898/99 unternahm, liegen – Zorn war in den gehobenen Gesellschaftskreisen der USA ein gefragter Porträtist. Auf seinen insgesamt fünf Arbeitsreisen nach Nordamerika zwischen 1893 und 1911 fertigte er rund einhundert Bildnisse, eine enorme Arbeitsbelastung.¹⁸³

Diese Annahme wird erhärtet durch eine ähnlich dezimierte Ausstellungstätigkeit in den Jahren 1893, 1894 und 1895, in denen Zorn ebenfalls nicht in Berlin ausstellte und im deutschsprachigen Raum nur jeweils eine Schau pro Jahr in München beziehungsweise in Wien beschickte: Seine erste Amerikareise unternahm er 1893. In den Jahren vor und nach diesen drei langen Arbeitsreisen nahm er wieder mehrmals jährlich an Ausstellungen im deutschsprachigen Raum teil. Die vierte und fünfte Reise nach Amerika, 1900/01 und 1903/04, hatten interessanterweise jedoch keinen auffallenden Einfluss auf seine Ausstellungstätigkeit in Deutschland.

¹⁸² Pietsch, S. 108.

¹⁸³ Hans Henrik Brummer: *Anders Zorn 1899. Leben und Werk*. In: *Kat. Anders Zorn 1860-1920. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Radierungen*. Hg.: Jens Christian Jensen. Kiel, Kunsthalle, 1989 / München, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, 1990. Kiel 1989, S. 39-89, hier S. 62.

Welche Schwerpunkte setzte Zorn aber in der Auswahl der Gemälde, die er einsandte? Bevorzugte er bestimmte Themen? Wählte er Werke einer bestimmten Schaffensperiode aus oder versuchte er, einen Überblick über seine Entwicklung zu geben? Zorns Sujets kreisen einerseits besonders um Genre- und Arbeitsdarstellungen, in denen traditionelles Leben im ländlichen Schweden sowie Akte junger Frauen, häufig in der Natur, dominieren. Andererseits fertigt er zahlreiche Bildnisse, vorwiegend der Bourgeoisie. Diese Motivkreise spiegeln sich ausgewogen in der Werkauswahl für seine Ausstellungen wider. Bis 1896 finden sich noch einzelne Motive aus seiner Zeit in Paris – Zorn hatte sein Atelier zwischen 1888 und 1896 in Paris, bevor er sich mit seiner Frau in seiner Heimat Mora niederließ –, in den folgenden Jahren jedoch nur sehr selten. Stattdessen präsentierte er Schilderungen seiner Heimat, zumeist ohne sozialkritischen Unterton, die dem Bedürfnis des deutschen Publikums nach Darstellungen eines einfachen, harmonischen Lebens im idealisierten Norden entgegenkamen. Ferner zeigte er immer wieder Porträts, deren Ausdrucksstärke sicher dazu beitrug, dass er auch Aufträge in Berlin erhielt, beispielsweise für das Bildnis der Bankierstochter *Fräulein Marie Cohn* aus dem Jahr 1900, das im folgenden Jahr anlässlich der dritten Secessionsausstellung in Berlin gezeigt wurde.¹⁸⁴

Da die Datierungen der ausgestellten Gemälde variieren, lassen sie keinen bestimmten Vorsatz in einer Auswahl aus frühem oder aktuellem Werk erkennen. Auf Ausstellungen, die Zorn mit einer größeren Anzahl an Werken beschickte, zeigte er sowohl jüngere und ganz aktuelle Gemälde, aber auch ältere, die den Gesamteindruck abrundeten. Das Berliner Publikum erhielt also insgesamt einen Überblick über Zorns künstlerisches Schaffen, zumal die Gemälde durch sein in dieser Untersuchung nicht behandeltes druckgraphisches und kunstgewerbliches Schaffen ergänzt wurden.

Akseli Gallen-Kallela stellte in Berlin erstmals Anfang 1895 aus. Während er Anfang Januar als Gast der Freien Vereinigung Münchner Künstler in der Kunsthandlung Gurlitt nur ein Gemälde und zwei Aquarelle zeigte, präsentierte er auf einer gemeinsamen Ausstellung mit Edvard Munch in der Galerie des Italieners Ugo Barroccio ab Anfang März insgesamt 31 Arbeiten, davon 15 Ölgemälde und 16 Aquarelle. Unter den Gemälden befanden sich auch erst kurz vor Eröffnung der

¹⁸⁴ Abb. bei Lengefeld 2004, Farbtafel XV.

Schau in Berlin fertig gestellte Arbeiten wie das Porträt des Schauspielers *Rudolf Rittner* (Abb. 2).¹⁸⁵ Das eindringliche Porträt Rittners, der seit 1894 am Deutschen Theater tätig war und auch im Schwarzen Ferkel verkehrte, verweist auf Gallen-Kallelas Verbindung zu intellektuellen Kreisen Berlins. Zusätzlich belegt es Gallen-Kallelas künstlerische Tätigkeit während seines Aufenthaltes in Berlin Anfang 1895, die sich auch in Bildnisaufträgen wie diesem äußerte. In Berlin fertigte Gallen-Kallela darüber hinaus Skizzen zur mythologischen Kalevala-Thematik, die er teilweise ebenfalls bei Barroccio zeigte und nach seiner Rückkehr nach Finnland ausführte. Diese schienen ihn mehr zu erfüllen als die Porträtaufgaben, denn er schrieb an den befreundeten Künstler Louis Sparre, dass er von Zeit zu Zeit die Arbeit daran unterbrechen müsse, um zu seinem Vergnügen Entwürfe für Kalevala-Interpretationen anzufertigen.¹⁸⁶

Im folgenden Jahr, 1896, war er mit einer aktuellen Arbeit – einem symbolistisch aufgeladenen Porträt seiner Mutter – auf der Jubiläumsausstellung der Königlichen Akademie der Künste anlässlich ihres 200-jährigen Bestehens vertreten. Danach lässt sich für Berlin seine Ausstellungsbeteiligung erst wieder ab 1902 feststellen. In jenem Jahr, wie auch 1906, wurde er in Eduard Schultes Galerie präsentiert. Die zeitliche Lücke in seiner Berliner Ausstellungstätigkeit zwischen 1896 und 1902 erklärt sich wahrscheinlich damit, dass er zeitgleich auch an anderen Schauen in Deutschland, Österreich oder Frankreich teilnahm. Zudem konzentrierte er sich auf seinen Durchbruch in Finnland, wo er als Nationalmaler bis heute Anerkennung finden sollte. Besonders die Gemeinschaftsausstellung bei Schulte 1906, an der auch Munch beteiligt war, wurde nun gelobt: Hans Rosenhagen schreibt in der *Kunst für Alle*, Gallen-Kallela sei

„[...] heut sicherlich der erste und beste Künstler seines Landes, und mit Recht wandelt die junge Generation auf seinen Bahnen. Seine Ausdrucksweise ist ganz fest umschrieben. Man könnte sie zeichnerisch nennen, wenn nicht doch aus dem allgemeinen Eindruck seiner Schöpfungen ein feiner malerischer Sinn spräche, wenn nicht seine Studien vor der Natur dafür zeugten, daß er trotz seiner starken Stilabsichten immer doch auf die Nuance achtet und einen harmonischen Ton anstrebt. Dadurch haben seine Bilder bei aller Urwüchsigkeit

¹⁸⁵ Aus einem Brief aus Berlin (März 1895) an Louis Sparre, zitiert nach Ilvas, S. 129f.

¹⁸⁶ Ilvas, S. 130.

der Auffassung und der Seltsamkeit der Motive doch stets etwas ungemein Kultiviertes.“¹⁸⁷

Bis 1910 beteiligte er sich nur an einer Secessionsausstellung in Berlin – 1904 zur neunten Schau. Hier zeigte er finale Entwürfe für einen Freskenzyklus, der zwischen 1901 und 1903 für ein privates Mausoleum in Finnland als Auftragsarbeit entstand. Anders als seine skandinavischen Kollegen Munch und Zorn, aber auch beispielsweise Erik Werenskiöld, Carl Larsson und Ernst Josephson, beschickte er im fraglichen Zeitraum keine der Schwarzweiß-Ausstellungen der Secession im Winterhalbjahr, die sich den ‚zeichnenden Künsten‘ widmeten und regelmäßig seit 1902 stattfanden. Erst 1911 beteiligte er sich auf Einladung Corinths, wie bereits an anderer Stelle erwähnt, an der 23. Secessionsausstellung im Winter 1911/12 mit graphischen Arbeiten.

In seinen Berliner Ausstellungen zeigt er vorwiegend aktuelle oder nur wenige Jahre alte Arbeiten. Die Themen spiegeln daher seine Werkentwicklung wieder: Symbolistische Sujets werden ergänzt von Themen der finnischen Mythologie, Porträts und finnischen Landschaften. Sein Freskenzyklus für das Sigrid-Jusélius-Mausoleum im finnischen Pori, Gallen-Kallelas Geburtsstadt, scheint ihm von großer Bedeutung zu sein, denn er zeigt Teile der Entwürfe nicht nur 1904 in Berlin, sondern zuvor auch auf der Wiener Secessionsausstellung. Vielleicht wollte er durch deren Präsentation die Vielfalt seines Schaffens verdeutlichen. Die aus ihnen sprechende Monumentalität ergänzt sein bis dahin in Berlin ausgestelltes Werk und ist zudem Beleg für seine Beschäftigung mit Freskenmalerei, die in der Ausmalung des Finnischen Pavillons für die Weltausstellung 1900 in Paris kulminierte.¹⁸⁸ Gallen-Kallela präsentiert sich in Berlin also als fortschrittlicher Künstler, der seiner Heimat motivisch eng verbunden ist.

Zusammenfassend lässt sich beobachten, dass alle sechs Künstler mit unterschiedlicher Frequenz und Ausprägung in Berlin zwischen 1892 und 1910 ausstellten. Liebermann war am häufigsten vertreten, gefolgt von Leistikow, Munch, Corinth, Zorn und Gallen-Kallela. Die Zugehörigkeit Liebermanns und Leistikows zur

¹⁸⁷ Hans Rosenhagen: *Aus den Berliner Kunstsalons*. In: *Die Kunst für Alle*, 22, 1906/07, S. 70-74, hier S. 70.

¹⁸⁸ Für diese Fresken wurde er mit einer Goldmedaille ausgezeichnet. Sie thematisieren Episoden der Kalevala. Gleichzeitig wohnen ihnen politische Anspielungen inne, die auf die Unterdrückung Finnlands durch Russland verweisen.

Gruppe XI gab ihnen bis 1899 mehr Ausstellungsmöglichkeiten als ihren Kollegen. Interessant ist, dass nach 1898 die Große Berliner Kunstausstellung nicht mehr beschickt wurde, nicht nur von den Mitgliedern der Berliner Secession.¹⁸⁹ Dieses ist als Indikator für die Distanzierung dieser modern orientierten Künstler vom traditionellen Kunstbetrieb zu deuten. Weiterhin fällt auf, dass nur Zorn und Liebermann im Berliner Salon mit der höchsten Auszeichnung für ihr Werk, der Großen Goldenen Medaille für Malerei, ausgezeichnet wurden. Ihr Werk scheint den Vorstellungen der Akademie von ‚ehrwürdiger‘ Kunst am nächsten zu kommen.¹⁹⁰ Aufgrund ihrer Mitgliedschaft zur Akademie der Künste blieben Liebermann und Zorn die einzigen, die zeitweise, ab 1907, an deren Programm beteiligt waren, mit Ausnahme einer Schau im Jahr 1892.

Ferner ist auffällig, dass Gallen-Kallela der einzige dieser sechs Künstler ist, der nicht in dem Programm des Kunstsalons Cassirer vertreten ist. Über die Gründe kann hier nur spekuliert werden. Möglicherweise blieb den Cassirers, beziehungsweise nach der Trennung der Cousins 1901 Paul Cassirer, Gallen-Kallelas Stil unzugänglich, möglicherweise hatte aber auch der Finne selbst kein Interesse. Am bemerkenswertesten ist aber vielleicht, dass Munch der einzige dieser Künstler bleibt, der eigenständig Räume mietet, um sein Werk zu präsentieren. Anders als etwa Liebermann und Leistikow, die im Rahmen einer Künstlervereinigung ihre eigenen, unabhängigen Ausstellungsmöglichkeiten schaffen, ist Munch auf sich allein gestellt. Er verfolgt aber auch ein anderes Ziel: Es geht ihm um den eigenen künstlerischen Durchbruch, während die Sichtweise der Mitglieder der XI breiter angelegt ist: Auch sie möchten natürlich mit ihren Arbeiten reüssieren. Ihnen ist aber ebenso daran gelegen, einen Gegenentwurf zum traditionellen Kunstbetrieb aufzustellen.

¹⁸⁹ Einzige Ausnahme bildet die Beteiligung Liebermanns 1906 anlässlich einer Retrospektive der Akademie zur Kunst zwischen 1856 und 1886, an der aufgrund seines Alters – Liebermann ist älter als die anderen hier bearbeiteten Künstler – lediglich er teilnehmen konnte.

¹⁹⁰ Vergleicht man andere Preisträger, so fällt auf, dass auch deren Stil, ähnlich dem Liebermanns und Zorns, im Kontrast zu dem Munchs oder Gallen-Kallelas gemäßiger ist. Die Große Goldene Medaille erhielten unter anderem Peder Severin Krøyer 1891, Franz Skarbina 1905 und Fritz von Uhde 1909. Mit der Goldenen Medaille wurden 1888 bereits Max Liebermann, Hans Thoma 1892, die Skandinavier Carl Larsson, Bruno Liljefors und Frits Thaulow 1896 ausgezeichnet.

4. Werkanalysen

4.1. Der Bildraum

4.1.1. Das Porträt als Projektionsfläche

Lovis Corinth fertigt 1893 ein Porträt seines Freundes *Walter Leistikow* (Abb. 6). Es zeigt diesen in undefiniertem Ambiente, auf einem Thonetstuhl mit angezogenem rechten Bein sitzend, in einer Variante des Kniestücks. In dem Profilbildnis überwiegen dunkle Farbtöne, die zwischen fast schlammigen Farbwerten in Leistikows Jacke, schwarzgrünlichen Tönen an Hose und Armbinde¹⁹¹ sowie einem moosigen Graugrün im Hintergrund variieren. Nur im oberen rechten Hintergrund, in dem das Profil Leistikows platziert ist, wird die Palette zu einem sandigen Gelbton aufgehellt. Es scheint sich um einen Vorhang zu handeln, der das einfallende Licht abschirmt. Durch diesen Kontrast hebt sich Leistikows Kopf gut vor ihm ab – die Aufhellung der Farbe erfolgt hier bewusst, zumal der Lichteinfall diffus bleibt.

Die eigentliche Lichtquelle befindet sich außerhalb des Bildes und beleuchtet von schräg rechts den Porträtierten. Sie ist vor allem auf Leistikows Kopf gerichtet, wodurch die Aufmerksamkeit des Betrachters auf diesen gelenkt wird – dieser Effekt führt dazu, dass der Kopf als Kern der Porträtaufgabe hervorgehoben wird. Unterstrichen wird diese Wirkung zum einen durch die Körperhaltung Leistikows: Beine und Arme bilden eine Diagonale, die am linken unteren Bildrand beginnt und den Blick auf seinen Kopf lenkt. Zum anderen trägt zu diesem Effekt der Verzicht auf Details bei, die Leistikow zwar als Künstler identifizieren, den Blick jedoch zerstreuen würden. Einzig einige Gemälde an der Wand im linken Bildhintergrund sind zu erahnen. Sie verweisen auf den Maler, könnten aber, wüsste man nicht von der Profession des Porträtierten, ihn auch ‚nur‘ als Kunstliebhaber charakterisieren.

Die Ernsthaftigkeit, fast Strenge, die Walter Leistikow in Gesichtsausdruck und Haltung ausstrahlt, kontrastiert mit der zurückgenommenen Farbigkeit und dem zwar raschen, aber nicht groben Duktus, der eine leicht flirrende Oberfläche erzeugt. Diese Diskrepanz verhilft dem Bildnis jedoch zu einer Spannung, die das Wesen Leistikows, seine Agilität, widerspiegelt, und mag darüber hinaus von der Aufbruchstimmung zeugen, in der sich die aufstrebende Avantgarde befindet, zu der auch Leistikow und Corinth gehören. Der Entschluss Corinths, Leistikow dezidiert

¹⁹¹ Sie ist Zeichen der Trauer Leistikows für seinen im Juni 1893 verstorbenen Vater. Vgl. Bröhan 2008, S. 43.

nicht als Künstler zu porträtieren, sondern den Schwerpunkt auf sein markantes Profil zu legen, belegt gleichzeitig Leistikows Vielschichtigkeit: Nach den Worten Corinth engagiert er sich parallel zu seiner künstlerischen Tätigkeit „wie ein munterer Fisch im Wasser“ gleichermaßen in Kunstpolitik und Kunstkritik.¹⁹² Corinth hat einige Jahre später, 1900, den Freund während einer gemeinsamen Reise nach Dänemark beim Aquarellieren porträtiert – hier steht jedoch der Künstler Leistikow in einer intimen Momentaufnahme im Zentrum des Interesses, während das frühere Bildnis in seiner wohl durchdachten Komposition das Visionäre Leistikows betont.¹⁹³

Beide Bildnisse können als Freundschaftsbilder interpretiert werden. Die Porträts wie auch die beiden Künstler eint die Malerei. Bei dem einen Bild werden im Hintergrund Gemälde angedeutet, die auch im übertragenen Sinne auf den gemeinsamen ‚Hintergrund‘ beider Maler verweisen. Bei dem anderen Bild steht die Kunst selbst unmittelbar im Vordergrund: Der Maler Corinth porträtiert den malenden Leistikow. Das frühere, hier im Fokus stehende Bildnis zeigte Corinth in Berlin erstmals 1894 in der Kunsthandlung Gurlitt. Es entstand in seinem Münchner Atelier, die nicht zuzuordnenden Gemälde im Hintergrund stammen also von ihm.¹⁹⁴ Er rückt sie jedoch nicht ins Zentrum des Sujets, sondern konzentriert sich ganz auf die Porträtaufgabe, auf das Herausarbeiten der Charakteristika Leistikows. Corinth betont in seiner Anleitung zum *Erlernen der Malerei*: „Die Möglichkeit, alle Charaktereigenschaften, und somit die Ähnlichkeit der Person, die gemalt werden soll, zu gewinnen, wird wahrscheinlicher, je bekannter man mit ihr ist. [...] Nur so wird die Arbeit zu einem Porträt; im anderen Falle, wo das Modell dem Maler unbekannt ist, höchstens zu einer Studie.“¹⁹⁵ Die geforderte Voraussetzung ist hier gegeben – durch die Freundschaft zu Leistikow gelingt es Corinth, sich in das Wesen des Porträtierten einzufühlen.

Auf ganz andere Weise und sehr effektiv konzentriert sich Edvard Munch in seinem ebenfalls 1893 entstandenen Bildnis der *Dagny Juel Przybyszewska* auf deren Gesicht (Abb. 7). Im Vergleich zu Corinth geht er deutlich weiter in der Betonung des Kopfes, indem er auf jegliche narrative Details verzichtet, ja sie nicht einmal diffus andeutet. Er arbeitet in diesem unkonventionellen Bildnis mit einem undefinierten

¹⁹² Corinth 2000, S. 27.

¹⁹³ Abb. in Kat. Corinth 1996/97, S. 144 (Berend-Corinth 207).

¹⁹⁴ Berend-Corinth, S. 70.

¹⁹⁵ Lovis Corinth: *Das Erlernen der Malerei. Ein Handbuch*. Hildesheim 1979 (Nachdruck der dritten Auflage Berlin 1920), S. 135.

Farbfeld hinter der en face gezeigten Norwegerin. Da er jedoch kaum zwischen dessen Farbe und der des Kleides der Porträtierten unterscheidet – er arbeitet mit Farbtönen, die zwischen blauen und dunkelvioletten Nuancen variieren – scheinen Figur und Fond miteinander verwoben zu sein. Nur der Oberkörper der Dargestellten, die die Arme hinter dem Rücken scheinbar verschränkt hält, löst sich leicht aus diesem dunklen Farbfeld, bevor sich schließlich Hals und Kopf nach vorn aus dem Bild zu recken scheinen. Das helle Inkarnat und die roten Lippen Juel Przybyszewskas treten durch diesen Kontrast stark hervor und ziehen so den Blick des Betrachters auf sich. Schon ihre aufgesteckten Haare verschmelzen jedoch wieder mit der changierenden Farbfläche des Bildes.

Munch geht es also um die Betonung des Gesichts der Porträtierten. Eine Charakterisierung durch ihre Kleidung, Details an dieser oder die Definition eines Umfeldes, in dem sie sich aufhalten könnte, würden von ihrem Gesicht und ihrem Blick, der offen auf den Betrachter gerichtet ist, ablenken. Munch interessiert hier einzig das Porträt des Kopfes, das die Dargestellte besser zu charakterisieren vermag als jede Inszenierung, die den Betrachterblick zerstreuen würde. Diese Reduzierung auf das Wesentliche gelingt ihm noch mehr als Corinth in seinem Porträt Leistikows. Sie wird verstärkt durch die unklare Positionierung der Figur: Diese erhebt sich aus der unteren Bildhälfte, die aufgrund der nicht gezeigten Standposition dieses Kniestücks, besonders aber aufgrund der Flächigkeit, die Munch durch einen groben Duktus und nur geringfügiger Formulierung einer Linie erzeugt, in der Fläche zu verschwinden scheint.

Auch Corinth positioniert den Stuhl, auf dem Leistikow sitzt, im Unklaren. Er erreicht hingegen aber eine leichte Tiefenwirkung durch den Kontrast zwischen dem Sitzenden und dem sich davon unterscheidenden Hintergrund, durch die Diskrepanz zwischen nur angedeutetem Interieur und akzentuiertem Porträt. Aufgrund ihres raschen, vor allem aber bei Munch trocken wirkenden Pinselstrichs erreichen beide Künstler eine Bewegung im Bild, die wiederum die kontrastierend feine Ausführung des Gesichts der Porträtierten betont. Diese Pole – Bewegung kontra Ruhe – verhelfen beiden Bildnissen zu einer Spannung, die den Betrachterblick auch hier zum Kern des Gemäldes führt: dem Gesicht.

Die Kompositionen Corinths und Munchs unterscheiden sich: Während in Corinths Bildnis der Körper des Porträtierten den Bildraum ausfüllt und das Bildgefüge harmonisiert, irritiert hingegen der Bildaufbau bei Munch. Der Kopf scheint beinahe

losgelöst von Körper und Hintergrund, deren Verwobenheit und Reduzierung zu einer nur partiell formulierten Körperlichkeit im Kontrast zu der feinen Ausführung des Gesichtes steht. Warum legt Munch dieses Bildnis so großformatig an (es misst 149x100,5 cm), wenn es ihm vor allem um den Kopf Juel Przybyszewskas geht? Ein kleineres Format und die Beschränkung auf ein Brust- oder Kopfbild hätten zu größerer Verdichtung geführt. Es wäre in diesem Falle aber auch ein ‚klassischeres‘ Bildnis geworden. Munch setzt dieses irritierende Moment jedoch bewusst ein. Schon sein Biograph Josef Paul Hodin bemerkt „Schauer“, die das Bild beim Betrachter auslöst und spricht das Wesen der Porträtierten an, die im Ferkelkreis auch ‚Aspasia‘ genannt wurde, in Anlehnung an die antike Philosophin und Frau des Perikles, der ein (zu) starker Einfluss auf Männer unterstellt wurde. Hodins Beschreibung des Porträts offenbart die zwiespältige Faszination, die Juel Przybyszewska scheinbar auf die Männer dieses Umfeldes ausübte: „Ein krauser Wirrwar von hellen Locken, die fast bis auf die Augenbrauen fielen, darunter graue Taubenaugen, die höhnten und lockten. Um die dünnen Lippen ein Lächeln, das zum Küssen reizte und zugleich eine Reihe von Perlenzähnen zeigte, die nur darauf zu lauern schienen, zu beißen zu dürfen.“¹⁹⁶

Im Vordergrund steht also zugleich das Verführerische wie das Dämonische der Frau – eine Femme fatale. Der Kopf nimmt zwar nur einen Bruchteil des Bildraumes ein, steht aber aufgrund des Kontrastes zu der ihn umgebenden Farbfläche im Fokus. Sein scheinbar plötzliches Hervortreten aus einem undefinierbaren Raum betont ebenso wie das Verhältnis von Kopf zu Format die vermeintlich schwer zu greifende Person Juel Przybyszewskas, die zwar präsent ist, gleichzeitig aber zu entgleiten scheint. Man kann hier im Sinne der von Sigmund Freud betonten Bedeutung des Unterbewussten für das menschliche Handeln Rückschlüsse auf Munchs Verhältnis zu Frauen ziehen, auf die überlieferte Unsicherheit, die er ihnen gegenüber oft empfand. Diese manifestiert sich in Enttäuschungen, die Munch selbst beispielsweise bei Juel Przybyszewska erlebte, ist aber auch bedingt in der zunehmenden Emanzipation der Frauen um 1900. Munch erinnert sich später: „Ich habe in der Übergangszeit gelebt mitten in der Frauenemanzipation. Da war es die

¹⁹⁶ Josef Paul Hodin: *Edvard Munch. Der Genius des Nordens*. Stockholm 1948, S. 52. Hodin selbst erlebte Juel Przybyszewska jedoch nicht: Er wurde erst 1905 geboren, sie starb bereits 1901. Seine Einschätzung ist also vor dem Hintergrund seiner Gespräche mit Munch zu bewerten (er besuchte ihn 1938 und verfasste im Anschluss sein Buch) sowie seinem eigenen Empfinden bei der Ansicht des Gemäldes. Indirekt liefert er so jedoch eine Stellungnahme Munchs, auf dessen Äußerungen seine Biographie schließlich beruht.

Frau, die verführt und lockt und den Mann betrügt – Die [sic] Zeit von Carmen – in der Übergangszeit wurde der Mann der Schwächere.“¹⁹⁷ Formal betrachtet, dient Munch die Hervorhebung des eigentlichen Bildnisses vor einer überproportionalen Projektionsfläche dazu, die Charakterisierung seines Modells zu intensivieren.

Ähnlich expressiv wie das Bildnis Juel Przybyszewskas ist das des Schauspielers *Rudolf Rittner* von Akseli Gallen-Kallela (Abb. 2). Es entstand während Gallen-Kallelas Aufenthalt in Berlin 1895 und war rechtzeitig zur Präsentation auf der gemeinsamen Ausstellung mit Edvard Munch fertig, wie aus einem Brief Gallen-Kallelas hervorgeht.¹⁹⁸ Man erkennt vor dunklem Hintergrund Rittners Oberkörper, er sitzt leicht vornüber gebeugt, die Arme scheinbar auf einer Brüstung oder Tischkante, die Hände übereinander gelegt, in der Linken eine Zigarre haltend. Sein Kopf ist im Dreiviertelprofil wiedergegeben, der Gesichtsausdruck ist lebendig und interessiert, die Augen auf sein Gegenüber, der dem Betrachter verborgen bleibt, gerichtet.

Die Spannung seines Blicks setzt sich in der Körperhaltung fort. Rittner, den Gallen-Kallela als einen der wenigen Deutschen schätzt, die er während seines Aufenthaltes kennen lernt, wird durch einen starken Hell-Dunkel-Kontrast ausdrucksstark in Szene gesetzt – ein Verweis auf seine Tätigkeit als Schauspieler, auf fokussierendes Bühnenlicht.¹⁹⁹ Nur aufgrund heller Höhungen heben sich sein dunkles Haar und der schwarze Anzug aus der im gleichen Farbton gehaltenen Umgebung hervor, die eine Lokalisierung verhindern. Gesicht, Hemdkragen und Hände hingegen sind stark, aber warm angeleuchtet. Auch dieses kann als Referenz an Rittners Profession gedeutet werden: Sein eigenes Wesen nimmt der Schauspieler zurück, während Mimik und Gestik der Rolle, die er spielt, Leben verleihen.

¹⁹⁷ Tagebucheintrag vom 27. Februar 1929, zitiert nach Iris Müller-Westermann: „Im männlichen Gehirn.“ *Das Verhältnis der Geschlechter im ‚Lebensfries‘*. In: *Kat. Munch und Deutschland*. Bearb.: Uwe M. Schneede, Dorothee Hansen. Hamburg, Kunsthalle, 1994. Hamburg 1994, S. 30-38, hier S. 38.

Munchs Verhältnis zu Frauen und dessen Auswirkung auf seine Kunst war immer wieder Gegenstand der Forschung. Bereits Przybyszewski hat in seiner 1894 erschienen Würdigung Munchs anhand der Serie *Liebe*, die er als „erschöpfende Charakteristik von Munch“ einschätzt, das Thema des Geschlechterkampfes angesprochen. In diesem unterliegt bei Munch stets der Mann, während die Frau, teils vampirartig, als *Femme fatale* interpretiert wird. Przybyszewski 1894, S. 17.

Stellvertretend für die zahlreichen Bearbeitungen des Frauenthemas in der Kunst Munchs sei hier weiterführend verwiesen auf Cornelia Gerner: *Die ‚Madonna‘ in Edvard Munchs Werk. Frauenbilder und Frauenbild im ausgehenden 19. Jahrhundert. (Artes et Litterae Septentrionales, Bd. 9)* Morsbach 1993 (zugl. Diss. TU Berlin 1990).

¹⁹⁸ Brief an Louis Sparre, März 1895. Vgl. Ilvas S. 129f.

¹⁹⁹ Er bezeichnet Rittner in seinem Brief an Sparre als „echten“ Künstler. Ilvas, S. 130.

Wie in Munchs Darstellung Dagny Juel Przybyszewskas verwischen hier die Grenzen zwischen Fond und Figur. Sie bilden gemeinsam eine Projektionsfläche für das Porträt. In Rittners Bildnis ist der Kontrast zwischen Helligkeit und Dunkelheit, zwischen Ausleuchtung und Verschattung aufgrund der dunklen Kolorierung noch ausgeprägter, gleichzeitig aber auch lebensnäher. Man kann sich Rittner beispielsweise in einer Theaterloge vorstellen, wofür auch der Abendanzug spräche. Juel Przybyszewskas Umgebung kann hingegen nicht erahnt werden, der bläulichviolette Fond und ihr blasses Gesicht wirken kühl und abweisend. Im Unterschied zu Munchs Bildnis füllt Rittners Oberkörper das Gemälde gut aus. Dadurch wird eine Nähe zum Betrachter erzeugt, deren Unmittelbarkeit durch den fehlenden Blickkontakt zugleich reduziert wird. Gleichwohl konzentriert sich Gallenkallelas Ausführung auf das Wesen Rittners, dem durch Gesicht und Hände, Mimik und Gestik Ausdruck verliehen wird. Die Negierung jeglicher davon ablenkender Details, mit Ausnahme der brennenden Zigarre, und eines narrativen Kontextes führen zur Fokussierung auf die Charakterstudie.

Dem gegenüber ist der narrative Zusammenhang im folgenden Werk ausgeweitet. Im Jahr 1896 porträtiert Anders Zorn das Ehepaar Liebermann. Er zeigt sie nicht, wie man vermuten könnte, in einem Doppelporträt, sondern porträtiert Martha und Max Liebermann (Abb. 8 und 9) in einzelnen Brustbildern von nahezu identischen Maßen, die deren Zusammengehörigkeit belegen.²⁰⁰ Das Bildnis *Martha Liebermanns*, das hier stellvertretend untersucht wird, zeugt von der großen Erfahrung und Könnerschaft Zorns als Porträtist. Er gibt sie vor einer grüngelben, durch kurze, geschwungene Pinselstriche strukturierten Wand wieder, die im linken oberen Bildrand den Blick in ein Zimmer freigibt; man erkennt darin ein angeschnittenes

²⁰⁰ Beide Werke befanden sich im Privatbesitz der Liebermanns und waren dort im Rahmen ihrer Privatsammlung den in ihrem Haus zahlreich verkehrenden Besuchern zugänglich. So waren sie, obwohl in Berlin erst 1905 auf der ‚Internationalen Porträtausstellung‘ im Salon Keller & Reiner öffentlich ausgestellt, vielen Künstlern und Intellektuellen, die bei Liebermanns zu Gast waren, bekannt. In München wurden sie schon vor 1905 gezeigt: im Sommer 1899 bei der Münchner Secessionsausstellung. Zur Datierung des Porträts von Max Liebermann vgl. Cecilia Lengefeld: *Anders Zorns zwei Porträts von Max Liebermann. Aus dem Pariser und Berliner Kunstleben der 1890er Jahre*. In: *Konsthistorisk Tidskrift*, 65, 1996, S. 231-251, hier S. 240.

Den Bildnissen kam während Martha Liebermanns bereits erwähnten Fluchtversuchs aus dem Dritten Reich eine wichtige Bedeutung als Pfand zu. Sie dienten der Begleichung der vom Reichswirtschaftsministerium eingeforderten Reichsfluchtsteuer und gelangten auf diesem Weg nach Schweden, wo sie sich heute im Zornmuseum in Mora befinden. Weiterführend u.a. bei Cecilia Lengefeld / Annette Roeloffs-Haupt: *„Mir ist jetzt die Situation unerträglich geworden.“ Martha Liebermanns verzweifelte Hoffnung auf eine Ausreise nach Schweden 1941-1943*. In: *Kat. Martha Liebermann (1857-1943). Lebensbilder*. Hg.: Martin Faass. Berlin, Liebermann-Villa am Wannsee, 2007/08. Berlin 2007, S. 85-111.

Fenster, das Licht auf einen Stuhl wirft. Martha Liebermann nimmt, leicht außerhalb der Mitte des Gemäldes sitzend, dessen größten Teil ein. Sie präsentiert sich dem Betrachter frontal, blickt ihn aus ernsten Augen fest an, den Mund dabei leicht geöffnet – sie wirkt selbstbewusst, gleichzeitig konzentriert und entspannt. Ihre zusammengesteckten Haare und ihr schwarzes, festliches Kleid, unter dem sie eine cremefarbene, hochgeschlossene Bluse trägt, lassen sie recht streng erscheinen.

Ihre Körperhaltung ist jedoch sehr offen: Der Oberkörper befindet sich in leicht angedeuteter Linkswendung, ihr rechter Arm ruht angewinkelt auf einer Lehne oder einem Kissen, ihr linker hängt seitlich des opulenten Kleides locker herab. Im Vordergrund dieses Porträts steht „ihre urbane, nach außen gerichtete Rolle als Gastgeberin in einem der vornehmsten Häuser Berlins“.²⁰¹ Das Licht, das von außen auf sie fällt, bringt besonders im Kontrast zu dem schwarzen Kleid ihr Inkarnat und das von der Bluse bedeckte Dekollete zum Leuchten, setzt darauf und auf dem üppigen Schmuck Reflexe. Diese Behandlung des Lichts, die im Hintergrund durch das Spiel mit der einfallenden Helligkeit im Nachbarzimmer wieder aufgenommen wird, verleiht dem Bildnis Leichtigkeit, die durch die dunklen Haare und Kleidung der Porträtierten kontrastiert wird.

Das Gemälde ist dank dieser Pole sehr ausgewogen. Der undefinierte, grünelblich changierende Fond, vor dem Martha Liebermann steht – es handelt sich wohl um eine tapezierte Wand –, trägt in zweierlei Hinsicht zu diesem Eindruck bei: Einerseits bildet er einen farblichen Gegensatz zu der ausgeprägten Dunkelheit der unteren Bildhälfte, die das Kleid der Porträtierten einnimmt. Andererseits findet die Schwere, die die Kleidung Liebermanns ausstrahlt, ein Gegengewicht in dem schnellen, breiten und kurzen, aber gebogenen Pinselstrich, der dem Hintergrund Bewegung verleiht. Der Farbfläche im Hintergrund kommt also eine ähnliche Funktion zu, wie bei den Porträts Corinths und Munchs – sie wird jedoch kompositionell anders umgesetzt. Sie hilft, den Fokus auf die porträtierte Person zu lenken, bildet einen neutralen Hintergrund, damit dessen Gesicht und Individualität zur Geltung kommen und der Blick des Betrachters immer wieder zum Zentrum des Bildes zurückkehrt.

Corinth porträtiert im Jahr 1900 den Schriftsteller *Eduard Graf von Keyserling* (Abb. 10). Der aus dem Baltikum stammende Keyserling lebte seit Mitte der neunziger Jahre in München und verkehrte in progressiven Literaten- und Intellektuellenkreisen.

²⁰¹ Lengefeld 2004, S. 125.

In diesem Kontext lernte er Max Halbe und Lovis Corinth kennen.²⁰² Das sehr ausdrucksstarke Bildnis entstand auf der Terrasse des Sommerhauses von Max Halbe in Tutzing; Corinth zeigt es erstmals öffentlich 1902 im Kunstsalon Cassirer.²⁰³ Keyserling wird als Halbfigur im Dreiviertelprofil wiedergegeben. Sein Oberkörper befindet sich in der rechten Bildhälfte, der linke Arm ist etwas angeschnitten. Dadurch entsteht fast der Eindruck, er lehne sich entspannt an den Bildrahmen – der lebendige Ausdruck der Charakterstudie wird durch diese Komposition unterstrichen. Am linken unteren Bildrand erkennt man die Beine des Sitzenden, ein Hut ist auf den Knien abgelegt, seine Hände legt der Porträtierte im Schoß übereinander, sie erweitern die Komposition in den linken Bildraum. Der Ring an seiner linken Hand ist wohl Zeichen seiner familiären Herkunft, es scheint sich um einen Siegelring zu handeln.

Der Bildraum bleibt unklar. Auf Höhe der Brust verläuft eine horizontale Trennung der beiden Farbflächen, die den Hintergrund gestalten. Diese Flächen sind in gedeckten, erdigen Farben gehalten, die zwischen Rotbraun, Gelblichgrün und einem schlammigen Ton variieren und flüchtig aufgetragen sind. Die Aufhellung der Palette Corinths, die um 1900 stattfindet, ist hier bereits angelegt. Die beiden Farbflächen dienen erneut als Projektionsfläche des Porträts, um nicht von der Physiognomie Keyserlings abzulenken. Corinth geht hier jedoch noch einen Schritt weiter, als bei seinem Bildnis Leistikows. Er reduziert jedes schmückende Beiwerk, nichts verrät Keyserlings schriftstellerische Tätigkeit, einzig der Anzug verweist auf seine Zugehörigkeit zur Bourgeoisie.

Bedenkt man jedoch, dass das Bildnis in ländlicher Umgebung, auf der Terrasse eines Sommersitzes entstanden ist, irritiert diese Bekleidung ebenso wie der undefinierte Bildgrund. Ausgehend von der Bekleidung könnte das Gemälde ebenso in urbanem Kontext entstanden sein, beispielsweise in einer Theaterloge, vielleicht ein Hinweis auf Keyserlings Interesse an Münchens kulturellem Leben. In diese Szenerie fügte sich der Hintergrund sogar deutlich besser ein. Corinth reduziert den Bildgrund jedoch bewusst, ebenso, wie er die Kleidung einsetzt, um das Modell zu charakterisieren und dessen ernsten Ausdruck zu unterstreichen. Es geht ihm nicht um die Schilderung des Gartens, auf den man von der Terrasse einen Ausblick hätte. Der Betrachter kann die dunkle Fläche als eine Terrassenbrüstung und die in Gelb-,

²⁰² Max Halbe: *Jahrhundertwende. Erinnerungen an eine Epoche*. München, Wien 1976, S. 333f.

²⁰³ Berend-Corinth, S. 84.

Grün- und Blautönen gehaltene Farbfläche darüber als einen Ausblick in den Garten interpretieren, Corinth lässt dieses jedoch im Unklaren.

In seiner theoretischen Schrift *Das Erlernen der Malerei* beschäftigt sich Corinth auch mit der Behandlung des Hintergrunds. Er lobt darin analog zu seiner anti-akademischen Kunstauffassung die Abkehr von einer tradierten, der Theaterdekoration entlehnten Gestaltung, die nur noch „in Repräsentationsporträts [...] ein kümmerliches Dasein [fristet]. Heute wird die Einfachheit vorgezogen. Entweder man setzt einen Ton hin, wie er wirklich hinter dem Modell zu sehen ist, oder das ganze Interieur, das den Hintergrund bildet.“²⁰⁴ Diese Auffassung spiegelt sich sowohl in seinem Bildnis Leistikows als in dem Keyserlings wider: Das eine gibt – angedeutet – das Atelier wieder, in dem Leistikow Modell saß, das andere zeigt eine inhaltlich frei besetzbare Farbfläche.

Durch diese erlangt er die Konzentration des Bildes, der Betrachter nimmt einzig den sitzenden Graf Keyserling war. Der Fokus liegt dabei besonders auf dessen herausragend formulierten Gesichtsausdruck. Hier zeigt sich Corinths Auffassung, dass „die einzelnen Züge des Abkonterfeiten [...] vollständig ehrlich wiederzugeben [sind]. Eher sind die Formen je nach der Charakteristik zu übertreiben, als dem Publikum zuliebe zu verkleinern und zu versüßen.“²⁰⁵ Keyserling wirkt müde, erschöpft, beinahe kränklich überzeichnet. Tatsächlich litt Keyserling an einer schweren Erkrankung, in deren Folge er einige Jahre später erblindete und 1918 starb. Der glasige Ausdruck seiner Augen unter schweren, leicht geröteten Augenlidern scheint dieses Schicksal vorwegzunehmen. Er nimmt jedoch keinen Blickkontakt mit dem Betrachter auf, scheint ganz in Gedanken versunken. Den Stellenwert des eigentlichen Porträts – des Kopfes des Modells –, den Corinth diesem Gemälde beimisst, verdeutlicht auch der Vergleich mit der späteren druckgraphischen Umsetzung: Corinth fertigte 1919, ein Jahr nach Keyserlings Tod, eine Radierung nach diesem Bildnis an (Abb. 11).²⁰⁶ Auch hier ist der Gesichtsausdruck Keyserlings besonders betont. Der Hinterkopf bleibt undefiniert, dunkel, seine Gesichtszüge sind hingegen hell beleuchtet. Auch die trennende Linie im Hintergrund deutet Corinth nur an und lässt die obere Hälfte dieses Fonds unbearbeitet, so dass sich der Kopf besonders gut davon abhebt.

²⁰⁴ Corinth 1979, S. 137.

²⁰⁵ Ebd., S. 136.

²⁰⁶ Karl Schwarz: *Das graphische Werk von Lovis Corinth*. San Francisco ³1985 (erweiterte Auflage, Erstauflage 1917), S. 190.

Wie eindringlich bereits Corinths Zeitgenossen dieses Bildnis erlebten, verdeutlicht ein Brief des Berliner Landschaftsmalers Karl Hagemeister an Corinth, in dem er den Ausdruck des Grafen Keyserling und weiterer Porträts Corinths lobt: Es „sind Schöpfungen von Menschen, die aufstehen, reden, sich bewegen können. Diese Bilder überdauern die Jahrhunderte genau wie die Rembrandts, der auch Menschen geschaffen hat und nicht bloß [sic] abgemalt hat.“²⁰⁷ Vor dem Hintergrund der Ausdrucksstudie verliert die Frage nach der räumlichen Verortung an Bedeutung, so dass eine Farbfläche, korrespondierend mit Corinths eigener Auffassung, der Aufgabe reicht.

Im Vergleich mit den bereits besprochenen Bildnissen Corinths und Zorns nimmt Liebermann in seinem Ende 1902 gefertigten *Selbstbildnis nach rechts mit der Zigarette in der Linken* den Hintergrund am meisten zurück (Abb. 12). Corinth beispielsweise deutet bei seinem Porträt *Walter Leistikows* Details im Fond lediglich an, um den Fokus ganz auf das eigentliche Bildnis zu legen, und reduziert bei dem des Schriftstellers *Eduard Graf von Keyserling* den Hintergrund weiter. Bei Zorns Porträt *Martha Liebermanns* steht das Bildnis zwar eindeutig im Zentrum des Interesses, Ausblicke in den Raum hinter ihr sind aber gewährt – ein Gegenstück zu Munchs Auffassung in seinem Bildnis *Dagny Juel Przybyszewskas*, bei dem sich ihr Körper und der Bildfond auf irritierende Art miteinander verweben. Der eigentliche Hintergrund erfährt dort eine Vermengung mit dem Sujet, oder, anders betrachtet, das Sujet wird durch diese Vermengung reduziert, nur der Kopf hebt sich deutlich von der Farbfläche ab, die übrigen Partien des Modells lösen sich auf. Ähnlich ist es bei Gallen-Kallelas *Rudolf Rittner*. Auch hier sind Hintergrund und Fond kaum voneinander getrennt. Da der Hintergrund aus einer reinen Farbfläche besteht, scheint er auf den ersten Blick reduziert. Gallen-Kallela setzt den expressiven Hell-Dunkel-Kontrast zwischen diesem und dem Porträt jedoch bewusst ein, um sein Bildnis zu betonen. Darüber hinaus wird dieser Kontrast als Referenz an die Schauspielerei verwendet. Ihm kommt also inhaltlich eine Bedeutung bei, während er bei Liebermann neutral bleibt.

²⁰⁷ Datierung des Briefes wahrscheinlich Ende März 1921, wiederabgedruckt in Corinth 1979a, S. 275. Corinth war selbst sehr zufrieden mit diesem Gemälde, wie ein Brief an Karl Schwarz, den Verfasser des Werkverzeichnisses seiner Graphiken, vom 22. Juli 1919 belegt. Anlass dieser Äußerung war der Kauf des Gemäldes durch die Pinakothek München, in deren Besitz es noch heute ist, wo das Porträt „nun endlich zu Ehren gekommen [sei].“ Ebd., S. 252.

Dort setzt sich der Hintergrund als Farbfeld von der Figur ab, die Grenzen bleiben gewahrt. Sein Bildnis zeigt eine sehr ausgewogene Behandlung dieses Hintergrunds. Er ist im eigentlichen Wortsinne ‚Hintergrund‘, gibt dem Gemälde einen Fond, eine Projektionsfläche für das Sujet. Die erdig changierenden Farbtöne geben ihm eine dezente Struktur, die Liebermanns Duktus widerspiegelt. Sie harmonieren mit Liebermanns Kleidung, kehren als Reflexe auf deren Falten wieder und verleihen der Figur Körperlichkeit. Liebermann zeigt sich hier sitzend als Hüftfigur, den rechten Arm locker über die Stuhllehne gelegt, den Kopf im Halbprofil zum Betrachter gewendet, die linke Hand gelöst im Schoß liegend, eine Zigarette haltend. Obschon seine rechte Hand verkrampft, unnatürlich starr wirkt – es handelt sich hier um das Darstellungsproblem der malenden Hand, das sich in Selbstbildnissen häufig findet – ist das Gemälde in Ausdruck und Komposition sehr gelungen. Hans Rosenhagen bezeichnet es in seiner Besprechung der Secessionsausstellung 1903 sogar als „unbedingt das beste aller existierenden Liebermann-Bildnisse. Es hat jenen Ernst und jene Größe, die als charakteristische Merkmale der Kunst des Berliner Malers gelten dürfen.“²⁰⁸

Es ist tatsächlich eine herausragende Charakterstudie. Der leicht gesenkte Kopf ist etwas abseits der Mittellinie in der oberen Bildhälfte positioniert, jedoch nicht zu nah am Rand, so dass er sich gut in die ausgewogene Komposition einfügt. Der ernste Blick unter den gebogenen Augenbrauen sucht den des Betrachters, seine Kopfdrehung mag andeuten, dass er soeben angesprochen wurde, aus seinen Gedanken gerissen wurde. Der Künstler und Vorsitzende der Berliner Secession präsentiert sich selbstbewusst, jedoch ohne Arroganz. Nichts verweist auf seine Profession, auf seine Stellung im Berliner Kulturleben. Dieser Aspekt ist interessant, bedenkt man, dass er kurz vor dem besprochenen Werk auch sein Atelier einschließlich eines Selbstporträts malte (Abb. 13) und sich in seinen Selbstbildnissen der folgenden Jahre häufiger als Maler geben wird.²⁰⁹ In *Atelier des Malers am Brandenburger Tor in Berlin (Atelier des Künstlers)* zeigt er sein großzügiges Atelier, eigene Werke und Teile seiner umfangreichen Kunstsammlung an der Wand hängend, seine Frau und Tochter im Vordergrund sowie sich selbst im

²⁰⁸ Hans Rosenhagen: *Die siebte Ausstellung der Secession*. In: *Die Kunst für Alle*, 18, 1902/03, S. 393-406, hier S. 399.

²⁰⁹ Die beiden Selbstbildnisse von 1902 sind die ersten, die er nach nahezu dreißig Jahren anfertigt. 1873 fertigte er sein letztes Selbstbildnis, damals integriert in ein Stillleben mit Küchenutensilien (bei Eberle 1995 abgebildet und klassifiziert als 1873/13). Erst nach 1911 wendet er sich vermehrt dem Studium des eigenen Abbildes zu.

Mittelgrund. Liebermann erscheint indirekt in einem Spiegel, zeigt sich selbst malend – dieses Porträt bildet ein Gegengewicht zu seinem schlichten Selbstbildnis.²¹⁰

Während man in Liebermanns Selbstbildnis keine Details vermisst, so erwartet der Betrachter sie in dem Porträt *Esches Kinder (Kinderbild. Erdmute und Hans-Herbert Esche)* von Edvard Munch (Abb. 14) – und ist von dessen Leere überrascht. Munch erhielt 1905 den Auftrag des Ehepaars Esche, mehrere Porträts ihrer Familie anzufertigen und hielt sich dazu im Herbst 1905 einige Wochen in ihrer von Henry van de Velde entworfenen Villa in Chemnitz auf.²¹¹ In dem Bildnis stehen die Geschwister Hans und Erdmute leicht außerhalb des Bildzentrums in festlicher Kleidung, beide puppenhaft starr. Der größere Junge fasst mit der Linken an seinen Gürtel, während er mit der Rechten den Arm der kleinen Schwester greift. Diese fasst mit der anderen Hand den Saum ihres Kleides. Beide haben sehr ernste Gesichter; Hans schaut unbeteiligt, beinahe traurig aus dem Bild heraus, Erdmute richtet ihren erstaunt wirkenden Blick en face auf den Betrachter.

Dessen Blick wiederum lenkt Munch auf geschickte Weise: Aufgrund der dezenten Verschiebung der Modelle aus der Bildmitte nach rechts sowie der in der rechten unteren Bildhälfte zusammenlaufenden Linien, die Wände und Boden voneinander abgrenzen und eine Zimmerecke entstehen lassen, bildet sich eine Blickachse entlang einer imaginären Linie von links unten direkt ins Bild. Dort kommt der Blick auf den reglosen Modellen zur Ruhe. Deren Starre wie auch die Leere des Raumes, in dem keine Details den Blick ablenken können, erzeugen eine sehr verhaltene Stimmung.

Die Konzentration Munchs auf die Dargestellten, auf das eigentliche Sujet, die gleichzeitige Reduzierung von Details auf ein Minimum oder gar deren Verzicht ist häufig in seinem Schaffen zu beobachten, besonders bei seinen Porträts, wie etwa bei dem Juel Przybyszewskas. Ihm dient diese Reduzierung als Mittel der

²¹⁰ Dieses Gemälde wird in Kapitel 4.1.2. ausführlich interpretiert.

²¹¹ Vgl. dazu Ingrid Mössinger: *Herbert Eugen und Hanni Esche*. In: *Kat. Edvard Munch in Chemnitz*. Hg.: Ingrid Mössinger, Beate Ritter, Kerstin Drechsel. Chemnitz, Kunstsammlungen, 1999/2000. Chemnitz 1999, S. 21-24, hier S. 22f.

Zu dem Doppelbildnis existiert eine Fotografie, an der Munch sich orientiert hat, eine für ihn nicht unübliche Vorgehensweise. Mit nur wenigen Abweichungen übernimmt Munch die Figurenkomposition des Lichtbildes, sie dient ihm als vorbereitende Studie. Lediglich den Hintergrund, eine im unteren Bereich mit Bordüren versehene Wandbespannung nach einem Entwurf von Henry van de Velde, reduziert er auf eine monochrome Fläche und positioniert die Modelle in einer Zimmerecke. Ihm geht es einzig um die Charakterisierung der Kinder, wodurch die Ausschmückung ihrer Umgebung an Bedeutung verliert. Weiterführend bei Arne Eggum: *Munch og Fotografi*. Oslo 1987, zu *Esches Kindern* S. 82, Abb. der Fotografie S. 83.

Fokussierung auf sein Modell. Einen Gegenpol zur Regungslosigkeit der Kinder und der vorgegebenen Blickführung bildet in diesem hellen Gemälde jedoch der Pinselstrich, ebenfalls ein typisches Stilmittel Munchs: Er setzt kräftige diagonale Striche, besonders an den Wänden und dem Boden. Deren rosabläuliche, orangerote und flaschengrüne Nuancen geben dem Bild trotz aller Starre der Modelle eine vibrierende Oberfläche, ähnlich wie changierende Farbtöne, mit raschem Duktus gesetzt, die Oberfläche bei den besprochenen Arbeiten von Liebermann, Zorn, Corinth und auch Munch beleben.

Im Vergleich mit Munchs *Dagny Juel Przybyszewska* zeugen die *Kinder Esche* jedoch von einer sehr realistischen Porträtauffassung. Die Ursache hierfür liegt sicher in den unterschiedlichen Ausgangssituationen der Porträts: Das *Juel Przybyszewskas* ist keine Auftragsarbeit, das der Esche-Geschwister schon, dort ist er freier in seinen Interpretationsmöglichkeiten, hier eingeschränkter, auch wenn ihm keine Auflagen gemacht wurden. Mit *Juel Przybyszewska* verbindet ihn eine persönliche Geschichte, seine unerfüllten Empfindungen ihr gegenüber haben ihn geprägt, ihr Bildnis trägt daher seine unmittelbaren Emotionen in sich. Aufgrund dieser persönlichen Verbindung hat Munch, korrespondierend mit Corinths theoretischen Überlegungen zum Porträt, einen anderen Zugang zu ihr und kann daher ihre Charaktereigenschaften deutlicher herausarbeiten, auch wenn die entstehende Charakterisierung subjektiv gefärbt ist.²¹² Hans und Erdmute Esche hingegen ist er im Zusammenhang mit dem Porträtauftrag begegnet, er kann sie losgelöst von einer (negativen) emotionalen Verbindung darstellen, Gleichzeitig läuft er jedoch Gefahr, dass diese Distanz in dem fertigen Porträt sichtbar bleibt. Munch zeigt die Geschwister in einer sehr offiziellen Auffassung, die ihre Kindlichkeit, ausgedrückt etwa durch Spielzeuge, unbeachtet lässt.²¹³ In beiden Fällen jedoch reduziert er alle narrativen Details und gibt dem Porträt Raum, wirken zu können.

²¹² Corinth 1979, S. 135.

²¹³ In Munchs Oeuvre, mit Ausnahme der Porträts, werden wie hinlänglich bekannt Kinder oft in Verbindung mit Krankheit und Tod dargestellt. Besonders das Thema des kranken Kindes greift er in verschiedenen stilistischen und technischen Variationen über vier Jahrzehnte auf, die früheste Fassung stammt von 1885/86, die letzte entstand 1925/27. Sie sind als Aufarbeitung seiner eigenen Kindheit, in der er vielfach Krankheit und Tod erleben musste, zu verstehen und fügen sich in seine Motivwelt ein. Nach etwa 1900, als diese Themen in seinem Werk etwas zurücktreten, tauchen auch vermehrt Kinderbildnisse auf, häufig in der Natur, zumeist wie *Esches Kinder* nicht spielend, sondern nebeneinander puppenhaft posierend.

Interessant wäre eine nach Kenntnis der Verfasserin bisher ausstehende, umfassende wissenschaftliche Analyse und Gegenüberstellung der verschiedenen Auffassungen des Themas ‚Kind‘ in der (europäischen) Kunst um 1900 – einer Zeit, in der vermehrt Wert auf eine kindgerechte Entwicklung gelegt wurde, wie beispielsweise die auch in Deutschland populären Schriften der schwedischen Reformpädagogin und Frauenrechtlerin Ellen Key verdeutlichen. In der bildenden Kunst

Im Jahr 1909 porträtierte Anders Zorn den schwedischen *König Gustav V.* (Abb. 15) und zeigte das Bildnis im folgenden Jahr auf der zwanzigsten Ausstellung der Berliner Secession. Zorn, der mehrere Porträts des schwedischen Königshauses schuf, erhielt von Gustav V. zwar keinen offiziellen Auftrag, konnte ihn jedoch als Modell gewinnen.²¹⁴ Das lebensgroße Ganzkörperporträt zeigt den Körper des Regenten in leichter Dreivierteldrehung, während der Kopf dem Betrachter en face zugewandt ist. Er steht vor einer in weiß gehaltenen Wandtäfelung, deren Profile golden abgesetzt sind. Am linken Bildrand öffnet sich im Hintergrund eine Tür in ein weiteres sonnendurchflutetes Zimmer, wohl einen Salon. Gustav V. trägt festliche Abendkleidung: einen Frack mit Schärpe und Orden an der Brust.

Dem Betrachter, zu dem er Blickkontakt aufnimmt, präsentiert er sich ernst und würdevoll. In einer Interpretation des Gemäldes wird davon gesprochen, dass die leichte Schrittstellung wie auch die Handhaltung und der Durchblick auf den Salon den Eindruck zu vermitteln suchen, Gustav V. wolle auf den Betrachter zutreten, ihn begrüßen.²¹⁵ Diesen Effekt erzielt Zorn jedoch nicht. Statt eines herzlichen Gastgebers mit einladender Geste erscheint Gustav V. vielmehr reserviert, statuenhaft unbewegt – seiner gesellschaftlichen Position angemessen. Seine strenge Haltung und Mimik fallen zwar auf, irritieren hier jedoch nicht wie in Munchs Bildnis der Kinder Esche, da es sich um ein formelles, wenn auch nicht offizielles Arrangement handelt. Darüber hinaus gibt ihm die Öffnung des Raumes Handlungsspielraum, der den Geschwistern versagt wird. Sie stehen in der kargen Ecke eines Raumes, ohne die Möglichkeit, dieser zu entkommen. Auch der Betrachterstandpunkt spielt dabei eine Rolle: Während Gustav V. aus einem tiefer gelegenen Standpunkt gezeigt wird, blickt der Betrachter aus leichter Erhöhung auf die Kinder – der Gedanke an traditionelle Bedeutungsperspektive drängt sich hinsichtlich der Präsentation Gustavs V. auf. Bezüglich Munchs Darstellung der Kinder Esche greift dieser Gedanke jedoch nicht, da der leicht erhöhte Blickwinkel dem Größenunterschied zu einem Erwachsenen, in diesem Falle dem Maler, geschuldet sein mag.

kristallisieren sich um 1900 verschiedene Darstellungsweisen heraus: Käthe Kollwitz etwa prangert in ihren Arbeiten die schlechte Situation (nicht nur) für Kinder in Arbeitervierteln an, während Künstler wie Carl Larsson eine idyllisch-verspielte Kindheit zeigen.

²¹⁴ Vgl. Brummer 1989, S. 63. Stellvertretend für weitere Bildnisse des Königshauses seien genannt: König Oscar II. (1898) und Königin Sophia (1909) sowie deren Söhne Karl (1898) und Eugen, der Malerkollege Zorns (1910).

²¹⁵ Brummer 1989, S. 63.

Das schräg von links einfallende kräftige Licht unterstützt den Eindruck der Unbeweglichkeit, da die ihm zugewandte Körperseite des Porträtierten in deutlichem Kontrast gegenüber der verschatteten steht, der Hell-Dunkel-Polarität etwas Kantiges anhaftet. Es ist kein weich modellierendes Licht wie in vielen Arbeiten Zorns, sondern lässt den Monarchen stattdessen wie von Schlaglicht angestrahlt erscheinen. Allerdings gibt dieses Spiel mit dem Licht Zorn auch hier die Möglichkeit, trotz seines ungewöhnlich ruhigen Duktus' mit verschiedenen Farbschattierungen zu arbeiten, Farbtöne lebendig werden zu lassen. Selbst die aufgrund der starken Beleuchtung der einen Körperhälfte und gleichzeitigen Verschattung der anderen zwischen Anthrazit- und Schwarztönen variierenden Farbgebung des Fracks wirkt einerseits strahlend und frisch, andererseits samtig matt.

Das Gemälde ist sehr ausgewogen komponiert. Die Betonung der Vertikalen unterstützt diesen Eindruck und wird durch die leichte Untersicht intensiviert. Die helle Farbgebung der Umgebung des Modells drängt sich nicht in den Vordergrund, so dass das Bildnis des Regenten ganz im Zentrum steht. Nichts lenkt davon ab, selbst das Narrativ, das durch Kleidung, Gestik und Durchblicke in weitere Räume vermittelt wird, ist zurückgenommen: Zorn kreierte ein dem Stand Gustavs V. angemessenes, in förmlicher und zugleich festlicher Stimmung gehaltenes Porträt.

4.1.2. Verdichtung der Sinneseindrücke

In Gallen-Kallelas Werk finden sich besonders in den neunziger Jahren symbolistische Motive, die die Kompositionen sehr gehaltvoll machen. Sie regen den Betrachter zu intensiver Auseinandersetzung mit ihnen an, um diese zu entschlüsseln. So auch in dem Motiv *Auf dem Weg nach Tuonela* (Abb. 16). Gallen-Kallela zeigte das zwischen 1888 und 1894 entstandene Werk in seiner Doppelausstellung mit Munch 1895. Dieses Gemälde legte er ursprünglich als Porträt eines jungen Amerikaners an. Zu diesem 1888 in Paris entstandenen Werk fügte Gallen-Kallela schließlich 1894 symbolistische Details hinzu und benannte es in den heute bekannten Titel um.²¹⁶

²¹⁶ Leena Ahtola-Moorhouse: *Akseli Gallen-Kallela 1865-1931. Biographical Notes*. In: *Kat. Akseli Gallen-Kallela*. Hg.: Juha Ilvas. Helsinki, Ateneum Art Museum / Turku, Art Museum, 1996. Helsinki 1996, S. 9-29, hier S. 15.

Zunächst fällt das sehr hohe, schmale Format auf, in dessen Mitte aufrecht ein junger Mann mit freiem Oberkörper im Dreiviertelprofil steht. Die Hände hält er in die Hüften gestützt, den Blick hat er nach oben aus dem Bild heraus gerichtet, scheinbar seine Zukunft visionierend. Seinen Kopf hinterfängt ein goldener Nimbus, der sich vor dem Dunkel des nächtlichen Himmels besonders gut abhebt und wohl gleichzeitig den Mond symbolisiert. Drehte er sich um, führten ihn die Stufen hinter ihm in eine karge Landschaft, durch die sich ein Fluss schlängelt, vergleichbar dem Styx, der ihn in die Unterwelt – ‚Tuonela‘ – leiten wird. Im weit entfernten Hintergrund erkennt man entlang des Horizontes einen dunklen Wald, über dem sich eine Kuppel aufspannt. Aus ihr dringen wiederum helle Strahlen in den wolkenlosen Sternenhimmel. Verweisen sie darauf, dass das Dunkel der Welt, in der er sich gerade befindet, in der ihn erwartenden Welt abgelegt sein wird? Scheinen sie ihm so mögliche Furcht nehmen zu wollen? Dies korrespondiert mit der Mimik und Haltung des Dargestellten, der zwar seine Augenbrauen zusammenzieht und so seinen Blick skeptisch-fragend wirken lässt, der jedoch besonders durch seine aufrechte, fast herausfordernde Haltung vor allem neugierig erscheint.

Interessant ist in dieser Komposition die Verwendung zahlreicher Sinnbilder zur Verortung eines mythologischen Themas, die auch die tradierte (christliche) Symbolik berühren. Diese Bilder könnten demzufolge beispielsweise wie folgt gedeutet werden: Die vier Stufen, die den jungen Mann von seinem Weg nach Tuonela trennen, symbolisieren die Weltzahl. Sie scheinen darauf zu verweisen, dass er der Welt entsagen wird. Auf den Stufen liegen Vanitassymbole: Ein Totenkopf mit goldener Krone und offenem Kiefer, der anscheinend lacht, wohl wissend um die Vergänglichkeit alles Irdischen. Ein aufgeschlagenes und auf seinen Seiten liegendes Buch könnte für das Buch des Lebens stehen, das zwar nicht geschlossen ist (denn ein Fortleben in der Unterwelt ist ja impliziert), aber auf diese Weise auch nicht zu lesen ist. Unter sich hat das Buch einige verstreute Goldmünzen begraben, auch sie erscheinen als ein Sinnbild für die Endlichkeit des Reichtums. Aus den Fugen der Stufen wiederum brechen überlebensgroße weiße Lilien hervor. Stehen sie für die Reinheit des Menschen, die er erlangen wird, wenn er dem irdischen Leben entsagen wird? Die beiden unnatürlich großen Lilien flankieren den Mann zu beiden Seiten. Sie ragen streng vertikal in die Höhe, bilden ein Tor, das er auf dem Weg nach Tuonela passieren wird. Aufrecht und zuversichtlich scheint sich der Dargestellte noch ein letztes Mal der Welt zuzuwenden, die er nun verlassen wird.

Das Gemälde bedient zwei inhaltlich-formale Ebenen. Den ersten Eindruck dominieren die aufrechte Haltung des Mannes und die ihn flankierenden Lilien. Sie geben dem Bild Halt, Struktur und erhalten aufgrund der starken symbolischen Aufladung weißer Lilien unmittelbar Bezug zum Inhalt des Bildes, während ihre strukturierende Wirkung diese ‚nur‘ ergänzt. Die strukturelle Gliederung des Gemäldes nimmt gegenüber der symbolistischen Aufladung des verdichteten Bildraumes eine untergeordnete Stellung ein. Diese Ebene ist stärker ausgeprägt, weshalb *Auf dem Weg nach Tuonela* in diesem Kontext interpretiert wird.

Bei Corinth's Bildnissen, die dieser Untersuchung zugrunde liegen und verschiedene Aspekte seines Bildnisschaffens repräsentieren, halten sich Kompositionen, die sich ganz auf den Porträtierten konzentrieren, Details zurücknehmen, und jene, die das Porträt ausschmücken, um den Dargestellten zusätzlich charakterisieren, in etwa die Waage. Ein Gegenbeispiel zu dem bereits besprochenen Porträt Walter Leistikows bildet das *Bildnis des Dichters Peter Hille* (Abb. 17), das fast eine Dekade später entstand: Corinth schuf es 1902, zwei Jahre vor Hilles Tod, und zeigte es im selben Jahr auf der fünften Berliner Secessionsausstellung.²¹⁷ Hille war zeitweise obdachlos und lebte schließlich von 1902 bis zu seinem Tod 1904 in der Neuen Gemeinschaft, einer aus dem Friedrichshagener Dichterkreis hervorgegangenen kommunistisch-anarchistischen Kommune, die auch seinen Lebensunterhalt finanzierte.²¹⁸ Er verkehrte in Berliner Gesellschaften unter anderem bei Leistikow.²¹⁹ Es ist zu vermuten, dass Corinth ihn spätestens bei einer dieser Zusammenkünfte kennen gelernt hat.

Das Bildnis zeigt den Dichter in Corinth's Atelier auf einem Biedermeiersofa sitzend, das von rechts in das Bild ragt und am linken Rand mit angeschnittener Lehne endet.²²⁰ Hilles Statur wird von vorn wiedergegeben, während sein Kopf in leichtes

²¹⁷ Auf dieser Ausstellung wurde es ein großer Erfolg. Corinth verband damit die Hoffnung, dass dieser nicht nur ihm, sondern auch Hille zuträglich sei. So schreibt er in einem Brief an Carl Graeser, einen Arzt, mit dem Corinth seit Münchner Zeiten befreundet war, am 5. Mai 1902: „Peter Hille ist gerade der Clou der Ausstellung und ist mit berühmt geworden; hoffentlich, obgleich unwahrscheinlich, wird das p.p. [sic] Publikum nun mehr seine Werke kaufen.“ Zitiert nach Corinth 1979a, S. 70. Zu Carl Graeser ebd., S. 371.

²¹⁸ Weitere Mitglieder der Neuen Gemeinschaft waren neben den Gründern Julius und Heinrich Hart sowie Gustav Landauer beispielsweise die mit Hille eng befreundete Else Lasker-Schüler, Fidus und Erich Mühsam. Zur Neuen Gemeinschaft vgl. Wülfing / Bruns / Parr, S. 358-371.

²¹⁹ Corinth 2000, S. 68 sowie Rüdiger Bernhardt: „*Ich bestimme mich selbst.*“ *Das traurige Leben des glücklichen Peter Hille (1854-1904)*. (Jenaer Studien, Bd. 6) Jena 2004, S. 212.

²²⁰ Berend-Corinth lokalisiert das Interieur als das Berliner Atelier ihres Mannes in der Klopstockstraße, das Corinth nach seinem Umzug nach Berlin 1901 von Leistikow übernommen hat. Berend-Corinth, S. 89. In der Forschung zu Hille wird zudem darauf hingewiesen, dass das Sofa

Dreiviertelprofil gewendet ist. Dunkel gekleidet, in Mantel und mit einem Hut auf seinem linken Knie, sitzt er nicht zurückgelehnt und entspannt, sondern auf der vorderen Kante des Sofas. Er stützt sich mit der rechten Hand auf seinem Knie ab, um aufzustehen. Diese Haltung suggeriert Unruhe, Dynamik, die durch seinen Blick unterstrichen wird, der nach rechts oben aus dem Bild herausführt, als sei er in Gedanken bereits an anderer Stelle. Die Situation, in der er sich befindet – er sitzt einem Maler Modell – findet keinen Widerhall in dem Gemälde; der Maler wie auch der Betrachter spielen keine Rolle, sie sind Teil einer Momentaufnahme aus dem Leben des Porträtierten.

Auch darüber hinaus strahlt das Gemälde eine gewisse Ruhelosigkeit aus, die sowohl auf seine Komposition als auch auf die Behandlung des Lichts zurückzuführen ist. Das bürgerliche Ambiente scheint nicht zu Hilles Auftreten zu passen:²²¹ Sein Haar ist wirr, sein Bart lang, sein Blick müde. Mehrere Kompositionselemente lenken den Blick des Betrachters immer wieder von Hille ab, auch wenn er stets zu ihm zurückkehrt. Oberhalb seines Kopfes verläuft horizontal ein Bord, auf dem eine Büste und ein weiteres, nicht genau zu bestimmendes Objekt platziert sind. Das Bord markiert gleichzeitig den Übergang zu einer vertikal gemusterten Tapete, die den Blick zusätzlich aus dem Bild führt. Links von Hille und in seiner Hand erkennt man ein aufgeschlagenes Buch und eine Zeitung, sie zeugen von Hilles Profession, von seiner Belesenheit, von seiner Auseinandersetzung mit dem Tagesgeschehen. Gleichzeitig charakterisieren sie in der gleichen Weise den Maler, da das Bildnis in Corinths Atelier lokalisiert werden kann.²²² Diese beiden hellen Farbflächen lenken ebenso wie ein blaues, nicht zu entschlüsselndes Objekt auf der Lehne am linken Bildrand, vom Porträtierten ab.²²³

sowohl im Friedrichshagener Kreis als auch in der Neuen Gemeinschaft „Symbol der Gastfreundschaft und Hilfe“ sei. Weiterführend kann vor diesem Hintergrund die Rastlosigkeit Hilles, der sich von dem Sofa erhebt, auch als Unbehagen des nicht eigenständigen Lebens gedeutet werden. Bernhardt, S. 237f.

²²¹ Vgl. Andrea Bärnreuthers Interpretation im Katalogteil des Kat. *Lovis Corinth*. Hg.: Peter-Klaus Schuster, Christoph Vitali, Barbara Butts. München, Haus der Kunst, 1996 / Berlin, Nationalgalerie, 1996 / Saint Louis, Art Museum, 1996/97 / London, Tate Gallery, 1997. München, New York 1996, S. 146.

²²² Auch sein Bildnis Walter Leistikows (Abb. 6) zeigt als Umgebung das Atelier Corinths. Dort jedoch erkennt man undeutlich einige Gemälde, die zwar Corinths Hand entstammen werden, aber als Verbindung zwischen beiden Malern fungieren. In dem Porträt Hilles schafft Corinth ebenfalls eine Verbindung zwischen dem Porträtierten und sich – verbindend ist beider Interesse an Literatur und Zeitgeschehen, ausgedrückt durch Buch und Zeitung.

²²³ Hans-Jürgen Imiela erkennt in dem Gegenstand auf der Armlehne ein zusammengedrücktes Kissen. Hans-Jürgen Imiela: *Die Porträts Lovis Corinths*. Mainz 1955 (zugl. Diss. Mainz 1955, Typoskript), S. 61.

Unterstützt wird diese latente Rastlosigkeit durch die vielen Lichtreflexe, die Corinth mit dem ihm typischen raschen Pinsel setzt. Das Licht, das von rechts außen ins Bild fällt, scheint leicht diffus, flackernd. Es hebt jedoch ebenso wenig wie die Reflexe bestimmte Partien, beispielsweise den Kopf, hervor. Die Ruhelosigkeit und Spannung, die diesem Gemälde eigen sind, beruhen zwar auf den beschriebenen Aspekten, korrespondieren aber gleichzeitig mit der Rastlosigkeit des Lebens, das Hille führte. Corinth, der in seinen Bildnissen nichts beschönigt oder idealisiert, gelingt hier eine herausragende Charakterstudie.

Weitaus narrativer als seinen *Peter Hille* komponiert Corinth 1905/06 die *Kindheit des Zeus* (Abb. 18). Er zeigt es im gleichen Jahr auf der elften Ausstellung der Berliner Secession, gemeinsam mit einer Kreuzabnahme, ebenfalls von 1906. Sein Interesse für mythologische und religiöse Themen zieht sich durch sein gesamtes Schaffen, vermehrt beschäftigt es ihn jedoch ab etwa Mitte der neunziger Jahre bis gegen 1910. In der *Kindheit des Zeus* thematisiert Corinth eine Episode aus dem Leben des Zeus, die Künstlern seltener als Motiv diente, als die Darstellung der zahlreichen Liebesverhältnisse des Zeus, beispielsweise mit Leda und Europa. Hintergrund des Themas ist, dass Zeus' Vater Kronos, Herrscher der Titanen, seine Kinder aus Angst vor seiner Entmachtung verschlang. Zeus wurde jedoch rechtzeitig, unmittelbar nach seiner Geburt, in Sicherheit gebracht und wuchs behütet von Nymphen und halbgöttlichen Kureten auf. Die Kureten tanzten und erzeugten mit ihren Waffen Lärm, um das Geschrei des Kindes zu übertönen und es so zu schützen. Ernährt wurde Zeus von der Milch einer Ziege. Als Herangewachsener zwang Zeus Kronos, seine Geschwister wieder auszuspeien. In der folgenden Titanomachie töteten Zeus und seine Brüder schließlich ihren Vater und teilten sich die Macht.

Corinths Interpretation des Themas zeigt Zeus als Jungen, der von seiner Amme mit erhobenem Zeigefinger ermahnt wird, nicht laut zu sein, damit ihn Kronos nicht höre. Zeus, im Zentrum des Bildes, ist jedoch trotzig, weist mit harscher Gebärde die ihm von einem Kureten angebotenen Früchte zurück. Am rechten Bildrand befinden sich zwei Nymphen und ein tanzender, beckenschlagender Kurete. Die am Boden liegende Nymphe schlägt ein Tamburin zur Begleitung des Kureten, während einer sitzenden Nymphe die Musik anscheinend zu laut ist: Sie hält sich die Ohren zu und ihr Gesicht drückt Unbehagen aus. Hinter dieser Gruppe erstreckt sich ein See und

ein unbewaldeter Hügel, in der linken Bildhälfte hingegen wird die Gruppe von Bäumen hinterfangen.

Corinth zeigt mehrere Tiere in dieser Szene, die nicht, wie die Ziege, unmittelbar zum Geschehen gehören. So fliegen beispielsweise drei weiße Tauben links oberhalb der Gruppe, drei Kaninchen befinden sich zu ihren Füßen. Es ist anzunehmen, dass Corinth diese Tiere bewusst nicht rein dekorativ einsetzt, sondern ihnen eine symbolische Funktion gibt. In diesem Kontext kann man folgende Interpretation annehmen: Der Hase, der unter anderem ein Sinnbild der Fruchtbarkeit ist, kann als ironische Anspielung auf Zeus' Leben als Erwachsener verstanden werden, in dem er viele Liebesbeziehungen und Kinder hatte. Eine seiner Töchter ist nach Homers *Illias* Aphrodite. Ihr Symboltier ist die Taube, die Corinth hier möglicherweise einsetzt, um auf dieses Verwandtschaftsverhältnis hinzuweisen. Die Weintrauben, die Zeus in dieser Szene zurückweist, sind wiederum Attribut des Dionysos, eines Sohnes des Zeus, den er jedoch ablehnte. Die Ablehnung des Obstes kann hier also als Sinnbild der späteren Ablehnung des Sohnes gedeutet werden. Die Symbolik der Tauben, Hasen und Trauben können daher auf die Zukunft des Zeus, auf seine späteren Familienverhältnisse verweisen.²²⁴

Die Komposition rückt die üppige Lebenslust der Figuren, ihre Körperlichkeit in den Mittelpunkt des Interesses. Wie auf einer Theaterbühne spannt sich die Szene im Vordergrund auf, während der Hintergrund kulissenartig zurücktritt. Corinth faszinieren die verschiedenen Haltungen der teils üppigen Körper, die variierende Mimik, die unterschiedliche Färbung ihres Inkarnats, die Lichtreflexe, die sich darauf zeigen – sie kann er anhand der Bühnenartigkeit gleichberechtigt nebeneinander wirken lassen. Es ist eine bewegte Szenerie, in der der Blick des Betrachters

²²⁴ Klaus Theweleit interpretiert das Gemälde als Familienbild. Er erkennt sowohl eine „christologische Bildthematik“ in der zentralen Figur der Amme mit Zeus, die er als Madonna und Kind deutet, „Griechisch-Mythologisches“ in der überlieferten Historie des Zeus, „Persönlich-Privates“ wiederum in der zentralen Figurengruppe, die er als Charlotte Berend-Corinth mit ihrem Sohn Thomas, geboren im Oktober 1903, auf dem Schoß deutet. Im tanzenden Kureten vermutet er überdies ein Selbstbildnis Lovis Corinths, das er mit dessen *Selbstbildnis als grölender Bacchant* (Berend-Corinth 304, Abb. in Berend-Corinth, S. 468) vergleicht. Diese Deutung ist nachvollziehbar, korrespondiert sie doch mit Corinths Vorliebe für Maskeraden. Das von Theweleit angesprochene Selbstbildnis könnte zudem eine Vorstudie für das 1908 entstandene *Bacchantenpaar* sein, das Corinth und seine Frau zeigt (Berend-Corinth 355, Abb. in Kat. Corinth 2008/09, S. 65). Klaus Theweleit: *...in einer Farbwolke verschwinden*. In: Kat. *Lovis Corinth und die Geburt der Moderne*. Hg.: Ulrike Lorenz, Marie-Amélie zu Salm-Salm, Hans-Werner Schmidt. Paris, Musée d'Orsay, 2008 / Leipzig, Museum der bildenden Künste, 2008 / Regensburg, Kunstforum Ostdeutsche Galerie, 2008/09. Bielefeld 2008, S. 300-311, hier S. 300f.

Charlotte Berend-Corinth berichtet über den Ursprung des Sujets: „Die Bildidee entstand, als Corinth unseren kleinen Sohn Thomas schlafend und nacktgestrampelt in seinem Bett liegen sah.“ Corinth hatte als ‚Modelle‘ auch lebende Kaninchen in seinem Atelier. Sie „hüpften bei der Arbeit im Atelier herum und stellten allerlei Unheil an.“ Berend-Corinth, S. 99.

unaufhörlich umherwandert, um alle Einzelheiten, um den Sinn des Gemäldes zu erfassen. Das Werk strahlt eine für Corinth typische Üppigkeit und Sinnlichkeit aus, die sich besonders in seinem Faible für Aktdarstellungen widerspiegelt. Seine häufig barocke Bildauffassung füllt das Motiv mit Leben. Die flackernde Behandlung des Lichts, der schnelle Duktus, die Ausleuchtung der Szene geben ihm eine lebhaft, kraftvolle, spannungsreiche Ausstrahlung, ohne es angespannt wirken zu lassen.

Dem Betrachter zeigt sich ein Motiv mit einer vielschichtigen Erzählung. Der ruhelose Blick steht in Kontrast zu dem bereits analysierten Porträt Leistikows, in dem es Corinth um die Hervorhebung einer bestimmten Partie geht, während die übrigen Bildelemente das Sujet ergänzen, ihm aber untergeordnet sind. Hier stehen im Zentrum des Interesses nun mehrere gleichbedeutende Elemente, die nur gemeinsam den Bildinhalt entschlüsseln, in ein kohärentes Bildgefüge eingehen.

An dieser Stelle ist es sinnvoll, einen Blick auf Corinths wiederkehrendes bühnenartiges Kompositionsprinzip zu werfen. Diese Komposition erinnert an den Bildaufbau barocker Historienbilder, besonders von Peter Paul Rubens, den Corinth bewunderte. Die Betonung des vorderen Bildrandes, die den Ausblick in die Bildtiefe nahezu verhindert und in gesamter Bildbreite genutzt wird, führt zu einer Gleichberechtigung der Handelnden. Gleichzeitig verringert sich die Distanz zum Betrachter.²²⁵ Dieser wird unmittelbar angesprochen, oft unterstützt von dem Blick eines oder mehrerer der Protagonisten aus dem Bild heraus. Corinth scheint den Betrachter unmittelbar einbeziehen, ihm die Essenz seines künstlerischen Themas deutlich vor Augen führen zu wollen, häufig humorvoll oder ironisch und nie moralisierend. Er präsentiert sein Motiv also nicht nur, sondern möchte den Rezipienten direkt ansprechen und nutzt es daher als Bindeglied zwischen Künstler und Betrachter.

In Anlehnung an Wolfgang Kemp kann hier von einer Erweiterung des Erzählraumes auf den Betrachterraum gesprochen werden.²²⁶ Die leichte Beschneidung des Motivs der *Kindheit des Zeus* trägt dazu bei, dass dieser Raum sich vergrößert und die Grenze zwischen Bild- und Betrachterraum überschreitet. Dieses ist im Zuge der Entwicklung des Bildraumes im 19. Jahrhundert zu sehen. Zunehmend löst sich das

²²⁵ Vgl. auch Gerhard Gerkens, der diese „völlige Distanzlosigkeit“ für alle Historienbilder Corinths feststellt. Gerhard Gerkens: *Die ‚literarischen‘ Themen im Werk von Corinth*. In: Kat. *Lovis Corinth (1858-1925)*. Hg.: Felix Zdenek. Essen, Museum Folkwang, 1985/86 / München, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, 1986. Köln 1985, S. 23-38, hier S. 29.

²²⁶ Wolfgang Kemp: *Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto*. München 1996, S. 9.

tradierte, feste Bildgefüge auf und Anschneidungen des Motivs als Hinweis auf dessen Unmittelbarkeit werden üblich. Dabei sind Einflüsse beispielsweise des japanischen Holzschnittes und der Photographie, aber gegen Ende des Jahrhunderts auch aufgrund des fortschreitenden Anti-Akademismus' von zentraler Bedeutung. Trotz der hier beobachteten Ausweitung des „Kunstraums“ auf den „Realraum“ überschreitet Corinth keine ästhetische Grenze.²²⁷ Die Bühnenartigkeit dient der Wahrung dieser Grenze, so dass die Erzählung den Betrachter zwar einbezieht, der Erzählraum auf den Betrachtterraum erweitert wird, diese jedoch nicht miteinander verschmelzen. In Corinths Werk beginnt die Bühnenartigkeit seiner Kompositionen mit dem *Bacchantenzug* 1896 deutlich hervortreten,²²⁸ einhergehend mit einer zunehmenden Bearbeitung mythologischer und christlicher Motive ab den neunziger Jahren. Erst ab etwa 1918, als Corinth beginnt, regelmäßig an den ihn inspirierenden Walchensee zu reisen, treten diese Sujets wieder zugunsten von Landschaftsansichten und Stilleben in den Hintergrund.

Anders baut Liebermann viele seiner narrativen Szenen auf. Während bei Corinth oft ein bühnenartiger Aufbau vorherrscht, entwickelt Liebermann einen tiefen Bildraum. In diesem kann sich die Szene entspannen, er gibt der Erzählung Raum, sich zu entfalten. So auch in seinem *Atelier des Malers am Brandenburger Tor in Berlin* aus dem Jahr 1902, das er erstmals im Oktober des folgenden Jahres im Kunstsalon Cassirer zeigte (Abb. 13). Liebermann zeigt den Blick in sein Atelier, das er 1898 auf dem Dach seines Wohnhauses am Brandenburger Tor errichten ließ.²²⁹ Der Betrachter ist in einer Ecke des Raumes platziert, hinter einem Tisch mit Malutensilien und einem gerahmten Bild, das anscheinend auf einer Staffelei steht. Sein Standpunkt bleibt gleichzeitig im Unklaren, er scheint auf dem Tisch zu sitzen und von dort den Raum zu überblicken. Dem Tisch im Vordergrund kommt eine ambivalente Funktion zu. Zum einen fungiert er als ästhetische Grenze, die den Betrachter in seine Schranken weist – er ist zwar Beobachter der privaten Szenerie, bleibt jedoch außen vor, ist nicht Teil der Intimität, die sich hier offenbart. Gleichzeitig

²²⁷ Zu den Begriffen ‚Kunstraum‘, ‚Realraum‘ und ‚ästhetische Grenze‘ vgl. Ernst Michalski: *Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstgeschichte*. Neuausgabe und Nachwort: Bernhard Kerber. Berlin 1996, S. 10.

²²⁸ Abb. in Berend-Corinth, S. 366 oben (Berend-Corinth 130).

²²⁹ Eberle weist darauf hin, dass dem Bau des Ateliers auf dem Dach des Elternhauses Liebermanns ein Rechtsstreit mit den Baubehörden vorausging, die den Aufbau zunächst aus ästhetischen Gründen ablehnten. Liebermann gewann den Streit. Vor diesem Hintergrund liest sich das Motiv wie ein Triumph gegenüber den Behörden. Matthias Eberle: *Max Liebermann (1847-1935). Werkverzeichnis der Gemälde und Ölstudien*. Bd. 2: 1900-1935. München 1996, S. 602.

sprechen die Malutensilien bereits das eigentliche Sujet des Bildes an, sie werden dem Betrachter sogleich präsentiert. Sie liegen Liebermann bereit, der sich offenbar an der Stelle des Betrachters außerhalb des Bildes befindet.

Diesen Schluss lässt das Bild des Spiegels zu, der in der linken Bildhälfte auf einer Staffelei steht. Es zeigt ihn malend und irritiert zunächst den Betrachter, der Liebermann vor dem Gemälde am Bildrand wähnt. Der Künstler kann sich dort jedoch nicht befinden, da der Tisch zwischen ihm und seinem Spiegelbild erscheint und es zudem unwahrscheinlich ist, dass er an einem bereits gerahmten Werk arbeitet. Liebermann zeigt hier in seinem Bildaufbau großen Witz, er verweist auf sein malerisches und kompositorisches Können, gibt sich selbstbewusst vor der Kulisse dessen, was er erricht hat; das Sujet kann somit als Dokumentation seines gegenwärtigen Lebens gelten.

Sein Standpunkt erzeugt den Eindruck, dass der Betrachter Zeuge der Entstehung des Gemäldes wird. Diese Gleichzeitigkeit unterstreicht die Intimität der Szene, die nicht arrangiert wirkt. Die in ihre Lektüre versunkenen Frau und Tochter des Künstlers am rechten Bildrand strahlen Ruhe aus, sie stören den Künstler nicht in seiner Arbeit, sind aber nur indirekt Modelle. Sie leiten die Rhythmisierung der in die Bildtiefe führenden Diagonalen ein. Stühle stehen an der Wand (auf einem ruht der Dackel der Familie, ein Geschenk Hugo von Tschudis) und ein kleiner Tisch, vor allem aber fallen die vielen Gemälde auf. Sie repräsentieren Liebermanns eigenes Schaffen, stehen aber auch exemplarisch für die Kunstsammlung der Liebermanns, die unter anderem zahlreiche Gemälde des französischen Impressionismus enthält.²³⁰ Die Streben der großen Atelierfenster nehmen diese Rhythmisierung auf und der Bildraum wirkt bei aller Themenvielfalt sehr geordnet, was typisch für Liebermanns Werk ist.

²³⁰ Eberle ordnet einige Werke des *Atelier des Malers* Liebermanns Hand zu, identifiziert aber auch die im Mauerbogen hängende großformatige Studie *Sitzende junge Dame* von Édouard Manet aus dem Jahr 1876. Eberle 1996, S. 602.

Zur Liebermannschen Kunstsammlung beispielsweise Barbara Paul: *Drei Sammlungen französischer impressionistischer Kunst im kaiserlichen Berlin – Bernstein, Liebermann, Arnhold*. In: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, 42, Heft 3 (*Sammler der frühen Moderne in Berlin*). Berlin 1988, S. 11-30. In Liebermanns Sammlung befanden sich auch einige moderne Werke skandinavischer Künstler, was Aufschluss über seine Beschäftigung mit dieser Kunstlandschaft gibt. Neben den beiden Zorn-Porträts von Martha und Max Liebermann und einem radierten Porträt Max Liebermanns, das ebenfalls von Zorn stammte, besaß Liebermann auch je ein Gemälde von Bruno Liljefors, einem im wilhelminischen Kaiserreich beliebten schwedischen Tiermaler, und von Frits Thaulow, einem vom französischen Impressionismus beeinflussten norwegischen Maler, den Liebermann aus Paris kannte. Vgl. Karl-Heinz Janda / Annegret Janda: *Max Liebermann als Kunstsammler. Die Entstehung seiner Sammlung und ihre zeitgenössische Wirkung*. In: *Forschungen und Berichte*, Staatliche Museen Berlin Ost, 15, 1973, S. 105-149, hier S. 132 und 146f.

Während in Corinths *Kindheit des Zeus* trotz bühnenartiger Anordnung die Szene ungeordnet, vor Temperament überschäumend ist, laut und lebhaft wirkt, ist Liebermanns Motiv zurückgenommen und ruhig. Eine leichte Unruhe wird nur durch die malerische Umsetzung erreicht: Liebermann deutet das Muster des großen Teppichs, Details der Gemälde nur an, die raschen, undefinierten Pinselstriche dieser Partien lassen den Blick darüber hinweg gleiten, er bleibt an den ruhigeren Elementen hängen, den drei Bildnissen sowie dem Stillleben am vorderen Bildrand. Gegenstand der Erzählung sind hier also verschiedene Dinge: Liebermann demonstriert sowohl sein künstlerisches Können als auch eine ‚Bestandsaufnahme‘ dessen, was er mit seinen mittlerweile fünfundfünfzig Jahren erreicht hat, allen anfänglichen Kritiken zum Trotz. Die Verdichtung des Bildraumes durch mehrere Erzählebenen, die sich schließlich zu einem Gesamteindruck vereinen, verhilft ihm zu seiner Aussage.²³¹

Noch strenger als in seinem *Atelier des Malers* rhythmisiert Liebermann den Bildraum seiner *Terrasse im Restaurant Jacob in Nienstedten an der Elbe* von 1902/03 (Abb. 19). Gleichwohl gelingt ihm eine sehr ausgewogene Komposition. Der Betrachter blickt auf die Terrasse des Hotelrestaurants Jacob bei Hamburg. Liebermann selbst besuchte das Lokal erstmals 1890 in Begleitung Alfred Lichtwarks. Das Gemälde entstand schließlich auf Betreiben Lichtwarks, der es als Leiter der Hamburger Kunsthalle in die Reihe der ‚Bilder aus Hamburg‘ aufnahm. Noch heute ist es im Besitz der Kunsthalle. Liebermann legte es während eines längeren Aufenthaltes im Juli 1902 in Hamburg an und überarbeitete es im folgenden Winter in seinem Berliner Atelier.²³²

Es zeigt eine Momentaufnahme auf der Terrasse des Restaurants. Man erblickt im Vordergrund urban gekleidete Frauen und Kinder an hölzernen Tischen sitzen, im Mittel- und Hintergrund befinden sich weitere Figuren. Einige von ihnen genießen die Aussicht auf die Elbe, die sich am rechten Bildrand zeigt. Die sommerliche Szene

²³¹ Bereits die zeitgenössische Kritik verwies auf das typisch Liebermannsche dieser Komposition, mit der er sich selbst rechtfertigt: Hans Rosenhagen nahm an, dass Liebermann zeigen wollte, „daß er das, was man an Vuillard, Bonnard und anderen jüngeren französischen Impressionisten bewundert, auch kann.“ Hans Rosenhagen: *Von Ausstellungen und Sammlungen: Berlin*. In: *Die Kunst für Alle*, 19, 1903/04, S. 100-102, hier S. 101.

²³² Eberle 1996, S. 589 und 592.

Aus Briefen Lichtwarks an Liebermann geht hervor, wie begeistert Lichtwark von der Umsetzung des Motivs, von Liebermanns künstlerischer Leistung generell war, der er poetische, gar musikalische Qualitäten beimaß. Alfred Lichtwark: *Briefe an Max Liebermann*. Hg.: Carl Schellenberg. Hamburg 1947, S. 135ff.

wird flankiert von Baumreihen, die den Besuchern Schatten spenden sollen. Die in variierenden Grüntönen gehaltenen Stämme geben dem Bildraum Halt und Struktur. Der tief angesetzte Betrachterstandpunkt, der zudem etwas links der schrägperspektivischen Fluchtlinien liegt, verstärkt die ausgeprägte Tiefenwirkung des Bildraumes. Auch die Anordnung der Tischreihe außerhalb der Mitte vor der rechten Baumreihe sowie die freie Fläche zwischen den Sitzenden und der linken Baumreihe intensivieren diesen Effekt. Liebermann schneidet dazu die von links ins Bild tretende Serviererin an und positioniert weitere Figuren erst an der Brüstung, die die Terrasse im Hintergrund begrenzt.

Er nutzt die Flucht zum Spiel mit Lichteffekten auf dem erdigen Boden. Das durch die Baumkronen scheinende Licht fällt in gelblichweißen Flecken auf die Terrasse. Sie hellen den linken Bildraum etwas auf, bilden einen farblichen und formalen Gegenpol zu den steil aufragenden Baumstämmen. Das dichte Blätterdach der Bäume breitet sich im oberen Bilddrittel aus, ohne die Szenerie auf der Terrasse zu beschweren, niederzudrücken. Im Gegenteil: Es dient Liebermann dazu, mit dem durchscheinenden Licht zu spielen, die durch die Reflexe veränderten Farbwirkungen auf Blättern, Mobiliar, Menschen und Erdboden darzustellen. Dieses Licht, unterstrichen durch seinen nicht zu groben aber dennoch vereinfachenden Pinselstrich, verleiht dem Sujet sommerliche Leichtigkeit.

Liebermann interessieren in seinem *Restaurant Jacob* mehrere Dinge: Die Erzählung des Motivs, die Strukturierung der Komposition und die Behandlung des Lichts. Das sich auf die Handlungen der Figuren beziehende erzählende Moment der Genreszene nimmt den Betrachterblick zunächst gefangen. Gelenkt durch die den Bildraum begrenzenden Baumreihen wird er in die Tiefe geleitet und nimmt die verschiedenen Personengruppen wahr. Sie illustrieren das Motiv, ohne sich in Details zu verlieren. Allerdings bleiben die Figuren größtenteils marionettenhaft reglos. Dieser Eindruck wird gemildert durch das Flackern der Lichtreflexe. Sie geben dem Gemälde ebenso Lebendigkeit wie die dichten Blätter, deren Umrisse Liebermann nur andeutet. Diese drei Aspekte sind jedoch sehr ausgewogen, es tritt keine eindeutige Dominanz hervor. Die Harmonie des Gemäldes verleitet Liebermanns Biographen Hancke, diese – jedoch ungerechtfertigt – zu kritisieren: „Die Malweise zeigt eine Delikatesse, der man sogar etwas von seiner sonstigen oft brüskierenden Derbheit wünschen möchte.“²³³

²³³ Hancke, S. 410f.

Im Hinblick auf die hier untersuchten Interessensschwerpunkte nimmt es eine Übergangsposition ein, ähnlich wie Gallen-Kallelas *Weg nach Tuonela*. Einerseits verdichtet Liebermann den Bildraum durch dessen narrative Elemente, andererseits strukturiert er ihn durch streng vertikale Kompositionslinien. Beiden Aspekten räumt er viel Raum ein. Das erzählende Moment überwiegt jedoch, da scheinbar die Darstellung der Restaurantbesucher Anlass für die Motivwahl waren, während das strukturierende Moment vor allem den Raum für jene Erzählung stellt. Die dezent angeschnittene Sitzgruppe im Vordergrund, der freie Stuhl am vorderen Bildrand sowie die Atmosphäre, die das Bild ausstrahlt, laden den Betrachter ein, Teil des Geschehens zu werden.

4.1.3. Strukturierung der Komposition

Ein Beispiel für die betonte Rhythmisierung des Bildraumes ist Liebermanns 1905 entstandenes *Biergarten ‚De Oude Vink‘ bei Leiden* (Abb. 20). Er zeigte es im November desselben Jahres im Kunstsalon Cassirer und zwei Jahre später, 1907, auf einer Ausstellung der Königlichen Akademie der Künste, der er inzwischen im elften Jahr angehörte. Im Vergleich mit seinem schon besprochenen *Restaurant Jacob in Nienstedten* von 1902/03 (Abb. 19) wird hier nun die Bevorzugung der strukturierenden Komponenten gegenüber der erzählenden deutlich, die in dem früheren Werk noch leicht dominierte: Während dort eine figürliche Szene strukturell eingefasst wird, scheinen nun die strukturellen Elemente im Vordergrund zu stehen. Liebermann zeigt in seinem Leidener Motiv eine ungezwungene Biergartenszene. An den grünlichttürkisen Tischen erkennt man sommerlich gekleidete Menschen, die im Biergarten Erfrischung von der Wärme des Tages suchen. Die stehende Frau im rechten Bildmittelgrund verkörpert in ihrer bürgerlichen Sommerkleidung exemplarisch die sitzenden oder sich im Hintergrund befindenden Gäste. Die nur angedeuteten Gesichter verweisen auf die Allgemeingültigkeit des Motivs, das keiner Individualisierung bedarf.

Dem durch die Kastanien fallenden hellen Licht nach zu urteilen, scheint es Mittag oder Nachmittag zu sein. Die vielen leuchtenden Lichtflecken, die Liebermann besonders im Vordergrund auf den Boden und auf die Tische setzt, lockern die Szene auch formal auf. Sie ähneln denen, die er auf dem Boden seines Hamburger Restaurantgartens von 1902/03 platziert. Sehr gut korrespondieren sie mit den

raschen und in den Baumkronen auch groben Pinselstrichen. Darüber hinaus laden sie den Betrachter ein, an der Rast teilzuhaben, da sie eine Verbindung zu ihm über den Vordergrund herstellen. Es überwiegen braune und grüne Farbwerte, die zwischen schon gelblichem und sehr frischem Grün in den Wipfeln der rechten oberen Bildhälfte sowie sehr dunklem Tannengrün in denen der linken Seite variieren. Dort vermengen sich die Grüntöne bereits mit dem Braun der Stämme, was zu einer ausgewogenen Ausleuchtung des Bildes führt. Die Betonung des helleren rechten Bildraumes lenkt den Blick des Betrachters vermehrt auf das Thema des Gemäldes, das dort konzentrierter dargestellt ist.

Liebermann nutzt die Strukturierung des Bildraumes durch unregelmäßig platzierte Bäume, um die Szene aufzulockern. Gleichzeitig erreicht er durch die Betonung der Vertikalen eine gewisse architektonische Strenge, die den Raum rhythmisiert. Den Kastanien kommt dabei eine weitere formale Funktion zu: Sie ermöglichen es ihm, das durch ihre Kronen einfallende, flackernde Sonnenlicht zu studieren. Hätte er auf die Bäume verzichtet, so hätte das Licht die Szene ungebrochen ausgeleuchtet, was wiederum zu einer ganz anderen Auffassung geführt hätte. So jedoch gelingt es ihm, unterschiedliche Farbwerte daran auszuprobieren und das Schimmern des Lichts, besonders kontrastierend auf dem eintönig braunen Boden, wiederzugeben.²³⁴ Das Licht spielt zwar eine wichtige Rolle, ist aber nicht das zentrale Thema, wie es das bei den französischen Impressionisten wäre, denn:

„Liebermann ist im Grunde doch immer wieder der Zeichner, der bei aller Nervosität in der Empfindung und aller Sensibilität in der Beobachtung sich und damit sein Bild an das Motiv, den Gegenstand bindet. Im Unterschied zu Manet, dem er hier sehr nahe kommt, gibt er keine großen, lichtüberströmten Flächen, sondern setzt die Lichtpunkte gliedernd, kompositorisch, raumbildend ein.“²³⁵

Sie betonen jedoch den Bildvordergrund und lassen gemeinsam mit den senkrechten Kompositionslinien der Bäume das Thema des Gemäldes, die Biergartenszene, distanziert erscheinen. Liebermann fokussiert hier also, im Gegensatz zu der Terrassenszene in Nienstedten, den Bildaufbau statt der Erzählung.

²³⁴ Das „Problem der Sonnenflecken“ beschäftigte Liebermann schon seit den achtziger Jahren, etwa in seinem Motivkreis zum *Altmännerhaus in Amsterdam*, wie aus seinen Arbeiten dazu hervorgeht und schon sein Biograph Hancke berichtet. Hancke, S. 158f.

²³⁵ Matthias Eberles Interpretation im Katalogteil des Kat. *Max Liebermann in seiner Zeit*. Berlin, Nationalgalerie, 1979 / München, Haus der Kunst, 1979/80. Berlin 1979, S. 310.

Liebermann hält häufiger Restaurantterrassen und Biergärten in seinen Gemälden fest. Das erste dieses Motivkreises entsteht bereits 1879 in dem heute zu Dachau gehörenden Ort Etzenhausen.²³⁶ Nicht immer arbeitet er dabei so deutlich wie in dem Beispiel aus Leiden mit dem Motiv der Bäume, die dem Biergarten Schatten spenden. Aber es ist eines der Sujets, in dem sich die Betonung der Vertikalen anbietet. Zwei Kompositionsformen halten sich dabei in seinem Werk in etwa die Waage: Zum einen lenken die Baumstämme gekonnt den Blick des Betrachters alleeartig in die Tiefe des Bildes, analog zum perspektivischen Bildraum, wie in *Terrasse im Restaurant Jacob in Nienstedten*. Zum anderen dienen sie der Strukturierung des gesamten Bildraumes, unabhängig von einer perspektivischen Lösung, wie in *Biergarten ‚De Oude Vink‘ bei Leiden*. Der Blick wird hier weniger gelenkt, er kann freier im Bildraum umherschweifen. Dank dieser Strukturierung – zumeist durch Bäume – erhält die Komposition Halt, Raum und Tiefe.

Ferner geht es ihm um den Antagonismus zwischen einer starren und einer dynamischen Komponente: Einerseits dem eigentlichen Sujet, das Liebermanns Modelle in einer Handlung begriffen zeigt – sie flanieren, baden, sitzen gesellig beisammen – sowie andererseits den oft flirrenden Lichtreflexen, die durch die stets belaubten Bäume fallen. Die Begrünung der Bäume ist hierbei wichtig, denn sie ermöglicht dem Maler ein stärkeres Wechselspiel zwischen verschattetem und beleuchtetem Bildraum, als dieses bei kahlen Bäumen möglich wäre, die das Licht ungefilterter und direkter scheinen ließen. Darüber hinaus hat Liebermann seine Motive häufig während der wärmeren Monate im Freien gefunden und schließlich im Winterhalbjahr im Atelier überarbeitet, so dass winterliche Sujets seltener sind; das Licht und die Farben des Winters scheinen ihn aber auch schlicht weniger gereizt zu haben.

Schon in seinem Frühwerk spielt die Tiefenentwicklung, unterstrichen durch parallele Anordnung von Mensch und Baum und deren perspektivischer Darstellung, eine große Rolle. Immer wieder bedient er sich ausgeprägter Fluchten, beispielsweise in den verschiedenen Versionen des *Altmännerhauses in Amsterdam*. Er nutzt aber auch Fluchten durch Häuserreihen, die kompositorisch einen ähnlichen Effekt erzeugen, inhaltlich jedoch eine stärkere Abgrenzung des Motivs erreichen, wie in

²³⁶ Im Werkverzeichnis seiner Gemälde sind die Ansichten des *Biergarten in Etzenhausen* als 1879/10 bis 1879/13 klassifiziert und abgebildet. Eberle 1995, S. 166-168.

Darstellungen des *Stevenstifts in Leyden*.²³⁷ Wie wichtig ihm das Thema der den Raum strukturierenden Fluchten ist, die ihm wie im Falle der Bäume auch die Möglichkeit geben, mit dem durchscheinenden Licht zu spielen, belegt dessen Verwendung auch in seinem Spätwerk. Besonders in den Jahren der Weimarer Republik finden sich in Liebermanns Oeuvre zahlreiche Variationen. Der Schwerpunkt liegt hier auf den Alleen des Berliner Tiergartens und, vor allem, auf der Birkenallee seines Grundstückes am Wannsee, das er 1909 erwarb.²³⁸ Trotz der Vielfalt der Themen dieser Gemälde verbindet sie ein Grundgedanke – die Strukturierung der Komposition durch die Betonung der Vertikalen.

Auch in den Werken Edvard Munchs findet sich immer wieder eine auffallende senkrechte Strukturierung der Komposition durch Bäume, vor allem bis etwa zur Jahrhundertwende. In seinem 1893 entstandenen Gemälde *Sommernachtstraum (Die Stimme)* (Abb. 21) staffelt er den Bildraum durch unregelmäßig angeordnete Baumstämme, deren Wipfel hier nur erahnt werden können.²³⁹ Die Vertikalen im Bildvorder- und -mittelgrund haben dort eine trennende Funktion, erinnern fast an Gefängnisstäbe: Während am vorderen Bildrand die angeschnittene Figur einer Frau zu sehen ist, erkennt man hinter den hoch aufragenden schlanken Bäumen die Uferlinie eines Sees oder Meeres.²⁴⁰ Diese unterstreicht in ihrer leicht geschwungenen, beinahe horizontal verlaufenden Form die Gliederung des Bildes in waagerechte und senkrechte Linien.

Eine zusätzliche Trennung zwischen der Frau im Vordergrund und den in einem Boot auf dem Wasser zu erkennenden zwei Menschen bildet neben den Baumstämmen die Spiegelung der untergehenden Sonne auf dem Wasser. Sie unterbricht die

²³⁷ Zum Motivkreis des Altmännerhauses z.B. 1880/10 und 1881/1 sowie dessen Vorstudien 1880/11 und 1880/12, zum Thema des Stevenstifts z.B. 1889/6 und 1890/2. Eberle 1995, S. 188-196 bzw. 341ff. und 354f.

²³⁸ Die Rolle, die Liebermann dem Birkenweg bei seinem Sommerhaus beimisst, zeigt eine Ausstellung, die sich jüngst einzig diesem Thema widmete. Dazu besonders Holly Richardson: *Der Birkenweg im Werk von Max Liebermann*. In: Kat. *Max Liebermann: Der Birkenweg. Ein Motiv zwischen Impressionismus und Jugendstil*. Hg.: Martin Faass. Berlin, Liebermann-Villa am Wannsee, 2008. Berlin 2008, S. 11-21. Richardson wertet dieses Motiv ebenfalls als Rückgriff auf ein „kompositorisches Grundmotiv, das er bereits in seinen frühen holländischen Bildern entdeckte, auf das Motiv lichter Weg unter Bäumen.“ Ebd., S. 13.

²³⁹ Analog zu dem in der Literatur zu Munch für dieses Gemälde gängigen Gebrauch des verkürzten Titels *Die Stimme* wird dieser im Folgenden ebenfalls genutzt.

²⁴⁰ Interessant ist, dass besonders an südnorwegischen Seeufern tatsächlich häufig beobachtet werden kann, dass hoch aufragende Föhren bis dicht an das Ufer wachsen. Munchs Umsetzung dieser natürlichen Begebenheit in seine sehr expressive Malerei zeugt davon, dass Munch sich zwar von seinen Stimmungen in der formalen Umsetzung leiten lässt, diese jedoch auf dem basiert, was er in seiner Umgebung wahrnimmt.

einzigste diagonale Verbindung, die zwischen den Personen verläuft. Dadurch wirkt die Frau im Vordergrund einsam, losgelöst von dem Paar im Hintergrund. Ihre Hände hält sie auf dem Rücken verschränkt, ähnlich wie Dagny Juel Przybyszewska (Abb. 7), und steht anscheinend leicht vornüber gebeugt. Beinahe um Hilfe suchend blickt sie aus weit geöffneten, dunklen Augen frontal aus dem Bild heraus – ihr Mund ist jedoch geschlossen, sie bleibt stumm, entgegen dem Titel des Bildes, der sich möglicherweise auf ihre innere Stimme bezieht. Sie sucht stattdessen über den Blickkontakt aus leicht erhobenem Kopf die Konfrontation mit dem Betrachter. Durch die Anschneidung der Figur scheint sie dem Betrachter unmittelbar gegenüber zu stehen, der in das Geschehen einbezogen wird.²⁴¹

Immer wieder thematisiert Munch ‚Einsamkeit‘ und ‚Eifersucht‘. Meist verortet er diese Sujets in der Landschaft, oft auch am Wasser, immer ist aber eine Person distanziert, dabei oft angeschnitten im Vordergrund. Während Munch zunächst den Einsamen, Eifersüchtigen, Melancholiker größtenteils im Profil darstellt, lässt er ihn sich schon ab Anfang der neunziger Jahre noch deutlicher von der Szene ab- und aus dem Bild heraus wenden. Werner Hofmann befasst sich in einem Aufsatz intensiv mit diesem Bildmittel Munchs und deutet die Wendung als „Mittel der Ausdrucksintensivierung.“²⁴² Darüber hinaus ist jedoch bemerkenswert, dass das Modell mit dieser Wendung seine Passivität durch die Einbeziehung des Betrachters in Aktivität umwandelt. Es klagt an, macht auf sich aufmerksam, möchte seine Emotionen mitteilen. Wieder werden der Bildraum auf den Betrachterraum ausgeweitet und die Grenzen des Erzählraumes in Frage gestellt.

Wolfgang Kemp merkt in seiner rezeptionsästhetischen Arbeit über den *Anteil des Betrachters* die charakteristische Anschneidung der Figuren am vorderen Bildrand an, die eine simultane Auf- und Untersicht hervorruft. Er bezeichnet diese „Motive der aktiven Annäherung an die ‚ästhetische Schwelle‘“ als „symbolische Aktionen“, denen eines gemeinsam ist:

²⁴¹ Munch hat dieses Thema mehrmals bearbeitet. Über eine radierte Version geht aus einem Tagebucheintrag Gustav Schieflers, einem Förderer Munchs, der 1906 und 1927 Werkverzeichnisse dessen Graphik herausgab, hervor, dass die Dargestellte Oda Krohg sei. Sie verkehrte im Kreis des Schwarzen Ferkels mit ihrem Mann Christian Krohg, führte aber eine sehr offene Beziehung. Oda Krohg symbolisiert genauso wie Dagny Juel Przybyszewska die moderne Frau, die sich aus ihrem tradierten Rollenbild löst. Gleichzeitig sind beide bei Munch Sinnbild der *Femme fatale*. Das Motiv der *Stimme* war zunächst Teil einer Serie zum Thema *Liebe* und wurde später in den so genannten *Lebensfries* integriert. Tagebucheintrag vom 21. April 1908 in: Edvard Munch / Gustav Schiefler: *Briefwechsel*. Bd. 1: 1902-1914. Bearb.: Arne Eggum. (Veröffentlichungen des Vereins für Hamburgische Geschichte, Bd. 30) Hamburg 1987, S. 274.

²⁴² Werner Hofmann: *Zu einem Bildmittel Edvard Munchs*. In: Ders.: *Bruchlinien. Aufsätze zur Kunst des 19. Jahrhunderts*. München 1979, S. 111-127, hier S. 112.

„Sie weichen in einem bestimmten Punkt von den Gesetzen der Zentralperspektive ab. Die Augenhöhe der Figuren, die auf den Betrachter zugehen oder zustürzen, liegt in der Regel auf dem Horizont – mit einer Ausnahme: die ganz nahen Figuren erscheinen deutlich unter dem Horizont, oft mehrere Kopflängen tiefer, obwohl alle Figuren den gleichen Grund haben [...]. Dieses seltsame Faktum ist keiner Rationalisierung zugänglich. Die vordersten Figuren sind nicht kleiner zu denken als die hinteren, und auch die Annahme eines absinkenden Vordergrunds führt nur in neue Schwierigkeiten: Wo wäre dann die Standfläche des Betrachters?“²⁴³

Weiter spricht Kemp rückgreifend auf Werner Hofmann von der sich darin ausdrückenden Willenlosigkeit der Menschen, denen der Boden unter den Füßen genommen wird und deren Mimik und Gestik sich gleich einem letzten Appell an den Betrachter wenden, der ihnen jedoch nicht (mehr) zu helfen vermag.²⁴⁴ Der Rezipient ist nun nicht mehr direkter Ansprechpartner, wie er es mittels einer sich auf gleicher Höhe befindenden Konfrontationsfigur wäre. Er überblickt die Szene ganz und nimmt so eine allmachtsähnliche Stellung ein, während gleichzeitig „[...] die Wucht des Zusammenpralls zwischen Bildgeschehen und Rezipienten gemildert [wird], das Zwanghafte der Betrachterfixierung lässt nach [...]“²⁴⁵

In Munchs *Stimme* ist der beschriebene Eindruck auf den Rezipienten vergleichbar, auch wenn die Komposition einen umgekehrten Effekt hervorruft: Aufgrund der quer verlaufenden Uferlinie gleitet der Blick zwar nicht entlang einer Fluchtlinie in die Tiefe, eine entsprechende Verkleinerung im Mittel- und Hintergrund ist aber gegeben. Der Boden scheint dadurch im Vordergrund nach unten zu kippen, unterstrichen durch die vertikale Strukturierung anhand der Baumstämme. Der Figur im Vordergrund scheint dadurch die Standfläche entzogen zu sein – während sich etwa in *Melancholie* (Abb. 22) die Figur des Vordergrundes umgekehrt unterhalb der Horizontlinie befindet.²⁴⁶ Sie scheint nach unten aus dem Bild zu gleiten, während in der *Stimme* die Figur oberhalb des Bodens zu schweben scheint. Aufgrund der fehlenden Horizontlinie wird hier der Hintergrund zu einem Bühnenbild.

Der Blick des Betrachters wandert infolge der vertikalen Gliederung und des bühnenbildartigen Charakters des Hintergrunds in der *Stimme* zwischen den Bäumen

²⁴³ Wolfgang Kemp: *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*. München 1983, S. 83f.

²⁴⁴ Hofmann 1979, S. 125 / Kemp 1983, S. 84.

²⁴⁵ Kemp 1983, S. 83.

²⁴⁶ Munchs *Melancholie* von 1892 wird im folgenden Kapitel untersucht.

umher, er findet jedoch keinen Ruhepunkt. Immer wieder wird er angezogen von der Spiegelung der Sonne oder des Mondes auf dem Wasser, der so genannten Lichtsäule.²⁴⁷ Narrative Elemente fehlen völlig, was aber die Bildaussage – die Einsamkeit der Person im Vordergrund – unterstreicht. Der Natur kommt in diesem Zusammenhang eine bedeutende Funktion zu: Sie ist Ausdruck menschlichen Empfindens, Mensch und Natur bilden jedoch keine Einheit. Im Gegenteil: Hier trennt der gegliederte Bildraum die Figurengruppen. Diese Trennung wiederum steht symbolisch für die Stimmung der Figuren. In einigen seiner Bilder, die ebenfalls in den neunziger Jahren entstehen, reduziert Munch die formale Strukturierung des Bildes durch mehrere angeschnittene Baumstämme auf einen einzelnen Baum im Bildzentrum. Mit dieser Reduzierung erreicht er eine Zuspitzung der Kernaussage. Der zwischen zwei Menschen stehende Baum symbolisiert die Isolierung des Einzelnen. Das gliedernde Element ist Sinnbild einer Scheidewand zwischen Mann und Frau, die Dissonanz zwischen den Geschlechtern scheint zu dominieren.

Die in der *Stimme* dominierende vertikale Gliederung unterscheidet sich von der in Liebermanns *Biergarten bei Leiden* in ihrer Nutzung des Bildraumes, der aufgrund der Strukturierung entsteht. In Liebermanns Biergartenszene hingegen bildet die Staffelung der vertikal aufragenden Bäume diagonal bestimmte Freiflächen. In ihnen entspinnt sich die Szene, die Liebermann beobachtet. Der Blick wird zunächst über die freie Fläche im vorderen linken Bildgrund ins Bild hineingeführt, um dann im Bildraum umher zu gleiten, um sich die Szene, trotz aller Reduktion der Details, zu erschließen. Den Raum zwischen den Bäumen nutzen Munch und Liebermann also auf verschiedenen Ebenen. Einerseits dient er dem Transport von Emotionen, andererseits dem Erzählen einer Geschichte. In beiden Fällen entspricht dieses

²⁴⁷ Annemarie Mejcher-Neef deutet Munchs aus Lichtquelle und Lichtsäule bestehendes gelbes ‚i‘ in Anlehnung an Rimbauds Sonett *Voyelles* von 1871 als synästhetisches Zeichen, entliehen bei den französischen Symbolisten. Rimbaud weist Vokalen eine Farbe zu, das ‚i‘ ist rot, bei Munch variiert es in Rot-, Gelb- und Weißtönen. Mejcher-Neef stellt darüber hinaus fest, dass Munch diese Farben ansonsten beispielsweise bei Kleidern und Hüten von Frauen verwendet. Sie deutet das ‚i‘ in diesem Kontext als Symbol für die Emotionen, die Frauen oft bei Munch auslösen. Folglich sieht sie es als Symbol der Eifersucht, des Schmerzes, vor allem aber der Erotik, interpretiert es später jedoch auch weniger symbolisch aufgeladen als schlichtes Erkennungsmerkmal der Werke Munchs. Diesem kann in Teilen zugestimmt werden. Munch nutzt die Farbe Rot jedoch auch losgelöst vom Thema Frau. Rot ist generell eine emotional stark aufgeladene Farbe, die Munch oft auch im Himmel, zum Beispiel in seinem *Schrei*, verwendet. Annemarie Mejcher-Neef: *Edvard Munch und das gelbe ‚i‘, Edvard Munch über den Krieg. Zwei Essays*. Hamburg 2006, S. 43f. und S. 54ff. / Das zitierte Sonett entstammt Arthur Rimbaud: *Oeuvres Complètes*. Hg.: Antoine Adam. Paris 1972, S. 53. Zur generellen Verwendung von Farbe bei Munch vgl. Barbara Schütz: *Farbe und Licht bei Edvard Munch*. [Darmstadt 1986] (zugl. Diss. Saarbrücken 1986), zur Farbe Rot bes. S. 107ff.

Ergebnis zwar dem Thema des Bildes. Im Vergleich wird jedoch das unterschiedliche inhaltliche Interesse der beiden Maler deutlich.

Munch, dessen Kunst Ausdruck seiner innersten Empfindungen ist, steht dabei Liebermann gegenüber, nach dessen Auffassung der jeweilige Künstler, besonders der Maler, zwar mittels Phantasie das jeweiligen Sujet mit Leben erfüllt, diese Phantasie sich jedoch von der „Phantastik“ unterscheidet, die er wiederum ablehnt. Bei Liebermann ist Phantasie als Richtlinie für den Wert des Kunstwerkes zu verstehen, losgelöst von einer bestimmten Epoche oder Stilrichtung. Zentral sei, „die den malerischen Mitteln am meisten adäquate Auffassung der Natur“ zu finden, wofür der Maler wiederum Phantasie benötigt – denn: „Der Maler kann nur malen, was er zu sehen glaubt, ob er sein Bild im Geiste oder in der Natur sieht.“²⁴⁸

Munch wiederum beschreibt in seinem *Manifest von St. Cloud* die Notwendigkeit, Menschen, die leben, lieben, fühlen oder leiden darzustellen, anstatt wie ehemals etwa bei einer Mußbetätigkeit und aus innerer Distanz des Malers heraus. Ihm geht es also um den Ausdruck menschlicher Empfindungen. Der Künstler ist unmittelbar involviert, empfindet selbst die dargestellten Regungen, andernfalls erschienene Munch das Motiv leblos – Liebermann hingegen wahrt eine gewisse Distanz. Munchs *Manifest von St. Cloud* entstand nach einem Erlebnis im Pariser Kabarett im Jahr 1889, als Munch die überbordenden Emotionen der Tänzer und Zuschauer beobachtete. Er nahm sich zum Ziel, fortan Empfindungen in den Vordergrund seiner Kunst zu stellen und diese in einer Serie zu den verschiedenen Facetten des Lebens, dem *Lebensfries*, umzusetzen. Deutlich ist der mit dieser Erkenntnis einhergehende stilistische und inhaltliche Wandel in seiner Kunst nachzuvollziehen.²⁴⁹

²⁴⁸ Liebermann 1978, S. 43 und 44. *Die Phantasie in der Malerei* entstand ursprünglich in Form von vier einzelnen Aufsätzen zwischen 1904 und 1916. Liebermann veröffentlichte sie erstmals zusammen und in Buchform 1916. Er grenzt in seinem Essay ‚Phantasie‘ und ‚Phantastik‘ scharf voneinander ab: „Ich will hier nicht etwa von dem Höllenspuk der Phantastik reden, sondern ich verstehe unter Phantasie den belebenden Geist des Künstlers, der sich hinter jedem Strich seines Werkes verbirgt.“ Ebd., S. 47.

²⁴⁹ Sowohl die ursprüngliche Fassung des *Manifests von St. Cloud* von 1889 wie die leicht erweiterte Version von 1929 sind wiederabgedruckt im Anhang des Kat. *Munch et la France*. Paris, Musée d'Orsay, 1991/92 / Oslo, Munch-museet, 1992 / Frankfurt/Main, Schirn Kunsthalle, 1992. Paris 1991, S. 345f.

Neben den konträren Theorien Liebermanns und Munchs finden sich in den Dekaden um 1900 zahlreiche Beispiele, in denen Künstler oder Kritiker sich mit der neuen Stilvielfalt und -freiheit auseinandersetzen. So definiert zum Beispiel Hermann Bahr bereits 1891 die „Wahrheit, wie jeder sie empfindet“ als Zentrum des modernen Kunstschaffens im Gegensatz zum bisher dominierenden Naturalismus. Hermann Bahr: *Die Moderne*. In: Ders.: *Die Überwindung des Naturalismus*. Hg.: Claus Pias. Weimar 2004 (Erstausgabe 1891), S. 11-15, hier S. 14.

Aufgrund des ausgeprägten Interesses Walter Leistikows an Darstellungen märkischer Landschaften und des Grunewalds finden sich in seinen Gemälden häufig Bäume und Seen als Motiv wieder. Sein Werk steht besonders in den neunziger Jahren dem Edvard Munchs in Stimmungsgehalt und formaler Umsetzung nahe. Leistikows *Abendstimmung am Schlachtensee* (Abb. 23) belegt diese Nähe. Es ist um 1895 entstanden und 1898 auf einer Ausstellung der Gruppe XI gezeigt worden. Er wählt hier einen Standpunkt nahe am Ufer des vor ihm liegenden Sees. Unmittelbar vor ihm stehen vereinzelt Föhren, im oberen Bildmittelgrund erkennt man ihre Zweige. Über die gesamte Bildbreite öffnet sich der Schlachtensee. Im Bildmittelgrund ragen bewaldete Ufer in den See hinein, im Hintergrund erkennt man das gegenüberliegende Ufer. Im Zentrum des Bildes geht die Sonne unter, der leicht bewölkte und von der Sonne angestrahlte Himmel nimmt einen Großteil der oberen Bildhälfte ein.

Leistikow gibt auf dem Wasser geschickt die Spiegelung der Sonne, der Wolken und der Ufer wieder, sie erinnert an Munchs typische Lichtsäule. Das Wasser ist nur ganz leicht bewegt, die Stille des anbrechenden Abends füllt das Motiv ganz aus. Nur am Rande nimmt man die Häuser auf dem Hügel am linken Bildrand wahr; sie stehen hinter den Bäumen versteckt, ihre Bewohner sieht man nicht, nichts stört die erhabene Stimmung. Zwar ist sie Ausdruck der Empfindungen Leistikows, an denen er uns teilhaben lässt, die Stimmung ist jedoch nicht angespannt wie in Munchs *Die Stimme*, gleichwohl haftet auch ihr etwas Melancholisches an.

Dieser Eindruck entsteht bei Munch natürlich zunächst durch die Person im Vordergrund, die den Betrachter unmittelbar mit ihrer Anspannung konfrontiert. Darüber hinaus forciert aber auch die bei ihm häufig fehlende Horizontlinie diese Wahrnehmung. Anders als bei Leistikow, der üblicherweise mit einer Horizontlinie arbeitet, entsteht auf diese Weise ein anderer Blickwinkel – formal wie inhaltlich – auf Munchs Arbeiten. Bei aller Tiefe, die durch die Perspektive suggeriert wird, scheint der Bildraum der *Stimme* aufgrund ihrer Bühnenartigkeit in sich geschlossen. Die Stimmung ist auf diese Weise im Bildraum, in sich gefangen. Leistikow legt sein Motiv anders an. Durch den recht tiefen Horizont und die dadurch flache, aber tiefe Perspektive entsteht ein weiter Bildraum, dem nichts kulissenartig Gestaffeltes wie bei Munch anhaftet. Die Stämme im Vordergrund grenzen den Betrachter nicht zwangsläufig aus, da sie unterschiedlich dicht beieinander stehen. Nur in der rechten Bildhälfte verdichten sie sich, in der linken hingegen bleibt die Sicht auf den See mit

seiner Spiegelung beinahe frei. Dem Betrachter wird es dadurch leicht gemacht, seinen Blick in den eigentlichen Bildraum wandern zu lassen. Die angeschnittenen Baumstämme intensivieren zudem den Eindruck der Unmittelbarkeit.

In Leistikows Werk findet sich diese Form der Bildgliederung sehr oft. Er bereitet das Motiv bereits in seinem *Waldsee im Winter* (Abb. 24) vor, der spätestens 1891 entstand.²⁵⁰ Hier wird der linke Bildrand ebenfalls von angeschnittenen Stämmen eingefasst. Die stark gebogene Uferlinie führt unmittelbar in die Winterlandschaft hinein, die im Hintergrund von dichtem Wald begrenzt wird. Aufgrund des trockenen Pinselstrichs wirkt sie sehr pastellen. Darüber hinaus erscheinen alle Konturen verwischt, zaghaft angedeutet, jugendstilartige Umrisslinien wie in der *Abendstimmung am Schlachtensee* fehlen. Die Spiegelung des durch die Bäume scheinenden Lichts auf dem anscheinend gefrorenen See und dem schneebedeckten Ufer sowie die leicht rauchig gestaltete Atmosphäre lassen die kalte Winterluft haptisch erfahrbar werden.

Sie zeugt von Leistikows Interesse, Lichteffekte entsprechend des jeweiligen Tageslichts zu behandeln und gleichzeitig die Stimmung, die sie hervorrufen, durch entsprechende Farbigkeit anzupassen. Im Laufe der neunziger Jahre finden sich vielfältige Varianten dieses Grundmotivs in seinem Oeuvre. Der Fokus liegt dabei stets auf dem Verhältnis von geschwungenen Ufer- und teilweise auch Hügellinien zu der starren Gliederung durch die Stämme. Diese sind zwar teilweise mit üppigem Laub- oder Nadelwerk versehen, das die vertikalen Linien geschwungen abschließt. Dennoch geht es auch dabei um den Kontrast zwischen starren und gebogenen Formen – um eine ausgewogene Komposition.

Auch Anders Zorn arbeitet immer wieder mit bewusst eingesetzten kompositorischen Effekten. Er betont hingegen seltener einzelne vertikale Elemente, wie sie die bereits besprochenen Werke von Munch, Liebermann und Leistikow zeigen, sondern favorisiert in einigen seiner Gemälde eine stark fluchtende Perspektive. Inspiration

²⁵⁰ Auch wenn dessen Datierung nicht gesichert ist und es spätestens 1891 entstanden ist, wie aus einem Einlieferungsbeleg zur Münchner Jahresausstellung 1891 hervorgeht, wird es hier aufgenommen, da es Leistikows Abkehr von seinem naturalistischen Frühwerk Anfang der neunziger Jahre, also mit Beginn des Untersuchungszeitraums, markiert. Die atmosphärische Licht- und Farbbehandlung zeugt von seiner Auseinandersetzung mit modernen Gestaltungsprinzipien. Der Hinweis auf den Einlieferungsbeleg entstammt Reimar F. Lacher: *Leistikows Schritt in die Moderne. Der Waldsee im Winter. Eine Neuerwerbung*. In: *Jahrbuch der Stiftung Stadtmuseum Berlin*, 6, 2001, S. 157-168, hier S. 157.

dazu hat er möglicherweise von Liebermann erhalten, der dieses Kompositionsmittel – wie gezeigt – häufig verwendet, um seinen Werken Tiefe zu geben.²⁵¹ Aber auch Gestaltungsprinzipien des französischen Impressionismus, mit dem Zorn während seines Parisaufenthaltes in Kontakt kam und die ihn beispielsweise in der Behandlung des Lichts inspirierten, kommen hier zum Tragen, wie etwa häufig schrägperspektivisch verlaufende Boulevardansichten.

Sein 1898 entstandenes Werk *Auf der Bodentreppe* konstruiert Zorn in der Froschperspektive, die einen dramatischen Effekt hervorruft (Abb. 25). Man sieht eine Frau in Tracht eine steile Treppe herabsteigen, dem Betrachter entgegen. Ihr folgt, ebenfalls in Tracht, eine zweite Frau am oberen Bildrand, den Blick auf die Treppenstufen gerichtet. Das Bild wird dominiert von steilen Kompositionslinien und zeigt eine ausgewogene Farbkombination. Die in dem von rechts unten einfallenden Schlaglicht warm erstrahlenden Holztöne des Interieurs harmonieren mit den Farben der festlichen Kleidung: Der grünlichttürkisen Jacke, den hellen Pelzbesätzen und der leuchtend roten Schürze, deren goldene Borte aufblitzt. Gleichzeitig ist die Wirkung des Lichts, die Herausarbeitung des starken Hell-Dunkel-Kontrastes hier ungewöhnlich eingesetzt. Zorn betont in der linken unteren Bildhälfte das Treppengeländer sowie, etwas abgeschwächt, am rechten oberen Bildrand die gegenüberliegende hölzerne Wand. Die Hauptfigur ist dadurch leicht verschattet, nur ihre rechte Körperhälfte wird beleuchtet, Gesicht und Trachtenrock werden hervorgehoben. Aufgrund dieser Verschattung nimmt man die zweite Frau kaum wahr. Die Betonung der Treppenkonstruktion hingegen strukturiert und architektonisiert sein Bild.

Die insgesamt zurückgenommene Farbigkeit und der Kontrast zwischen Ausleuchtung und Verschattung geben dem Bild eine leichte Spannung. Diese wird unterstützt durch den Blickkontakt, den die Dargestellte mit dem Betrachter aufnimmt. Es scheint, er warte auf sie und empfangen sie am Fuße der Treppe, um dann gemeinsam zu einem Fest, einer Veranstaltung aufzubrechen. Die starke Untersicht bezieht den Betrachter mit ein, fordert ihn auf, Teil des Geschehens zu werden. Die Szene ist aufgrund der seitlichen Begrenzung des Bildraumes und des Blickkontaktes sehr persönlich, fast intim, ohne jedoch voyeuristisch zu sein. Vielen Arbeiten Zorns haftet diese Vertrautheit an, die den Betrachter unmittelbar anspricht, ihn einbezieht, ohne das Sujet bloßzustellen.

²⁵¹ Vgl. Forssman 1989, S. 28ff.

Die hier aufgrund der Froschperspektive erreichte Fokussierung auf die Tracht der Frau unterstreicht den vertrauten Eindruck. Sie zeugt von Zorns Interesse, das Sujet in seiner Heimatstadt Mora zu verorten. Sowohl Tracht als auch Interieur lassen sich dort vermutlich lokalisieren. Zorn beschäftigt sich bereits als junger Künstler mit Darstellungen des ländlichen Lebens seiner Geburtsstadt Mora im mittelschwedischen Dalarna. Mit Beginn der neunziger Jahre verstärkt sich dieses Interesse, wobei er besonderes Augenmerk auf die Schilderung von Trachten und Brauchtum legt. Im Jahr 1896 – er ist mittlerweile arrivierter Künstler – zieht Zorn schließlich mit seiner Frau Emma nach Mora, wo er sich sehr für die Erhaltung des lokalen Brauchtums engagiert: Er baut ein kleines Freilichtmuseum auf seinem Grundstück und sammelt sowohl landwirtschaftliches Gerät wie auch Trachten.²⁵² Sein Anwesen und auch Mora dienen seinen Werken immer wieder als Umgebung für seine Modelle.

Warum aber leuchtet er sein Hauptmotiv, die herabsteigende Frau, nicht deutlicher aus, sondern betont verstärkt die Treppe? Geht es ihm um einen überraschenden Effekt, der durch die dramatische Wirkung der Froschperspektive unterstrichen wird? Um die Aufforderung an den Betrachter, sich auf das Bild einzulassen, das Motiv im Halbschatten eingehend zu erkunden? Wahrscheinlich ist diese spezielle Behandlung des Lichts auf zwei Aspekte zurückzuführen, die einander jedoch bedingen: Die malerische Gestaltung des Lichts und dessen Reflexen auf dem menschlichen Körper steht im Zentrum des Schaffens Zorns. Die speziellen nordischen Lichtverhältnisse erfordern zudem eine andere Behandlung als die in anderen Breitengraden.²⁵³ Während in vielen Regionen des Nordens im Winter die Sonne nicht oder nur kaum aufgeht, geht sie im Sommer umgekehrt nicht oder nur kaum unter. In den Wintermonaten wird also häufig mit künstlichen Lichtquellen oder Kerzenlicht anstelle von natürlichem Tageslicht gearbeitet, während im Sommer nachts ein spezifisches Dämmerlicht scheint, das die nordische Stimmungsmalerei um 1900 aufgriff.

Das Motiv *Auf der Bodentreppe* scheint aufgrund der Pelzjacken, die die Tracht ergänzen, im Winter zu verorten zu sein. Das Untergeschoss des Holzhauses, in dem sich der Maler beziehungsweise Betrachter am Fuße der Treppe befindet, wird durch warmes Licht, wohl von einem Feuer, beleuchtet. Der leicht unruhige Duktus scheint das flackernde, weichzeichnende Licht zu unterstreichen. Durch das

²⁵² Weiterführend bei Erik Forssman: *Zorn i Mora. En Krönika i Ord och Bild*. Stockholm 1960.

²⁵³ Vgl. Erik Forssman: *Anders Zorn (1860-1920)*. In: *Kat. Anders Zorn (1860-1920)*. Hg.: Kulturamt Düsseldorf. Düsseldorf, Kunstmuseum, 1958. Düsseldorf 1958, S. 7-29, hier S. 23.

Treppengeländer wirft es Reflexe auf die herabsteigenden Frauen, leuchtet ihre Gesichter und Trachten partiell aus. Besonders die junge Frau, die voran geht, gibt diese Reflexe wieder, da sie sich senkrecht zum von links einfallenden Licht befindet, während die ihr folgende Frau sich in einem unausgeleuchteten Treppenwinkel befindet. Neben dem Interesse an dem Motiv geht es Zorn hier also vor allem um die malerische Lösung der Lichtverhältnisse in einem geschlossenen Raum, die er durch die architektonischen Strukturen der Treppe geschickt variiert.²⁵⁴

In seinem 1902 entstandenen Gemälde *Mädchen mit Stier* interessiert Corinth in formaler Hinsicht eine klare Strukturierung des Bildraumes (Abb. 26). Am vorderen Bildrand stehen, einer Theaterkulisse gleich, eine junge Frau in urbaner Sommerkleidung und ein Stier. Während die Frau – es handelt sich um Charlotte Berend, die 1903 Corinth heiratete – dem Betrachter frontal gegenübersteht, ist der Stier, der anscheinend sinnbildlich Corinth selbst darstellt, zu ihrer Linken in einer Seitenansicht gegeben.²⁵⁵ Er wendet jedoch seinen Kopf leicht nach links, so dass auch er aus dem Bild herauschaut. Das Motiv füllt das großformatige Gemälde ganz aus, der Betrachter wird unmittelbar mit ihm konfrontiert. Der Blickkontakt, den beide mit ihm aufnehmen, unterstreicht dieses. Die Interaktion zwischen Frau und Stier ist sehr ungewöhnlich: Sie hält ihn an einem rosafarbenen Band, das durch seinen Nasenring geschlungen ist, steht aufrecht, fast triumphierend mit leichtem Lächeln auf den Lippen, und legt dem Stier die Hand auf den Nacken. Er hingegen schaut zahm mit leicht gesenktem Kopf von unten herauf, all seine dem Stier symbolisch zugeordnete (sexuelle) Kraft und Kämpfernauter scheint ihrem Wunsch untergeordnet zu sein. Gleichzeitig blitzt aus seinen Augen, unmittelbar aus dem Motiv selbst dem Betrachter aber der Witz entgegen, den Corinth hineinlegt.

Die zeitgenössische Kritik nimmt diese bei Corinth häufiger anzutreffende Ironie offenbar nicht wahr. Hans Rosenhagen beispielsweise scheint die hervorragend

²⁵⁴ In seiner Autobiographie spricht Zorn das Problem des schwachen Lichts im Winter an, das die Unterstützung durch (ebenso schwaches) künstliches Licht benötigt, für das er nach einer (malerischen) Lösung suche. („[...] jag [...] målande vid ljuset av en svag lykta. Ett av dess ytterligt svåra problem som jag satte mig för att lösa.“) Zorn, S. 97f.

²⁵⁵ Charlotte Berend-Corinth berichtet, dass es für das in Horst an der Ostsee entstandene Gemälde „recht viel Neckerei für Corinth [gab]“, als er das Bild erstmals auf der siebten Berliner Secessionsausstellung im Jahr 1903 zeigte. Berend-Corinth, S. 88.

Corinth selbst schreibt am 12. Oktober 1902 an seine spätere Frau Charlotte Berend: „Heute waren Leistikows bei mir, eben sind sie weggegangen. Zu meiner wirklichen Freude gefällt ihnen ‚unser‘ Stier gut, ja sie sagten sogar, daß Dein Kopf so nett wäre, wie ich noch lieblicher keinen gemalt hätte – das wäre ja übrigens nicht einmal verwunderlich; aber etwas Anstößiges fanden sie absolut nicht. [...] Der Titel wäre nach Leistikow: ‚Die Zähmung des Widerspenstigen‘.“ Zitiert nach Corinth 1979a, S. 73.

umgesetzte Mimik, den malerischen Duktus und die sparsam aber effektiv gesetzten Lichtreflexe zu übersehen. Der Kritiker schreibt in seiner Besprechung der siebten Secessionsausstellung 1903, dass Corinth, „auffallend genug, einen schwarzweißen Stier in einer Landschaft [zeigt], den eine junge, modisch gekleidete Dame an einem rosa Seidenbände führt. Ein dem Sinne nach sehr verständliches Bild, aber als Malerei nicht so bedeutend, daß das lebensgroße Format motiviert wäre.“²⁵⁶

Dieses große Format verstärkt den bühnenartigen Eindruck. Corinth konzentriert sich ganz auf die beiden Figuren, ihre Umgebung bleibt nebensächlich. Zwar erkennt man im Hintergrund Häuser, wohl einen Bauernhof, sie dienen aber vielmehr dazu, die freie Bildfläche oberhalb des Stierrückens zu füllen. Die mit Gras bewachsene Fläche zwischen Figurengruppe und Hofanlage deutet Corinth daher nur an. Fast reglos stehen das Modell und der Stier am vorderen Bildrand. Entscheidend sind zwei Aspekte: Ihre Mimik und der Bildaufbau, der sie dem Betrachter unmittelbar gegenüberstellt. Möchte er diesen damit auffordern, über sein eigenes Denken und Handeln nachzusinnen? Die Betonung der horizontalen und vor allem vertikalen Strukturlinien verleiht dem Motiv eine Reglosigkeit, die im Kontrast zu Corinths Gemälden der *Kindheit des Zeus* (Abb. 18) und des Porträts des Schriftstellers Hille (Abb. 17) steht. Dort erzeugte er Spannung durch den verdichteten Bildraum, durch die Gleichzeitigkeit mehrerer narrativer Elemente, durch die (angedeutete) Bewegung der Figuren. Hier erschließt sich der Inhalt des Gemäldes augenblicklich, es existiert nur eine Erzählebene, der Betrachter wartet förmlich darauf, dass eine Handlung stattfinden wird.

In seiner strengen Struktur ist das Motiv vergleichbar mit Edvard Munchs *Stimme*. Dort allerdings wird der gesamte Bildraum zum Stimmungsträger, während in Corinths *Mädchen mit Stier* einzig der vorderen Bildebene inhaltliche Bedeutung zukommt. Diese Kulissenartigkeit findet sich – wie gezeigt – häufiger in Corinths Werken, besonders in den so genannten literarischen Motiven wie der *Kindheit des Zeus*. Sie betont die Bedeutung des eigentlichen Motivs, eine Erweiterung des Bildraumes in die Tiefe ist nicht nötig. Diese schüfe ihm zwar Platz, um sein Sujet zu entwickeln, es zu staffeln, Corinth gelingt und genügt es jedoch, lediglich im Vordergrund die Szenerie zu entfalten. Einem in der Tiefe begrenzten kleinen

²⁵⁶ Hans Rosenhagen: *Die siebte Ausstellung der Secession*. In: *Die Kunst für Alle*, 18, 1902/03, S. 393-406, hier S. 400.

Bühnenraum gleich nutzt er bei diesen Motiven den Vordergrund, ohne dabei auf Dramatik verzichten zu müssen.

Wie gut er die Raumentwicklung dennoch beherrscht, verdeutlichen beispielsweise schon seine frühen Münchner Stadtlandschaften, ebenso seine späteren Bilder vom Walchensee, an dem er 1918 erstmals den Sommer verbrachte und ab 1919 ein Landhaus besitzt. Dieser Vergleich zeigt die Bedeutung, die Corinth dem Bühneneindruck, der Strukturierung des Bildraumes vieler seiner Figurenbilder beimisst. Er setzt diese Struktur bewusst ein, um den Betrachter unmittelbar mit seinem jeweiligen Motiv zu konfrontieren. Der Vergleich mit der Tiefenentwicklung in seinen (Stadt-)Landschaften zeigt, dass er je nach Thematik den Bildaufbau anpasst. Die Wiedergabe der Weite einer Landschaft, des Blicks über die Dächer einer Stadt kann eine andere Komposition als ein narratives Motiv fordern. Die bühnenartige Präsenz einer erzählenden Szene betont hingegen die Gleichzeitigkeit und gleiche Gewichtung der einzelnen Elemente.

Betrachtet man die Gemälde Gallen-Kallelas, so fällt auch bei ihm ein ausgeprägtes Interesse für senkrechte, vertikale und ebenso diagonale Kompositionslinien auf. Seit etwa 1890 finden sich diese immer wieder in seinen Arbeiten, mit zunehmender Tendenz zur Jahrhundertwende und den Jahren danach. Er wendet diese strukturierenden Elemente sowohl in reinen Landschaften als auch in narrativen, meist mythologischen Szenen an. Ein Beispiel dafür entstammt einem Freskenzyklus für ein privates Mausoleum im finnischen Pori, für das Gallen-Kallela zwischen 1901 und 1903 sechs Fresken anfertigte. Das Mausoleum ließ der Unternehmer Fritz Arthur Jusélius für seine jung verstorbene Tochter Sigrid errichten.²⁵⁷ Im Vorfeld entwarf Gallen-Kallela die Kompositionen in gezeichneten Studien sowie in Öl und Tempera, deren finale Entwürfe er zum Teil 1904 auf der neunten Berliner Secessionsausstellung zeigte.

²⁵⁷ Die Fresken waren aufgrund klimatischer Bedingungen schnell in schlechtem Zustand und wurden 1931 endgültig durch ein Feuer zerstört. Gallen-Kallelas Sohn konnte sie anhand der Vorlagen jedoch rekonstruieren. Zu Auftrag und Geschichte der Fresken vgl. Patty Wageman: *Fired by Passion. The Life and Work of Akseli Gallen-Kallela*. In: Kat. *Akseli Gallen-Kallela. The Spirit of Finland*. Hg.: David Jackson, Patty Wageman. Groningen, Groninger Museum, 2006/07. Rotterdam 2006, S. 11-21, hier S. 18f. sowie im Katalogteil S. 214f. / Kirsi Kaisla: *Mausoleumin Fresko-Luonnosten Syntyvaiheita ja Taustaa – The Early Stages and Background to the Sketches for the Mausoleum Frescoes*. In: Kat. *Seiniä, Seiniä! Antakaa Hänelle Seiniä! Jusélius-Mausoleumin Freskojen Esitöitä ja Luonnoksia. – Walls, Walls! Give Him Walls! Sketches and Preliminary Works for the Frescoes in the Jusélius Mausoleum*. Espoo, Gallen-Kallela Museum, 1991. Espoo [1991], S. 6-19.

Als übergeordnetes Thema sah der Auftrag die symbolische Darstellung des menschlichen Lebenszyklus' vor. Gallen-Kallela wählte folgende Motive und stellte sie einander in Paaren gegenüber: Frühling und Winter, Bauen und Herbst, Am Fluss Tuonela und Zerstörung. Die Zusammenstellung irritiert zunächst. Es fällt auf, dass Gallen-Kallela zwar drei Jahreszeiten wählt, den Sommer als Höhepunkt des Lebenszyklus' jedoch ausschließt. Entsprechend verzichtet er bei den allegorischen Motiven auf das Leben in seiner vollen Blüte. Er wählt zum einen das Bauen als Sinnbild für das Entstehen, das junge Leben, das er interessanterweise dem Herbst gegenüber stellt. Da in dem Motiv des Bauens bereits als Memento mori der personifizierte Tod beteiligt ist, ergänzen sich diese beiden Sujets jedoch.²⁵⁸ Weiter kontrastiert er den Übergang in die Unterwelt mit der Zerstörung durch einen Vulkanausbruch, die den Tod symbolisieren. Auch hier vermisst der Betrachter erst einmal ein Sinnbild für das erwachsene Leben. Bedenkt man jedoch, dass die Verstorbene sehr jung aus dem Leben schied, offenbart sich dem Betrachter der Grund für diese Auswahl: Sigrid Jusélius erlebte die Blüte ihres Lebens nicht mehr. Ein symbolischer Verweis darauf in den Fresken schied also aus.

Der *Winter* von 1902 (Abb. 27) zeigt in extremem Bildausschnitt zwei schneebedeckte Kiefern, denen der Betrachter unmittelbar gegenüber steht. Eine tief verschneite Landschaft erstreckt sich dahinter. Der Blick wandert über die Zweige, die die rechte Bildhälfte fast ganz einnehmen, während in der linken der Durchblick auf einen Hang und im Bildhintergrund einen dichten, verschneiten Wald gegeben wird. Ein Zweig beschreibt über die nahezu gesamte Bildbreite einen Bogen; er bildet eine Barriere vor den Stämmen, scheint den imaginierten Wanderer im Schnee vor einem Zusammenprall mit den Baumstämmen zu bewahren. Die Begrenzung des Bildraumes in der Tiefe spielt auf die Ausweglosigkeit an, die durch die Beschränkung des Blickes im Vordergrund bereits thematisiert wird. Im Kontext der Mausoleumsfresken erhält diese Barriere eine besondere Bedeutung: Sie versinnbildlicht die begrenzte Lebenszeit der jungen Verstorbenen, aber auch generell allen Lebens. Darüber hinaus steht die winterliche Landschaft bei aller Idylle ebenfalls für das Ende des Lebens, analog zu dem Ende des Jahres, das der Winter symbolisiert.

Bei aller Ruhe, die das Gemälde ausstrahlt – auch sie kann hier im Hinblick auf das Sinnbild des Todes gedeutet werden –, verfügt es über eine unruhige Komposition

²⁵⁸ *Bauen* wird in Kapitel 4.2.1. ausführlich interpretiert.

des Vordergrundes. Dem Hintergrund kommt jedoch eine ausgleichende Funktion zu. Diese bewirkt in Kombination mit der harmonisch zurückgenommenen Farbigkeit und Assoziationen wie Friedlichkeit und Unberührtheit, die der dichte Schnee hervorruft, diesen reglosen, stillen Gesamteindruck. Keinerlei Anzeichen von Leben finden sich in dem Bild, keine Menschen, keine Tiere, nicht einmal ihre Spuren. Gallen-Kallela konzentriert sich hier ganz auf die weichen Formen und die kühle Farbigkeit des Schnees, auf den Kontrast zwischen dem einheitlich gefärbten und geformten Hintergrund sowie den Stämmen und Zweigen des Vordergrundes, die teilweise unbedeckt bleiben und noch ihre natürliche Farbigkeit zeigen. Es gelingt ihm, den Blick des Betrachters zu irritieren. Immer wieder schweift dieser sanft im Bild umher, um dann wieder an der scheinbar nicht zu überwindenden Barriere der beiden Stämme im Vordergrund haften zu bleiben, die ihn wiederum dazu verleiten, nach oben aus dem Bild zu gleiten. Die Senkrechten, die Gallen-Kallela hier schafft, werden jedoch von den weich gerundeten Schneebedeckungen dominiert. Sie verhüllen die kantigen Formen der Zweige, die stacheligen Nadeln des Baumes.

Immer wieder beschäftigte sich Gallen-Kallela mit der Gestaltung des Schnees in seinen Werken, mit dessen Farbigkeit, den Lichtreflexen auf dessen Oberfläche.²⁵⁹ Häufig kombiniert er seine Schneebilder, die oft in der unmittelbaren Umgebung seines selbst entworfenen Wildnisateliers Kalela entstehen, mit einer ungewöhnlichen Perspektive, etwa in dem wiederkehrenden Motiv *Der Bau des Luchses* (Abb. 28). Der Betrachterstandpunkt liegt dann am Fuße eines Hügels oder Felsens, während der Blick froschperspektivisch steil in die Höhe gelenkt wird. Dort, am oberen Bildrand, erblickt der Betrachter weitere Bäume und den Himmel. Diese Komposition unterstreicht die Tendenz Gallen-Kallelas, Landschaften zu monumentalisieren, durch die er deren Erhabenheit unterstreicht. Man kann dieses Motiv als Lauf des Lebens interpretieren, als geschwungenen, aber auch steinigen Pfad, der vor einem liegt, an dessen Ende jedoch Klarheit, Erkenntnis, Freiheit stehen.

In der Komposition *Winter* für das Mausoleum begrenzt Gallen-Kallela jedoch den Ausblick durch dichten Wald. Die Deutung, dass er dieses als Sinnbild des zu früh geendeten Lebensweges der Sigrid Jusélius versteht, liegt nahe, zumal er alle sechs

²⁵⁹ Nicht nur Gallen-Kallela beschäftigt sich mit dem Motiv des Schnees. Aufgrund der klimatischen Voraussetzungen in Nordeuropa ist es eine in der skandinavischen Kunst um 1900 weit verbreitete Thematik. Es entspricht zudem der nationalromantischen Auffassung, heimatliche Landschaften auch im jahreszeitlichen Verlauf zu zeigen.

Motive dieses Zyklus' mit Verweisen auf den Tod versieht. Die Monumentalität des Motivs, die durch die unmittelbare Anschneidung der vorderen, sich kreuzenden Stämme erzeugt wird, gibt dem Gemälde zugleich eine architektonische Struktur, die den Betrachter auf sich selbst zurückwirft. Der Betrachter scheint aufgrund seines Standpunktes zwar in den Erzählraum integriert zu sein, die horizontalen und vertikalen Strukturen aus Ästen verwehren ihm jedoch gleichzeitig den Zugang zum Bildraum: Hier provoziert die symbolisch intendierte Strukturierung des Bildraumes also eine Trennung vom Betrachtterraum, anders als beispielsweise in Munchs *Stimme* oder Corinths *Mädchen mit dem Stier*.

4.2. Mensch und Natur

4.2.1. Symbiose oder Trennung?

Die Fokussierung auf eine einzelne Person in einer Landschaft findet sich in den neunziger Jahren wiederholt bei Max Liebermann, Anders Zorn und Edvard Munch – sie gehen mit diesem Motiv jedoch ganz unterschiedlich um.²⁶⁰ Liebermann inszeniert seine Modelle bei der Rast oder bei handwerklicher, manchmal körperlicher, aber nie körperlich zehrender Arbeit, es geht ihm dabei um einen Aspekt des bäuerlichen Lebens. Zorn zeigt in diesem Kontext bevorzugt Badende, die Stimmung ist ruhig, der Mensch im Einklang mit der Natur. Auch bei ihm ist die Umgebung ländlich, Arbeitsszenen finden sich bei ihm jedoch eher als Brauereimotive im Interieur, oft mit mehreren Arbeiterinnen. Munch hingegen legt seinen Fokus auf Darstellungen der Einsamkeit und Melancholie, wobei die Zugehörigkeit zu einer gesellschaftlichen Schicht im Unklaren bleibt. Sie spielt in seinem Werk eine untergeordnete Rolle, es geht vielmehr um eine Regung der Seele, um den Ausdruck einer Stimmung, da seine Bilder „geradezu gemalte Präparate der Seele“ sind.²⁶¹

Ausgehend von dem Gemälde *Dämmerung* aus dem Jahr 1888,²⁶² dem thematisch eine aus Eifersucht resultierende melancholische Stimmung zugrunde liegt, beschäftigt sich Munch immer wieder mit dem Thema der Melancholie. Besonders im Lauf der neunziger Jahre experimentiert er mit verschiedenen motivischen Varianten, in verschiedenen Medien. Im Jahr 1892 entsteht die in Öl gemalte Version *Melancholie* (Abb. 22), die Munch in Berlin sowohl auf seiner Skandalausstellung 1892, deren Folgeausstellung Anfang 1893 als auch 1895 in der gemeinsamen Schau mit Gallen-Kallela präsentiert. In diesem Gemälde fällt zunächst die ungewöhnliche Komposition auf: Während den größten Teil eine Uferlandschaft einnimmt, ragt der Kopf eines jungen Mannes lediglich am rechten unteren Rand in das Bild hinein. Dieser wendet sich zudem aus dem Bild heraus, den Kopf im Gestus des Melancholikers in die linke Hand gestützt. Mit düsterem Blick scheint er zusammengesunken auf den Steinen am Ufer zu sitzen, ein „häufiges Motiv des

²⁶⁰ Bei Lovis Corinth spielt dieses Motiv eine untergeordnete Rolle und Walter Leistikow fertigt seit Anfang der neunziger Jahre ausschließlich ‚reine‘ Landschaften ohne Figuren.

²⁶¹ Przybyszewski 1894, S. 16.

²⁶² Abb. bei Woll 2009, S. 171, dort als Woll 163 klassifiziert.

Grübelns“.²⁶³ Der Dargestellte ist der Norweger Jappe Nilssen, ein Schriftsteller und Kritiker, mit dem Munch seit Ende der achtziger Jahre befreundet ist. Er steht ihm häufig Modell und wird zu einer Leitfigur für Munchs Darstellungen der Melancholie in den neunziger Jahren.

Im Rücken des Mannes erahnt der Betrachter auf einem Steg den Grund für seine Stimmung: Eifersucht – hervorgerufen durch zwei Personen, scheinbar eine Frau und ein Mann, vielleicht auch noch eine dritte Person. Die Wendung aus dem Bild heraus dient Munch der „Ausdrucksintensivierung“.²⁶⁴ Der Blick unter dunklen, dichten, zusammengezogenen Augenbrauen richtet sich aber anscheinend nicht direkt auf den Betrachter, obwohl sich der Porträtierte ihm zuwendet. Er scheint vielmehr ins Ungewisse zu gehen, ist Ausdruck der Ausweglosigkeit, in der sich der Mann wähnt. Seine Haltung korrespondiert damit: Er ist in eine Ecke gedrängt, bleibt außen vor, wird von den Personen im Hintergrund ausgegrenzt.

Die bei Munch häufig wiederkehrende gleichzeitige Auf- und Untersicht irritiert dabei, da sie die Position des Mannes verschleiert. Der Blick des Betrachters gleitet von unten entlang des Strandes in den Hintergrund. Zugleich scheint er auf den Kauernden hinab zu blicken, dieser hockt offenbar unterhalb des Betrachters. Doch wo befindet sich dessen Körper? Gemäß der Proportionen der Steine und der Perspektive müsste sein Körper unterhalb des zu erkennenden Bruststückes winzig sein, damit er auf dem Strand kauern könnte. Er scheint stattdessen wie eine Figur in einem Papiertheater nach unten wegzurutschen. Diese Haltung belegt, dass es Munch nicht um anatomisch korrekte oder berechenbare Größen und Proportionen geht. Der aufgestützte Kopf, der angedeutete gekrümmte Rücken ist vielmehr Sinnbild des Gekränkten, Ausgegrenzten, Eifersüchtigen. Mimik und Gestik genügen als Übermittler der Empfindung – sie sind die Essenz der *Melancholie*.

Betrachtet man dieses Bild ohne dessen Vorläufer *Dämmerung*, der ebenfalls 1892 und 1893 in Berlin zu sehen ist, so erschließt sich dieses Motiv nicht gleich. Es handelt sich allerdings um eine Weiterentwicklung des bereits in *Dämmerung* aufgenommenen Themas der Eifersucht, des Ausgeschlossenenseins von dem, was andere miteinander teilen, das dort deutlicher zu erkennen ist.²⁶⁵ Zudem existieren

²⁶³ Werner Hofmann: *Das Irdische Paradies. Motive und Ideen des 19. Jahrhunderts*. München ³1991, S. 144.

²⁶⁴ Hofmann 1979, S. 112.

²⁶⁵ Munch setzt das Thema der Eifersucht häufig um: Meist zeigt er drei Figuren, ein Paar und eine ausgeschlossene Figur, die oft auch kompositorisch von dem Paar abgetrennt ist, abseits steht. Teilweise zeigt eine Figur autobiographische Züge. Auch für diesen Motivkreis hat Munch ein

für beide Werke ähnliche Titelvariationen: *Abend, Melancholie, Eifersucht*. Munchs ehemaliger Lehrer Christian Krohg beschreibt dieses Motiv sehr treffend:

„Ein langer Strand, der sich im Bild nach innen zieht und in einer wunderbar harmonischen Linie endet. [...] Draußen im ruhigen Wasser ein Boot, ein gelbes Boot, das parallel zum Horizont liegend gemalt ist – eine meisterhafte Wiederholung der Linie im Hintergrund. [...] Das neueste Modewort ist jetzt ‚Klang‘ in der Farbe. Hat jemand einen solchen Klang in der Farbe wie in diesem Bild gehört?“²⁶⁶

Krohg spricht in dieser Interpretation ein entscheidendes Merkmal der Kunst Munchs an, seine sehr spezielle Farb- und Formbehandlung – summarisch seien hier das oft expressive Kolorit, amorphe Figuren und Silhouetten sowie reduzierte Details genannt. Diese brachte ihm besonders zu Beginn seiner Karriere häufig Kritik ein. In der Fassung der *Melancholie* von 1892 überwiegen ein weicher Duktus und cremige, dunkle Farben. Diese sind aber durch helle Gelb- und Orangetöne in den Steinen und der Brücke unterbrochen. Das Haus, das die dunkle, geschwungene Silhouette des Waldes in seiner eckigen Form und hellen Farbe unterbricht, reflektiert wiederum die in Blau und Crème gehaltene Farbigkeit des Himmels. Die ins Schwarze reichenden Töne des Waldes, des Ufersaums und besonders der Haare, der Brauen und Augen sowie der Kleidung des Mannes können farbsymbolisch der Melancholie zugeordnet werden.

Diese Farbigkeit ruft eine elegische Stimmung hervor, die mit dem gedämpften Licht sowie den weich geschwungenen Linien und Umrissen im Bildraum harmoniert. Die Stimmung der Landschaft und des Himmels ist Spiegel der Stimmung des Melancholikers am Bildrand, gleichzeitig der Emotionen des Künstlers selbst. Mensch und Natur verschmelzen hier auf einer besonderen Ebene: Der Mensch fügt sich nicht ‚nur‘, wie noch bei Zorn zu sehen, harmonisch in die Landschaft ein, wird Teil deren Seele, sondern hier wird die Natur Teil der Seele des Menschen. Die Natur wird zum Träger menschlicher Empfindungen, sie ist Symbol der Melancholie.

bevorzugtes Modell: Ähnlich Jappe Nilssen für ‚Melancholie‘ wird Stanislaw Przybyszewski für dieses Thema zur Leitfigur, fußend auf der unerfüllten Liebe Munchs für Dagny Juel, Przybyszewskis späterer Frau. Ein Beispiel ist das Gemälde *Eifersucht* von 1895 aus dem *Lebensfries* (Abb. bei Woll 2009, S. 369, dort als Woll 379 klassifiziert).

²⁶⁶ Krohg bezieht sich hier zwar auf eine 1891 entstandene Version des Themas (Woll 241), seine Beschreibung trifft aber genauso gut die hier bearbeitete sehr ähnliche Variante. Christian Krohg in *Verdens Gang*, 27.11.1891, zitiert nach Ragna Stang: Edvard Munch. *Der Mensch und der Künstler*. Königstein/Taunus 1979, S. 73 und 95.

Diese Einheit von Mensch und Natur findet ihren Ausdruck in den elegischen, expressiven Farben, den weichen Formen und Linien.

Auf ganz andere Weise als Munch zeigt Liebermann den Einsamen in einer Landschaft. Sein sitzender Bauer *In den Dünen*, auch als *Rast in den Dünen* bekannt, entstand 1895/96 (Abb. 29). Im selben Jahr zeigte er ihn in der fünften Ausstellung der Gruppe XI in der Galerie Schulte. Bei seinem Modell handelt es sich um einen holländischen Käseverkäufer, der Liebermann auch für den bekannten *Schreitenden Bauern* Modell stand.²⁶⁷ In der linken Bildhälfte sitzt er im Profil auf den mit Gras bewachsenen Dünen. Er trägt dunkle typische Arbeitskleidung, unter der schwarzen Jacke blitzen rote Hemdärmel hervor und seinen Kopf bedeckt eine Mütze. Da er die Kiepe noch auf den Schultern trägt, beugt er sich leicht vor, dem Gewicht entgegen, das ihn nach hinten ziehen könnte. Seinen Stock hält er mit beiden Händen umschlossen und fast meint man, er stütze sich auf diesen. Liebermann gelingt hier eine schöne Kompositionslinie, die diesen Effekt unterstützt: Die Linie der Unterschenkel verlängernd, leitet er den Betrachterblick direkt zum Kopf des Sitzenden. Müde und ernst blickt dieser vor sich hin, sich ausruhend, in Gedanken versunken. Eine in sich geschlossene Figur ist entstanden, nur der Tragekorb ragt hervor.

Diese Geschlossenheit lässt den Betrachter außen vor, er wird nicht Teil der (Gedanken-)Welt des Bauern. Dieser Eindruck, Beobachter der ländlichen Szenerie zu bleiben anstatt ein Teil ihrer zu werden, ist bezeichnend für die Gemälde Liebermanns, die das bäuerliche Leben zum Motiv haben. Liebermann bleibt in der Position des wohlhabenden Städters, dessen, der das Landleben zwar als reizvolles künstlerisches Motiv erlebt, innerlich jedoch distanziert bleibt von dem, was seine Modelle erleben und empfinden. Er wahrt jedoch stets die Würde der Dargestellten, wird nicht zum Voyeur, was auch daran liegen mag, dass die Inszenierung eines Motivs häufig im fertigen Gemälde sichtbar bleibt, es selten als Momentaufnahme erscheint. Sein Biograph Hancke nahm diese Distanzwahrung nicht wahr und unterstellt Liebermann in dem nach dem Käseverkäufer entstandenen Bilderpaar unterschwelligem Voyeurismus. In *In den Dünen* sah er zwar „die umfangreichste Wirkung des Sommers [...], weniger pathetisch als der *Schreitende Bauer* gleicht es

²⁶⁷ Abbildung bei Eberle 1995, S. 419, dort als 1894/10 klassifiziert.

ihm doch in der Kraßheit der Malerei und vor allem in einer gewissen Aufdringlichkeit.“²⁶⁸

Bei Munchs *Melancholie* von 1892 erlebt der Betrachter einen anderen Effekt: Aufgrund der angeschnittenen Figur im Vordergrund fühlt sich der Betrachter direkt angesprochen. Forciert wird dieses durch Munchs charakteristische Gleichzeitigkeit von Auf- und Untersicht. In dieser Version der *Melancholie* scheint der Kauernde im Vordergrund sogar die Bildgrenze zu überschreiten – er nähert sich so der Ebene des Betrachters an, scheint gleichsam aus dem Bildraum zu gleiten. Auch hier erweitert sich also der Bildraum auf den Betrachterraum, wird eine Grenze überschritten. Dennoch ist hier die „Betrachterfixierung“, von der Kemp im Zusammenhang mit diesem Kompositionsmittel Munchs spricht, nicht gemindert,²⁶⁹ da durch die Komposition der Versuch einer Abschottung des Betrachters unternommen wird. Die massiven Steine im Vordergrund grenzen gleichsam dessen Weg in die Tiefe ein und scheinen ihn so als Verbündeten für den einsamen Kauernden im Vordergrund gewinnen zu wollen. Trotz aller Weite der Sichtachse, die durch die unterhalb der Horizontlinie positionierte Figur erreicht wird, ist hier das Geschehen auf den Betrachter bezogen – auch aufgrund des Blickes des Melancholikers aus dem Bild heraus.

Zurück zur Gegenüberstellung: Die Divergenz in der Wahrnehmung der beiden Bilder, Liebermanns *In den Dünen* und Munchs *Melancholie*, beruht auf der unterschiedlichen Herangehensweise der beiden Künstler: Liebermann füllt sein Motiv mit Phantasie und Empfindungen, während Munchs Motiv von jenen bestimmt, also erst provoziert wird. Beide verfolgen einen eigenen Ansatz. Dieses äußert sich auch in der Verwendung der Farben und Formen, bei Munch ganz ausgeprägt in den Gemälden des *Lebensfrieses*.

Munch löst sich häufig von der Lokalfarbe und wählt stattdessen ein Farbspektrum, das seine Stimmungen ausdrückt, wodurch sich ihm auch neue Wege in seiner Kunst öffneten. Liebermann hingegen bevorzugt bis zur Jahrhundertwende zurückgenommene naturalistische Farbwerte, die häufig als zu erdig, dunkel, schmutzig kritisiert wurden. Sie verhelfen seinen Gemälden jedoch zu einer gedämpften Stimmung, fügen sich harmonisch ineinander. Sie berühren den Betrachter auf andere Weise als die Munchs, auf eine leisere Art. Die Dargestellten

²⁶⁸ Hancke, S. 351.

²⁶⁹ Kemp 1983, S. 84. Dieser Aspekt wurde bereits im Kontext der *Stimme* (Abb. 21) eingehender besprochen.

ruhen in sich selbst, sie bedürfen anders als bei Munch nicht der Natur, um sich über diese auszudrücken.

Auch Anders Zorn widmet sich in seinem 1892 entstandenen Gemälde *Jahrmarkt in Mora* (Abb. 30) dem Thema des in freier Natur gedankenverloren sitzenden Menschen. Die in diesem Gemälde vollzogene „Annäherung Zorns an ein Modethema, den Sozialrealismus“ bleibt zwar „ein Einzelfall in seinem Schaffen“, ²⁷⁰ es ist jedoch programmatisch für seine Auseinandersetzung mit dem ländlichen Leben in seiner Heimat. Die Komposition und besonders die Isolierung einer in sich gekehrten Person als Hauptmotiv legen einen Vergleich mit Liebermanns *In den Dünen* und Munchs *Melancholie* nahe. Dieses Nachsinnen, dieses in sich gekehrt Sein formulieren alle drei Künstler in den hier analysierten Werken auf ganz unterschiedliche Weise.

In seinem *Jahrmarkt in Mora* setzt sich Zorn erneut mit den Traditionen seiner Heimat auseinander. Es zeigt eine in Tracht gekleidete Frau, die, auf einem Hügel sitzend, wartet, dass ihr Begleiter, der niedergesunken zu ihren Füßen liegt, seinen Rausch ausschläft. Ernst blickt sie vor sich hin, anscheinend unzufrieden mit dieser Situation. Zorn greift aus dem Jahrmarktsgeschehen eine Begebenheit heraus, die stellvertretend für andere stehen soll. Der Betrachter blickt die Anhöhe hinauf, die den größten Teil des Bildes einnimmt. Am oberen Bildrand lassen sich hinter einer Kirchturmspitze Wolken erkennen, die den weiteren Ausblick ebenso verhindern wie am rechten Rand eine Häuserzeile. Vor dieser zieht sich ein Weg entlang, auf dem Besucher des Jahrmarktes zu Fuß oder mit Kutschen unterwegs sind. Zorn schreibt über das Gemälde: „Die Gruppen im Hintergrund sind die typischsten, die man am Jahrmarkt in Mora zu sehen pflegte. Flirtende und betrunkene Leute [...], das neu eingetauschte Pferd, das ausprobiert wird, und meine Großmutter mit der Kuh, die sie nicht verkaufen konnte.“²⁷¹

Die Steigung am rechten Bildrand in Verbindung mit dem ebenfalls etwas rechts der Mitte angesiedelten eigentlichen Bildmotiv lenkt den Betrachterblick geschickt: Die Zweige im Vordergrund führen diesen von links ins Bild hinein, über die Zweiergruppe hinweg, wo er kurz verweilen mag, und dem Weg folgend schließlich am oberen Bildrand wieder aus der Szenerie heraus. Die so entstehende Bewegung des Blickes entlang einer Achse ergänzt die Ausgewogenheit des Gemäldes. Die

²⁷⁰ Lengefeld 2004, S. 138.

²⁷¹ Zorn, S. 76. Übersetzung zitiert nach Brummer 1989, S. 70.

Stille, die das Hauptmotiv ausstrahlt, steht in Kontrast zu den sich bewegenden, jedoch nicht unruhigen Figuren des Hintergrundes. Beide Pole – Ruhe kontra Bewegung – harmonisieren jedoch sehr gut miteinander. Der Mensch ist hier weder, wie bei Liebermanns sitzendem Bauern aus *In den Dünen*, fremd in der Natur, noch ist die Natur Ausdruck des Seelischen wie in Munchs *Melancholie*. Vielmehr gehen sie eine harmonische und gleichwertige Verbindung miteinander ein.

Ganz ohne den sozialkritischen Unterton seines *Jahrmarkts in Mora* gestaltet Zorn hingegen seine weiteren Bilder aus Mora, des Lebens in der freien Natur überhaupt. Eine Anspielung auf symbolisch überhöhte Stimmungen oder auf schwere körperliche Arbeit blendet er aus, ganz im Sinne seiner Variante eines französisch inspirierten Impressionismus. Als Beobachter harmonischer Mußeszenen bleibt er dabei weniger außen vor als Liebermann. Besonders das Motiv der Badenden, das er seit Ende der achtziger Jahre immer wieder bearbeitet, ist geprägt von Leichtigkeit, Selbstvergessenheit, der Verbundenheit des Modells, des Menschen im allgemeinen, mit der Natur. Es sind Frauen, manchmal in Begleitung von Kindern, die er abbildet. Sein Frauenbild wird dabei bestimmt von einer natürlichen Erotik, von Unbefangenheit und Gleichklang des Menschen im Rhythmus des Lebens. Der weibliche Akt geht eine „Symbiose“ mit der Natur ein.²⁷² Diese Verbundenheit unterstreicht die Idealisierung des schwedischen Landlebens, malerisch umgesetzt durch die Lichtreflexe sowohl auf dem Modell als auch in der Luft und auf dem Wasser.

Eines seiner bekanntesten Gemälde aus dem Motivkreis der Badenden ist *Sommerabend* aus dem Jahr 1894 (Abb. 1). Es wurde auf einer internationalen Ausstellung anlässlich des 200-jährigen Jubiläums der Berliner Königlichen Akademie der Künste 1896 gezeigt (wie auch der *Jahrmarkt in Mora*) und von der Nationalgalerie angekauft. Im Dezember desselben Jahres wurde es schließlich gemeinsam mit Werken von beispielsweise Gustave Courbet, Max Liebermann, Édouard Manet und Frits Thaulow in einer Ausstellung mit Neuerwerbungen der Nationalgalerie präsentiert.²⁷³ Es zeigt den Rückenakt einer jungen Frau, die zum Baden in einen See steigt. Im ruhigen Wasser spiegelt sich das abendlich-weiche Licht. Auf den Steinen am Ufer, über die sie ins Wasser gelangt, wiederholen sich

²⁷² Lengefeld 1997, S. 361.

²⁷³ Insgesamt war es mit 51 Nummern eine überschaubare Ausstellung, bei der die einzelnen Werke sicher gut zur Geltung gekommen sind.

diese Reflexe. Zorn gibt sie hier durch lange Pinselstriche in Schattierungen von Blau, Violett und Gelbbraun wieder. Auch im Inkarnat findet sich sein Hauptinteresse wieder – die Behandlung des Lichts. Schon eine zeitgenössische Interpretation lobte Zorns Umgang damit:

„Seine volle Virtuosität entfaltet er in der Wiedergabe der subtilsten Lichteffekte auf der menschlichen Haut, sei es dass er wie in seinen übrigens etwas äusserlichen Porträts ein scharfes Seitenlicht über die Züge führt, oder indem er den von feinen Lufttönen umschlossenen, nackten Frauenkörper in mattem violetten Schimmer von dem Glitzern des Wassers absetzt.“²⁷⁴

Leistikow bekräftigt diesen Eindruck und lobt die Behandlung der Reflexe auf den Körpern der Badenden: „Das Leben des Lichts in der ewig wechselnden, ewig sich ändernden Bewegung ist das eigentliche Feld seiner Beobachtung.“²⁷⁵

Der Betrachter wohnt dem sehr intimen Sujet unmittelbar bei, es wird kaum Distanz durch einen Uferstreifen oder ein ähnliches trennendes Element geschaffen. Im Gegenteil – die großen Ufersteine, die ins seichte Wasser führen, laden ihn ein, es dem Modell gleichzutun. Eine ins Bild leitende Rückenfigur ist seit Beginn der Malerei, mit sich wandelnder Bedeutung, tradiert.²⁷⁶ Immer wieder ist sie als Stellvertreter des Betrachters zu deuten, als Verbindung zwischen realer und fiktiver Welt. Auch im *Sommerabend* trägt die kompositorische Anordnung der Steine dazu bei, dass der Betrachter eingeladen wird, an der Szenerie teilzuhaben: Sie führen aus dem Zentrum des Vordergrunds, gleichsam von außerhalb, etwas seitlich in den Bildmittelgrund, während der Großteil des rechten Bildraumes von einer steinernen Fläche eingenommen wird. Die durch die Felswand erreichte Abgrenzung der Szene unterstreicht deren Intimität. Die Badende ist ganz im Einklang mit der Ruhe des Sommerabends, dem friedlich daliegenden See. Diese harmonische Stimmung des sommerlichen Abends überträgt sich wiederum durch die Erweiterung des

²⁷⁴ Kat. *Ausstellung der neuen Erwerbungen. Königliche Museen zu Berlin, National-Galerie. Dezember 1896.* Berlin 1896, S. 11.

²⁷⁵ Leistikow 1904, S. 5.

²⁷⁶ Eine ausführliche Behandlung dieses Themas führte hier zu weit. Einen Überblick über die Genese des Motivs versucht jedoch Guntram Wilks in seiner stellenweise aufgrund des weiten Ansatzes aber leider recht oberflächlich bleibenden Dissertation über dieses Thema in der deutschen und skandinavischen Malerei. Guntram Wilks: *Das Motiv der Rückenfigur und dessen Bedeutungswandlungen in der deutschen und skandinavischen Malerei zwischen 1800 und der Mitte der 1940er Jahre.* Marburg 2005 (zugl. Diss. Greifswald 2004), zur Motivgeschichte S. 18-64.

Bildraumes auf den Betrachter. Anders als bei Liebermann oder Munch befinden sich Mensch und Natur hier ohne jede emotionale Aufladung im Gleichklang.

Auch Gallen-Kallela inszeniert in dem Porträt seiner Frau *Mary Gallén in einer felsigen Landschaft* eine einzelne Figur in einer Landschaft (Abb. 31). Seine Auffassung der einsam Sinnenden differiert jedoch nicht nur in formaler Hinsicht – es handelt sich vorrangig um ein Porträt und nicht um eine Genreszene –, sondern auch hinsichtlich der Intention des Künstlers von den eben besprochenen Darstellungen. Darüber hinaus unterscheidet es sich aber auch von den zuvor analysierten Porträts. Der Finne zeigt in diesem 1893 entstandenen Bildnis Mary Gallen-Kallela in der Natur, mit dem Rücken zu einer Wand aus groben Felsen stehend, die über sie hinausragt und nur am rechten oberen Bildrand den Blick auf schlanke Baumstämme, wohl Kiefern, freigibt. Sie ist als Ganzfigur im Viertelprofil wiedergegeben, ihr Blick führt von leicht gesenktem Kopf nach rechts aus dem Bild heraus. Sie nimmt keinen Kontakt zu dem Betrachter auf.

Besonders ins Auge fällt, dass dieses Bildnis mit feinem Duktus äußerst detailliert ausgeführt ist. Es ist in erdigen Farbtönen gehalten, in Variationen von steingrau, verschiedenen bräunlichgrünen und rötlichbraunen Nuancen. Obwohl die städtische, modische Kleidung der Dargestellten einen interessanten Kontrast zu der sie umgebenden Natur bildet – sie trägt ein dreiteiliges Kostüm, dazu Handschuhe, einen leichten Hut und Schmuck –, scheint ihr Körper mit der Felswand, vor der sie steht, zu verschmelzen.

Diese Wand fungiert nicht wie bei den zuvor besprochenen Porträts als Farb- und Projektionsfläche, die den Blick des Betrachters auf das eigentliche Porträt lenken soll, sondern ihre Details tragen zur Bildaussage bei, indem sie die Bedeutung der Natur für den Künstler, für den Menschen allgemein, hervorheben. Für Gallen-Kallela ist die Natur in ihrer Vielfältigkeit beispielgebend für den Menschen. Indem er sich mit offenen Sinnen auf sie ein- und sich von ihr anregen lässt, kann er mit ihr eine Verbindung eingehen. Dem finnischen Kunsthistoriker Johannes Öhquist, der Gallen-Kallela im Jahr 1900 besuchte, schildert er diesen Eindruck:

„Unsere Augen sind blind, unsere Sinne taub. Wären sie offen für die Welt, würden wir bemerken, wie beispielhaft die Natur in allen ihren Details ist. Gehen Sie einmal mit offenen Augen in den Wald. Überall, auf dem Boden, auf den Bäumen, auf den Moosen und den Steinen werden Sie unglaublich entwickelte

Holzformen sehen, welche sich uns darbieten. Alles, was ich auf meinen Streifzügen finde, sammle ich in dieser Tonne. Darin sind Schätze der Miniaturkunst, die nur auf eine begabte Hand warten, die sie dann arrangiert.“²⁷⁷

Diese Einheit findet ihren Ausdruck in der Synthese des Porträts seiner Frau mit einer Schilderung der Natur seiner Heimat. Sie wird unterstützt durch die Haltung der Porträtierten: Sie steht unmittelbar vor den Felsblöcken, scheint sich, trotz ihrer aufrechten Haltung, beinahe an sie zu schmiegen. Ihren rechten Handschuh – Symbol der Urbanität – hat sie abgelegt und hält ihn in ihrer Linken, während sie mit der Rechten gedankenverloren die nur spärlich benadelten Zweige hält, die durch ihre Farbigkeit jahreszeitlich auf Frühling oder Herbst hindeuten. Dieses durch den ausgezogenen Handschuh symbolisierte Abstreifen ihrer städtischen Identität verstärkt den Eindruck der Naturverbundenheit. Sie wirkt aufgrund ihrer Bewegungslosigkeit sehr verhalten, still, wie auf eine Fotografie gebannt. Die sie umgebende Felsformation hingegen suggeriert durch die mit Flechten und Moosen bewachsenen Steine Bewegung, sie wirkt wie eine in die Tiefe gleitende Welle, die die Porträtierte mit sich ziehen möchte, sie integrieren will.

Dieser Effekt verstärkt, besonders in Kombination mit dem Gleichklang der Farben, die Verbundenheit des Menschen mit der Natur. Auch in diesem Porträt entsteht also der Eindruck eines bewegten Fonds, wie bei Munchs Porträt Juel Przybyszewskas (Abb. 7), wenn auch auf ganz andere Weise. Ähnlich wie bei Munch bilden auch bei Gallen-Kallela der Bildhintergrund und das Porträt eine Einheit, beide erreichen dieses durch aufeinander abgestimmte, sich ähnelnde Farbwerte, die beide Bildteile miteinander verbinden. Jedoch erzeugt bei Munch die Reduzierung des Fonds auf eine durch den Duktus und die variierenden violetten Töne strukturierte Farbfläche die Konzentration auf die individuellen Züge Juel Przybyszewskas. Gallen-Kallela hingegen verbindet auf ungewöhnliche Weise ein Porträt mit der Darstellung einer Landschaft, um die Bedeutung der Natur für den Menschen zu unterstreichen.

Den hohen Stellenwert, den die Natur seiner Heimat einnimmt, belegen die detailliert ausgeführte Felsenlandschaft und deren Bewuchs. Nichts scheint abstrahiert. Natur und Mensch erlangen denselben Stellenwert – aber erst, indem sich der Mensch ihr angleicht, können sie miteinander verschmelzen. Diese Angleichung findet ihren

²⁷⁷ Zitiert nach Janne Gallen-Kallela-Sirén: *Der ‚Heilige Frühling‘ der Nationalkunst. Axel Gallén und das Bild Finnlands*. In: *Belvedere. Zeitschrift für bildende Kunst*, 1, 2005, S. 80-97, hier S. 85. Originalzitat laut Gallen-Kallela-Sirén in Johannes Öhquist: *Gallen-Kallelan luona Ruovedellä*. In: *A. Gallen-Kallela muisto*. Kalevalaseuren vuosikirja, Bd. 12, 1932, S. 93.

Ausdruck in der Farbigkeit der Kleidung der Porträtierten sowie in ihrer Haltung. Gallen-Kallela hebt das Sujet gleichzeitig auf eine symbolische Ebene: Die Darstellung der Natur, mit der der Mensch verschmilzt, wird im Zuge des erwachenden Nationalbewusstseins aufgrund der Unterdrückung Finnlands zu einem Sinnbild der spezifisch finnischen Landschaft, die auch politische Schachzüge nicht vereinnahmen können. Diese beiden Aspekte, Verschmelzung des Menschen mit der Natur durch dessen Identifikation mit ihr und der gleichzeitig politisch intendierten Symbolik unterscheidet das Gemälde wiederum von Munchs, Liebermanns und Zorns Darstellungen des Einzelnen in der Natur. Zudem bettet Gallen-Kallela sein Sujet nicht in eine Erzählung ein. Er konzentriert sich hier auf die drei Aspekte, die sein Leben bestimmen: Seine Familie, seine Heimat und ihre Natur sowie seine Kunst, symbolisiert durch das Bildnis seiner Frau, deren Verschmelzung mit der sie umgebenden Natur sowie die sein künstlerisches Können belegende äußerst feine, ausdrucksstarke Malerei.

Liebermann hat sich ähnlich wie Zorn zeitweise dem Sujet der Badenden gewidmet. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts nehmen seine seit den siebziger Jahren bekannten Darstellungen des Landlebens ab. In den Hintergrund treten somit ebenso Darstellungen der in ihre Arbeit versunkenen Netzflickerinnen, Hirtinnen oder Kartoffelbuddler wie Szenerien in Waisenhäusern und Altenstiften. Warum wechselt er sein Motiv, wenn er sich weiter mit dem Thema des Menschen in der Natur beschäftigt? Was erfüllt ihn nicht mehr in der Beschäftigung mit dem einfachen Landleben, wieso tritt an die Stelle des Bauern der Städter?

Eberle vermutet, dass Liebermann aufgrund der Inszenierung beispielsweise des Modells seines schreitenden und sitzenden Bauern das unmittelbare Naturerleben vermisste, das er vermitteln wollte. Dieser Widerspruch führte dazu, dass der Künstler neue Wege gehen musste: „Wenn die Beziehung zur Natur nicht über das Motiv der Arbeit, sondern über den Aufenthalt, die Bewegung in ihr dargestellt werden konnte, dann wurde das Motiv des Bauern ganz und gar überflüssig. So treten nun in Liebermanns Bildern langsam Reiter, Badegäste, Spaziergänger an die Stelle der Landleute.“²⁷⁸ Gleichzeitig lichtet sich seine Palette auf, die bisher bevorzugten erdigen Farbtöne weichen einem lichterem Grün, auch nutzt er vermehrt Gelb- und Blautöne. Zum einen hellt sich allmählich das Kolorit im Zuge seiner

²⁷⁸ Eberle 1995, S. 418.

Auseinandersetzung mit dem französischen Impressionismus auf, bei dem er besonders von Édouard Manet und Edgar Degas beeindruckt ist. Zum anderen trug sicher Liebermanns gestärktes künstlerisches Selbstbewusstsein nach der Verleihung der Großen Goldenen Medaille für Malerei 1897, einem Sinnbild der Anerkennung seines Schaffens, zu einer freieren Bildsprache bei.

Das Motiv der Badenden unterscheidet sich bei Liebermann von dem Zorns zunächst im Hinblick auf die Modelle: Während Zorn Frauen wählt, die manchmal von Kindern begleitet werden, bevorzugt Liebermann Jungen. 1895 greift er dieses Sujet erstmals nach zwanzig Jahren wieder auf, es wird ihn jedoch im kommenden Jahrzehnt häufiger beschäftigen.²⁷⁹ Die *Badenden Knaben* von 1900 (Abb. 3) entstanden in ihrer endgültigen Fassung im Winter 1899/1900 im Atelier, rechtzeitig vollendet zur neuen Berliner Secessionsausstellung im Frühjahr 1900.²⁸⁰ Liebermann zeigte es nach dieser zweiten Ausstellung der Secession ebenfalls auf der dreizehnten im Jahr 1907. Unter einer geraden Horizontlinie im oberen Bilddrittel sieht man badende, im Wasser spielende Jungen. Liebermann positioniert sie zwischen den Wellen, in verschiedenen Körperhaltungen. Er experimentiert mit dem Licht, das sich auf ihren Körpern fängt und das sich in den grünlichblauen Wellen mit ihren Schaumkronen bricht. Der Betrachter befindet sich unmittelbar am Ufersaum, Liebermann versucht, ihn zu integrieren.

Unterstützt wird dieser Eindruck durch die Figurenkomposition: Am linken Bildrand ist angeschnitten ein Bademeister zu erkennen und im Vordergrund wadet ein Junge gerade ins Wasser. Seine Ferse berührt den unteren Bildrand, er fordert so den Betrachter auf, ihm zu folgen. Darüber hinaus geht in der rechten Bildhälfte ein etwas älterer Junge aus dem Wasser direkt auf den Betrachter zu und erwidert dessen Blick. Gleich zweifach bezieht Liebermann den Betrachter also ein: Zum einen durch die bildeinwärts leitende Rückenfigur, die an Zorns *Badende* in dessen *Sommerabend* denken lässt, zum anderen durch den unmittelbaren Blickkontakt, den der Junge am Bildrand sucht. Typischerweise reicht eines dieser Stilmittel aus, um den Betrachter zu integrieren. Durch diese doppelte Verwendung des Motivs kehrt sich analog zur Leserichtung von links nach rechts die Funktion der Rückenfigur

²⁷⁹ 1875 hat Liebermann das Thema zuletzt behandelt. Es zeigt Jungen im Schwimmbad, die aus dem Becken steigen, sich abtrocknen und anziehen. Das Gemälde spielt noch nicht im Freien, ist in inhaltlicher und kompositorischer Auffassung des Sujets sowie in der Verwendung der Farbe sehr in Liebermanns Frühwerk verhaftet. Vgl. Eberle 1995, S. 102ff.

²⁸⁰ Eberle 1996, S. 547.

jedoch wieder um – kaum wurde der Betrachter eingeladen, an der Szene teilzunehmen, wird er wieder aus dem Bild geleitet.

Diese ‚Ausladung‘ des Betrachters schottet das Geschehen ab. Darüber hinaus haftet dieser Szene etwas Starres an. Die Bewegungen der Figuren wirken nicht fließend natürlich, es scheinen vielmehr komponierte Haltungen zu sein. Für diesen Eindruck spricht auch die sorgsame Wahrung der Umrisslinien ihrer Körper. Es entsteht der Eindruck, Liebermann habe die Szene nicht gewählt, weil ihn die Unbeschwertheit der Badenden beim Spiel gereizt hat, sondern weil er ihre Körperhaltungen studieren wollte. Diese ‚Modellstudien‘ führen zu einer leichten Rhythmisierung des Bildraumes, ähnlich den beiden Biergartenszenen. Die Schaumkronen der Wellen, die beinahe eingefroren wirkenden Körperhaltungen der Jungen geben diesem Bild Struktur und Halt.

Diese an vertikalen und horizontalen Linien orientierte Komposition zeugt von Liebermanns Tendenz dieser Zeit zu arrangiert wirkenden Figurenbildern. Gleichwohl stehen nicht die Natur, die wogenden Wellen, die den Jungen eine Erfrischung bieten, im Vordergrund des Interesses Liebermanns. Ihn interessiert der Mensch als Modell verschiedener Körperhaltungen, zum Studium der Bewegung – die Natur bleibt dabei Kulisse.²⁸¹ Dieser Eindruck wiederholt den seines Bildes *In den Dünen*. Dort dient die Natur jedoch vor allem der Unterstreichung des eigentlichen Sujets: Ihre Kargheit, Zurückgenommenheit, obschon typisch für die holländische Küste, lenkt den Blick dennoch nicht von dem in seine Gedanken versunkenen Bauern ab. Hier bildet sie zwar den Raum des Motivs, dieser bleibt jedoch austauschbar.

In Zorns Oeuvre hingegen lässt sich durchgängig der Einklang von Mensch und Natur beobachten. Im Unterschied zu Liebermann wird der Betrachter einbezogen, er wahrt jedoch gleichzeitig eine natürliche Distanz, ohne die geringste Ahnung des Voyeuristischen, hier wieder ähnlich Liebermann. Den Gemälden Zorns haftet dadurch eine Ruhe und Stille an, die die Harmonie des Menschen in der Natur unterstreicht. Liebermanns Werke lassen stattdessen oftmals eine gewisse Distanz verspüren. Ein Grund dafür liegt sicher in ihrer unterschiedlichen Herkunft und Lebensart: Zorn ist im ländlichen Dalarna aufgewachsen und nach längeren Aufenthalten in den Großstädten London, Paris und Chicago dorthin zurückgekehrt, er engagiert sich für den Erhalt bäuerlichen Brauchtums und findet seine Modelle in seiner unmittelbaren Umgebung. Liebermann hingegen ist ganz dem

²⁸¹ Vgl. auch Eberle 1996, S. 548.

großstädtischen Leben verhaftet. Er entstammt einer großbürgerlichen Familie Berlins, verbrachte den Großteil seines Lebens in dieser Metropole, mit Unterbrechungen zu Ausbildungs- und Studienzeiten in Weimar, Paris und München. Seine seit 1872 regelmäßigen Aufenthalte in Holland bilden zwar einen Gegenpol zu seinem urban geprägten Leben, er ist in diesem ländlichen Milieu jedoch nicht verwurzelt – entsprechend bleiben seine Darstellungen ländlichen Lebens latent distanziert.

In seinem Zyklus für das Jusélius-Mausoleum thematisiert Gallen-Kallela auch das Motiv *Bauen* (Abb. 32). Dieses Gemälde ist 1903 entstanden und zeigt eine dreiköpfige Familie und ihr entstehendes Holzhaus. Während ein Mann im rechten Vordergrund sich im verlorenen Profil von dem Betrachter abwendet und mit einer Axt eine Nut für einen Stamm vorbereitet, sitzt eine Frau, die einem Kleinkind die Brust gibt, am linken Rand. Ihr Körper ist zwar anders als der des Mannes zum Betrachter gewendet, auch sie nimmt jedoch keinen Blickkontakt mit ihm auf. Ihre Körper sind zwar angeschnitten und unterstreichen so die Nähe des Betrachterstandpunktes zur Szene, dennoch nimmt der Betrachter aufgrund ihrer Körpersprache und Blickrichtungen nicht an der Szene teil. Er bleibt außen vor, nimmt eine beobachtende Haltung ein. Der Rohbau des Hauses füllt einen Großteil des Bildes aus. Es schottet die junge Familie, die bäuerlich-traditionelle Kleidung trägt, vom Hintergrund ab. Dort steht der personifizierte Tod, ebenfalls in Arbeitskleidung. Auf den ersten Blick scheint er dem Mann zur Hand zu gehen und sich am Hausbau zu beteiligen. Dann fällt jedoch auf, dass er mit einem Handbohrer einen Stamm anbohrt, der die Wand des Hauses bildet – der Tod sabotiert die Arbeit des jungen Mannes.

Dieser Kontext lässt das Bild zu einem Vanitasmotiv werden, das auf die Vergänglichkeit des (jungen) Lebens und allen materiellen Besitzes hinweist. Die Mühe, die der Hausbau kostet, die Hoffnung, die damit für die junge Familie verbunden ist, ist vergebens. Unterstrichen wird diese Deutung durch die Behandlung der Landschaft, die sich im Hintergrund offenbart: Ein ansteigender Hügel ist mit Steinen übersät, zwischen denen sich scheinbar verbrannte Baumstümpfe befinden. Möglicherweise sind es die Stümpfe der Bäume, die dem Hausbau dienen, und deren gelagerte Stämme am linken Bildrand zu sehen sind. Die Steine sind möglicherweise Sinnbilder des steinigen Lebensweges, die

Baumstümpfe des vergänglichen Lebens, auch wenn der Nadelbaum, um den es sich wohl handelte, aufgrund seines immergrünen Bewuchses als Symbol der Unsterblichkeit gilt. Noch ist die Familie durch die Komposition von dem sie erwartenden Schicksal zwar abgeschottet, aber auch sie werden ihm nicht entgehen können.

Gallen-Kallela verweist damit auf den zu frühen Tod Sigrid Jusélius', für deren Mausoleum die Fresken entstanden. Das Motiv zeigt den Beginn des Lebenskreislaufes, dargestellt durch eine junge Familie mit einem Kind. Bevor ihr Ziel, ein Heim für sich zu schaffen, jedoch erreicht wird, schreitet der allgegenwärtige Tod ein, vergleichbar mit traditionellen Darstellungen des Totentanzes. Die ikonographische Nähe der Familie zur Heiligen Familie gibt dem Bild zudem eine religiöse Komponente als Andachtsbild: Auch sie ist vor dem Leid des Lebensweges nicht gefeit. Der Glaube an die Überwindung des Bösen soll den Hinterbliebenen jedoch Kraft spenden.

Gallen-Kallela arbeitet hier mit einer sehr starren Bildsprache, der sich auch die dumpfen Farben unterordnen. Er reduziert die Details auf ein Minimum, die Figuren wirken scherenschnittartig, in ihrer Bewegung innehaltend. Auch ihre konzentrierten oder gedankenverlorenen Gesichtsausdrücke zeigen keine Regung, so dass eine gespannte Stimmung das Motiv beherrscht. Es sind vor allem die Antagonismen von jungem Leben und nahendem Tod, die diese verhaltene Dramatik unterstreichen. Die Figuren des Vordergrunds, die der Betrachter zuerst wahrnimmt, erscheinen wie auf einer Theaterbühne, bei der der Hintergrund die Kulisse bildet. Diese wird durch die Dominanz des Hauses im Mittelgrund vom Vordergrund abgegrenzt. Die Figuren sind nicht Teil ihrer Umgebung, scheinen fremdkörperartig in ihr. Anders als bei Corinth, der viele seiner mythologisch oder biblisch inspirierten Themen wie an einem Bühnrand aufreht, bei dem die Kulisse unbedeutend bleibt, kommt hier dem Bühnengrund jedoch Bedeutung zu. Erst in Kombination mit diesem erschließt sich das Sujet, der gesamte Bildraum ist von Belang. Die Monumentalität, die aus den Arbeiten Gallen-Kallelas spricht, benannte schon Richard Muther in seiner *Geschichte der Malerei*:

„Die Werke zeigen eine ernste unberührte heroische Welt, wo alles ins Große, ins Heroische geht, eine Welt, wo der Schnee glitzert, Kiefern und Föhren aus rötlichem Heidekraut aufragen, Ebereschen, Schlehen und Hagebutten aus wildem, dunklem Gesträuch hervorblicken. Und auch die Figuren haben in der

Vereinfachung der Bewegung und des Ausdrucks oft eine seltsame, in gewissem Sinne giotteske Größe.²⁸²

4.2.2. Landschaft als Stimmungsträger

Munchs Landschaftsauffassung, besonders der neunziger Jahre und des beginnenden 20. Jahrhunderts, spiegelt seine Gemütslage wider. Seine symbolistischen Stranddarstellungen haben häufig den Abend oder die Nacht als Motiv, so auch sein 1892 entstandener *Mondschein am Strand* (Abb. 33). Das Gemälde zeigt ein ungewöhnliches Motiv: Der Betrachter blickt einen Strand entlang, rechterhand flankiert von busch- oder baumbestandenem Ufer, linkerhand von einem stillen Gewässer. Der Ufersaum erstreckt sich tief in den Bildgrund hinein und bildet eine Bucht. Im Vordergrund liegen große, amorphe Steine, die den Blick in die Tiefe des Bildes lenken. Im Fluchtpunkt sieht man den Mond am Himmel, eine orangerote Kugel, die sich viermal auf dem Strand wiederholt, ähnlich aufgereihten Perlen. Zunächst erscheinen sie als weitere Steine, bald erkennt man jedoch, dass sie miteinander verbunden sind, zueinander gehören. Die Spiegelung des Mondes auf dem Ufersaum irritiert. Vielleicht ist der Strand nass, so dass sie sich dort abbildet. Wahrscheinlicher ist jedoch, dass Munch hier unerklärliche Empfindungen verarbeitet, die in ihm vielleicht eine Mondnacht am Strand ausgelöst haben:

„Das Mystische wird immer vorhanden sein – entstehen – je mehr man entdeckt, umso mehr wird es Dinge geben, die man sich nicht erklären kann. [...] [Der Mystizismus] will ferner alles das zum Ausdruck bringen, was so fein ist, dass es nur aus Ahnungen und Gedankenexperimenten besteht. Eine Menge unerklärlicher Dinge, neugeborener Gedanken, die keine Form gefunden haben.“²⁸³

Sein Ziel ist es nicht, eine realistische Landschaft wiederzugeben. Vielmehr spielt er mit der Umsetzung seiner Empfindungen in Form und Farbe, ahnend, dass „ich mich

²⁸² Richard Muther: *Geschichte der Malerei*. Bd. 3: 18. und 19. Jahrhundert. Berlin ²1912 (Erstausgabe: 1894), S. 338. In der Erstausgabe von 1894 finden sich zwar bereits Kapitel zu dänischer, schwedischer und norwegischer Kunst, die finnische wird jedoch nur anhand Albert Edelfelts im Kontext der russischen Kunst, zu der Muther die finnische sortiert, angesprochen. In der Ausgabe von 1912 sind diese Kapitel schließlich erweitert.

²⁸³ Munch, ohne Angabe eines Zusammenhangs, zitiert nach Stang, S. 79.

mehr und mehr vom Geschmack des Publikums entferne. Ich fühle, dass ich noch mehr Ärger erregen werde.“²⁸⁴

Symbolisiert die Spiegelung des Mondes auf dem Land die Verbindung zwischen Erde und Kosmos? Zwischen Mensch und Übersinnlichkeit? Ist sie Ausdruck metaphysischer Wahrnehmung? Der farbliche Gleichklang zwischen ihr und den Steinen am Ufer legt diese Vermutung nahe. Der menschenleere Bildraum impliziert darüber hinaus die Subjektivität dieses Eindrucks – einziges Zeichen menschlichen Lebens ist das verlassene Boot, das dem in *Melancholie* (Abb. 22) gleicht. Die Strandabschnitte, die in beiden Werken, *Melancholie* und *Mondschein am Strand*, wiedergegeben sind, sind wohl in Aasgaardstrand, wo Munch seit 1889 die Sommer in einem kleinen Haus verbringt, zu lokalisieren. Diese Landschaft dient in *Melancholie* einer figürlichen, symbolistisch sehr aufgeladenen Szene als Verortung. In *Mondschein am Strand* wird auf jede Figürlichkeit verzichtet, die Landschaft ist Ort der subjektiven Empfindung, einer metaphysischen Erfahrung des Künstlers. Das Gemälde ist eine frühe Steigerung der symbolistischen Strandansichten Munchs, fern jeder realistischen Naturauffassung. Es wirkt sehr verhalten, mystisch. Diese angespannte Reglosigkeit findet sich in vielen Arbeiten Munchs. Sie deutet hinter dem eigentlichen Sujet eine weitere Ebene an – die der subjektiven Empfindungen des Künstlers, die durch das Motiv seinen Ausdruck finden. Diese Ebene wird durch den Bildaufbau suggeriert: Die stark fluchtende Perspektive, die den Betrachterblick tief in das Bild hineinführt, steht in Kontrast zu der Spiegelung des Mondes, die wiederum aus der Tiefe heraus eine Brücke bis an den Übergang von Bildmittel- und Bildvordergrund schlägt. Diese Überlagerung impliziert den Maler beziehungsweise Betrachter, dessen Regungen in die Landschaft übertragen worden sind.

Oskar Bätschmann spricht von der „Vertreibung“ der Figuren aus der Landschaftsmalerei, die durch den starken Kontrast zwischen Nähe und Ferne, zwischen Höhe und Tiefe forciert wird. Diese Vertreibung sei vor allem bei Caspar David Friedrich vorbereitet worden und zum Beispiel bei Munch aber auch bei Claude Monet zur Vollendung gekommen.²⁸⁵ In Bezug auf Munch kann diese Beobachtung erweitert werden: Zwar finden sich selten Figuren in seinen Landschaftsdarstellungen, sie werden jedoch häufig, vor allem im Laufe der neunziger Jahre, subjektiv impliziert. In seiner verhaltenen Reglosigkeit ähnelt Munchs Bildauffassung der vieler Arbeiten Leistikows und Gallen-Kallelas, wie sich

²⁸⁴ Munch am 30. August 1891, zitiert nach Stang, S. 79.

²⁸⁵ Oskar Bätschmann: *Entfernung der Natur. Landschaftsmalerei 1750-1920*. Köln 1989, S. 140ff.

im Laufe dieses Kapitels zeigen wird, wenn auch Munchs Auffassung stärker metaphysisch angelegt ist. Wie sehr er eins mit dem Gesehenen ist, belegt eine Briefstelle Munchs an seinen Förderer Gustav Schiefler: „Ich denke immer das man mit ganze [sic] Körper sieht – Das Licht ist ja Wellen – man kann jo [sic] auch das Licht fühlen.“²⁸⁶

Akseli Gallen-Kallela gilt noch heute als finnischer Nationalmaler. Diese Einschätzung ist besonders auf seine symbolistisch-nationalromantische Werkphase zurückzuführen, die nach seiner Rückkehr aus Paris in seine Heimat Anfang der neunziger Jahre des 19. Jahrhundert begann. Er konzentrierte sich nun vermehrt auf Motive der finnischen Natur und Folklore wie der Kalevala. Sein Ziel war es, durch seine Sujets die Bevölkerung Finnlands dazu anzuregen, sich mit ihrer Vergangenheit auseinanderzusetzen und eine nationale Identität aufzubauen, die sie aufgrund der Okkupationen durch Schweden sowie Russland, die noch bis 1917 bestand, kaum besaßen.²⁸⁷

In diesem Zusammenhang ist sein zwischen 1892 und 1894 entstandener *Wasserfall bei Mäntykoski* (Abb. 34) zu sehen. Das sehr große Format, 270 x 156 cm, zeigt einen Wasserfall, der sich von einer Felswand in eine Stauung im Vordergrund ergießt. Er nimmt seinen Lauf in der oberen rechten Bildhälfte, wo die Felsen von dichtem Kiefernwald bestanden sind. Das weißlichgelb sprudelnde Wasser hellt das recht dunkel gehaltene Bild stark auf und zieht den Blick immer wieder auf sich. Im Gegensatz zu den bisher betrachteten Gemälden Gallen-Kallelas strahlt es keine Ruhe, Stille aus. Stattdessen meint man fast, das Sprudeln und Spritzen des stürzenden Wassers zu hören. Das Licht, das von links oben ins Bild fällt, hellt die Felsen am rechten Bildrand sowie die Bäume am oberen Bildrand auf. Während die teilweise blumen- und flechtenbewachsenen Steine in natürlicher Farbigkeit wiedergegeben sind, zeigen die Föhren eine überzeichnete Farbgebung. Ihre Stämme strahlen in unnatürlichem Gelborange, ihre Kronen variieren in grünlichttürkisenen Tönen. Es ist nicht anzunehmen, dass dieser Effekt natürlichem

²⁸⁶ Undatierter Brief, nach dem zitierten *Briefwechsel* wohl im Juli 1929 entstanden. Edvard Munch / Gustav Schiefler: *Briefwechsel*. Bd. 2: 1915-1935. Bearb.: Arne Eggum. (*Veröffentlichungen des Vereins für Hamburgische Geschichte*, Bd. 36) Hamburg 1990, S. 206.

Werner Hofmann verweist in seiner umfassenden Arbeit über Motive und Symbole in der Kunst des 19. Jahrhunderts, *Das Irdische Paradies*, auf den Hintergrund überirdischer Darstellungen. Diese gründeten nicht auf rational gelenkter Faszination, sondern seien „Ausfluss subjektiven Phantasierens.“ Diese Aussage trifft auf die Munchschen Bildwelten zu. Hofmann³ 1991, S. 34.

²⁸⁷ Vgl. Gallen-Kallela-Sirén 2001, S. 391.

Sonnenlicht zuzuschreiben ist. Vielmehr scheint Gallen-Kallela der Natur einen übergeordneten Stimmungsgehalt geben zu wollen.

Die erhabene Natur erstrahlt in kräftigen Farben, symbolisiert überwältigende Empfindungen des Betrachters. Hier ähnelt Gallen-Kallelas Auffassung der Munchs. Symbolisch intendiert sind auch die fünf goldenen, schmalen Linien, die das Bild mittig von oben nach unten durchziehen – sie erscheinen wie die Saiten einer Kantele, einem Instrument der finnischen Volksmusik. Stehen sie stellvertretend für die Musik, die das rauschende Wasser erzeugt? Für die Natur als Resonanzkörper, in dem diese Klangwelt entsteht? Für die Synästhesie von Farben und Klang, von Malerei und Musik?

Die heutige Komposition zeigt jedoch nicht die ursprüngliche Bildidee Gallen-Kallelas. Er entfernte 1894 vor der ersten Ausstellung des Gemäldes zwei Figuren am Fuße des Wasserfalls, die diese Fragen beantworteten. Eine Rekonstruktion Janne Gallen-Kallela-Siréns veranschaulicht die eigentliche Komposition, die auf einer Episode der Kalevala fußt: Eine Wassernymphe, die unterhalb des Wasserfalls sitzt und die goldenen Saiten zupft sowie einen Runensänger, der auf einem Felsen am rechten Bildrand sitzt und seine Kantele zur Seite gelegt hat. Er lauscht der Musik, die das sprudelnd herabfallende Wasser erzeugt – sie ist personifiziert durch die Nymphe. Durch die Entfernung dieser Figuren verweisen nur noch die mittig angeordneten goldenen Saiten auf dieses narrative Element.²⁸⁸

Der Inhalt erschließt sich dem Betrachter erst auf den zweiten Blick. Schon Julius Meier-Graefe erkannte die Schwierigkeit, die folkloristischen Elemente der nationalromantisch intendierten Werke finnischer Künstler außerhalb ihres Landes zu entschlüsseln und deutete sie richtig als Ausdruck des erwachenden Nationalbewusstseins: „In Finnland wird die Kunst zu einem Schrei des geknechteten Selbstbewußtseins. Man versteht die Bilder nicht, weil wir nicht die Zeit haben, die Kalevala zu lesen oder die anderen finnischen Epen.“²⁸⁹ Im *Wasserfall bei*

²⁸⁸ Ausführlich zur Rekonstruktion des Gemäldes (inkl. Abb.) sowie dem Thema in der Kalevaladichtung u.a. bei Janne Gallen-Kallela-Sirén: *Akseli Gallen-Kallelas ‚Wasserfall bei Mäntykoski‘ – Nationalismus zwischen Natur und Mythos*. In: Kat. *Landschaft als Kosmos der Seele. Malerei des nordischen Symbolismus bis Munch 1880-1910*. Hg.: Götz Czymmek. Köln, Wallraf-Richartz-Museum, 1998. Heidelberg 1998, S. 119-127. Ferner die diesen Kontext erweiternde Dissertation desselben Autors: Gallen-Kallela-Sirén 2001.

Im Vergleich zu dem ebenfalls von Gallen-Kallela überarbeiteten, bereits besprochenen Gemälde *Auf dem Weg nach Tuonela* (Abb. 16) fällt auf, dass er dort durch Ergänzung symbolischer Elemente das narrative Moment des Sujets bereichert, während er in seinem *Wasserfall bei Mäntykoski* die erzählenden Elemente entfernt. Er erreicht dadurch eine unfigürliche symbolistische Landschaft.

²⁸⁹ Julius Meier-Graefe: *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst. Vergleichende Betrachtung der bildenden Künste, als Beitrag zu einer neuen Ästhetik*. Bd. 2. Stuttgart 1904, S. 643.

Mäntykoski verdeutlicht Gallen-Kallela das von ihm empfundene Wesen der Natur. Die Musik des Wassers berührt den Sänger im Inneren, er kann nicht anders, als sein Instrument beiseite zu legen, zu lauschen, der Kraft und Schönheit der Schöpfung gewahr zu werden. In verschlüsselter Form zeugt auch die überarbeitete Fassung noch davon. Hier tritt jedoch die Kalevala in den Hintergrund. Stattdessen ist die rein symbolische Wirkung des Wasserfalls als Klangkörper der Natur betont. Nur noch indirekt lässt sich das Motiv in der Natur, dem Nationalepos, der Folklore Finnlands verorten. Darüber hinaus erhält es aber auch eine davon gelöste, allgemeingültige Aussage: Die Verbindung von Mensch und Natur, die über das Gehör und die Empfindungen, die wiederum das Gehörte auslösen, entsteht.²⁹⁰ Der Mensch wird jedoch als Wesen interpretiert, das im Einklang mit der Schöpfung lebt, das diese nicht mutwillig zerstört, sondern respektiert und verehrt, das Ursprüngliche in ihr sucht.

Diese Einstellung spiegelt sich auch in Gallen-Kallelas Wildnisatelier Kalela wider, dessen unmittelbare Nähe zur Natur ihm Inspirationsquelle ist. Sein Verständnis ist im Zuge der skandinavischen Nationalromantik zu bewerten, die sich – entgegen der rasant fortschreitenden Industrialisierung – auf ihre Wurzeln besinnt und die reine Natur, das Leben der einfachen Bevölkerung favorisiert. Wie andere Arbeiten Gallen-Kallelas bewegt sich daher auch sein *Wasserfall bei Mäntykoski* in einem Spannungsfeld zwischen Modernismus und Traditionalismus, repräsentiert durch eine Kombination aus zeitgemäßen Stilprinzipien und dem Rückgriff auf Traditionen.²⁹¹ Diese Ambivalenz begründet eine Bildsprache, die sich von der der übrigen hier behandelten Künstler unterscheidet: Ihr durch Monumentalisierung und Verarbeitung sich erst etablierender nationaler Traditionen und Mythen ausgedrückter politischer Kontext gibt ihnen eine zweite Ebene, wie sie auch in Zorns Motiven, in denen er das Brauchtum seiner schwedischen Heimat thematisiert, nicht zu finden ist. Dessen Herangehensweise beruht auf einem natürlich gewachsenen und tradierten nationalen Selbstverständnis, während Gallen-Kallela aufgrund des politischen Hintergrunds Finnlands erst für die Findung seiner Nation kämpft.

²⁹⁰ Janne Gallen-Kallela-Sirén weist der ungewöhnlichen Komposition sogar eine zukunftsweisende Komponente zu: Gallen-Kallela „[...] foregrounds the conflict between two-dimensionality, literalism and illusionism, on a fragile screen that separates painted reality from lived corporeality. On this delicate screen we can, for a fleeting moment, grasp a modern sensibility unique to Finland’s national painter: a paradoxical desire to realistically amalgamate the tradition of painted space and the future of painted surface.” Gallen-Kallela-Sirén 2001, S. 393f.

²⁹¹ Vgl. Gallen-Kallela-Sirén 1998, S. 120.

Auf dem Höhepunkt Leistikows dekorativ-stilisierender Phase entstand um 1895 das Ölgemälde *Herbst*, das auch unter dem Titel *Norwegisches Hochgebirge* bekannt ist (Abb. 35). Er zeigte es auf der letzten Ausstellung der Gruppe XI 1899. Der Betrachter blickt aus einem Tal auf einen schneebedeckten Gebirgszug. Während er im Vordergrund auf Felsen steht, die aus einem Bergsee ragen, schiebt sich ihm gegenüber im Mittelgrund ein Gletscher ins Tal. Holzschnittartig hat Leistikow die Konturen der Seen, Felsen und Schneeflecken konturiert. Diese strengen Umrisslinien setzt er selbst für die Spiegelungen in den still ruhenden Bergseen ein. Während der Vordergrund in dunklen Farben gehalten ist, hellt sich die Bergwelt zum Hintergrund allmählich auf und die hoch aufragenden Gipfel werden in strahlenden Sonnenschein getaucht. Obwohl dieser helle, zwischen gelblichgrünen Farbtönen variierende Streifen am Horizont nur einen kleinen Teil des Bildes einnimmt, wird der Blick unmittelbar auf ihn gelenkt. Dieser Eindruck wird begünstigt durch den Aufbau des Bildes: Durch die Felsen im Vordergrund wird eine Verbindung zu dem Betrachter aufgebaut. Über die Felsen und den Gletscher wandert der Blick tief ins Bild hinein, um kurz an den hohen Felsen im Mittelgrund des Bildes hängen zu bleiben. Doch bald wandert er in den strahlenden Hintergrund. Im übertragenen Sinn kann dieser Weg, der durch Farbigkeit und Struktur des ansteigenden Gebirges bestimmt wird, als Weg des Lebens gedeutet werden, die Helligkeit am Ende des Weges kommt einer Verheißung auf Entlohnung für alle Mühen des irdischen Lebens gleich.

Diese Interpretation liegt nah, da durch zeitgenössische Schilderungen aus dem Umfeld des Schwarzen Ferkels, in dem Anfang der neunziger Jahre auch Leistikow verkehrte, die Auseinandersetzung mit philosophischen und theosophischen Fragen belegt ist. Aufgrund der sehr stilisierten Bildsprache und der Divergenz zwischen den stark kontrastierenden Farben strahlt der *Herbst* eine verhaltene Spannung aus, wie sie einigen Werken Leistikows aus dieser Phase eigen ist.²⁹²

²⁹² Die unmittelbar motivische und stilistische Nähe zu dem 1892/93 entstandenen Gemälde *Jotunheim* des dänischen Malers Jens Ferdinand Willumsen ist in der Forschung bereits hinreichend belegt, zuletzt bei Bröhan 2008, S. 28. Es ist möglich, dass Leistikow auf einer seiner vielen Reisen nach Skandinavien sein Motiv ebenso wie Willumsen tatsächlich vor Ort in dem südnorwegischen Gebirge Jotunheimen fand. In einem Brief an Theodor Wolff vom 29. Juni 1898 spricht er frühere Reisen ins norwegische Hochgebirge an, mit „Hochtouren über Gletscher und Schnee“, die in jenem Jahr aus Krankheitsgründen jedoch reduziert werden müssen. Zitiert nach Bröhan 1989, S. 120. ‚Jötunheim‘ wiederum bezeichnet in der nordischen Mythologie ein „Reich der Riesen“, „das durch Flüsse und den Eisenwald von der Welt der Menschen getrennt ist.“ Rudolf Simek: *Lexikon der germanischen Mythologie*. (Kröners Taschenbuchausgabe, Bd. 368) Stuttgart²1995, S. 224.

Darüber hinaus rücken besonders die stilistische Umsetzung und dessen Stimmungswert den *Herbst* Leistikows in die Nähe Edvard Munchs. Es ist diese Vereinfachung der Linien, die der Landschaft Klarheit, aber auch Strenge geben. Die Betonung der Umrisslinien unterstreicht diese Wirkung ebenso wie der Verzicht auf Details zugunsten elementarer Formen. Sie erinnert besonders in dem Beispiel des *Herbstes* an den Cloisonismus des Synthetismus und an die Bildsprache japanischer Holzschnitte. In vielen der Arbeiten Munchs und Leistikows wird der Betrachter durch die jeweilige Empfindung, die das Motiv bei ihm auslöst, impliziert, er ist indirekt anwesend – es ist dieses Atmosphärische, das Stimmungshafte, das das Schaffen Munchs und Leistikows phasenweise eint.

Im Laufe der letzten Jahre des 19. Jahrhunderts ändert sich Leistikows Bildsprache erneut. Er reduziert die Stilisierung seiner Motive. Neben Werke mit dekorativ-poetischem Stimmungsgehalt treten nun vermehrt naturalistische Darstellungen. Diese Werkphase ist die vielfältigste in Leistikows Schaffen. Über jene variierende Auffassung seiner Gemälde hinaus experimentiert er mit druckgraphischen Techniken, entwirft beispielsweise Möbel, Bildteppiche, Tapeten und Glasfenster.²⁹³ Er publiziert auch vermehrt kunst- und kulturkritische Schriften. Während sein kunstgewerbliches Schaffen durch ‚nordische‘ Ornamentik und Motive wie Wikingerschiffe und Drachen bereichert wird, ändern sich seine motivischen Interessen in der Malerei jedoch kaum. Noch immer stehen märkische oder nordische Landschaften im Mittelpunkt, noch immer geht es ihm vor allem um tages- und jahreszeitlich variierende Stimmungen sowie um den Kontrast zwischen Landschaft und Wasser.

So auch in dem 1902 entstandenen Gemälde *Wolkenschatten*, das er im selben Jahr auf der fünften Ausstellung der Berliner Secession zeigt (Abb. 4). Durch dichte, aufgetürmte Wolken fallen Flecken aus Licht auf eine hügelige Landschaft, durch die sich ein Bach oder Flösschen zieht. Nur wenige Büsche stehen in der sonst kargen, wohl grasbewachsenen Landschaft. Deren Farbigkeit changiert zwischen sattem Grün und gelbbräunlichen Tönen und impliziert einen herbstlichen Tag. Der rasche, breite Duktus trägt dazu bei, dass der Eindruck von Wind entsteht, der über die

²⁹³ Zu Leistikows kunstgewerblichem Schaffen vgl. besonders Claudia Kanowski: „Kunst und Handwerk müssen wieder Eins werden...“ *Das Kunstgewerbe im Werk von Walter Leistikow*. In: Kat. *Stimmungslandschaften. Gemälde von Walter Leistikow (1865-1908)*. Hg.: Ingeborg Becker. Berlin, Bröhan-Museum, 2008/09. München, Berlin 2008, S. 96-111.

Hügel weht, die Wolken und das durch sie fallende Licht vor sich her treibt. Das Wechselspiel aus Helligkeit und Dunkelheit, das durch die (Regen-)Wolken hervorgerufen wird, intensiviert die Unruhe, die das Gemälde ausstrahlt.

Dieser Effekt steht in Kontrast zu dem des *Herbstes* aus Leistikows dekorativ-stilisierenden Werkphase: Hier dominieren natürliche Bewegung und Wandel, dort angespannte Ruhe, fast Starre. Hier dominiert ein lockerer, trockener Pinselstrich, dort ein feiner, glatter. Hier vermischen sich die erdigen Farben, dort bleiben sie innerhalb der holzschnittartigen Umrisslinien, jeder Bildebene scheint eine eigene Farbigkeit zugewiesen zu sein. Trotz dieser Gegenpole verbindet die Gemälde der Fokus Leistikows – das Erfassen von Lichtspielen und -stimmungen auf Land und Wasser zu einer bestimmten Tageszeit. Auf diese Weise lassen sich beide Landschaften als Stimmungslandschaften interpretieren.

Deutlich tritt Leistikows Betonung des Stimmungswertes auch bei seinen Grunewaldlandschaften der Phase um 1900 hervor. Sie bilden eine Schnittmenge zwischen seiner dekorativen und naturalistischeren Auffassung. Sie wirken natürlicher, weniger stilisiert als *Herbst* und *Abendstimmung am Schlachtensee* (Abb. 23), aber verhaltener als *Wolkenschatten*. Die *Liebesinsel im Grunewald* (Abb. 36) wird hier angesprochen, um diese Lücke zu schließen, um Leistikows Variantenreichtum in der formalen Umsetzung bei aller Wiederkehr der Motive zu veranschaulichen. Dieses Werk – als *Hubertussee im Grunewald* auf der siebten Ausstellung der Berliner Secession 1903 gezeigt – wird in der Forschung zu Leistikow „um 1904“ datiert.²⁹⁴ In Corinths posthumer Hommage an den Freund Leistikow findet sich jedoch eine Abbildung des Motivs mit der Datierung „um 1902“.²⁹⁵ Da es darüber hinaus in den Abbildungsteil des Secessionskataloges 1903 aufgenommen wurde, kann hier belegt werden, dass es spätestens 1903 entstanden ist. Wahrscheinlich kann man sogar der Datierung Corinths folgen.

Leistikow wählt einen Bildausschnitt, bei dem sich der See direkt vor dem Betrachter ausbreitet, er verzichtet auf einen Ufersaum im Vordergrund. Der Natureindruck ist dadurch unmittelbarer, der Betrachter kann Teil der Szenerie werden. Erst im

²⁹⁴ Jüngst beispielsweise in Kat. *Stimmungslandschaften. Gemälde von Walter Leistikow (1865-1908)*. Hg.: Ingeborg Becker. Berlin, Bröhan-Museum, 2008/09. München, Berlin 2008, Abb. 76, S. 174, wahrscheinlich aufbauend auf Kat. *Walter Leistikow (1865-1908). Maler der Berliner Landschaft*. Hg.: Margrit Bröhan. Berlin, Haus am Waldsee, 1989 / München, Villa Stuck, 1989 / Kiel, Kunsthalle, 1989/90 / Bydgoszcz, Muzeum Okręgowe w Bydgoszczy, 1990. Berlin 1989, Abb. 56, S. 16 und Margrit Bröhan: *Walter Leistikow. Landschaftsbilder*. Berlin 1994, S. 46.

²⁹⁵ Corinth 2000, Abb. 28, S. 65.

Bildmittelgrund stehen hohe Bäume auf einer Landzunge, die den Bildraum nach links begrenzen. Das baumbestandene Ufer setzt sich im Hintergrund fort, ein oder zwei Villen lassen sich erahnen, weitere Zeichen menschlichen Lebens finden sich nicht, ganz ähnlich wie bei seiner *Abendstimmung am Schlachtensee*. Inmitten des Sees liegt eine Insel, die von üppigen Bäumen mit hängenden Zweigen, vielleicht Weiden, bestanden ist. Über den etwas unterhalb der Bildmitte angesetzten Horizont spannt sich ein bewölkter Himmel. Diese Wolken und deren Spiegelungen auf dem nur sanft bewegten Wasser erlauben es Leistikow, mit verschiedenen Helligkeitsstufen, Lichtnuancen zu arbeiten – er verwendet das Motiv häufig.

Über die Wolken kann er Bewegung oder Ruhe, Wind oder Windstille, Frische oder Schwüle in seinen Gemälden ausdrücken. Hier sind es erneut die Ruhe der abendlichen Seeidylle sowie das Spiel mit dem Licht und den davon hervorgerufenen Stimmungen, die den Maler faszinieren. Doch die Ruhe, die diese Ansicht ausstrahlt, ist nicht identisch mit der Starre seiner dekorativ-stilisierten Gemälde. Die Stimmung ist hier weniger symbolisch, als vielmehr persönlich intendiert. Sie drückt das aus, was Leistikow empfunden haben mag, als er das Motiv bearbeitete. Es zeugt von seiner Suche nach dem richtigen Ausdruck, der richtigen Form für sein Erleben. Liebermann formuliert Leistikows Ziel auf seiner Rede anlässlich dessen Beerdigung sehr genau:

„[...] wir haben in Leistikows Entwicklung das so seltene Beispiel eines stetigen Anstieges, eines inneren Ringens, seinem Ideale Nähe zu kommen. Und worin kann das Ideal eines Künstlers liegen als in dem jedes Mal erneuten Versuch, dem Gebilde seiner Phantasie plastischen Ausdruck zu verleihen, dem, was er in der Natur gesehen oder zu sehn vermeint, innres [sic] Leben zu geben?“²⁹⁶

Liebermann bezieht sich hier auf seine Kunstauffassung, der er in seinem schriftstellerischen Schaffen – besonders in der *Phantasie in der Malerei* – Ausdruck verleiht. Leistikows Werk steht in diesem Zusammenhang dem Liebermanns sicher näher als das Munchs, das immer wieder Merkmale der ‚Phantastik‘ aufweist, die Liebermann ablehnt.

Aber auch Munch fertigt weniger emotional aufgeladene Arbeiten. Im November 1905 begibt sich Munch ins thüringische Elgersburg, nahe Ilmenau, zur Kur, um

²⁹⁶ Zitiert nach Liebermann 1978, S. 103.

seine Alkoholabhängigkeit und seine psychischen Probleme behandeln zu lassen. Im Anschluss daran verbringt er auch Frühling und Sommer 1906 in Thüringen, wo unter anderem einige Landschaftsbilder entstehen. Im Vergleich zu seiner früheren Landschaftsauffassung sind diese weniger symbolistisch und vor allem in helleren Farben gehalten. Die bei Elgersburg entstandene *Thüringische Landschaft* (Abb. 5) aus dem Jahr 1906 zeugt von dieser zurückgenommenen Interpretation. Vor dem Betrachter breitet sich eine weite, hügelige Landschaft aus. Kein Baum, kein Tier, kein Mensch findet sich darin, nur angedeutet verweist ein kleines Haus in der linken oberen Bildhälfte darauf, dass die beschneiten Äcker, Weiden und Wiesen von Menschen bearbeitet werden. Über den Feldern öffnet sich im oberen Bildbereich ein weiter, bewölkter Himmel. Die Felder sind weich geschwungen und laden den Betrachter ein, über den Weg, der scheinbar vom Vordergrund tiefer ins Bild hineinführt, die Landschaft zu erkunden. Der schmelzende Schnee legt an einigen Stellen bereits die Erde frei, so dass die Farbigkeit des Bodens sehr variiert. Es sind überwiegend Nuancen von roten, gelben, grünen und blauen Farbtönen, die das Bild strukturieren.

Diese Strukturen wirken wie Farbfelder, beinahe wie gemusterte Stoffe, die die Hügel kaschieren. Die angespannte Stille, die viele Motive Munchs ausstrahlen, ist hier einer ruhigeren Atmosphäre gewichen. Dennoch zeigt Munch hier keine liebliche, detaillierte Vorfrühlingsimpression. Vielmehr interessieren ihn die weichen, ineinander übergleitenden Formen der durch sich ändernde Farbmuster strukturierten Felder, das Zusammenspiel von Abgrenzung und einheitlicher Form sowie die Farben, die das noch winterliche Licht auf dem Schnee, vor allem aber in Munchs Wahrnehmung entstehen lässt. Es ist – ähnlich wie bei Leistikows *Wolkenschatten* – die durch dieses besondere Licht hervorgerufene Stimmung, die ihn interessiert. Ragna Stang summiert Munchs frischere Arbeitsweise der Thüringer Zeit, der Jahre um 1905 allgemein, treffend:

“Viele seiner Landschaftsbilder dieser Jahre erwecken den Eindruck, dass Munch wie in den Lehrjahren in Nizza und in glücklichen sonnigen Tagen in Norwegen wieder auf Entdeckungsreise in die Welt geht, die ihn umgibt, ob er sich nun in Aasgaardstrand, in einem Thüringer Kurort oder in Warnemünde aufhält. Ihn können ein Park, oder feuchte, frisch gepflügte Äcker, ein Baum mit einem Haus im Hintergrund fesseln, so dass diese Motive von ihm mit seinen

Sinnen erfasst werden. Der Pinsel gibt die Eindrücke wieder, ohne dass jedoch seine Gemütsstimmung mit in das Bild hineinprojiziert wird.²⁹⁷

²⁹⁷ Stang, S. 195f.

4.3. Zusammenfassung und Einordnung

Im Folgenden wird der Blick auf die Ergebnisse der Werkanalysen gerichtet. Dabei steht zunächst die Zusammenführung dessen, was die Künstler in den jeweiligen Werkgruppen interessiert, im Vordergrund. Danach werden diese Interessen in dem jeweiligen Werk der Künstler verortet. Darauf aufbauend wird schließlich nach Gemeinsamkeiten und Unterschieden in der Behandlung der künstlerischen Fragestellungen und deren Umsetzungen gefragt. Geben sich die Künstler gegenseitig Impulse? Findet künstlerischer Austausch statt, und wenn ja, in welchem Maße, oder regen sie sich trotz vielfältiger Verbindungen kaum an?

4.3.1. Die Werkanalysen

Bei der Untersuchung der ersten Werkgruppe fällt auf, dass die besprochenen Porträts das Bestreben eint, den Blick des Betrachters auf den Kopf als Zentrum eines Bildnisses zu lenken, ihm auf den ersten Blick das eigentliche Sujet des Gemäldes vor Augen zuführen. Diese Fokussierung wird, wie gezeigt, mittels einer Art Projektionsfläche erreicht, vor der sich der Kopf abhebt. Darüber hinaus geht sie einher mit der Reduzierung narrativer Elemente. Diese Verminderung des erzählenden Moments im Bildraum behandeln die jeweiligen Künstler jedoch unterschiedlich ausgeprägt. Sie erreichen dadurch variierende Grade der Fokussierung.

So deutet Corinth in seinem Porträt *Walter Leistikows* (Abb. 6) einen Bildraum an, der sowohl auf seine Profession als auch auf die des Modells verweist und auf dieser Ebene beide im Sinne eines Freundschaftsbildnisses eint. Lediglich den Bereich hinter dem Kopf hebt er durch geschickt gelenkte Beleuchtung und den Verzicht auf Details hervor, so dass sich die Charakterstudie des Freundes davon klar abhebt. Corinth gelingt hier trotz dezenter Andeutung eines im doppelten Wortsinne narrativen Hintergrunds die Fokussierung auf das eigentliche Porträt. Ähnlich verfährt Anders Zorn in seinen Bildnissen *Martha Liebermanns* (Abb. 8) und *Gustavs V.* (Abb. 15). Den Kopf der Porträtierten hinterfängt, wenn auch unterschiedlich ausgeprägt, ein Fond, der dem Künstler als neutrale Projektionsfläche für sein Bildnis dient. Auch deutet Zorn einen Hintergrund an – bei ihm besteht dieser im Kontrast zu Corinth jedoch aus sich in den Bildraum öffnenden Räumen am jeweils rechten Bildrand.

Georg Simmel bezeichnet in seinem Essay *Brücke und Tür* aus dem Jahr 1909 die Tür als Bindeglied zwischen Innen und Außen: „Dadurch, daß die Tür gleichsam ein Gelenk zwischen den Raum des Menschen und alles, was außerhalb desselben ist, setzt, hebt sie die Trennung zwischen dem Innen und dem Außen auf.“ Während die bloße Wand „stumm“ ist, „spricht“ die Tür. Sie ermöglicht dem Menschen, durch Schließen und Öffnen der Tür selbständig den Grad dessen zu bestimmen, was er von sich preisgeben möchte. Die Tür ermöglicht also Kommunikation und Austausch, Simmel spricht von „dauerndem Wechseltausch[...]“.²⁹⁸

Bezogen auf die Malerei kann die geöffnete Tür als Erweiterung des Bildraumes verstanden werden. Sie lädt den Betrachter ein, wie hier bei Zorn, über das eigentliche Sujet hinaus den Blick in die Tiefe schweifen zu lassen. Zumindest im Bildnis Gustavs V. entsteht die sich öffnende Flucht am linken Bildrand eindeutig aufgrund einer offenen Tür, im Bildnis Martha Liebermanns wird nicht endgültig deutlich, ob sich im Hintergrund eine Tür oder ein offener Durchgang befindet. Im ebenfalls von Zorn gefertigten Porträt *Max Liebermanns* (Abb. 9), das als Gegenstück zu dem Martha Liebermanns verstanden werden kann, befindet sich im rechten Hintergrund jedoch eine Tür. Es kann daher angenommen werden, dass diese sich auch im Hintergrund des Bildnisses Martha Liebermanns befindet. Während das Porträt Max Liebermanns so komponiert ist, dass dennoch der Ausblick in die Bildtiefe verwehrt bleibt, wird der Blick in dem Gemälde Martha Liebermanns in einen angrenzenden Raum, scheinbar einen Salon, freigegeben. Wollte Zorn damit auf ihre Stellung als Dame des Hauses verweisen, ähnlich wie er bei Gustav V. Einblicke in dessen Lebens- oder Repräsentationsräume gibt?

Zorn begrenzt diese Ein- und Ausblicke, indem er die Porträtierten vor einer Projektionsfläche wiedergibt, die den Bildhintergrund dominiert. Er minimiert dadurch eine Charakterisierung des Porträtierten über das eigentliche Bildnis hinaus, regt jedoch gleichzeitig die Phantasie des Betrachters an, die das Umfeld gedanklich erweitern kann. Dieses Spiel mit sich öffnenden Türen und Raumfluchten war in der bildenden Kunst besonders ausgeprägt in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, beispielsweise Pieter de Hoochs. Dort standen jedoch, verkürzt dargestellt, die Wirkungen des einfallenden Lichts und sich ändernde Perspektiven im Vordergrund.

²⁹⁸ Georg Simmel: *Brücke und Tür*. In: Ders.: *Brücke und Tür. Essays des Philosophen zur Geschichte, Religion, Kunst und Gesellschaft*. Hg.: Michael Landmann, Margarete Susman. Stuttgart 1957, S. 1-7, hier S. 3f.

Die bei Zorn so erreichte Tiefenwirkung des Bildgefüges lenkt den Betrachterblick jedoch nicht vom Bildnis ab. Im Gegenteil: Durch die Verlegung der Raumöffnung an den Bildrand wird die als Fond dienende Wand, die diese Raumflucht begrenzt und vor der sich beide Porträtierten befinden, betont. Zorn reduziert also wie Corinth in seinem 1893 entstandenen *Leistikow* narrative Elemente im Hintergrund, beide verzichten aber nicht ganz auf sie. Diesen Schritt vollzieht Munch in seinem Bildnis *Esches Kinder* (Abb. 14). Auch er lässt darin einen dreidimensionalen Raum zu. Dieser öffnet sich jedoch nicht, sondern dient einzig als Hintergrund für das Porträt. Er soll ebenso wenig den Blick des Betrachters vom Kern des Werkes ablenken wie die fehlenden Details, die hier besonders erstaunen, da es sich bei den Modellen um Kinder handelt und man annehmen könnte, sie wären spielend dargestellt.

Den Schritt zur Negierung eines Hintergrunds vollziehen schließlich Corinth in seinem Bildnis des *Eduard Graf von Keyserling* (Abb. 10) sowie Liebermann in seinem *Selbstbildnis* (Abb. 12). Corinth rückt bei diesem Gemälde näher an sein Modell heran. Er dezimiert ebenso jegliche Andeutung eines Tiefenraums wie dessen Ausschmückung. Keyserling sitzt vor einem unbestimmbaren zweifarbigen Fond, er ist nahe an diesen gerückt, so dass jede Tiefenwirkung umgangen wird. Einzig das Bildnis ist von Bedeutung, dessen Plastizität mit der Eindimensionalität kontrastiert und es so weiter betont. Ähnlich verhält es sich in Liebermanns Selbstporträt: Liebermann reduziert die Farbigkeit des Fonds jedoch noch weiter, so dass der Hintergrund keinerlei Interesse beim Betrachter hervorruft, dem Auge keinerlei Anregung bietet, keinerlei Fragen nach der Verortung des Bildnisses aufwirft. Dennoch grenzen sich Motiv und Bildgrund klar voneinander ab. Anders bei Munchs Porträt der *Dagny Juel Przybyszewska* (Abb. 7) und Gallen-Kallelas Bildnis *Rudolf Rittners* (Abb. 2): Hier negieren die Künstler den Hintergrund und jegliche Details, da sich Figur und Fond miteinander verweben. Einzig der Kopf beziehungsweise die Hände der Porträtierten treten deutlich hervor. Deren dadurch erreichte Betonung kommt darüber hinaus eine inhaltliche Konnotation zu: Munch betont das Dämonische der Femme fatal, Gallen-Kallela gibt durch die bühnenartige Ausleuchtung eine Referenz an Ritters Tätigkeit als Schauspieler.

Die hier aufgezeigte zunehmende Reduzierung erzählender Details und eines plastischen Bildraumes bis hin zu deren Negierung trägt bisher zur Akzentuierung der Individualität des Modells bei, ohne dabei symbolisch aufgeladen zu sein. Munch

hingegen verweist in seinem 1893 entstandenen Porträt Dagny Juel Przybyszewskas auf sein generelles Frauenbild dieser Zeit, das ihm die Frau unergründlich, schwer zu fassen erscheinen lässt. Die Verbindung von Körper und Bildgrund betonen diesen Eindruck des schwer Greifbaren. Die klare Ausformulierung des Kopfes Juel Przybyszewskas jedoch, der sich davon abhebt, aus dem Bild hervortreten scheint und sich somit unmittelbar auf den Betrachter bezieht, betont erneut den Fokus dieser Werkgruppe auf das eigentliche Porträt. Das Bildnis scheint bei keinem der Künstler idealisierend, sondern konzentriert auf die Charakterisierung des Porträtierten ohne ergänzende Attribute oder einen ausgeschmückten Bildraum. Lediglich über die Kleidung sind die Porträtierten darüber hinaus charakterisiert. Sie werden zwar teilweise in festlicher Kleidung gezeigt, jedoch nicht in ihnen ungewohnten Rollen inszeniert und vermitteln dem Betrachter so eine weitere Charakterisierung ihrer Persönlichkeit.²⁹⁹ Kein Kostüm oder eine Gestik, die über eine leichte Zuwendung dem Betrachter gegenüber hinausginge wie beispielsweise bei Gustav V. verschleiern ihr Wesen. Die Intensität des Ausdrucks wird dadurch ebenso gesteigert wie dessen Unmittelbarkeit. Einzig die Bildnisse Juel Przybyszewskas und König Gustav V. lassen dezente Distanz zwischen Betrachter und Modell aufkommen.

Auch wenn darüber hinaus einigen der Porträts eine durch Duktus und Farbwahl sehr ruhige Stimmung eigen ist und andere eher unruhig wirken, so ist ihnen unabhängig von jeweiligem Stil und Auffassung des Porträts ein Ziel gemein – den Fokus auf die individuelle Erscheinung des Porträtierten zu lenken. Sie sind daher Vertreter einer zeitgenössischen Bildnisauffassung, die losgelöst ist von der lange bestimmenden Aufgabe eines Porträts, Repräsentationszwecken zu dienen und dabei

²⁹⁹ Hier wirft sich die Frage nach einem ‚Mitspracherecht‘ der Modelle hinsichtlich Kleidung und Ausschmückung des Bildraumes auf, die hier jedoch nur angerissen werden kann. In Corinths Handbuch über das *Erlernen der Malerei* findet sich ein Passus dazu: „Bei dem Malen eines Porträts auf Bestellung glauben alle Angehörigen des Auftraggebers im guten Recht zu sein, ihre Ansichten äußern zu dürfen und ihre Wünsche auf Ähnlichkeit, – wie sie die Person sehen – auf dem Bilde berücksichtigt zu finden. [...] Man muß sich aber nicht unterkriegen lassen, sondern stets nach eigener Überzeugung arbeiten.“ Corinths 1979, S. 136.

Pauschal dargestellt, folgte in früheren Jahrhunderten der Künstler eher den Wünschen des Auftraggebers, da ihm weniger Individualität zugesprochen wurde. Mit zunehmender Autonomie des Künstlers wuchs sein Einfluss auf das Bildnis. Inwieweit wurden Wünsche des Modells aber in diesen Beispielen vom Maler angenommen? Häufig wird die Intention des Künstlers im Vordergrund gestanden haben. Allerdings gilt es zu bedenken, dass ein Porträt beziehungsweise die dargestellte Persönlichkeit nie „frei“ entsteht oder rezipiert wird, wie Catherine M. Soussloff in ihrer philosophisch-kunsthistorischen Arbeit über *The Subject in Art* feststellt: Es ist abhängig von Künstler, Porträtiertem und dem Betrachter, die die Erscheinung in variierendem Ausmaß aufgrund ihrer individuellen Erwartung und Interpretation mitbestimmen. Catherine M. Soussloff: *The Subject in Art. Portraiture and the Birth of the Modern*. Durham, London 2006, S. 23.

möglicherweise zu idealisieren – auch wenn seit Beginn der Porträtmalerei das Bildnis häufig vor einer Projektionsfläche positioniert war, so war doch das Ziel des Porträts ein anderes. Zwar wird die Zugehörigkeit der Porträtierten zur Bourgeoisie auch in den hier behandelten Bildnissen meist deutlich, sie ist jedoch nicht deren Intention. Einzig im Bildnis Gustavs V. wird bewusst ein Mitglied der Königsfamilie porträtiert. Im Zentrum aller Werke steht jedoch die Persönlichkeit des Modells, die in einer Charakterstudie herausgearbeitet wird.³⁰⁰

Mit der Reduzierung des Hintergrunds und eines narrativen Kontextes geht eine vermehrte Interpretationsfreiheit des Betrachters einher. Ernst H. Gombrich stellt hinsichtlich impressionistischer Werke fest, dass der Betrachter aufgrund der aufgelockerten Pinselführung, die keine klar definierte Umrisslinie erzeugt, die „Andeutungen des Künstlers“ durch seine Vorstellungs- und Erinnerungskraft verwandelt und so zu einer erneuerten Wahrnehmung gelangt, die ihm „Genuss bereitet. [...] Indem der Künstler dem Beschauer immer mehr überlässt, zieht er ihn in den Zauberkreis des Schaffens und ermöglicht ihm, etwas von der Freude am Bilden zu erleben, die bis dahin die streng gewahrte Domäne des Künstlers war.“³⁰¹ Diese interpretatorische Freiheit des Rezipienten verringert, verkürzt dargestellt, die vom Künstler angestrebte objektive Darstellung eines subjektiven Eindrucks und ergänzt sie um eine subjektive Komponente seitens des Betrachters.

Die Beobachtung Gombrichs kann auch für die hier besprochenen Gemälde gelten und zudem erweitert werden: Über die Charakterisierung des Porträtierten durch den Künstler hinaus wird der Betrachter aufgefordert, sich im übertragenen Sinne ‚ein Bild‘ des Modells zu machen. Die Reduzierung des narrativen Zusammenhangs in den Porträts fördert den Imaginationsprozess des Beschauers. Dieser Prozess setzt

³⁰⁰ Damit einher geht auch die Ablehnung einer idealisierenden Darstellung, die beispielsweise den natürlichen Alterungsprozess des Menschen außer Acht ließe. So spricht aus Corinths Bildnis des Grafen Keyserling dessen Krankheit, die sich in seinem Antlitz widerspiegelt. Das Porträt stellt eine Bestandsaufnahme des Modells dar, wie sie auch andere Künstler, etwa Käthe Kollwitz in ihren zahlreichen Selbstbildnissen, vornehmen.

In einer Untersuchung zum bürgerlichen Porträt der deutschen Moderne zwischen 1860 und 1900 wird darauf hingewiesen, dass Corinth „einer der ersten deutschen Maler [sei], der Bildnisse ganz im Verständnis der modernen menschlichen Psyche gestaltete.“ Sein Ausgangspunkt seien jedoch nicht Theorien der Psychologie, sondern wie etwa bei Liebermann oder Klinger „die pleinairistische und impressionistische Malerei.“ Die Autorin weist in diesem Kontext zwar auf den Hintergrund der Porträts als „reine Farbfläche“ hin, der den Ort der Entstehung verschleierte, sie vertieft diese Beobachtung jedoch nicht, wie es in der vorliegenden Studie geschieht. Carola Muysers: *Das bürgerliche Porträt im Wandel. Bildnisfunktionen und -auffassungen in der deutschen Moderne 1860-1900.* (Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 141) Hildesheim 2001 (zugl. Diss. Frankfurt/Main 1997), S. 248f.

³⁰¹ Ernst H. Gombrich: *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung.* Berlin⁶2002, S. 169.

einen Kreislauf in Gang: Je weniger Details der Künstler in dem Bildnis formuliert und es so für sich wirken lassen möchte, umso mehr Interpretationsspielraum entsteht auf Seiten des Betrachters und umso mehr wird das Porträt in eine subjektiv bestimmte Erzählung eingebettet – die Projektionsfläche des Porträts entwickelt sich zu einer Interpretationsfläche.

Von dieser Ausführung unterscheiden sich Corinths *Peter Hille* (Abb. 17) sowie Gallen-Kallelas Bildnis seiner Frau *Mary Gallén in einer felsigen Landschaft* (Abb. 31). In beiden Werken wird der Bildraum zur Erweiterung der Bildaussage genutzt. So dient er Corinth als eine Art Bühne, auf der er den Schriftsteller Hille aber auch sich selbst inszeniert – und folglich charakterisiert. Details wie Zeitung, Buch oder Büste, die Ausgestaltung des Raumes, die zeitgenössischen Kennern seines Ateliers dieses erkennbar machte, gehen über das eigentliche Porträt hinaus und geben dem Bild dadurch erzählende Tiefe. Aufgrund dieser Inszenierung entspinnt sich eine – vom Künstler gesteuerte – Geschichte um das Kernsujet. Sie ermöglicht dem Betrachter, den Porträtierten wie auch den Künstler – vermeintlich objektiv – in ein Umfeld einzubetten, wie es bei einer Reduzierung oder sogar Negierung des Bildraumes kaum möglich ist. Der Künstler lenkt durch die Verdichtung des Bildraumes bewusst die Interpretation des Betrachters und begrenzt deren Freiheit durch Vorgabe eines narrativen Kontextes. Gleichzeitig bezieht auch er durch diese Rezeptionshinweise den Beschauer in das Sujet ein. Der narrative Kontext begrenzt hier jedoch im Gegensatz zu den zuvor besprochenen Bildnissen die subjektiv geleitete Interpretation des Rezipienten.

Bei Gallen-Kallelas Bildnis seiner Frau ist deren Porträt zwar noch eigentliche Intention des Künstlers, er verknüpft es aber mit einem übergeordneten Sinn und geht so einen Schritt weiter als Corinth. Dieser Sinn ergibt sich aus dem Bildraum, in dem sich die Porträtierte befindet. Sie tritt aufgrund der farblichen Nuancierung und ihrer Positionierung in Verbindung mit dem Fond, scheint sich diesem gleichsam unterzuordnen. Gallen-Kallela dient der horror-vacui-ähnliche Bildraum zur Darstellung der Natur seiner Heimat. In Verbindung mit dem Porträt und vor dem Hintergrund der Nationalismusbewegung Finnlands ergibt sich der symbolische Gehalt: Mensch und Natur stehen miteinander in Verbindung, nehmen denselben Stellenwert ein. Hier ist die detaillierte Darstellung finnischer Flora zudem als Aufforderung an die Landsleute Gallen-Kallelas nach nationalem Selbstbewusstsein

zu lesen. Dem Fond kommt also eine besondere Gewichtung zu: Ohne diesen würde sich Gallen-Kallelas Intention dem Betrachter nicht erschließen. Seine Funktion steht hier also in starkem Kontrast zu der der Gemälde aus der eingangs besprochenen Werkgruppe, da er der eigentlichen Porträtaufgabe nicht nur dient, sondern diese zudem ergänzt.

In der zweiten Werkgruppe wird die Verdichtung der Komposition betont, so in Gallen-Kallelas *Auf dem Weg nach Tuonela* (Abb. 16). Die symbolisch aufgeladene Komposition vereint sowohl christliche als auch der finnischen Mythologie entlehnte Symbole. Gallen-Kallela bezieht den gesamten Bildraum in seine Erzählung ein. Die verdichtete Bildsprache erschließt sich dem Rezipienten in seiner ganzen inhaltlichen Tiefgründigkeit erst nach Entschlüsselung dieser Sinnbilder. Der Betrachter wird jedoch nicht nur interpretatorisch gefordert, sondern – im Vergleich zur Fokussierung auf ein Kompositionselement in der ersten Werkgruppe – auch kompositorisch, da Gallen-Kallela die Bildtiefe nutzt, um seine Erzählung zu entspinnen. Anders verhält es sich bei Corinths *Kindheit des Zeus* (Abb. 18). Lovis Corinth illustriert zwar auch ein Sujet, das sich dem Betrachter erst bei Kenntnis der Vorlage erschließt, die hier der antiken Mythologie entspringt. Er verlagert die Szene jedoch bühnenartig an den vorderen Bildrand. Infolgedessen erreicht er eine Gleichberechtigung der einzelnen Geschehnisse, die der Staffelung in Gallen-Kallelas tiefem Bildraum entgegensteht. Während dort eine zeitliche Abfolge von Geschehnissen impliziert wird, steht in diesem Werk deren Gleichzeitigkeit im Vordergrund. Diese übermittelt eine unruhige Stimmung, die zwar teilweise den lärmenden Handlungen und bewegten Körpern der Protagonisten geschuldet ist, die aber vor allem aufgrund dieser Gleichzeitigkeit entsteht. Bei Gallen-Kallela herrscht dagegen (angespannte) Stille, einerseits hervorgerufen durch jene Staffelung, andererseits durch die starre Körpersprache des Mannes und der ihn flankierenden Lilien sowie einen glatten Duktus.

Liebermann hingegen entwirft sowohl in seinem *Atelier des Malers* (Abb. 13) wie auch in seinem *Terrasse im Restaurant Jacob in Nienstedten an der Elbe* (Abb. 19) ähnlich Gallen-Kallela einen tiefen Bildraum, den er ganz bespielt. Anders als sein finnischer Kollege lädt er diesen, korrespondierend mit seiner Kunstauffassung, jedoch nicht symbolisch auf. Liebermann lehnte, wie an anderer Stelle bereits besprochen, jede ‚Phantastik‘ ab. Er nutzt die Bildtiefe vielmehr, um sein Motiv erzählend auszuschnürceln. Einmal geht es ihm dabei um die Illustrierung seines

künstlerischen Selbstverständnisses anhand der Atelieldarstellung, dann um verschiedene Eindrücke einer sommerlichen Rast auf der Restaurantterrasse. Darüber hinaus interessiert ihn beide Male die Darstellung einer lichtdurchfluteten, ungezwungenen Alltagsszene.

Die in dieser zweiten Gruppe analysierten Gemälde zeigen also den variierenden Umgang mit einem verdichteten Bildaufbau. Während er bei Gallen-Kallelas *Weg nach Tuonela* und *Corinths Kindheit des Zeus* auf symbolisch und mythologisch verschlüsseltem Inhalt basiert, dient dieser in *Corinths Bildnis Peter Hilles*, in Liebermanns *Atelier* sowie seinem *Restaurant Jacob* der Ergänzung, der Ausschmückung ihrer Erzählung. Die darauf beruhende Entwicklungsmöglichkeit, die Vielfältigkeit der Erzählung kontrastiert mit der Gleichzeitigkeit in *Corinths* bühnenartigem Bildaufbau. Dennoch eint sie das durch diesen Bildaufbau gesteigerte erzählende Moment, das die Zentrierung der zuvor besprochenen Bildgruppe aufbricht. Hier interessiert die Künstler nicht ein Kompositionskern, sondern eine breit angelegte Erzählung, die demgegenüber zu einer Kompositionsverdichtung führt.

Eine ähnliche Erzähldichte wie in Liebermanns *Restaurant Jacob in Nienstedten* findet sich in seiner drei Jahre später entstandenen Schilderung des *Biergarten ‚De Oude Vink‘ bei Leiden* (Abb. 20).³⁰² In der dritten Werkgruppe dominiert nun die formale Struktur des Bildraumes die Erzählung. Wieder ist Liebermann auch das Spiel des Lichts wichtig, das durch die Betonung der formalen Elemente eine besondere Hervorhebung erfährt: Die Lichtflecken, die die durch das Blätterdach scheinende Sonne auf den Boden, die Baumstämme und das Mobiliar wirft, konkurrieren nicht mehr mit der Erzählung. Sie sind nun mit ihren zirkulären Formen den Vertikalen der Baumstämme gleichwertig und unterstreichen so den Fokus Liebermanns auf der Strukturierung dieses Werks. In Liebermanns Werk findet sich wie gezeigt immer wieder die vertikale Strukturierung durch Baumstämme, entweder regelmäßig als Allee oder unregelmäßig frei stehend angeordnet. Sie dienen ihm der Rhythmisierung des Bildraumes. Dadurch gewinnt er einen klar definierten Raum, in

³⁰² Vergleicht man die verschiedenen Szenen dieses Liebermann immer wieder beschäftigenden Motivkreises, so fällt auf, dass er im Zuge der Auflockerung seiner Palette und Formensprache auch das Erzählende dieses Sujets reduziert. Der Fokus richtet sich zunehmend auf dessen formale Strukturierung. Diese Entwicklung verläuft parallel zu der seines Gesamtwerkes, in dem Liebermann großzügiger in der detaillierten Ausformulierung wird und auch figürliche Darstellungen vermehrt zurücktreten.

dem sich sein Interesse an einem erzählenden Motiv oder der Natur selbst entfalten kann – sie hilft ihm aber auch, bei zunehmend freierem Duktus dem Bildgefüge Halt zu geben.

In Munchs *Stimme* (Abb. 21) hingegen scheinen die Vertikalen der Erzählung keinen Raum zu geben, sie schaffen stattdessen eine Barriere, die sich zwischen das erzählende Motiv des Vorder- und Hintergrundes schiebt. Ihnen kommt so eine trennende Funktion zu, die die Einsamkeit der Handelnden betont. Munch bezieht diese Form der Strukturierung in das Bildgeschehen ein. Sie dient nicht allein der Rhythmisierung der Komposition, sondern ihr kommt symbolische Bedeutung zu, wodurch sie sich von Liebermanns Auffassung abgrenzt. Während Liebermann stets eine Horizontlinie, wenn auch zum Teil von den Vertikalen nahezu verdeckt, wahrt, negiert Munch aufgrund der unklaren Standposition der Dargestellten und einem Bühnenbildartig aufgerichteten Hintergrund immer wieder wie in der *Stimme* diese Linie.

Corinth schließlich nutzt in seinem von vertikalen und horizontalen Blickachsen dominierten Gemälde *Mädchen mit Stier* (Abb. 26) die Strukturierung des Bildraumes zur Gestaltung seines Motivs. Die Ausweitung der Erzählung in die Bildtiefe negiert er, sie entspinnt sich unmittelbar am vorderen Bildrand. Stattdessen ordnet er wie bereits bei seiner Illustration der *Kindheit des Zeus* auch hier sein Thema Bühnenartig am vorderen Bildrand an. Der Hintergrund ist für ihn hier lediglich ein Raum zur Verortung der Szenerie in einer ländlichen Umgebung, er bleibt jedoch untergeordnet. Anders als Liebermann erreicht er durch die Betonung starrer Kompositionslinien keine aufgelockerte Rhythmisierung. Vielmehr nutzt Corinth diese, um sein Motiv dem Betrachter plakativ zu präsentieren. Diesen Eindruck unterstreicht die sekundäre Behandlung des Hintergrunds.

In ähnlicher Weise behandelt Gallen-Kallela in seinem *Winter* (Abb. 27) aus dem Freskenzyklus' des Jusélius-Mausoleums den Bildraum. Auch er bremst den Betrachterblick zunächst am vorderen Bildrand. Der Standpunkt des Malers wie des Betrachters befindet sich unmittelbar vor der die Szene dominierenden tief verschneiten Kiefer, unmittelbar wird er mit dem ausschnitthaften Motiv konfrontiert, unmittelbar ebenso mit dessen linearer Struktur. Diese behindert zwar seinen Blick in die Bildtiefe, verwehrt ihn aber nicht ganz, so dass dieser nach anfänglicher Begrenzung ungehindert in sich hinter dem Motiv des Vordergrundes öffnenden Bildraum bewegen kann. Er kehrt jedoch immer wieder zum Ausgangsmotiv zurück

und betont so das formale Interesse Gallen-Kallelas: Die Irritation des Betrachterblicks durch diesem entgegen gesetzte lineare Strukturen. Im Kontext der symbolischen Illustration des menschlichen Lebenszyklus', in dem das Werk zu verorten ist, kommt dem Motiv zugleich inhaltliche Bedeutung zu: Nicht nur der Blick des Betrachters wird behindert, begrenzt, auch der Lauf des Lebens ist es.

Leistikow bedient sich in seinen Gemälden *Abendstimmung am Schlachtensee* (Abb. 23) und *Waldsee im Winter* (Abb. 24) ebenfalls vertikaler Kompositionselemente im Vordergrund, wie bei Liebermann und Munch handelt es sich hier um Bäume. Sie behindern jedoch nicht wie bei Corinth und Gallen-Kallela den Blick in die Tiefe, sondern dienen erneut der Strukturierung des vorderen Bildraumes. Sie lenken gleichzeitig den Blick des Betrachters sacht in den sich öffnenden Bildraum hinein. Ihnen kommt, ähnlich wie bei Liebermann, eine rein formale, nicht symbolisch aufgeladene Funktion zu: Die angeschnittenen Baumstämme vermitteln dem Betrachter den Eindruck, unmittelbar in die Szenerie involviert zu sein, scheinen den hinteren Bildraum aber auch dezent abzugrenzen, wodurch die Intimität der Szene gesteigert wird. Die streng vertikal verlaufenden Strukturen intensivieren zudem die Ruhe, die die Motive ausstrahlen, anders als es beispielsweise in Gallen-Kallelas *Winter* der Fall ist.

Eine andere Form der Bildstrukturierung wählt Anders Zorn: Er arbeitet häufig mit extremen Perspektiven. Sein oft hoch angesetzter Standpunkt wurde in einer zeitgenössischen Kritik als „Giraffenperspektive“ bezeichnet,³⁰³ gleichzeitig nutzt er wiederkehrend den Blick von unten. In seinem Motiv *Auf der Bodentreppe* (Abb. 25) wendet er in diesem Sinne die Froschperspektive an.³⁰⁴ Ihn interessiert dabei die Lenkung des Betrachterblicks, den er zielgerichtet auf die junge Frau in ihrer traditionellen Tracht führen kann. Zorn erreicht dadurch die Zentrierung auf sein Sujet und auf dessen Verortung in seiner Heimat Dalarna, deren Motivwelt ihm scheinbar Ausgleich zu den Porträtaufträgen der Bourgeoisie war. Parallel zu dieser perspektivischen Anordnung entsteht aber auch hier eine strenge Linienführung durch die Linien der Treppe und der Wandtäfelung, die dem perspektivischen Moment jedoch geschuldet sind.

³⁰³ Carl G. Laurin: *Anders Zorn. Zu seinem Geburtstag 18. Februar 1910*. In: *Die Kunst für Alle*, 25, 1909/10, S. 217-229, hier S. 224.

³⁰⁴ Auch sein Bildnis von *König Gustav V.* zeichnet sich durch Untersicht aus, wenn auch dezenter als in diesem Genremotiv aus seiner Heimat Mora.

Die in dieser Werkgruppe zusammengefassten Arbeiten verbindet die Strukturierung des Bildraumes, bei Liebermann und Munch auch dessen Rhythmisierung, durch geschickt angeordnete Kompositionselemente. Sie verleihen der jeweiligen Komposition Halt und Struktur, leiten aber auch den Betrachterblick. Einerseits dominieren vertikale Strukturen meist in Form von Baumstämmen, die bei Liebermann und Leistikow einen rein formalen Charakter haben. Andererseits erhalten sie bei Munch bereits inhaltlichen Charakter, der bei Corinth und Gallen-Kallela durch die unmittelbare Anordnung im Vordergrund und die damit verbundene Konzentration auf ihre symbolische Aussage gesteigert wird. Zorn kommt über eine nahezu überzeichnete Perspektive schließlich zur Strukturierung des Bildraumes und der damit verbundenen Blickführung.

Mittels den Bildraum strukturierender Kompositionselemente verfolgen die Künstler also neben formalen auch inhaltliche Interessen. Die Ordnung, die durch diese Strukturierung entsteht, bedingt wiederum das Gleichgewicht des Bildgefüges. Sie kann einem raschen, freien Duktus, der begrenzende Umrisslinien summarisch werden lässt, entgegenstehen, so dass der Bildraum dennoch Festigkeit ausstrahlt, wie etwa in Liebermanns *Biergarten* ‚*De Oude Vink*‘ bei Leiden. Sie kann aber auch geschwungenen Linien wie beispielsweise in Leistikows Ufer- und Wipfellinien der *Abendstimmung am Schlachtensee* als Gegenpol dienen und so ebenfalls die Komposition ordnen und festigen. Dieses illustriert das „Strukturthema“ und der daraus resultierenden Ordnung eines Kunstwerkes, von dem Rudolf Arnheim spricht.³⁰⁵ Ist diese Ordnung in sich ausgewogen, so ist auch das Spannungsverhältnis innerhalb des Kunstwerkes gleichmäßig verteilt. Die einzelnen Elemente, aus denen es sich zusammensetzt, stehen in einem harmonischen Verhältnis zueinander. Dieses kann etwa in Leistikows *Abendstimmung am Schlachtensee* nachvollzogen werden, dessen Ausgewogenheit durch das Strukturthema der Kombination von geschwungenen und geraden Kompositionslinien hervorgerufen wird.

Nachdem in den bisherigen Werkanalysen der Fokus auf kompositorische Fragen gerichtet war, steht in den folgenden zwei Werkgruppen das Verhältnis von Mensch und Natur im Mittelpunkt. Dabei wird in einer Werkgruppe gefragt, ob diese eine Symbiose miteinander eingehen oder ob sie stattdessen unabhängig voneinander als

³⁰⁵ Rudolf Arnheim: *Entropie und Kunst. Ein Versuch über Unordnung und Ordnung*. Köln 1979, S. 51.

Motiv beziehungsweise Hintergrund behandelt werden. In einer weiteren Werkgruppe werden schließlich Landschaftsdarstellungen behandelt, in denen der Mensch – der Künstler – über die Stimmungswerte der Landschaft mal mehr, mal weniger präsent ist.

Munchs *Melancholie* (Abb. 22) von 1892 repräsentiert einen Bildtypus, in dem die Landschaft nicht ‚nur‘ Hintergrund für das Motiv, sondern gleichwertig mit diesem ist. Gleichzeitig wird sie hier zum Träger der Emotionen des Künstlers. Diese Art der Verschmelzung von Natur und menschlichen Empfindungen ist typisch für Munchs Werk besonders der neunziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts. Die Farb- und Formgebung der Uferlandschaft ist symbolisch aufgeladen und fungiert als Seelenspiegel des dargestellten Mannes, analog zu Munchs Ansicht, dass „die Natur [...] nicht nur das für das Auge Sichtbare [ist], sie ist auch das innere Bild der Seele“.³⁰⁶ Sie ist also ausschließlich subjektiv konnotiert, anders als in dem Porträt *Mary Gallén in einer felsigen Landschaft* (Abb. 31). Zwar legt auch Gallen-Kallela in das Motiv sein eigenes Empfinden der Verbundenheit von Mensch und, spezifisch finnischer, Natur, er verbindet damit aber auch einen übergeordneten Appell an seine Landsleute. Dieser ist, wie gezeigt, im Sinne des aufkeimenden nationalen Selbstbewusstseins der finnischen Bevölkerung zu verstehen. Gallen-Kallelas Herangehensweise an sein Motiv ist also neben seinem Heimatstolz auch intellektueller Natur, während sie bei Munch emotional geprägt ist. Zudem findet sich bei aller Symbolkraft vor allem der Arbeiten aus den neunziger Jahren bei Gallen-Kallela tendenziell eine eher realistische Farb- und Formensprache.

Auch in Zorns *Jahrmarkt in Mora* (Abb. 30) ist die Komposition auf eine Person in freier Natur konzentriert, wie bei Munchs *Melancholie* und Gallen-Kallelas Porträt seiner Frau. Zorn fasst die Landschaft, in die das Motiv eingebettet ist, jedoch nicht symbolisch auf. Natur und Architektur repräsentieren vielmehr eine typisch mittelschwedische Landschaft, die wiederum das Sujet ergänzt. Hier harmonisieren Natur und Mensch miteinander, bilden eine natürliche Einheit. Sie sind einander gleichwertig, kein Aspekt scheint zu überwiegen, anders als in dem Bildnis *Mary Galléns*, in dem die (symbolische) Naturdarstellung die Porträtaufgabe dominiert. Auch ist die Natur bei Zorn, anders als wiederum bei Munch, nicht Träger der menschlichen Seele. Der dezent sozialkritische Unterton, der dem Sujet beiwohnt, ist dabei an dieses und nicht an die Natur geknüpft.

³⁰⁶ Zitiert nach Stang 1979, S. 11, laut Stang ursprünglich aus Edvard Munch: *Die Entstehung des Lebensfrieses*. Warnemünde 1907, S. 2.

In Zorns *Sommerabend* (Abb. 1) tritt diese Harmonie zwischen Mensch und Natur noch deutlicher zutage. Seine Schilderungen einer friedlich-ländlichen Idylle resultieren dabei aus seiner Heimatverbundenheit. Der Ausdruck dieses Heimatstolzes steht in Kontrast zu dessen Umsetzung bei Gallen-Kallela: Während sich der Finne zur Etablierung und Stärkung eines finnischen Nationalverständnisses einer symbolischen Bildsprache bedient und bewusst Kalevala-Motive aufgreift, kann Zorn auf tradiertes Brauchtum und das Bewusstsein einer mächtigen, politisch etablierten Nation zurückgreifen. Dem einen geht es also um Verankerung neuer Traditionen, dem anderen um Bewahrung überlieferter Bräuche, als Beispiel sei hier ferner Zorns Motiv der jungen Frau *Auf der Bodentreppe* genannt. Beide finden für ihre Ziele jedoch eine zeitgemäße, individuelle Bildsprache.

Zorns harmonischer Bildsprache kann man Liebermanns Gemälde *In den Dünen* (Abb. 29) und *Badende Knaben* (Abb. 3) gegenüberstellen. Auch diese haben zum Motiv einen einsam sinnenden Menschen in einer Landschaft, der jedoch nicht sozialkritisch konnotiert ist, sowie *Badende* in freier Natur. Ihnen fehlt aber die Harmonie zwischen Mensch und Natur, die Zorns Arbeiten eigen ist. Obwohl Liebermanns Sujets analog zu seiner Kunstauffassung nicht symbolisch überhöht sind, bleibt der Mensch häufig eine Art Fremdkörper in der Natur, sie bilden keine harmonische Einheit. Daher wirken seine Genrearbeiten oft arrangiert und nicht wie Momentaufnahmen, es mangelt an Unmittelbarkeit. In Gallen-Kallelas *Bauen* (Abb. 32) aus seinem Zyklus für das Jusélius-Mausoleum ist diese dezente Starre noch gesteigert. Sie wird hervorgerufen durch die Scherenschnittartigkeit der Figuren und deren damit einhergehender Monumentalisierung. Sie erscheinen wie in einem Standbild, ohne Interaktion mit der Umgebung, in der sie sich befinden. In dem Bildnis Mary Gallen-Kallelas ist die Körperhaltung der Porträtierten zwar auch reglos, sie wird jedoch durch formale Aspekte mit der Landschaft verbunden.

Die Interpretationen der Gemälde dieser Werkgruppe zeigen, dass eine Einheit zwischen Mensch und Natur einerseits durch symbolische Aufladung der Natur hergestellt wird wie in Munchs *Melancholie* und Gallen-Kallelas Porträt seiner Frau. Andererseits entsteht sie in Zorns Schilderungen seiner Heimat durch eine harmonische Verbindung von Motiv und Umgebung, die auf einem natürlichen Bewusstsein seiner Heimat basiert. Die leichte Distanz zwischen Mensch und Natur in Liebermanns Arbeiten mögen hingegen seinem Blick des Städters geschuldet sein. Dieser variierende Blickwinkel resultiert daher in harmonisch erscheinenden

Momentaufnahmen Zorns und in eher arrangiert wirkenden Motiven Liebermanns. In Gallen-Kallelas Motiven wiederum steigert sich ihre Distanz mit zunehmender Monumentalisierung der Figuren, aber auch der Landschaft.

Während in Munchs Darstellung der *Melancholie* die Stimmungswerte der Landschaft unmittelbar die Empfindungen des nachsinnenden Mannes am Bildrand widerspiegeln, ist sein der fünften Werkgruppe zugeordneter *Mondschein am Strand* (Abb. 33) nun von jeder unmittelbar menschlichen Referenz befreit. Dennoch handelt es sich nicht um eine realistisch wiedergegebene Uferlandschaft – auch sie ist Träger der Emotionen des Malers, der seinen Empfindungen bei der Betrachtung der mondbeschiedenen Uferlinie hier Ausdruck verleiht. Einen ähnlichen symbolischen Sinngehalt trägt Gallen-Kallelas *Wasserfall bei Mäntykoski* (Abb. 34). Der Finne thematisiert hier die Erhabenheit der Natur gegenüber dem Menschen. Gleichzeitig betont er die synästhetischen Werte von Natur und Musik. Seine Wasserlandschaft steht damit in neoromantischer Tradition, in der der Mensch auf der Suche nach einem ursprünglichen Naturerlebnis ist. Auch Leistikows stilisierter *Herbst*, um 1895 entstanden (Abb. 35), ist in diesem Sinne zu interpretieren. Die dekorativ-ornamentale Landschaft kann als Sinnbild des menschlichen Lebensweges interpretiert werden.

Diese drei Landschaften eint eine durch Farb- und Formensprache hervorgerufene sublimale Ausstrahlung, die wiederum in der über das Motiv ausgedrückten Stimmungslage des Künstlers fußt. Ihnen wohnt also eine symbolische Aussage inne, über die sich der Maler indirekt in die Landschaft einbringt. Er gibt sie nicht neutral wieder, sondern überhöht sie zu einer übergeordneten, erhabenen Landschaft. Diese Betonung des Sublimen in der Landschaft, das den Maler und ihm folgend den Betrachter berührt, erinnert an die ästhetische Theorie Edmund Burkes, nach der die „Quelle des Erhabenen [...] dasjenige [ist], was die stärkste Bewegung hervorbringt, die zu fühlen das Gemüt fähig ist.“³⁰⁷ Burke grenzt dabei das Sublime vom Schönen ab und hebt die für den Menschen unfassbaren Dimensionen des Gebirges und Meeres besonders hervor. Diese Ehrfurcht spiegelt sich in den drei Landschaften Munchs, Gallen-Kallelas und Leistikows wider.

³⁰⁷ Edmund Burke: *Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen*. Neu eingeleitet und herausgegeben von Werner Strube. (Philosophische Bibliothek, Bd. 324) Hamburg 1980, S. 72. Die Erstausgabe erschien 1757 in London unter dem Titel *A Philosophical Enquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and Beautiful*.

In Leistikows Bildsprache tritt um 1900 seine stilisierend-dekorative Bildsprache zugunsten einer naturalistischeren Auffassung zurück. In seinen Landschaften dominieren dennoch wie bisher aus Licht und Farbe hervorgerufene Stimmungswerte. Gleichwohl sind diese weniger symbolisch aufgeladen, als die von Mitte und Ende der neunziger Jahre. Seine *Liebesinsel im Grunewald*, spätestens 1903 entstanden (Abb. 36), sowie die *Wolkenschatten* von 1902 (Abb. 4) belegen diese neue Auffassung. Aus ihnen spricht die Faszination des Malers für Licht- und Schattenspiele. Die Stimmungswerte der Landschaft beziehen sich hier jedoch ganz darauf, welche Empfindungen die Natur bei dem Künstler hervorruft, während umgekehrt bei Munch häufig subjektive Emotionen und Stimmungen auf die Landschaft übertragen werden.

Nach 1900 ist Munchs expressive Ausdrucksform teilweise zurückgenommen. Seine *Thüringische Landschaft* (Abb. 5) ist in dieser Hinsicht zu verstehen: Der Künstler und mit ihm der Betrachter, der Mensch also allgemein, tritt in diesen Landschaftsdarstellungen in den Hintergrund – das Sublime ist nun reduziert. Dieses führt zu einer realistischeren Landschaftsauffassung, in der der Mensch, sowohl als Künstler als auch als Rezipient, weniger symbolisch impliziert ist. Er ist nicht mehr indirekt über seine Stimmungslage in der Landschaft anwesend und nimmt stattdessen eine beobachtende Rolle ein. Der Mensch zieht sich mehr und mehr aus dem Bildgeschehen zurück. Damit geht eine veränderte Bildaussage einher: Die Landschaftsdarstellungen sind nun weniger Sinnbild einer Gefühlslage als zunehmend an formalen Aspekten wie Licht- und Farbwerten orientiert. Dennoch – und hierin nähern sie sich erneut an – geht es auch in diesen um Stimmungswerte.

4.3.2. Rezeption von Gestaltungsprinzipien

Die Analysen der Werkgruppen haben gezeigt, dass zwar Überschneidungen ähnlicher Interessen bei den sechs Künstlern zu finden sind, diese aber überwiegend unterschiedlich umgesetzt werden. Formal und inhaltlich lassen sich unmittelbare Einflüsse nur in geringem Umfang feststellen. Vielfältige Kontakte und internationaler Ausstellungsbetrieb können natürlich dennoch ein Experimentieren mit verschiedenen künstlerischen Impulsen auslösen, gleichzeitig aber auch den eigenen Stil festigen. Hieraus lassen sich mehrere Schlüsse ziehen, die im Folgenden dargelegt werden.

Zum einen verfolgen die jeweiligen Künstler immer wieder unterschiedliche inhaltliche Anliegen trotz Ähnlichkeiten formaler Interessen, wie die Werkanalysen deutlich machen. Dabei stehen verkürzt diese Aspekte im Mittelpunkt: Die Wiedergabe wesentlicher Merkmale des Modells und dessen Psychologisierung, die symbolische Aufladung des Motivs sowie die Strukturierung des Bildraumes zur Intensivierung dieser Gesichtspunkte. Ferner das Verhältnis zwischen Mensch und Natur, wobei entweder Motiv und Hintergrund miteinander verbunden werden oder voneinander getrennt behandelt werden, sowie die Betonung landschaftlicher Stimmungswerte. Zum anderen treten alle Künstler im Untersuchungszeitraum in eine neue Werkphase ein. Das Frühwerk, das besonders beeinflussbar ist, ist bereits abgeschlossen, so dass sich auf dieser Basis nun das Hauptwerk entwickeln kann – gleichwohl entfalten sie sich weiter und experimentieren mit neuen Elementen oder Stilen.

Dieser Übergang geschieht Anfang der neunziger Jahre, mit Ausnahme Liebermanns, bei dem er sich erst Ende dieser Dekade manifestiert. In den Jahren um 1900 ist jedoch auch bei Leistikow, Munch und Gallen-Kallela ein erneuter, unterschiedlich ausgeprägter Stilwandel festzustellen. Corinths und Zorns Werkentwicklung verläuft zwischen 1892 und 1910 subtiler, so dass Wandlungen zwar weniger auffallen, im Zuge ihrer künstlerischen Entfaltung aber dennoch auftreten. Diese äußert sich beispielsweise in einem kühneren Duktus. Über diese neuen Stilphasen hinaus ist zu erwähnen, dass alle sechs Künstler im Laufe des Untersuchungszeitraumes ihren künstlerischen Durchbruch erlebten.³⁰⁸

Die Untersuchung hat gezeigt, dass von den behandelten Künstlern Leistikows dekorativ-stilisierende Arbeiten der neunziger Jahre denen Munchs hinsichtlich Komposition und Stimmungswert am nächsten sind. Leistikow war seit Munchs erster Berliner Ausstellung 1892 mit dessen Werk vertraut. In seinem Artikel zur *Affaire Munch* setzte er sich für ihn und seine Kunst ein und betonte die Individualität des Munchschen Werks. Auch wenn er nicht zu allen seinen Werken Zugang fand, so doch zu der Stimmung einiger Ausstellungsstücke:

³⁰⁸ Hier ist einzufügen, dass Liebermann im Unterschied zu den übrigen fünf Künstlern deutlich früher geboren ist und demzufolge in seiner Ausbildung Vorbilder einer anderen Generation erlebte. Sein Geburtsjahr ist 1847. Corinth wurde 1858 geboren, Zorn 1860, Munch 1863, Gallen-Kallela und Leistikow 1865. Trotzdem verbindet sie sowohl ihr gemeinsames (kunstpolitisches) Wirken für eine antiakademische Kunstauffassung, die Vergleichbarkeit ihres Werkes, ihre persönlichen Beziehungen zueinander als auch der Zeitpunkt für ihre künstlerische Anerkennung. Der Altersunterschied fällt hier daher nicht ins Gewicht.

„Da waren Sachen dabei so schön, so tief, so innig, so mit ganzer Seele geschrieben: vor allem einige Porträts, auch von den landschaftlichen Stimmungen dies und jenes. Aber am meisten doch liebe ich diese dämmernden Interieurs, so heimlich und lauschig. [...] – Das ist gesehen, das ist erlebt, das ist empfunden! Wer solches sprechen kann, oder malen, oder singen, wie soll ich es nennen, in dem lebt eines Dichters Gemüt, mit Dichters Augen schaut er in die Welt, die er liebt.“³⁰⁹

Aus diesen Worten lassen sich Rückschlüsse auf Leistikows Interessen ziehen. Er beschäftigt sich zwar weder mit Porträtmalerei noch mit Interieurs, die er bei Munch neben dessen Landschaftsauffassung schätzt. Das Atmosphärische, das ‚Empfundene‘, das ihn an Munchs Arbeiten fasziniert, lässt sich jedoch als generelles Anliegen definieren, losgelöst von jedem Genre. Anfang der neunziger Jahre, als Leistikow mit Munchs Werken in Kontakt kommt, wandelt sich allmählich Leistikows Stil von einer naturalistisch geprägten Auffassung zu atmosphärischen Stimmungslandschaften. Es würde zu weit gehen, Leistikow hier eine unmittelbare Übernahme der Gestaltungsprinzipien Munchs zuzuweisen. Die stilistische – nicht unmittelbar inhaltliche – Nähe, die sich für die neunziger Jahre zwischen Leistikows stilisierender Phase und Munchs Arbeiten dieser Jahre erkennen lässt, ist jedoch deutlich. Werke wie Munchs *Stimme* (Abb. 21) sowie Leistikows *Abendstimmung am Schlachtensee* (Abb. 23) verdeutlichen dieses. Im Zuge der Hinwendung Leistikows zu naturalistischeren Stimmungswerten ab etwa 1900 tritt diese Ähnlichkeit schließlich in den Hintergrund.

Die gebenden Impulse in den neunziger Jahren werden von Munch ausgegangen sein, der mit seiner neuen Bildauffassung in Deutschland überraschte. Seit jenen Jahren entwickelt sich seine subjektiv-expressive Bildsprache hingegen weitgehend autark.³¹⁰ Er ist indes der einzige der drei skandinavischen Künstler, der neben

³⁰⁹ Selber [d.i. Walter Leistikow], S. 1298.

³¹⁰ Zu Arnold Böcklin, aber auch Hans von Marées und Max Klinger wurden wiederholt Verbindungen zu Munch hergestellt. Da dieses bereits angesprochen ist und diesen Künstlern aufgrund ihrer Zugehörigkeit zu einer früheren Künstlergeneration (im Falle Böcklins und von Marées) beziehungsweise nicht in engerem Kontakt in dem hier untersuchten Zeitraum zueinander standen (im Falle Klingers, der zwar auch in Berlin ausstellte, seinen Lebensmittelpunkt dort jedoch nicht hatte – zudem bezieht sich die Verbindung zwischen Klinger und Munch vor allem auf ihre graphischen Arbeiten), kommt ihnen in der vorliegenden Arbeit keine tiefere Bedeutung zu. Eine vertiefende Behandlung würde hier vom Thema der Dissertation wegführen, daher sei auf weiterführende Literatur verwiesen: Etwa auf einen Beitrag Marit Langes, der sich vor allem mit Klingers Verhältnis zu Christian Krohg, einem Lehrer des jungen Munch, befasst. Sie betont die Bedeutung, dass Munch bereits mit Beginn der achtziger Jahre mit Werken Klingers in Kontakt kam, die sich im Besitz Krohgs befanden. Ferner sei verwiesen auf einen Aufsatz Hans Henrik Brummers, der Munchs Bewunderung für das

Auftragsarbeiten auch zahlreiche seiner freien Motive in Deutschland findet. Zorns und Gallen-Kallelas in Deutschland entstandene Arbeiten fußen hingegen vornehmlich auf Aufträgen, vorwiegend für Bildnisse, aber auch für einige andere Themen: Zorn etwa fertigt im Auftrag Alfred Lichtwarks eine Ansicht des Hamburger Hafens an, der eine Serie mit aquarellierten Hafenimpressionen vorausging.³¹¹ Dieser unterschiedliche Hintergrund wird bei den drei Künstlern unter anderem darauf zurückzuführen sein, dass Munch einige Jahre in Deutschland lebte, während Zorn und Gallen-Kallela für einige Monate oder auf der Durchreise Station machten. Zudem ist Munchs figürliche Auffassung allgemeiner gehalten und nicht wie bei Zorn und Gallen-Kallela wiederholt durch Trachten an deren Heimat gebunden.

Ähnlich wie die Werke Munchs und Leistikows sind die Gallen-Kallelas besonders in der letzten Dekade des 19. Jahrhunderts dem Dekorativ-Ornamentalen verpflichtet, das häufig mit symbolischem Sinngehalt einhergeht. Bezüglich Gallen-Kallela wurde auf den „Zusammenhang paneuropäischer Faszination für lineare Abstraktion“³¹² im Zuge des Jugendstils hingewiesen, der sicher sowohl für Munch als auch Leistikow gilt. Gleichwohl ist Gallen-Kallelas Werk, ähnlich Munchs, vor allem seit Abschluss seines teils französisch inspirierten Frühwerks sehr eigenständig. Sein Interesse an Deutschland galt allein den Möglichkeiten, die sich ihm hinsichtlich Ausstellungen und Aufträgen boten. Aus Briefen, die er während seines mehrmonatigen Aufenthaltes in Berlin Anfang 1895 schrieb, geht hervor, dass ihm die deutsche Kunst und Mentalität verschlossen blieben. So beschrieb er seinen Freunden und Kollegen Louis Sparre und Elin Danielson-Gambogi Berlin und vor allem dessen zeitgenössische Kunstszene als höchst unkünstlerisch und uninspirierend, aus der er sich heraussehne.³¹³ Noch schärfer formuliert er sein Unvermögen, deutsche aber auch französische oder englische Landschaften und das Leben der Bewohner dieser

Erhabene in Böcklins Kunst hervorhebt sowie auf einen Beitrag Josef A. Schmolls gen. Eisenwerth, der aufgrund der Monumentalität, die Munchs Werken ab den neunziger Jahren eigen ist, einen Vergleich mit der Kunst Marées' zieht und die Frage aufwirft, ob Munch diese Werke kannte und möglicherweise von ihnen angeregt wurde. Marit Lange: *Max Klinger und Norwegen*. In: *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte*, 33, 1994, S. 157-212, bes. S. 165f. / Hans Henrik Brummer: *Noch einmal: Der Fall Böcklin*. In: *Kat. SeelenReich. Die Entwicklung des deutschen Symbolismus 1870-1920*. Hg.: Ingrid Ehrhardt, Simon Reynolds. Frankfurt/Main, Schirn Kunsthalle / Birmingham, Museum and Art Gallery / Stockholm, Prins Eugens Waldemarsudde, 2000. München, London, New York 2000, S. 29-51, bes. S. 30. / Josef A. Schmoll gen. Eisenwerth: *Zur Marées-Rezeption in der Malerei*. In: *Kat. Hans von Marées*. Hg.: Christian Lenz. München, Neue Pinakothek, 1987/88 / München, Schack-Galerie, 1987/88. München 1987, S. 151-162, bes. S. 159.

³¹¹ Zu diesem Auftrag vgl. zum Beispiel Brummer 1989, S. 64f.

³¹² Gallen-Kallela-Sirén 2005, S. 94.

³¹³ Brief an Louis Sparre vom März 1895 sowie an Elin Danielson-Gambogi vom 22. März 1895. Wiederabgedruckt in und zitiert nach Ilvas, S. 129f. und 131.

Länder in seiner Kunst umzusetzen: Selbst wenn er gewollt hätte, wäre es ihm nicht möglich gewesen, schreibt er in seinen Erinnerungen.³¹⁴ Vor diesem Hintergrund überrascht es kaum, dass die Kunst seiner deutschen Zeitgenossen ihm keine Impulse zu geben vermochte.

Liebermanns, Zorns und Corinths Kunst verbindet die Konzentration auf eine möglichst naturnahe Darstellung, die die Kernaussage ihres Motivs übermitteln soll. Eine Symbolisierung ihres Themas liegt ihnen fern – im Gegenteil: Sie fokussieren das Fundamentale, wie Hans Henrik Brummer es für Zorn benannte.³¹⁵ Dieses lässt sich aber auch auf Liebermann und Corinth übertragen. Corinths Umsetzung ist dabei sicher drastischer als die Liebermanns und Zorns. Bei Corinth und Zorn ist thematisch eine gewisse Nähe zu erkennen. Beide interessieren sich für Akt- und Porträtmalerei. Bei Corinth sind diese oft in literarische Themen eingebunden, während Zorn seine nahezu ausschließlich weiblichen Aktdarstellungen in bäuerliche Alltagsdarstellungen integriert. Der bei Corinth teils etwas derbe Unterton ist bei Zorn nicht auszumachen, beider Akte sind jedoch immer wieder erotisch akzentuiert. Auch wenn heute nicht zu belegen ist, wann sich Zorn und Corinth kennen lernten, so ist davon auszugehen, dass sie spätestens nach Corinths Umzug von München nach Berlin im Jahr 1901 durch gemeinsame Bekanntschaften und Ausstellungen miteinander persönlich bekannt wurden. Das Werk des jeweils anderen mag ihnen jedoch schon früher bekannt gewesen sein, zumindest Corinth wird Zorns Arbeiten bereits in München gesehen haben.

Unmittelbare Impulse lassen sich dennoch nicht für ihr jeweiliges Oeuvre erkennen, auch wenn teilweise eine gewisse Nähe zu erkennen ist.³¹⁶ Es ist Zorns „Wille für das ehrlich Wiedergegebene, was nicht ausschließt, daß er das Häßliche vermeidet und das sucht, was ihn anspricht [...]“,³¹⁷ der ihn eher zu Liebermann als zu Corinth rückt. Darüber hinaus ergab auch die Gegenüberstellung Corinths und Munchs hinsichtlich

³¹⁴ Gallen-Kallela in seinen 1924 veröffentlichten Erinnerungen, zitiert aus einer Interpretation von Janne Gallen-Kallela-Sirén im Katalogteil von Kat. *Akseli Gallen-Kallela. The Spirit of Finland*. Hg.: David Jackson, Patty Wageman. Groningen, Groninger Museum, 2006/07. Rotterdam 2006, S. 118.

³¹⁵ Brummer 1989, S. 77.

³¹⁶ Erik Forssman benennt nach einem Vergleich von Zorns *Ein Toast in der Loge von Idun* aus dem Jahr 1892 (das 1896 auf der Jubiläumsausstellung der Akademie in Berlin ausgestellt wurde, und das Corinth, der auch vertreten war, möglicherweise sah) und Corinths *Die Logenbrüder* von 1898/99 plausibel eine „gewisse Aussagekraft“ für die Nähe der Porträts und einen ähnlich feinen Humor. Auch er sieht aber keinen „direkten Zusammenhang“, sondern legt seinen Vergleich aufgrund einer „Wesensverwandtschaft“ und sich überschneidender künstlerischer Gattungsinteressen an. Darüber hinaus bietet sich eine Gegenüberstellung aufgrund ihrer parallelen Ausstellungstätigkeiten wie in dieser Arbeit an, die diese Einschätzung bestätigt. Forssman 1989, S. 33-36, Abb. ebd. S. 35.

³¹⁷ Carl Larsson: *Ich. Ein Buch über das Gute und das Böse*. Aus dem Schwedischen von Hans-Günter Thimm nach der Ausgabe von 1969. Königstein im Taunus 1985, S. 156.

ihrer teils bühnenartig am vorderen Bildrand entrollten Motive keinen unmittelbaren Zusammenhang, da sie sowohl formal als auch inhaltlich andere Ziele verfolgten. Ähnlich verhält es sich mit Gallen-Kallela: Die Gegenüberstellung zeigte zwar verwandte künstlerische Interessen, direkte Anregungen fanden sich aber nicht. Auch in den Arbeiten von Liebermann und Zorn sind unmittelbare gegenseitige Anregungen nur vereinzelt zu erkennen. Es ist anzunehmen, dass Zorn durch den befreundeten Liebermann Impulse zur Behandlung der Perspektive erhielt.³¹⁸ Darüber hinaus übernahm aber Zorn von den anderen hier untersuchten Künstlern keine Impulse. Er hatte früh seine Interessen gefunden und experimentierte weniger mit stilistischen Änderungen als etwa Leistikow.

Liebermann äußert sich wiederholt lobend über Zorn, gleichzeitig lehnte er die ‚Phantastik‘ der Werke Munchs und Gallen-Kallelas ab.³¹⁹ Harry Graf Kessler berichtet von einem Treffen mit Liebermann in dessen Atelier, bei dem sich dieser über Munchs Stil negativ äußerte. Anlass war der Vorschlag Kesslers, Liebermann solle eine Porträtskizze nicht weiter ausführen, da sie bereits die wesentlichen Merkmale zeige:

„Nein, meinte er [Liebermann, Anm. d. Verf.], sehen Sie, Ihr Freund Munch, der macht das so. Aber ich bin der Ansicht, gerade dadurch unterscheidet sich der Maler vom Dilettanten, dass er nicht Angst hat, weiterzumalen und selbst ein Bild zu verderben. Das ist der Maler seiner Ehrlichkeit schuldig. Jedes Bild muss durch ein Stadium durchgehen, wo es gequält aussieht.“³²⁰

³¹⁸ Bereits Forssman vermutet vereinzelt kompositorische Anregungen Liebermanns auf Zorn. Forssman 1989, bes. S. 31f.

³¹⁹ Über Zorn zum Beispiel in einem Brief an Franz Servaes vom 28. Dezember 1910, in dem er sich gegen Meier-Graefe richtet, der Zorns in der Secession im Sommer 1910 gezeigte Arbeiten in einem Artikel in der von Maximilian Harden herausgegebenen Zeitschrift *Die Zukunft* scharf kritisierte. So schrieb Meier-Graefe: „Leute wie er müßten gemieden werden.“ Er spricht von Zorns Modellen als „zerfließenden Wachspuppen“ und unterstellt Liebermann, er habe Zorn aus reinem Freundschaftsdienst eingeladen: „Zorn spekuliert mit dem Impressionismus; er beutet ihn aus. Schlimm genug, daß man Das [sic] einem Liebermann erst sagen muß. Noch schlimmer, daß so ernsthafte Künstler wie Slevogt und Corinth der dickköpfigen Gutmüthigkeit des Aelteren, der sich einem Jugendfreund freundlich zeigen will, in solchen Dingen nicht energisch Opposition machen [...]“ Liebermann, ob der Worte Meier-Graefes gekränkt, nennt Zorn hingegen „tüchtig“ und „als Vorbild für die Jüngeren viel vorteilhafter als Cézanne und van Gogh“, auch komme Kunst von Können und Können hieße, „seiner Phantasie, seiner Vorstellung sinnlichen Ausdruck geben zu können. Das kann Zorn [...]“ Liebermann an Servaes zitiert nach Max Liebermann: *Briefe*. Auswahl: Franz Landsberger, ergänzte Neuauflage: Ernst Volker Braun. (*Korrespondenzen*, Bd. 5) Stuttgart ²1994 (Erstausgabe: Max Liebermann: *Siebzig Briefe*. Berlin 1937.), S. 39. / Artikel Meier-Graefes: Julius Meier-Graefe: *Wachspuppen und Künstler*. In: *Die Zukunft*, 71, 1910, S. 184-191, hier S. 189.

³²⁰ Tagebucheintrag Kesslers vom 30. Oktober 1906, zitiert nach Harry Graf Kessler: *Das Tagebuch. Vierter Band 1906-1914*. Hg.: Jörg Schuster. (*Harry Graf Kessler. Das Tagebuch 1880-1937. Veröffentlichungen der Deutschen Schillergesellschaft*, Bd. 50.4) Stuttgart 2005, S. 192f.

Bei aller Ablehnung des in Liebermanns Augen ‚unfertigen‘ Stils Munchs scheinen ihn dessen Arbeiten wiederholt beeindruckt zu haben. So war es Liebermann beispielsweise besonders wichtig, Munchs *Lebensfries* auf der Secessionsausstellung 1902 zusammenhängend zu zeigen.³²¹ Die innovative Kunstauffassung Munchs scheint Liebermann trotz seiner Ablehnung der ‚Phantastik‘ beeindruckt zu haben, so dass er sie zur Demonstration der Vielfältigkeit der Kunst um 1900 – und dieser Aspekt wird ausschlaggebend gewesen sein – einem breiten Publikum zugänglich machen wollte. Es ist also nicht nur Leistikow zu verdanken, dass Munch an zahlreichen Secessionsschauen teilnahm, sondern der Vorsitzende Liebermann setzte sich ebenfalls dafür ein.

Trotz aller Verschiedenartigkeit ihrer Arbeiten hat Liebermann dennoch einige Impulse hinsichtlich Komposition und Farbigkeit von Munch erhalten, worauf bereits Angelika Wesenberg plausibel hinweist.³²² Im Laufe der neunziger Jahre begann Liebermann, nach einem neuen Ausdruck zu suchen, der schließlich um 1900 mit aufgehellter, weniger erdiger Palette und neuen Themen deutlich wurde. Munchs Ansatz wird ihm dazu Anregungen gegeben haben. Die strenge Profilansicht, die Liebermann seit diesen Jahren immer wieder nutzte und die etwa an seinem sitzenden Bauern *In den Dünen* (Abb. 29) auffällt, mag ebenfalls auf die Inspiration durch Munch zurückzuführen sein. In den Jahren zuvor favorisierte Liebermann meist eine leichte Drehung des Modells, die die Kompositionen weniger streng erscheinen lässt. Munch hingegen nutzte die Profilansicht oft und zeigte in Berlin viele nach diesem Prinzip aufgebaute Arbeiten.

Ferner merkt Wesenberg an, Liebermanns Strukturierung des Bildraumes durch vertikale Baumstämme erinnere an eines der Gestaltungsprinzipien Munchs.³²³ Man kann hier allerdings zwei Aspekte ergänzen: Zum einen kann Liebermann auch durch Leistikows Arbeiten zu diesem Bildaufbau inspiriert worden sein, gleichwohl wäre Munch dann dennoch der ursprüngliche Ideengeber. Zum anderen – und das ist bedeutender – nutzt Liebermann bereits seit seinem Frühwerk Allein zur Raumstrukturierung. In der Mitte der neunziger Jahre lockert sich die bisher bevorzugte parallele Anordnung jedoch sichtlich auf. Liebermann verteilt die Vertikalen nun im gesamten Bildraum und erinnert etwa in dem hier behandelten

³²¹ Munch schrieb am 18. Februar an den Kunsthistoriker und Landsmann Andreas Aubert: „Liebermann hat vorgeschlagen, in der Sezession außer den neun Bildern auch den vielgeschmähten Zyklus mit Bildern auszustellen, die von Liebe und Tod handeln.“ Zitiert nach Eggum 1982, S. 6.

³²² Wesenberg, S. 154.

³²³ Ebd.

Biergarten ‚De Oude Vink‘ bei Leiden (Abb. 20) tatsächlich an Munchs Auffassung. Es liegt nahe, dass Liebermann durch Anregung der Arbeiten Munchs sein ursprüngliches Kompositionskonzept variierte, Munch hier also nicht den ersten Impuls zu dieser Strukturierung gab, er jedoch inspirierend für deren Weiterentwicklung war. Diese vorübergehende formale Nähe schließt den inhaltlichen Gegensatz Liebermanns und Munchs nicht aus, auf den an anderer Stelle bereits eingegangen wurde. Neben dieser neuen Kompositionsform behielt Liebermann die parallele Anordnung von Alleen jedoch bei.

5. Schlussfolgerung

Trotz vielfältiger Berührungspunkte sich immer wieder überschneidender künstlerischer Interessen kam es also nur geringfügig zu Impulsen, die sich auf das Schaffen eines anderen Künstlers auswirkten. Dieses ist zurückzuführen auf die Ursache der gegenseitigen Zuwendung: Sie basiert hier nicht zuerst auf der Suche nach künstlerischer Inspiration und Ausbildung. Stattdessen steht für die Hinwendung Gallen-Kallelas, Munchs und Zorns nach Deutschland die mögliche Erweiterung ihrer Ausstellungs- und Verkaufsmöglichkeiten, also die Festigung und Bestätigung ihrer Künstlerpersönlichkeit im Vordergrund. Adolf Paul formulierte bezüglich Munch sehr treffend: „Munch, der in Paris lernte, aber in Berlin wurde.“³²⁴ Zorn war durch seine Jahre in Paris zudem bereits arriviert und stellte sich in Deutschland Anfang der neunziger Jahre der Herausforderung, sich einen neuen Markt zu erschließen.³²⁵ Ganz ähnlich verhielt es sich mit Gallen-Kallela. Zorn und Gallen-Kallela verlagerten jedoch anders als Munch ihren Lebensmittelpunkt nicht nach Berlin.

Ferner zieht Corinth, auch auf Anraten Leistikows und Liebermanns, im Jahr 1901 von München nach Berlin, da er sich ebenfalls einen neuen Markt erschließen wollte. Seitens Corinth, Leistikow und Liebermann ist jedoch generell das Interesse an der Vielfältigkeit der modernen Kunst vorrangig, die etwa durch die Internationalität der Ausstellungen und Mitglieder der Berliner Secession ausgedrückt wird, in deren Vorstand sie tätig waren. Auch persönliche Gründe sind bei der Erschließung neuer Kunstlandschaften mitbestimmend, so im Falle Zorns, der von dem mit ihm befreundeten Liebermann in Berlin protegiert wurde, oder bei Leistikow durch seine Heirat mit einer Dänin.

Die gegenseitige Zuwendung bedingen hier also primär pragmatische Ursachen, ergänzt durch das Interesse einzelner deutscher Künstler am Norden und freundschaftliche oder familiäre Verbindungen. Diese Zuwendung oder das generelle Interesse basiert demnach in diesem Fall weder auf einer idealisierten Sicht auf das jeweils andere Land, noch auf Gründen der Ausbildung, wie sie in der Mitte des 19. Jahrhunderts häufig zu finden waren. Es sind stattdessen Künstler, die ihre Lehrjahre schon abgeschlossen haben und auf künstlerische Anerkennung hoffen, die ihnen im

³²⁴ Paul 1927, 1. Beiblatt.

³²⁵ Vgl. Lengefeld 2004, S. 13.

Laufe der Jahre auch zuteil wird, oder die sich aus persönlichen Gründen für eine andere Kunstlandschaft interessieren.

Diese eher pragmatische Ausgangslage wird nur geringfügig in künstlerischem Austausch münden. Während Leistikow in einer intensiven Werkphase mit Anregungen experimentierte, zeigen sich diese in Liebermanns Oeuvre subtiler. Es wird deutlich, dass Munchs Werk Impulse gibt, Leistikow und Liebermann diese verschieden ausgeprägt annehmen. Im Werk der anderen Künstler sind Anregungen nicht oder nur in Ansätzen zu erkennen.

Zusammenfassend lassen sich für die jeweiligen Oeuvres folgende Beobachtungen festhalten, die hier entsprechend der Umsetzung verschiedener Bildgattungen sortiert werden, da diese sich in den Werkgruppen widerspiegeln. Die erste Gruppe beschäftigt sich mit Porträts, die letzte mit Landschaften, die zweite bis vierte Gruppe vereint alle Genre. Demzufolge sind einige Künstler in mehr Gruppen präsent als andere.

Betrachtet man die der Untersuchung zugrunde liegenden und in der Dokumentation aufgeführten Arbeiten so zeigt sich, dass Lovis Corinth vorwiegend Porträts, mythologisch oder christlich inspirierte Sujets und nur einige Genreszenen fertigte. Stilleben und reine Landschaftsansichten ohne Figürliches sind bis auf zwei Ausnahmen nicht darunter.³²⁶ Bezogen auf sein Gesamtwerk finden sich Stilleben vermehrt erst nach 1910/11 sowie reine Landschaften vor allem nach Ende des Ersten Weltkrieges, als Corinths begannen, regelmäßig an den bayrischen Walchensee zu reisen. In seinen Arbeiten fallen zwei formale Schwerpunkte auf, die sich parallel durch den gesamten Untersuchungszeitraum ziehen: Einerseits konzentriert sich Corinth auf das Wesentliche des Motivs, deutet davon ablenkende Details kaum an, legt die Komposition formal streng an. Er gewinnt somit eine Projektionsfläche für sein Sujet, mit der die Konzentration auf dieses durch den Betrachterblick einhergeht. Als Beispiele seien hier die Bildnisse *Walter Leistikows* (Abb. 6) und *Eduard Graf von Keyserlings* (Abb. 10) sowie *Mädchen mit Stier* (Abb. 26) genannt, die Ruhe und Ordnung ausstrahlen.

Im Kontrast dazu hat er eine Vorliebe für verschachtelte Kompositionen, die häufig mit einem bühnenartigen Bildaufbau einhergehen. Dank der Auffächerung der Szene führt dieser zu einer Simultanität der einzelnen Elemente des Bildgeschehens, birgt

³²⁶ Hierbei handelt es sich um *Kiefer am Wasser* von 1892 (Berend-Corinth 98) und *Blühender Bauerngarten* von 1904 (Berend-Corinth 282).

aber gleichzeitig eine Vielzahl an Seheindrücken. Diese Details ergänzen zwar das Bildthema, erschweren aber auch deren unmittelbares Erfassen durch den Betrachter. Die visuellen und interpretativen Anreize, die diese Vielschichtigkeit der Szene birgt, sind jedoch rein inhaltlich und nicht symbolisch intendiert. Die damit einhergehende großflächige Nutzung des Bildraumes führt schließlich zu einer lebhaften Ausstrahlung des Sujets, die sich im Laufe der Jahre durch Corinths flüchtiger werdenden Duktus verstärkt.

Seine Sujets sind, anders als bei Munch, Gallen-Kallela oder auch Leistikow, weder symbolisch überhöht, noch dekorativ angelegt. Ihm geht es weder um inhaltlich wie formal mehrdeutige Motive, noch um deren subjektiv-emotionalen Gehalt. Vielmehr beobachtet er die wesentlichen Merkmale seiner Themen, konzentriert sich, besonders in den Bildnissen, ohne zu idealisieren auf die tatsächliche Erscheinung – sie erfahren dadurch Realitätsnähe und Lebendigkeit. Hans Rosenhagen kritisiert an Corinths Porträts, dass diese „keine psychologischen Offenbarungen vor[stellen], aber sie sind häufig so gut gemalt, daß man die Uebertreibungen im Ausdruck, mit denen Corinth zu charakterisieren liebt, gern übersieht.“³²⁷ Es ist jedoch gerade diese leicht überspitzte Formulierung der Wesensmerkmale des Models, die nicht nur seine Bildnisse, sondern auch die literarischen Themen zu treffenden Charakterisierungen macht, wie die Beispiele *Eduard Graf von Keyserling* und *Kindheit des Zeus* (Abb. 18) verdeutlichen. Immer wieder versieht er seine Darstellungen mit humoristischem oder ironischem Anklang, wie in seinem *Mädchen mit Stier*. Von den hier untersuchten Künstlern ist er jedoch der einzige, der dieses Stilmittel anwendet. Dessen Verwendung korrespondiert mit Corinths Vorliebe für Inszenierungen, die sich auch in seinen kostümierten (Selbst-)Porträts widerspiegelt.

Liebermanns Porträtauffassung ähnelt zunächst der Corinths. Auch er charakterisiert sein Modell ohne es zu idealisieren, auch ihm geht es um Akzentuierung der natürlichen Charakterzüge, der Individualität seines Modells. Hans Ostwald, ein Biograph Liebermanns, notiert eine Aussage des Malers „zu einem Porträtmodell, das mit der Ähnlichkeit nicht recht zufrieden war [...]: ‚Wissen Sie, ich habe Sie ähnlicher gemacht, als Sie sind.‘“³²⁸ – Liebermann geht es um das Typische des Porträts, ohne dabei, wie Corinth, zu überzeichnen. Seine Bildnisse platziert er meist vor einer gräulich-beigen Farbfläche, die ihm als neutrale Projektionsfläche dient.

³²⁷ Hans Rosenhagen: *Louis Corinth*. In: *Die Kunst für Alle*, 18, 1902/03, S. 83-87, hier S. 86.

³²⁸ Hans Ostwald (Hg.): *Das Liebermann-Buch*. Berlin 1930, S. 238.

Zudem verwendet er kaum Details, die die Verortung der Szene unterstützen könnten – seine Porträts scheinen vielmehr raum- und zeitlos zu sein.

Zeitlosigkeit wohnt auch vielen der Genredarstellungen Liebermanns inne. Hier geht es ihm wieder um das Typische des Motivs. Sein Ziel ist nun jedoch ein anderes: Während ihm die Akzentuierung typischer Merkmale bei Porträts dazu dient, die Individualität des Modells zu unterstreichen, erzeugt sie in seinen Genreszenen allgemeingültige Momentaufnahmen. Analog dazu sind die Gesichter der Modelle häufig nur angedeutet, die Individualität dieser Handelnden ist dem Gesamteindruck untergeordnet. Sie scheinen der Gegenwart enthoben. Liebermann betont so vor allem den Fokus auf die Natur, die bei ihm ab etwa 1900 zunehmend von Licht durchflutet wird. Dieses Interesse an der Lichtbehandlung zeigt sich schon in seinem Frühwerk, in dem er aber seine Genremotive häufig noch als Interieur anlegt.

Mit zunehmendem künstlerischem Selbstvertrauen seit den neunziger Jahren verlagert er Genreszenen vermehrt ins Freie. Ebenso gewinnen seine Figuren an Bewegung, er studiert nun Polospieler, Badende und Reitende, und seine an Millet, Courbet und Leibl geschulten Bauern- und Stiftsszenen mit kaum bewegten Figuren treten in den Hintergrund. Gleichwohl haftet auch seiner neuen Figurensprache etwas Ausschnittartiges, Steifes an. Schon sein Biograph Hancke beschreibt diesen Effekt treffend:

„Liebermann, darin ganz auf dem Boden der Tradition stehend, unterschied durchaus zwischen Studie und Bild. Der besten, schnell vor der Natur entstandenen Arbeit fehlte nach seiner Meinung zu einem definitiven Werke eine ordnende Umarbeitung. Eine durchdachte Komposition, die Ausmerzungen aller Zufälligen und eine sorgfältige Charakteristik mußten sie erst zu einem legitimen Sprößlinge machen. Die Werke der Impressionisten z.B., die er doch sehr verehrte, befriedigten ihn in dieser Hinsicht nicht. Er glaubte, daß man ihnen ihr Beharren auf naiver Naturwiedergabe schließlich zum Vorwurf machen würde. Solange er selbst sich einfache Probleme wählte und auf nüanciertere Farbenstimmung keinen Wert legte, gelang es ihm [...], die Vorzüge der Skizze mit der Solidität des komponierten Bildes zu vereinigen [...]. Als aber die farbige Stimmung in seinen Bildern die Hauptsache zu werden begann, da erweiterte sich der Zwiespalt zwischen den beiden Tendenzen so, daß die Einheitlichkeit darunter litt. Diese nach Studien im Atelier ausgeführten Bilder sind dann wie

Kompromisse zwischen seinem Talent und einer anerzogenen, aber auch in ihm selbst liegenden Gewissenhaftigkeit.“³²⁹

Liebermanns Genrekompositionen sind wohldurchdacht, kaum stilisiert und zeugen von einer „Vorliebe für Parallelanordnung.“³³⁰ Die Betonung der Vertikalen führt zu Struktur und Halt des Bildraumes wie in den *Badenden Knaben* (Abb. 3), und geht häufig einher mit perspektivischer Tiefenentwicklung, beispielsweise in *Restaurant Jacob* (Abb. 19). Ihm geht es, wie Corinth, nicht um eine symbolische Naturauffassung. Dieses wird auch in seinen nach 1910 entstandenen Ansichten des Gartens seiner Wannsee-Villa deutlich, dem Hauptmotiv seiner späteren Jahre. In Liebermanns Fokus steht stattdessen das Wesen der Natur und des Menschen, das er ohne es zu idealisieren darstellen möchte – im Falle der Landschaft konzentriert auf deren Struktur und auf das Spiel des Lichts in ihr, im Falle des Porträts auf die Individualität des Modells.³³¹ Beide verbindet Liebermanns zunehmendes Interesse an der Aufhellung des Motivs, an der damit einhergehenden veränderten Behandlung des Lichts. So wie die kompositionelle Strukturierung seinen Genreszenen Halt gibt, so dient ihm die Farbfläche im Hintergrund seiner Porträts als Projektionsfläche: Dabei findet einmal die bewusste Ordnung des Bildraumes statt, einmal dessen bewusste Negierung.

Wie Liebermann beschäftigt sich auch Anders Zorn in seiner Malerei vorwiegend mit Porträts und Genrethemen, aber auch Stadt- und Hafensichten finden sich in seinem Werk. Und wie Liebermann ist er „immun“ gegenüber zeitgenössischen Tendenzen beispielsweise des Symbolismus oder Neuidealismus, beide „haben grundsätzlich nur gemalt, was sie vor Augen hatten oder gehabt hatten.“³³² Dabei richten sie ihren Fokus im Porträt auf die Wesensmerkmale des Modells und setzen dessen natürliche Erscheinung gekonnt in Szene. In ihren Genredarstellungen interessiert beide das Spiel des Lichts in oft ländlich-idyllischen Szenen. Besonders Zorns weibliche Aktdarstellungen, zumeist Badende an einem See, leben von den

³²⁹ Hancke, S. 327.

³³⁰ Karl Scheffler: *Max Liebermann*. München ⁴1922 (Erstausgabe 1906), S. 94.

³³¹ In Anlehnung an Rolf Wedewers Äußerung über den Unterschied zwischen romantischem und impressionistischem Subjektivismus kann hier von einem „Subjektivismus der Wahrnehmung“ bei Corinth und Liebermann gesprochen werden, der sie von einem „Subjektivismus der Empfindung“ bei Munch unterscheidet. Vgl. Rolf Wedewer: *Landschaftsmalerei zwischen Traum und Wirklichkeit. Idylle und Konflikt*. Köln 1978, S. 136.

³³² Forssman 1989, S. 32.

Reflexen eines hellen Sommerlichts auf ihren Körpern und auf der Wasseroberfläche. Es scheinen Momentaufnahmen zu sein, die gleichwohl weniger inszeniert, weniger steif wirken, als die Genredarstellungen Liebermanns. Zorn begreift die Darstellung des Nackten als eine Seite der Natur, nicht als akademische Übung.³³³

Wie sehr sich Zorn mit seiner Heimat identifiziert, belegen seine Genremotive, die er nach seiner Niederlassung in Mora 1896 hauptsächlich dort findet. Es sind Schilderungen seiner Heimat jenseits aller symbolistischen Aufwertung. Vielmehr führt Zorns „offengelegte Technik“ mit seinen „gewagten, immer treffsicheren, ja virtuosen Pinselzügen“³³⁴ zu einer gelösten, aber ruhigen Bildsprache, die seine Arbeiten zu natürlichen Stimmungslandschaften werden lässt. Hier steht sein Werk im Gegensatz zu dem Munchs, Gallen-Kallelas und auch Leistikows, die vor allem in den neunziger Jahren Stimmungen durch Stilisierung, teilweise auch Monumentalisierung ausdrückten. Zorns Gemälde sind ausgewogen komponiert. Er spielt dabei bewusst mit dem Betrachter und führt ihn immer wieder über Blickkontakt mit dem Modell, wie in dem Werk *Auf der Bodentreppe* (Abb. 25) oder durch geschickt arrangierte Bildelemente im Vordergrund wie in seinem *Sommerabend* (Abb. 1) in das Bild hinein.

Diese zum Betrachter geschlagene Verbindung unterstreicht den gewollt alltäglichen Eindruck des Motivs – der Rezipient wird zum stillen Beobachter ohne jeden Anklang des Voyeurismus. Es sind Motive, die die Vertrautheit, die harmonische Einheit des Menschen mit der Natur seiner Heimat illustrieren. Auch in seinen Bildnissen konzentriert er sich, ähnlich Liebermann und teilweise auch Corinth, auf eine natürliche Charakterisierung des Porträtierten. Dabei verwendet er kaum narrative Details, um die eigentliche Aufgabe nicht zu verschleiern. Seine Bildnisse sind lebensnah und ohne jedes psychologisierende Moment, wie es teilweise den Porträts Munchs oder Gallen-Kallelas inne wohnt. Es geht ihm um die Gesamterscheinung seines Motivs, zu der zwar der ganze Bildraum beiträgt, ausformulierte Details aber unwichtig sind. Das Summarische der Stimmung, der Handlung, des Modells bestimmen seine Arbeiten – sie sind Visionen eines unbeschwerten und zeitlosen Lebens.

³³³ Vgl. Forssman 1958, S. 23f.

³³⁴ Forssman 1989, S. 33.

Gallen-Kallelas Motive hingegen spiegeln das Bestreben nach nationaler Identität wider. Auf der Suche nach Anregungen reiste er in abgesehene Gegenden Finnlands und studierte Brauchtum und Lebensweise der ländlichen Bevölkerung. Diese Eindrücke dienten ihm schließlich dazu, „ein nationales Universum aus regionalen Fragmenten zu konstruieren.“³³⁵ Der Hintergrund für seine Suche und künstlerische Umsetzung einer nationalen Identität unterscheidet ihn von den anderen hier untersuchten Künstlern und durchzieht in den beiden Dekaden um 1900 sowohl seine Porträts, mythologischen Arbeiten und Landschaftsdarstellungen. Anfang und Mitte der neunziger Jahre sind seine Werke tendenziell detailreicher angelegt, wie beispielsweise das Porträt *Mary Galléns in einer felsigen Landschaft* (Abb. 31) oder *Auf dem Weg nach Tuonela* (Abb. 16). In den letzten Jahren vor der Wende zum neuen Jahrhundert schmückt er sie weniger erzählend aus und gestaltet oft monumentaler, etwa in den Fresken des Jusélius-Mausoleums (Abb. 27 und 32). Dieser Wechsel zwischen symbolisch verdichtetem und streng komponiertem Bildraum erlaubt Gallen-Kallela eine differenzierte Akzentuierung seines Anliegens: Die detaillierte Beschreibung der spezifischen Kultur und Natur seiner Heimat sowie deren neoromantische Überhöhung. Damit einher ging ein didaktischer Anspruch an seine Themen: Gallen-Kallelas „monumentale Aufgabe war Finnland, eine Nation, die noch nicht existierte, aber die er als Realität visuell projizierte und mythologisierte.“³³⁶ Da die Themen aufgrund der Geschichte Finnlands erst in jenen Jahren aktuell wurden und er nicht, wie Corinth in seinen Historienbildern, auf tradierte, wenn auch vom Künstler neu interpretierte Bildformen zurückgreifen konnte, schuf Gallen-Kallela neue Bildtopoi.

Mit der Monumentalisierung seiner Bildsprache Ende der neunziger Jahre wird auch seine Linienführung ornamentaler. Diese Entwicklung ist nicht nur im Kontext des finnischen, sondern allgemein des europäischen Jugendstils zu bewerten. Auch wenn Gallen-Kallelas künstlerisches Interesse vornehmlich seiner Heimat galt, interessierte er sich doch für die kulturellen Entwicklungen in anderen Ländern, reiste und informierte sich durch Zeitschriften wie den deutschen *PAN*, das englische *The Studio* und den dänischen *Taarnet*. Seine Umsetzung dieser Anregungen rückt ihn stilistisch in die Nähe Edvard Munchs und Walter Leistikows, diese verfolgen jedoch inhaltlich andere künstlerische Auffassungen.

³³⁵ Gallen-Kallela-Sirén 2005, S. 84.

³³⁶ Ebd., S. 96f.

Anders als Gallen-Kallela geht es Munch um den Ausdruck seiner subjektiven, häufig von Melancholie, Angst und Leid bestimmten Erfahrungen, losgelöst von jedem historisch-politischen Hintergrund. Während er in der ersten Dekade des Untersuchungszeitraumes vor allem mit expressiven Farben, amorphen Formen und Linien arbeitete, hellt sich nach 1900 seine Palette allmählich auf. Seine Werke sind nun, auch aufgrund der Reduktion angstbestimmter Sujets, positiver konnotiert. Auch reine Landschaftsdarstellungen werden nach 1900, vor allem nach seiner Rückkehr nach Norwegen 1909, häufiger. Im Laufe der neunziger Jahre sind in seine Landschaften meist figürliche Szenen eingebettet. Die Landschaft ist hier Spiegel der Emotionen dieser Figuren, wie in *Melancholie* (Abb. 22) und *Stimme* (Abb. 21). Munchs „Stilisierung der Farbe“³³⁷ aber auch der Formen steigert die Expressivität seiner Arbeiten. Farben und Linien kommen dabei inhaltliche Bedeutung zu: Sie dienen nicht dem Motiv, sie sind ein Teil dessen. Den weichen, amorphen Formen und geschwungenen Linien setzt Munch aber immer wieder streng vertikale Kompositionselemente, meist in Form von Baumstämmen, entgegen. Als Beispiel sei hier erneut *Stimme* genannt. Er gewinnt durch diesen Kontrast einerseits Struktur, Halt und Ordnung in dem Bildraum. Andererseits bleibt dieses Kompositionselement nicht allein formal, wie beispielsweise bei Liebermann. Ihm kommt hier zugleich eine sinnbildlich trennende Funktion zu.

Neben diesen figürlichen, emotional und symbolisch aufgeladenen Themen beschäftigt sich Munch im Untersuchungszeitraum mit Porträts. Hier reduziert er narrative Details und konzentriert sich auf die wesentlichen Merkmale seines Modells, wie bei *Esches Kinder* (Abb. 14). Zum Teil, wie bei *Dagny Juel Przybyszewska* (Abb. 7), gehen seine Porträts auch mit einem Psychogramm einher, das er vor zurückgenommenem oder, wie hier, negiertem Hintergrund entwirft. In formaler Hinsicht ähnelt diese Reduktion des Hintergrunds also der Porträtauffassung Corinths, Liebermanns und Zorns. Wenn Munch seine Bildnisse jedoch durch subjektive Erlebnisse ergänzt, weist er diesen darüber hinaus eine symbolische Komponente zu.

Leistikows Interesse an Landschaftsmalerei durchläuft im Untersuchungszeitraum mehrere Stadien. Nach der Abkehr von naturalistischen Landschaften mit Staffagefiguren findet sich in seinen Werken ab Anfang der neunziger Jahre keine

³³⁷ Muther, S. 336.

unmittelbare Figurendarstellung mehr. Teilweise wird aber menschliche Existenz indirekt etwa über einsame Häuser angedeutet, wie zum Beispiel in der *Abendstimmung am Schlachtensee* (Abb. 23). Seine Landschaften werden nun zunehmend stilisiert und ihre Ausschnittartigkeit belegt Leistikows Auseinandersetzung mit japonistischen Tendenzen.³³⁸ Durch die Betonung eines dekorativen Farben- und Formenwerts steigern sie sich bisweilen ins Monumentale. Die Linie dient dabei als „wesentlicher Förderer des Stimmungsgehaltes“³³⁹ und nähert sich in *Herbst* (Abb. 35) durch dessen holzschnittartige Ornamentierung seinem kunstgewerblichen Schaffen dieser Jahre an.

In ihrer jugendstilartigen Stilisierung von Farbe, Form und Linie ähneln Leistikows Arbeiten dieser Werkphase in formaler Hinsicht teilweise denen Munchs. Leistikow verfolgt inhaltlich jedoch ein anderes Ziel: Ihm geht es um das Einfangen eines melancholischen, erhabenen, im neoromantischen Sinne zu verstehenden Natureindrucks. Die jeweilige Atmosphäre wechselnder Tages- und Jahreszeiten ist dabei von großer Bedeutung, so dass er wiederholt ähnliche Motive wie beispielsweise die Grunewaldseen aufgreift. Munch hingegen ist, wie schon sein Lehrer Krohg erkannte, „kein Stimmungsmaler, sondern Maler seiner Stimmung.“³⁴⁰ Während Leistikow eine Stimmung, die die Natur in ihm erweckt, in seine Kunst überträgt, erfährt Munchs Stimmung ihren Ausdruck in der Natur, den er schließlich in seiner Kunst verarbeitet.

Leistikows dekorativ-stilisierende Phase der neunziger Jahre weicht um 1900 schließlich einer naturalistischeren Bildsprache. Auch hier liegt sein Interesse auf der Stimmung, die das Spiel des Lichts erzeugt, er setzt diese aber farblich aufgehellt, weniger dramatisch und mit freierem, bewegtem Duktus um. Seine Arbeiten beider Phasen strahlen Ruhe aus, die auch durch das häufig wiederkehrende Zusammenspiel zwischen sanft geschwungenen (Ufer-)Linien und vertikal kontrastierenden Baumstämmen oder auch Schiffsmasten forciert wird. Diese beiden

³³⁸ Max Osborn spricht in einem zeitgenössischen Bericht von Leistikows Begeisterung für die traditionelle (Holzschnitt-)Kunst Japans, die in Europa verstärkt seit der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts Verbreitung fand und die modernen Kunstströmungen inspirierte. Die Reduzierung auf das Wesentliche, einhergehend mit klarer Linienführung und kühnem Ausschnitt bargen für Leistikow neue künstlerische Möglichkeiten. Vgl. Max Osborn: *Walter Leistikow*. In: *Deutsche Kunst und Dekoration*, 5, 1899, S. 113-136, hier S. 126f.

³³⁹ Julius Elias: *Walter Leistikow*. In: *Kat. Walter Leistikow. Katalog der Ausstellung des Nachlasses Walter Leistikows in Berlin W. bei Paul Cassirer vom vierzehnten November bis dreizehnten Dezember 1908*. Berlin 1908, S. 7-19, hier S. 15.

³⁴⁰ Zitiert nach Rudolf Zeitler: *Skandinavische Kunst um 1900*. Leipzig 1990, S. 151, Originalzitat nach Zeitler bei Christian Krohg: *Kampen for tilvaerelsen*. Hg.: Johan Borgen. Oslo 1952, ohne Seitenangabe.

Pole geben seinem Bildraum Struktur und Halt. In diesem Interesse ähnelt er neben Munch auch, wie gezeigt, Liebermann und Gallen-Kallela, auch wenn sie es unterschiedlich umsetzen. Besonders ausgeprägt ist dieses Kompositionsschema in seinen symbolistischen Landschaften der neunziger Jahre, aber auch in den Jahren nach der Jahrhundertwende nutzt er es, um den Bildraum zu strukturieren.

Auf den ersten Blick scheint Leistikow im Kontext dieser Analyse in seiner Themen- und Motivwahl vergleichsweise festgelegt zu sein. Gleichwohl ist sein Werk sehr facettenreich, sowohl hinsichtlich seiner immer wieder neu interpretierten Landschaften als auch bezüglich verschiedener Gattungen.³⁴¹ Angeregt durch die Eindrücke einer Reise nach Paris 1893 entwarf er ein Credo für die moderne Kunst:

„Ein frischer Wind weht heute über das Reich der Kunst, tausendfältig arbeiten Geister, regen Hände sich emsig zum Werk. Alles drängt zur Entfaltung, zur Entwicklung des rein Persönlichen, zum Individualismus. Dies ist heute das einzige Gesetz, das dem Kunstjünger leuchtet in goldigen Lettern: ‚Lebe dich selbst.‘ [...] Heut sind wir auf einem guten Wege. Manch kleinliche Schranke ist gefallen, manch Dogma, manche Kunstsatzung ist bei Seite geworfen – daran habe ich immer eine ganz besondere Freude – wir sind freier und weitherziger geworden.“³⁴²

Diese Aufforderung zum „Individualismus“ ist im Sinne einer künstlerischen Vielfalt und freien Entwicklungsmöglichkeit zu verstehen, wie Leistikow sie in seinem Engagement in der Gruppe XI und der Berliner Secession forderte. Sie wurde zur Richtschnur für sein Schaffen und verbindet die hier untersuchten Künstler miteinander.

Dabei verdeutlicht die stilistische, formale und inhaltliche Vielfalt trotz sich teilweise überschneidender Interessen die Individualität der Kunst um 1900, die bereits 1893 in einer Kritik als „ihre größte Stärke“ bezeichnet wurde.³⁴³ Die Analyse deutscher und skandinavischer Berührungspunkte im Berlin der Jahrhundertwende steht dabei exemplarisch für die avantgardistische Kunst dieser Zeit. Sie veranschaulicht gleichzeitig die offene Haltung der antiakademischen Künstler, die bei aller künstlerischen Individualität auch im Rahmen unabhängiger Künstlergruppen Seite

³⁴¹ Ausführlich zu seinen Motiven vergleiche Reimar F. Lacher: *Leistikows Motivwelt*. In: Kat. *Stimmungslandschaften. Gemälde von Walter Leistikow (1865-1908)*. Hg.: Ingeborg Becker. Berlin, Bröhan-Museum, 2008/09. München, Berlin 2008, S. 75-83.

³⁴² Leistikow 1893, S. 803.

³⁴³ Georg Malkowsky: *Die Secession auf der Berliner Kunst-Ausstellung*. Berlin 1893, S. 32.

an Seite für ihr Ziel, die individuelle Entfaltung der modernen Kunst, kämpfen. Es ist also vor allem dieser Kampf gegen den Akademismus und für eine künstlerische Vielfalt, der die hier untersuchten Künstler miteinander verbindet. Ausgehend von vorherrschenden Stilrichtungen entwickelten sie jeweils ihre eigenen Kunstauffassungen und Gestaltungsprinzipien. Dieser neuen auch international zu verstehenden Gleichberechtigung und Freiheit künstlerischer Wege verleiht Liebermann schließlich programmatisch Ausdruck: „Zwar gibt es nur Kunst schlechthin; sie kennt weder religiöse noch politische Grenzen.“³⁴⁴

³⁴⁴ Liebermann in einem Brief vom 12. August 1931 an Meir Dizengoff, der seit Gründung der Stadt Tel Aviv bis zu seinem Tode 1936 ihr Bürgermeister war. Zitiert nach Liebermann 1994, S. 68.

6. Ausstellungsverzeichnis der Gemälde von Lovis Corinth, Akseli Gallen-Kallela, Walter Leistikow, Max Liebermann, Edvard Munch und Anders Zorn in Berlin zwischen 1892 und 1910

6.1. Redaktionelle Bemerkung

Die folgende Zusammenstellung verdeutlicht die Teilnahme der sechs hier behandelten Künstler an Berliner Ausstellungen. Aus diesem Konvolut wurden die in den Interpretationen untersuchten Gemälde ausgewählt. Aufgrund der Fülle an ausgestellten Werken wurden diese analog zur Aufgabenstellung wie folgt eingegrenzt: Zum einen, wie in der Einleitung erklärt, ist der Zeitraum auf die fast zwei Dekaden zwischen 1892 und 1910 begrenzt. Zum anderen wurden ausschließlich Gemälde berücksichtigt, da die Ausweitung auf Pastelle, Aquarelle und (druck-)graphische Arbeiten den Rahmen für die Gegenüberstellung überschritten hätte. Die Gemälde wurden zumeist in Öl gefertigt, einige auch in Tempera oder einer Mischtechnik, die hier aufgrund der technischen und stilistischen Nähe zur Ölmalerei ebenfalls berücksichtigt wurde.

Die Basis der Recherche bilden zeitgenössische Ausstellungskataloge, die zumindest von den Secessions- und Akademieschauen sowie der Großen Berliner Kunst-Ausstellung nahezu lückenlos zugänglich sind. Ergänzend wurden zeitgenössische Zeitschriften desselben Zeitraumes herangezogen, die durch Kritiken und Abbildungen die Zuordnung einiger Werke, die aufgrund von unklaren und inzwischen veränderten Titeln schwer zu bestimmen waren, ermöglichten.³⁴⁵ Eine weitere Hilfe bei der Dokumentation der Ausstellungen und gezeigten Werke waren die Werkverzeichnisse Corinths, Liebermanns und Munchs oder Monographien zu einzelnen Künstlern. Ebenso Arbeiten zu Künstlergruppen oder zeitgenössischem Galeriewesen, die, soweit möglich, Ausstellungsprofile rekonstruierten. Diese Rekonstruktionen sind unterschiedlich detailliert; teilweise werden die an den Schauen beteiligten Künstlern erwähnt, teilweise darüber hinaus

³⁴⁵ Hierbei stehen die Zeitschriften *Die Kunst für Alle*, die die meisten und ausführlichsten Besprechungen liefert, *Kunst und Künstler* und *PAN* im Mittelpunkt. Die Zeitschrift *Freie Bühne* wurde ebenfalls durchgesehen. Da sie jedoch keine Abbildungen zeigt und kaum Ausstellungskritiken druckt, lieferte sie keine Ergänzungen. Einige Kritiken oder Abbildungen wurden anderen Zeitschriften entnommen; auf sie ist gegebenenfalls hingewiesen.

auch ausgestellte Werke genannt, was in der jeweiligen Aufgabe der wissenschaftlichen Arbeit begründet liegt.³⁴⁶

Da bisher weder für Gallen-Kallela, noch für Leistikow oder Zorn Werkverzeichnisse erschienen sind, gestaltete sich die Recherche hier schwieriger. Vor allem bei Leistikow ist die Zuordnung aufgrund sich wiederholender Titel erschwert, so dass nicht immer eine endgültige Zuordnung möglich war. Hilfreich waren jedoch Auskünfte vom Archiv Paul Cassirer/Walter Feilchenfeldt in Zürich zu Leistikows Ausstellungen und Ausstellungsbeteiligungen im Kunstsalon Cassirer.³⁴⁷ Einige Gemälde konnten darüber hinaus aufgrund der Recherchen in der vorliegenden Aufstellung erstmals zugeordnet beziehungsweise (neu) datiert werden.

Die Dokumentation ist wie folgt aufgebaut: Nach Nennung des Ausstellungsjahres wird der Ort (zum Beispiel ‚Kunsthaltung Gurlitt‘) beziehungsweise der Anlass (zum Beispiel ‚Berliner Secession‘) genannt, anschließend der oder die jeweiligen Künstler und ihre präsentierten Gemälde. Dabei werden andere außer den hier behandelten sechs Künstlern nicht erwähnt. Auf eine Einzelausstellung eines dieser Künstler wird hingewiesen. Fanden in einer Institution mehrere Ausstellungen in einem Jahr statt, so sind sie zusammenhängend aufgeführt (zum Beispiel beim Kunstsalon Cassirer). In diesem Falle wird auf die Bezeichnung der jeweiligen Ausstellung hingewiesen.³⁴⁸ Zumeist waren die gezeigten Gemälde zuzuordnen, so dass über den (heutigen) Titel hinaus Angaben zu Datierung, Material, Maßen und Aufbewahrungsort gemacht werden konnten. Diese wurden durch einen Abbildungshinweis ergänzt; im Falle vorhandener Werkverzeichnisse wie bei Corinth, Liebermann und Munch durch die dort zugewiesene Nummer,³⁴⁹ bei Gallen-Kallela, Leistikow und Zorn durch Verweise

³⁴⁶ So sind in den Werkverzeichnissen Corinths, Liebermanns und Munchs, der fundierten Monographie Cecilia Lengefelds zu Anders Zorn in Deutschland sowie der Dissertation Jan Knehers zu Munchs Ausstellungen Angaben zu Ausstellungsbeteiligungen zusammengetragen. Teilweise konnten diese ergänzt werden. Die Dissertation Birgit Gropps zur Berliner Kunsthaltung Fritz Gurlitt konzentriert sich aufgrund der über Jahrzehnte reichenden Fragestellung auf die namentliche Nennung der Künstler in den Ausstellungen, in denen sie sich präsentierten, ähnlich verhält es sich mit der Monographie Georg Brühls über die Familie Cassirer, während die profunde Dissertation Sabine Meisters zur Gruppe XI die Beteiligungen der einzelnen Mitglieder, soweit zu recherchieren, zusammenstellte. Vgl. Gerd Woll: *Edvard Munch: Complete Paintings. Catalogue Raisonné*. Bd. 1-3. London 2009. Ferner Berend-Corinth, Eberle 1995 und 1996, Kneher, Lengefeld 2004, Gropp, Brühl, Meister.

³⁴⁷ Hier sei Bernhard Echte und Walter Feilchenfeldt sehr gedankt.

³⁴⁸ Auktionen, wie sie im Werkverzeichnis Liebermanns aufgeführt sind, wurden nicht berücksichtigt. Ferner wurde – wie in Fußnote 173, S. 72 der vorliegenden Studie begründet – auf die Auflistung der Ausstellung des *Linde-Fries* und *Reinhardt-Fries* von Edvard Munch verzichtet.

³⁴⁹ Diese wird bei Corinth, wie in der Forschung üblich, kurz durch ‚BC‘ für ‚Berend-Corinth‘ angegeben.

auf Abbildungen in Publikationen. Wenn bekannt, wurden die Nummern, unter denen das jeweilige Werk im zeitgenössischen Katalog geführt wurde, in Klammern angegeben. Konnte ein Werk nicht zugeordnet werden, so wurde der Titel aufgeführt, wie er in der Quelle angegeben war. Abschließend wurde auf die Quellen verwiesen. Die verwendeten Kurztitel sind im Literaturverzeichnis ausführlich zitiert, ferner steht das Kürzel ‚AK‘ für den jeweiligen zeitgenössischen Ausstellungskatalog.³⁵⁰

Da nicht in jedem Fall die Ausstellungen und die präsentierten Gemälde rekonstruiert werden konnten, erhebt diese Zusammenstellung keinen Anspruch auf Vollständigkeit.

6.2. Dokumentation

1892, Kunsthandlung Gurlitt

Zorn

- *Porträt eines Herrn und einer Dame*
- *Tanzgesellschaft (Ballsaal)* → evtl. *Walzer*, 1891, Öl/Leinwand, 195,6x 133,3 cm, Asheville, Biltmore Estate → Abb. in: Brummer 1989a, Nr. 12
- *Eine Premiere (Im Freien)*, 1888 → Version? Wahrscheinlich Aquarell.
- *Sonntagmorgen*, 1891, Öl/Leinwand, 121,5x93,5 cm, Privatbesitz → Abb. in: Lengefeld 2004, Farbtafel X
- *Brauereiinterieur*, 1890? → Version?
- *Ein Mädchen seine Mückenstiche kratzend*
- *Mauerblumen*

[Quellen: Lengefeld 2004, S. 336; Gropp, S. 162]

1892, 1. Ausstellung der Gruppe XI

Leistikow

- *Marienkapelle*
- *Kornfelder*
- *(Friesische) Fischerboote*
- *Zwei Marinestücke*
- *Winterlandschaft*
- *Motiv aus Machnow*
- *Mehrere Dünenstudien*

³⁵⁰ Wenn diese nicht im Textteil der Arbeit zitiert wurden, wurden sie nicht in das Literaturverzeichnis aufgenommen. Die Literaturangabe ergibt sich dann aus der Bezeichnung der jeweiligen Ausstellung.

Liebermann

- *Netzflickerinnen*, 1887/89, Öl/Leinwand, 180,5x226 cm, Hamburg, Hamburger Kunsthalle, Eberle 1889/1
- *Frau mit Ziegen*, 1890, Öl/Leinwand, 127x172 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Neue Pinakothek München, Eberle 1890/1
- *Die Kuhhirtin*, 1891/94, Öl/Leinwand, 94x121 cm, Kunsthalle Bremen – Der Kunstverein in Bremen, Eberle 1891/5
- *Bildnis Bürgermeister Petersen*, 1891, Öl/Leinwand, 206x119 cm, Hamburg, Hamburger Kunsthalle, Eberle 1891/3
- *Die Kartoffelernte*, 1874/75, Öl/Leinwand, 108,5x172 cm, Düsseldorf, Kunstmuseum der Stadt Düsseldorf, Eberle 1874/18
- *Holländische Waisenmädchen im Park*, 1892, Öl/Leinwand, 117x152 cm, Strasbourg, Musée d'Art Moderne, Eberle 1892/1 → laut Eberle 1892 mit der XI ausgestellt, laut Meister 1893
- *Freistunde im Amsterdamer Waisenhaus*, 1882, Öl/Leinwand, 78,5x107,5 cm, Frankfurt/Main, Städelsches Kunstinstitut, Eberle 1882/1 → laut Eberle Ausstellung unsicher, bei Meister nicht aufgeführt

[Quellen: Eberle 1995; Meister S. 368 und 370f.]

1892, LXIII. Ausstellung der Königlichen Akademie der Künste

Leistikow

- *Auf der Düne von Helgoland* (Nr. 693)
- *Friesische Fischerboote* (Nr. 694)
- *Abend* (Nr. 695)

Liebermann

- *Frau mit Ziegen*, 1890, Öl/Leinwand, 127x172 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Neue Pinakothek München, Eberle 1890/1 (Nr. 707)
- *Netzflickerinnen*, 1887/89, Öl/Leinwand, 180,5x226 cm, Hamburg, Hamburger Kunsthalle, Eberle 1889/1 (Nr. 708)

[Quellen: AK; Eberle 1995]

1892, Verein Berliner Künstler

Munch

- *Morgen*, 1884, Öl/Leinwand, 96,5x103,5cm, Bergen, Art Museum, Woll 110 (Nr. 1)
- *Blaugekleidete Dame vor blauen Wasser*, 1891, Öl/Leinwand, 99x65 cm, Privatbesitz, Woll 242 (Nr. 2)
- *Zwei Menschen: Die Einsamen*, 1892, Öl/Leinwand, Maße?, 1901 zerstört, Woll 283 (Nr. 3)
- *Strandmystik*, 1892, Öl/Leinwand, 86,5x124,5 cm, Privatbesitz, Woll 281 (Nr. 4)
- *Nacht in St. Cloud*, 1890, Öl/Leinwand, 64,5x54 cm, Oslo, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design/The National Museum of Art, Architecture and Design, Woll 192 (Nr. 5)
- *Kuss am Fenster*, 1892, Öl/Leinwand, 73x92 cm, Oslo, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design/The National Museum of Art, Architecture and Design, Woll 266 (Nr. 6)

- *Melancholie (Melankoli)*, 1892, Öl/Leinwand, 64x96 cm, Oslo, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design/The National Museum of Art, Architecture and Design, Woll 284 (Nr. 7) (**Abb. 22**)
- *Kranke Stimmung bei Sonnenuntergang*, 1892, Öl/Leinwand, 92x67 cm, Stockholm, Thielska Galleriet, Woll 264 (Nr. 8)
- *Melancholie: Abend*, 1891, Öl, Bleistift, Pastell/Leinwand, 73x101 cm, Munch Museum, Oslo, Woll 241 (Nr. 9)
- *Italienerin* (Nr. 10)
- *Männer umschwärmen hellgekleidete Damen*, 1892, Material sowie Maße und Erhalt unbekannt, Woll 278 (Nr. 11)
- *Inger in schwarz und violett*, 1892, Öl/Leinwand, 172,5x122,5 cm, Oslo, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design/The National Museum of Art, Architecture and Design, Woll 294 (Nr. 12)
- *Sommernacht: Inger am Strand*, 1889, Öl/Leinwand, 126,5x161,5 cm, Bergen, Art Museum, Woll 182 (Nr. 13)
- *Frühling*, 1889, Öl/Leinwand, 169,5x263,5 cm, Oslo, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design/The National Museum of Art, Architecture and Design, Woll 173 (Nr. 14)
- *Das kranke Kind*, 1885/86, Öl/Leinwand, 120x118,5 cm, Oslo, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design/The National Museum of Art, Architecture and Design, Woll 130 (Nr. 15)
- *Farbenskizze* (Nr. 16)
- *Inger in weißer Bluse*, 1891, Öl/Leinwand, 81,5x66,5 cm, Munch Museum, Oslo, Woll 250 (Nr. 17)
- *Sommerabend*, 1889, Öl/Leinwand 150x195 cm, Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, Woll 183 (Nr. 18)
- *Erotische Stimmung an einem Sommerabend*, 1891, Öl/Leinwand, 65x91 cm, Munch Museum, Oslo, Woll 239 (Nr. 19)
- *Strand*, 1889, Öl/Leinwand, 55x75,5 cm, Privatbesitz, Woll 178 (Nr. 20)
- *Ein junges Mädchen* (Nr. 21)
- *Der Tag danach*, 1891/92, Material sowie Maße und Erhalt unbekannt, Woll 258 (Nr. 22)
- *Das Mädchen am Fenster*, 1892, Öl/Leinwand?, Maße und Erhalt unbekannt, Woll 268 (Nr. 23)
- *Die Kristiania Boheme*, 1887/88, Öl/Leinwand?, 70x100 cm, 1907 zerstört, Woll 151 (Nr. 24)
- *Tête-à-tête*, 1885, Öl/Leinwand, 66x76 cm, Munch Museum, Oslo, Woll 116 (Nr. 25)
- *Vision*, 1892, Öl/Leinwand, 72x45 cm, Munch Museum, Oslo, Woll 288 (Nr. 26)
- *Föhrenwald*, 1891/92, Öl/Leinwand, 58,5x72,5 cm, Privatbesitz, Woll 244 (Nr. 27)
- *Frühlingstag auf Karl Johan*, 1890, Öl/Leinwand, 80x100 cm, Bergen, Art Museum, Woll 209 (Nr. 28)
- *Regenwetter auf Karl Johan*, 1891, Öl/Leinwand, 38x55 cm, Munch Museum, Oslo, Woll 240 (Nr. 29)
- *Frau vor dem Spiegel*, 1892, Öl/Leinwand, 92x72,5 cm, Privatbesitz, Woll 270 (Nr. 30)
- *Frau, ihr Haar kämmend*, 1892, Öl/Leinwand, 91,5x72,5 cm, Bergen, Art Museum, Woll 269 (Nr. 31)
- *Sonntag in Aasgaardstrand*, 1891, Öl/Leinwand, 59,5x88 cm, Bergen, Art Museum, Woll 234 (Nr. 32)

- *Das Dampfschiff kommt*, 1890, Öl/Leinwand, 98x130 cm, Privatbesitz, Woll 207 (Nr. 33)
- *Zwei Kinder im Garten (Sommerabend)* (Nr. 34)
- *Ball*, 1885, Öl/Holz, 29x39 cm, Privatbesitz, Woll 115 (Nr. 35)
- *Herbstregen*, 1892, Öl/Leinwand, 71,5x67 cm, Privatbesitz, Woll 296 (Nr. 36)
- *Am Meeresufer* (Nr. 37)
- *Morgen auf der Promenade des Anglais*, 1891, Öl/Leinwand, 65x106 cm, Privatbesitz, Woll 221 (Nr. 38)
- *Wintertag in Nizza* (Nr. 39)
- *Eine Pinie*, 1892, Öl/Leinwand, 55x46 cm, Privatbesitz, Woll 275 (Nr. 40)
- *Die Riviera*, 1892, Material sowie Maße und Erhalt unbekannt, Woll 273 (Nr. 41?)
- *Zypresse im Mondschein*, 1892, Öl/Leinwand, 81x54 cm, Privatbesitz, Woll 265 (Nr. 42)
- *Mondnacht am Mittelmeer*, 1892, Öl/Leinwand, 46x55 cm, Oslo, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design/The National Museum of Art, Architecture and Design, Woll 274 (Nr. 43)
- *Mondschein* (Nr. 44)
- *Bäume am Mittelmeer*, 1892, Öl/Leinwand, 62x51 cm, Ostrava, Gallery of Fine Art, Woll 276 (Nr. 45)
- *Spieler in Monte Carlo*, 1892, Öl/Leinwand, 54x65 cm, Munch Museum, Oslo, Woll 261 (Nr. 46)
- *Spieler in Monte Carlo*, 1892, Öl/Leinwand, 72x92 cm, Privatbesitz, Woll 262 (Nr. 47)
- *Hans Jaeger*, 1889, Öl/Leinwand, 109x84 cm, Oslo, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design/The National Museum of Art, Architecture and Design, Woll 174 (Nr. 48)
- *Jacob Bratland*, 1892, Öl/Leinwand, 100x66 cm, Munch Museum, Oslo, Woll 297 (Nr. 49)
- *Karl Jensen-Hjell*, 1885, Öl/Leinwand, 190x100 cm, Privatbesitz, Woll 122 (Nr. 50)
- *Mondschein am Strand*, 1892, Öl/Leinwand, 62,5x96 cm, Bergen Art Museum, Rasmus Meyer Collection, Woll 280 (Nr. 53) (**Abb. 33**)
- *Rue Lafayette*, 1891, Öl/Leinwand, 92x73 cm, Oslo, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design/The National Museum of Art, Architecture and Design, Woll 232 (Nr. 54)
- *Sommernacht: Nordstrand*, 1892, Öl/Leinwand, 98,5x67 cm, Privatbesitz, Woll 291 (Nr. 55)
- *Dämmerung*, 1888, Öl/Leinwand, 75x100,5 cm, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, Woll 163 → Katalognummer und Titel?

[Quellen: Kneher, S. 10f.; Woll 2009]

1892/93, Equitable-Palast

Munch, Einzelausstellung

Programm bis auf ein Werk (*Die Riviera*, 1892, Material sowie Maße und Erhalt unbekannt, Woll 273), das hier nicht gezeigt wurde, und folgende Ergänzung identisch mit dem der Ausstellung im Verein Berliner Künstler 1892:

- *August Strindberg*, 1892, Öl/Leinwand, 120x90 cm, Stockholm, Moderna Museet, Woll 301 (Nr. 55)

[Quellen: Kneher, S. 23; Woll 2009]

1893, Kunsthandlung Gurlitt

Liebermann

- *Schafherde*, 1888, Öl/Leinwand, 62x92 cm, Privatbesitz, Eberle 1888/2

[Quellen: Eberle 1995; Gropp, S. 164]

1893, Große Berliner Kunst-Ausstellung

Corinth

- *Schwimmanstalt bei Grothe, Königsberg*, 1890, Öl/Leinwand, 97x118 cm, Verbleib unbekannt, BC 72 (Nr. 238)
- *Susanna im Bade*, 1890, Öl/Leinwand, 159x111 cm, Verbleib unbekannt, BC 74 (Nr. 240)
- *Altmännerhaus in Kraiburg*, 1892, Öl/Leinwand, 93,5x103 cm, Stuttgart, Staatsgalerie, BC 94 (Nr. 239a?)
- *März* (Nr. 240a)

Leistikow

- *Dämmerung: Ost-Friesland* (Nr. 919) → evtl. *Dämmerung in Ostfriesland (Nordfriesland, Pellworm)*, 1890, Öl/Leinwand, 200x300 cm, Krefeld, Kaiser-Wilhelm-Museum → Abb. in: Bröhan 1994, S. 18
- *Eingeschnit: Ortler* (Nr. 920)
- *Aus dem Etschtal bei Meran* (Nr. 921)

[Quellen: AK; Berend-Corinth]

1893, 2. Ausstellung der Gruppe XI

Leistikow

- *Vom Watt*

Liebermann

- *Holländische Waisenmädchen im Park*, 1892, Öl/Leinwand, 117x152 cm, Strasbourg, Musée d'Art Moderne, Eberle 1892/1 → laut Eberle 1892 mit der XI ausgestellt, laut Meister erst 1893
- *Bildnis Prof. Dr. Carl Bernstein*, 1892, Öl/Karton, 44x35 cm, Privatbesitz, Eberle 1892/2

[Quellen: Eberle 1995; Meister, S. 368f. und 371]

1893, Galerie Eduard Schulte

Corinth

- *Am Frühstückstisch*, 1892, Öl/Leinwand, 113x95 cm, Privatbesitz, BC 92
- *Altmännerhaus in Kraiburg*, 1892, Öl/Leinwand, 93,5x103 cm, Stuttgart, Staatsgalerie, BC 94

Liebermann

- *Holländische Dorfstraße (Straße in Zandvoort)*, 1879, Öl/Holz, 40x30 cm, Privatbesitz, Eberle 1879/24

[Quellen: Berend-Corinth; Eberle 1995]

1893/94, Ausstellungsraum Unter den Linden 19

Munch, Einzelausstellung

- *Strandmystik*, 1892, Öl/Leinwand, 86,5x124,5 cm, Privatbesitz, Woll 281 (Nr. 1) → oder: *Strandmystik*, 1892, Öl/Leinwand, 100x140 cm, Künzelsau, Sammlung Würth, Woll 282 (Nr. 1)
- *Der Tod im Krankenzimmer*, 1893, Öl/Leinwand, 134,5x160 cm, Munch Museum, Oslo, Woll 330 (Nr. 2) → Version?
- *Dagny Juel Przybyszewska*, 1893, Öl/Leinwand, 149x100,5 cm, Munch Museum, Oslo, Woll 337 (Nr. 3) **(Abb. 7)**

Studien zu einer Serie *Liebe* (Nr. 4a-f):

- *Sommernachtstraum (Die Stimme)/Summer Night's Dream (The Voice)*, 1893, Öl/Leinwand, 87,9x108 cm, Museum of Fine Arts, Boston, Ernest Wadsworth Longfellow Fund, Woll 319 (Nr. 4a) **(Abb. 21)**
- *Kuss am Fenster*, 1891, Öl/Leinwand, 72x64,5 cm, Munch Museum, Oslo, Woll 257 (Nr. 4b) → oder: *Kuss am Fenster*, 1892, Öl/Leinwand, 73x92 cm, Oslo, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design/The National Museum of Art, Architecture and Design, Woll 266 (Nr. 4b)
- *Vampir*, 1893, Öl/Leinwand, 80,5x100,5 cm, Göteborgs konstmuseum, Woll 334 (Nr. 4c)
- *Madonna* (Nr. 4d)
- *Melancholie*, 1893, Öl/Leinwand, 86x129 cm, Munch Museum, Oslo, Woll 316 (Nr. 4e) → Version?
- *Der Schrei*, 1893, Tempera und Pastell/Pappe, 91x73,5 cm, Oslo, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design/The National Museum of Art, Architecture and Design, Woll 333 (Nr. 4f)
- *Dämmerung*, 1888, Öl/Leinwand, 75x100,5 cm, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, Woll 163 (Nr. 5?)
- *Der Sturm*, 1893, Öl/Leinwand, 92x131 cm, New York, Museum of Modern Art, Woll 324 (Nr. 6)
- *Rose und Amelie*, 1893, Öl/Leinwand, 78x109 cm, Oslo, Stenersenmuseet, Woll 313 (Nr. 7)
- *Sommernacht: Meerjungfrau*, 1893, Öl/Leinwand, 93x117 cm, Munch Museum, Oslo, Woll 318 (Nr. 8)
- *Der Tod und der Frühling*, 1893, Öl/Leinwand, 73x94,5 cm, Munch Museum, Oslo, Woll 325 (Nr. 9)
- *Sommerabend*, 1889, Öl/Leinwand 150x195 cm, Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, Woll 183 (Nr. 10)
- *Sommernacht: Inger am Strand*, 1889, Öl/Leinwand, 126,5x161,5 cm, Bergen, Art Museum, Woll 182 (Nr. 11)
- *Badediener* (Nr. 12)
- *Der Tod am Ruder*, 1893, Öl/Leinwand, 100x120 cm, Munch Museum, Oslo, Woll 317 (Nr. 13a)
- *Todesengel*, 1893, Öl/Pappe, 58x78 cm, Munch Museum, Oslo, Woll 326 (Nr. 13b)
- *Nach dem Bade*, 1892, Öl/Leinwand, 119x135 cm, Privatbesitz, Woll 271 (Nr. 14)
- *Sternennacht*, 1893, Öl/Leinwand, 108,5x120,5 cm, Von der Heydt-Museum Wuppertal, Woll 321 (Nr. 17) → Version?

- *Mondschein*, 1893, Öl/Leinwand, 140,5x135 cm, Oslo, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design/The National Museum of Art, Architecture and Design, Woll 322 (Nr. 18)
- *Dagny und Ragnhild beim Musizieren* (Nr. 19)

[Quellen: Kneher, S. 32f.; Woll 2009]

1894, Kunsthandlung Gurlitt

Corinth

- *Porträt des Vaters Heinrich Corinth mit Brief*, 1887, Öl/Leinwand, 87x105 cm, Regensburg, Museum Ostdeutsche Galerie, BC 51
- *Schwimmanstalt bei Grothe, Königsberg*, 1890, Öl/Leinwand, 97x118 cm, Verbleib unbekannt, BC 72
- *Altmännerhaus in Kraiburg*, 1892, Öl/Leinwand, 93,5x103 cm, Stuttgart, Staatsgalerie, BC 94
- *Porträt Walter Leistikow*, 1893, Öl/Leinwand, 124,5x100 cm, Stiftung Stadtmuseum Berlin, BC 112 (**Abb. 6**)

[Quelle: Berend-Corinth]

1894, 3. Ausstellung der Gruppe XI

Leistikow

- *Waldstück im Herbst*
- *Waldteich im Sommer*
- *Waldsee im Winter*, spätestens 1891, Öl/Holz, 53,2x69 cm, Stiftung Stadtmuseum Berlin (**Abb. 24**)
- *Waldteichlandschaft oder Abendlied (mit Nixenkopf)*
- *Feldlandschaft mit Regenbogen*
- *Nachtlandschaft*
- *Ave Maria*
- *Letzte Flügelschläge*
- *Schlärfriger Wald (Waldsee in der Dämmerung)*
- *Abendschatten über Wald und Fluß (An der Saale)*
- *Bergsee in den Tiroler Alpen*

Liebermann

- *Allee in Rosenheim*, 1893, Öl/Leinwand, 91x65 cm, Braunschweig, Braunschweigische Öffentliche Versicherung, Eberle 1893/1
- *Kurpark in Wiesbaden*, 1893, Material und Maße unbekannt, verschollen, Eberle 1893/5
- *Biergarten in Brannenburg (1. Fassung)*, 1893, Öl/Leinwand, 71x105 cm, Paris, Musée d'Orsay, Eberle 1893/2
- *Bildnis einer jungen Dame*

[Quellen: Eberle 1995; Meister, S.369 und 371f.]

1894, Große Berliner Kunst-Ausstellung

Leistikow

- *Hütte bei Friedrichshagen* (Nr. 949)

[Quelle: AK]

1894/95, Neuerwerbungen der Nationalgalerie Berlin

Liebermann

- *Die Gänserupferinnen*, 1872, Öl/Leinwand, 118x172 cm, Berlin, Staatliche Museen, Alte Nationalgalerie, Eberle 1872/1

[Quelle: Eberle 1995]

1895, Kunsthandlung Gurlitt

Corinth, Ausstellung der Freien Vereinigung Münchner Künstler

- *Weiblicher Akt*

Gallen-Kallela, Ausstellung der Freien Vereinigung Münchner Künstler

- *Symposium*, 1894, Öl/Leinwand, 74x100 cm, Privatbesitz → Abb. in: Kat. Gallen-Kallela 2006/07, S. 207

Liebermann, weitere Ausstellung

- Mehrere Studien → bei Eberle nicht aufgeführt

[Quellen: Gallen-Kallela-Sirén 2001, S. 401; Gropp, S. 166; Kat. Gallen-Kallela 1996, S. 15f.]

1895, Galerie Ugo Barroccio

Munch

Aus der Serie *Liebe* (Nr. 1-14):

- *Strandmystik*, 1892, Öl/Leinwand, 86,5x124,5 cm, Privatbesitz, Woll 281 (Nr. 1) → oder: *Strandmystik*, 1892, Öl/Leinwand, 100x140 cm, Künzelsau, Sammlung Würth, Woll 282 (Nr. 1)
- *Zwei Menschen: Die Einsamen*, 1892, Öl/Leinwand, Maße?, 1901 zerstört, Woll 283 (Nr. 2)
- *Sommernachtstraum (Die Stimme)/Summer Night's Dream (The Voice)*, 1893, Öl/Leinwand, 87,9x108 cm, Museum of Fine Arts, Boston, Ernest Wadsworth Longfellow Fund, Woll 319 (Nr. 3) → Ausstellung laut Kneher, nicht laut Woll (**Abb. 21**)
- *Kuss am Fenster*, 1891, Öl/Leinwand, 72x64,5 cm, Munch Museum, Oslo, Woll 257 (Nr. 4) → Ausstellung laut Kneher, nicht laut Woll → oder: *Kuss am Fenster*, 1892, Öl/Leinwand, 73x92 cm, Oslo, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design/The National Museum of Art, Architecture and Design, Woll 266 (Nr. 4) → Ausstellung laut Kneher, nicht laut Woll
- *Vampir*, 1893, Öl/Leinwand, 80,5x100,5 cm, Göteborgs konstmuseum, Woll 334 (Nr. 5) → Ausstellung laut Kneher, nicht laut Woll
- *Madonna*, 1894, Öl/Leinwand, 90x68,5 cm, Munch Museum, Oslo, Woll 365 (Nr. 6 oder 7)
- *Die Frau: Sphinx*, 1894, Öl/Leinwand, 72x100 cm, Munch Museum, Oslo, Woll 361 (Nr. 8) → oder: *Die Frau*, 1894, Öl/Leinwand, 164,5x251 cm, Bergen, Art Museum, Woll 362 (Nr. 8)
- *Loslösung*, 1894, Öl/Leinwand, 115x150 cm, Munch Museum, Oslo, Woll 344 (Nr. 9?)
- *Die Hände*, 1893/94, Öl und Pastell/Pappe, 91x77 cm, Munch Museum, Oslo, Woll 336 (Nr. 10)

- *Melancholie (Melankoli)*, 1892, Öl/Leinwand, 64x96 cm, Oslo, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design/The National Museum of Art, Architecture and Design, Woll 284 (Nr. 11) **(Abb. 22)**
- *Verzweiflung*, 1894, Öl/Leinwand, 92x72,5 cm, Munch Museum, Oslo, Woll 364 (Nr. 13?)
- *Der Schrei*, 1893, Tempera und Pastell/Pappe, Oslo, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design/The National Museum of Art, Architecture and Design, Woll 333 (Nr. 14)
- *Vignette* (Nr. 15)
- *Die Zeit* (Nr. 16)
- *Die Welt* (Nr. 17)
- *Eine Ehe* (Nr. 18)
- *Vision*, 1892, Öl/Leinwand, 72x45 cm, Munch Museum, Oslo, Woll 288 (Nr. 19)
- *Der Tod am Ruder*, 1893, Öl/Leinwand, 100x120 cm, Munch Museum, Oslo, Woll 317 (Nr. 22)
- *Ludvig Meyer*, 1892, Öl/Leinwand, 214,5x103,5 cm, Trondheim, Kunstmuseum, Woll 298 (Nr. 23)
- *Julius Meier-Graefe*, 1894, Öl/Leinwand, 100x75 cm, Oslo, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design/The National Museum of Art, Architecture and Design, Woll 343 (Nr. 24)
- *Selma Fontheim*, 1894, Öl/Leinwand, 100,5x76,5 cm, Hamburg, Hamburger Kunsthalle, Woll 350 (Nr. 25)
- *Selbstporträt*, 1895, Öl/Leinwand, 110,5x85,5 cm, Oslo, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design/The National Museum of Art, Architecture and Design, Woll 382 (Nr. 26)
- *Pubertät*, 1894, Öl/Leinwand, 149x112 cm, Munch Museum, Oslo, Woll 346 (Nr. 27)
- *Der Tag danach*, 1894, Öl/Leinwand, 115x152 cm, Oslo, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design/The National Museum of Art, Architecture and Design, Woll 348 (Nr. 28)
- *Abend*, 1888, Öl/Leinwand, 37x74 cm, Privatbesitz, Woll 160 → nicht im Katalog verzeichnet

Gallen-Kallela

- *Das Schmieden des Sampo*, 1893, Öl/Leinwand, 200x152 cm, Helsinki, Ateneum Art Museum (Nr. 1) → Abb. in: Kat. Gallen-Kallela 2006/07, S. 146
- *Wasserfall bei Mäntykoski*, 1892/94, Öl/Leinwand, 270x156 cm, Privatbesitz (Nr. 2?) **(Abb. 34)**
- *Conceptio Artis*, 1894, Öl/Leinwand (Nr. 3) → Gemälde vom Künstler später zerschnitten, in Berlin als ganzes ausgestellt, Abb. in Kat. Gallen-Kallela 1996, S. 204 oben. Einzelne Teile: Öl/Leinwand, 74x55,5 cm sowie 39x152 cm, beide Privatbesitz, Abb. ebd., S. 205
- *Nachmittagsruhe*, 1889, Öl/Leinwand, 77x97 cm, Göteborgs konstmuseum (Nr. 5) → Abb. in: Kat. Gallen-Kallela 1996, S. 171
- *Auf dem Weg nach Tuonela (Tuonelan matkalla)*, 1888/94, Öl/Leinwand, 138,5x39,5 cm, The Gösta Serlachius Fine Arts Foundation, Mänttä (Nr. 7) **(Abb. 16)**
- *Madonna*, 1891, Öl/Leinwand, 48x36 cm, Espoo, Gallen-Kallela-Museum (Nr. 8) → Abb. in: Kat. Gallen-Kallela 2006/07, S. 182
- *Mary Gallén in einer felsigen Landschaft*, 1893, Öl/Leinwand, 148,5x 64cm, Helsinki, Ateneum Art Museum (Nr. 9) **(Abb. 31)**
- *Imatra im Winter*, 1893, Öl/Leinwand, 70x100 cm, Turku, Taidemuseo (Nr. 10) → Abb. in: Kat. Gallen-Kallela 1996, S. 195
- *Wundfieber*

- *Drei kleinere Winterlandschaften*
- *Porträt des deutschen Schauspielers Rudolf Rittner*, 1895, Öl/Leinwand, 72,5x58,5 cm, Helsinki, Ateneum Art Museum (Nr. 15) (**Abb. 2**)

[Quellen: Kat. Gallen-Kallela 1996, S. 16 und S. 347-349; Kneher, S. 65f.; Woll 2009]

1895, 4. Ausstellung der Gruppe XI

Leistikow

- *Park bei Kopenhagen*, 1896 → Abb. in: *Die Kunst für Alle*, 18, 1902/03, S. 352
- *Streichende Schwäne*, um 1894 → Abb. in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, 5, 1899, S. 128
- *Fliegende Schwäne*
- *Waldinneres*
- *Bildnis eines Mädchens*
- *Nordischer Wald (Dänemark)*
- *Morgen im Lärchenwald*

Liebermann

- *Schreitender Bauer*, 1894, Öl/Leinwand, 200x161,2 cm, Kriegsverlust, Eberle 1894/10

[Quellen: Eberle 1995; Meister, S.369 und 372]

1895, Große Berliner Kunst-Ausstellung

Leistikow

- *Waldsee im Winter* (Nr. 1022) → evtl. *Waldsee im Winter*, spätestens 1891, Öl/Holz, 53,2x69 cm, Stiftung Stadtmuseum Berlin (**Abb. 24**)
- *Weiher* (Nr. 1023)
- *Waldinneres* (Nr. 1024)
- *Eingeschneit* (Nr. 1025)

[Quelle: AK]

1896, Internationale Kunstausstellung zur Feier des 200-jährigen Bestehens der Königlichen Akademie der Künste (= Große Berliner Kunst-Ausstellung)

Corinth

- *Kreuzabnahme*, 1895, Öl/Leinwand, 95x120 cm, Köln, Wallraf-Richartz-Museum, BC 125 (Nr. 455)

Gallen-Kallela

- *Porträt der Mutter des Künstlers*, 1896, Tempera/Leinwand, 33x29 cm, Stockholm, Nationalmuseum (Nr. 749)

Leistikow

- *Birken* (Nr. 1282)
- *Das grosse Fenster, Havel* (Nr. 1286)

Munch

- *Das kranke Kind*, 1885/86, Öl/Leinwand, 120x118,5 cm, Oslo, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design/The National Museum of Art, Architecture and Design, Woll 130 (Nr. 1579) → diese Version laut Kneher fraglich, bei Woll nicht aufgeführt

Zorn

- *Nachteffekt*, 1895, Öl/Leinwand, 160,5x106 cm, Göteborgs konstmuseum (Nr. 2509) → Abb. in: Lengefeld 2004, Farbtafel XIII
- *Jahrmarkt in Mora*, 1892, Öl/Leinwand, 133x167,5 cm, Mora, Kommun (Nr. 2510) (**Abb. 30**)
- *Sommerabend*, 1894, Öl/Leinwand, 80x55 cm, Mora, Zornmuseet (Nr. 2511) (**Abb. 1**)
- *Ein Toast in der Loge von Idun*, 1892, Öl/Leinwand, 89x81 cm, Nationalmuseum, Stockholm (Nr. 2512)

[Quellen: AK; Berend-Corinth; Eberle 1995; Kat. Gallen-Kallela 1996, S. 350; Kneher, S. 99; Lengefeld 2004, S. 337; Woll 2009]

1896, Kunsthandlung Gurlitt

Liebermann

- *Zimmermannswerkstatt (Die Familie des Holzhackers)*, 1875/77, Öl/Leinwand, 85x113 cm, Privatbesitz, Eberle 1875/6

Liebermann, weitere Ausstellung

- *Sitzende Frau nach vorne (Studie zu den Netzflickerinnen)*, 1887, Öl/Karton, 59x79 cm, Privatbesitz, Eberle 1887/5

Liebermann, Herbstaussstellung

- *Nähunterricht in Holland*

[Quellen: Eberle 1995; Gropp, S. 167]

1896, 5. Ausstellung der Gruppe XI

Leistikow

- *Corvi Noctis*, 1894, Öl/? mit ornamentiertem Holzrahmen, Maße und Verbleib unbekannt → Abb. in: *Die Kunst für Alle*, 18, 1902/03, Tafel nach S. 349
- *Der Hafen*, um 1895, Öl/Leinwand, 76x112 cm, Bröhan-Museum, Berlin
- *Schlachtensee (Grunewaldlandschaft, Der Abend)*, spätestens 1896, Öl/Leinwand, 61,5x102 cm, Bydgoszcz, Leon Wyczółkowski Muzeum Okregowe
- *Mehrere Landschaften*

Liebermann

- *In den Dünen (Rast in den Dünen)*, 1895/96, Öl/Leinwand, 108,3x151,5 cm, Leipzig, Museum der bildenden Künste, Eberle 1896/1 (**Abb. 29**)
- *Allee in Overveen (Allee in Elswoud bei Haarlem)*, 1895, Öl/Leinwand, 88x72,5 cm, Essen, Gesellschaft Kruppsche Gemäldesammlung, Eberle 1895/2 → laut Eberle, nicht laut Meister, dort angegeben: *Holländische Dorfstraße*, 1885, Öl/Leinwand, 90x117 cm, Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum, Landesgalerie, Eberle 1885/3

- *Kind an der Truhe (Käthe, die Tochter des Künstlers, spielend)*, 1888, Öl/Leinwand, 46x37 cm, Privatbesitz, Eberle 1888/1
- *Bauernstube mit Kind in der Wiege*, 1890, Öl/Holz, 54,3x45,5 cm, Privatbesitz, Eberle 1890/7
[Quellen: *Die Kunst für Alle*, 11, 1895/96, S. 212; Eberle 1995; Meister, S. 369 und 372]

1896, Ausstellung der Neuen Erwerbungen, Königliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie Zorn

- *Sommerabend*, 1894, Öl/Leinwand, 80x55 cm, Mora, Zornmuseet (Nr. 14) (**Abb. 1**)
[Quellen: AK; Lengefeld 2004, S. 337]

1897, Große Berliner Kunst-Ausstellung

Leistikow

- *Waldteich in der Mark*, (Nr. 874) → evtl. *Waldteich in der Mark*, 1897, Öl/?, Maße und Verbleib unbekannt → Abb. in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, 5, 1899, S. 119
- *Waldinneres* (Nr. 875)

Liebermann

- *Im Atelier*, 1871, Öl/Leinwand, 30x41 cm, Standort unbekannt, Eberle 1871/6 (Nr. 892)
- *Selbstbildnis mit Küchenstillleben (Stillleben)*, 1873, Öl/Leinwand, 85,3x139 cm, Gelsenkirchen, Städtisches Museum, Eberle 1873/13 (Nr. 893)
- *Atelierwinkel (Atelierecke)*, 1871, Öl/Holz, 20,2x24 cm, Kunsthalle Bremen – Der Kunstverein in Bremen, Eberle 1871/5 (Nr. 894)
- *Kartoffelpflücker*, 1874, Öl/Leinwand, 90x116 cm, München, Sammlung Eckart, Eberle 1874/10 (Nr. 895)
- *Arbeiter im Rübenfeld*, 1876, Öl/Leinwand, 98,8x209 cm, Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum, Landesgalerie, Eberle 1876/1 (Nr. 896)
- *Die Gemüseputzerinnen (Konservenmacherinnen, 2. Fassung)*, 1880, Öl/Holz, 49x65,3 cm, Leipzig, Museum der bildenden Künste, Eberle 1880/2 (Nr. 897)
- *Holländische Dorfstraße (Straße in Zandvoort)*, 1879, Öl/Holz, 40x30 cm, Privatbesitz, Eberle 1879/24 (Nr. 898)
- *Altmännerhaus in Amsterdam*, 1881, Öl/Holz, parkettiert, 55,3x75,2 cm, Privatbesitz, Eberle 1881/1 (Nr. 899)
- *Stopfende Alte am Fenster*, 1880, Öl/Leinwand, 55x49,5 cm, Privatbesitz, Eberle 1880/4 (Nr. 900)
- *Studie zur Schusterwerkstatt*, 1880, Öl/Holz, parkettiert, 23x26 cm, Privatbesitz, Eberle 1880/9 (Nr. 901)
- *Die Spinnerinnen, Studie* (Nr. 902)
- *Die große Bleiche (Die Rasenbleiche)*, 1883, Öl/Leinwand, 109x173 cm, Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Eberle 1883/1 (Nr. 903)
- *Die Weber*, 1882, Öl/Leinwand, 57x78 cm, Frankfurt/Main, Städtisches Kunstinstitut, Eberle 1882/5 (Nr. 904)

- *Münchener Biergarten (Garten des Augustinerkellers in München)*, 1883/84, Öl/Holz, 94,5x68,5 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Neue Pinakothek München, Eberle 1884/1 (Nr. 905)
- *Dorfstrasse in Holland, Studie* (Nr. 906)
- *Seilerbahn (2. Fassung)*, 1887, Öl/Leinwand, 94x64 cm, Kiel, Kunsthalle, Eberle 1887/29 (Nr. 907)
- *Die Netzflickerinnen, Studie* (Nr. 908)
- *Die Netzflickerinnen, Skizze* (Nr. 909)
- *Amsterdamer Waisenmädchen, Studie* (Nr. 911)
- *Die Spinnerinnen, Skizze* (Nr. 912)
- *Straßenecke in Katwijk*, 1891, Öl/Pappe, 43,5x52 cm, Privatbesitz, Eberle 1891/12 (Nr. 913)
- *Schreitender Bauer*, 1894, Öl/Leinwand, 200x161,2 cm, Kriegsverlust, Eberle 1894/10 (Nr. 914)
- *Holländisches Bauernhaus (Bauernhof in Laren)*, 1896, Öl/Leinwand, 41x53 cm, Standort unbekannt, Eberle 1896/16 (Nr. 915)
- *Amsterdamer Waisenmädchen* (Nr. 917)
- *Mutter und Kind* (Nr. 921)
- *Stevensstift in Leyden (2. Fassung)*, 1890, Öl/Leinwand, 78,5x101,5 cm, Bremen, Graphisches Kabinett Wolfgang Werner, Eberle 1890/2 (Nr. 922)
- *Landschaft* (Nr. 2150)
- *Gedächtnisfeier für Kaiser Friedrich III. in Kösen (1. Fassung)*, 1888/89, Öl/Leinwand, 93x64,1 cm, London, Tate Gallery, Eberle 1889/2 (Nr. 2151)
- *Interieur* (Nr. 2152)
- *Studienkopf* (Nr. 2153)
- *Klöpplerinnen* (Nr. 2154)
- *Kinderbildnis* (Nr. 2156)
- *Verschämt* (Nr. 2157)

[Quellen: AK; Eberle 1995]

1897, Kunsthandlung Gurlitt

Corinth

- *Skizze einer Kreuzabnahme*

Liebermann

- *Holländische Nähsschule*
- *Netzflickerin*
- *Interieur*

Liebermann, Herbstausstellung

- *Interieur*

Liebermann, weitere Ausstellung

- *Studien*

Leistikow

- *Vor dem Gewitter*

[Quelle: Gropp, S. 168f.]

1897, 6. Ausstellung der Gruppe XI

Leistikow

- *Waldteich in der Mark*, 1897, Öl/?, Maße und Verbleib unbekannt → Abb. in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, 5, 1899, S. 119
- *Drei Grunewaldlandschaften*
- *Märkischer Waldsee*
- *Schlachtensee (Grunewaldlandschaft, Der Abend)*, spätestens 1896, Öl/Leinwand, 61,5x102 cm, Bydgoszcz, Leon Wyczółkowski Muzeum Okregowe
- *Der Hafen*
- *Im sinkenden Licht*
- *Dämmerung in Ostfriesland (Nordfriesland, Pellworm)*, 1890, Öl/Leinwand, 200x300 cm, Krefeld, Kaiser-Wilhelm-Museum → Abb. in: Bröhan 1994, S. 18
- *Der Abend*
- *Ziegeleien am Wasser* → evtl. *Ziegeleien in Eckernförde*, 1889/90 Öl/?, Maße?, Kriegsverlust → Abb. in: Corinth 2000, S. 25
- *Waldinneres*
- *Waldausschnitt*

Liebermann

- *Holländische Dorfstraße (Zandvoort)*, 1890, Öl/Pappe, 25x34 cm, Privatbesitz, Eberle 1890/19
- *Dorfstraße in Laren*, 1896?, Öl/Pappe, 28,5x45,5 cm, Privatbesitz, Eberle 1896/11
- *Weberei in Laren*, 1897, Öl/Leinwand, 70,5x93,5 cm, Privatbesitz, Eberle 1897/1
- *Holländische Näherin*, 1881, Öl/Leinwand, 66x51 cm, verschollen, nicht bei Eberle
- *Bildnis Prof. Fritz Sarre*, 1897, Öl/Leinwand, 85x67 cm, verschollen, Eberle 1897/3
- *Baumallee in Laren*

[Quellen: Eberle 1995; Meister, S. 369f. und 372f.]

1897, Galerie Eduard Schulte

Leistikow

- 21 Ölgemälde, Aquarelle und Pastelle

[Quelle: Sabine Meister: *Der Fall Leistikow. Mythen, Strategien und Erfolge*. In: Kat. Leistikow 2008/09, S. 50-64, hier S. 55]

1898, Große Berliner Kunst-Ausstellung

Corinth

- *Geburt der Venus*, 1896, Öl/Leinwand, 227x142 cm, Verbleib unbekannt, BC 132 (Nr. 144)
- *Frühlingsregen*, 1895, Öl/Leinwand, 178x119 cm, Verbleib unbekannt, BC 124 (Nr. 145)

Leistikow

- *Abend* (Nr. 597)
- *Sommer* (Nr. 598)

Liebermann

- *Sonntagnachmittag in Laren (Kirchgang in Laren)*, 1896, Öl/Leinwand, 66x88 cm, verschollen, Eberle 1896/8 (Nr. 618)

[Quellen: AK; Berend-Corinth; Eberle 1995]

1898, Kunstsalon Cassirer

Liebermann, Ausstellung 1, 1. Jg.

- Werke?

[Quelle: Brühl, S. 154]

1898, Kunsthandlung Gurlitt

Liebermann

- *Die Kartoffelbuddler*, 1895 → wahrscheinlich *Kartoffelbuddler in den Dünen von Zandvoort*, 1895, Öl/Leinwand, 75x105 cm, Nürnberg, Stadt Nürnberg, als Leihgabe im Germanischen Nationalmuseum, Eberle 1895/10

Liebermann, weitere Ausstellung

- *Kinderschule*, 1876

Liebermann, Herbstausstellung

- *Die Kuhhirtin*, 1891/94, Öl/Leinwand, 94x121 cm, Kunsthalle Bremen – Der Kunstverein in Bremen, Eberle 1891/5

[Quellen: Eberle 1995; Gropp, S. 169f.]

1898, 7. Ausstellung der Gruppe XI

Leistikow

- *Grunewaldsee (Sonnenuntergang über dem Grunewaldsee)*, 1895, Öl/Leinwand, 167x252 cm, Berlin, Staatliche Museen, Alte Nationalgalerie
- *Abendstimmung am Schlachtensee*, um 1895, Öl/Leinwand, 73x93 cm, Stiftung Stadtmuseum Berlin (**Abb. 23**)
- *Alte Weiden*, 1897, Material sowie Maße und Verbleib unbekannt → Abb. in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, 5, 1899, S. 122
- *Dämmerung*, 1897, Material sowie Maße und Verbleib unbekannt → Abb. in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, 5, 1899, S. 118
- *Abend (Abend im Wald)*, 1898
- *Der Teich*

Liebermann

- *Bildnis der Eltern des Künstlers*, 1891, Öl/Leinwand, 120x150 cm, Verbleib unbekannt, Eberle 1891/16
- *Giebel in Amsterdam*, 1876, Öl/Leinwand, 58,5x46 cm, Privatbesitz, Eberle 1876/31

- *Bildnis Dr. Max Linde*, 1897, Öl/Leinwand, 84x66,5 cm, Lübeck, Museum Behnhaus, Eberle 1897/7
- *Holländisches Interieur*, 1880er Jahre
- *Mehrere landwirtschaftliche Studien*

[Quellen: Eberle 1995; Meister, S. 370 und 373]

1898, Keller & Reiner

Munch, Einzelausstellung?

- Ausgestellte Werke und Versionen unsicher, auch ob es sich um Gemälde oder Graphiken handelte, bei Woll 2009 keine Angaben.

[Quelle: Kneher, S. 121; Woll 2009c, S. 1616]

1899, 8. Ausstellung der Gruppe XI

Leistikow

- *Herbst (Norwegisches Hochgebirge)*, um 1895, Öl/Leinwand, 103x130 cm, Berlin, Berlinische Galerie – Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur (**Abb. 35**)
- *Abend*, um 1899
- *Aus der Mark (Im Grunewald)*
- *Herbst (Herbstlandschaft)*
- *Der Wald*
- *Märkische Waldlandschaft*

[Quelle: Meister, S. 370]

1899, 1. Kunstausstellung der Berliner Secession

Corinth

- *Dämon*, 1899, Öl/Leinwand, 87x65 cm, Verbleib unbekannt, BC 173 (Nr. 31)
- *Heimkehrende Bacchanten*, 1898, Öl/Leinwand, 60,5x90,5 cm, Von der Heydt-Museum Wuppertal, BC 154 (Nr. 32)

Leistikow

- *Visby* (Nr. 108) → evtl. *Ruinen von Visby*, um 1900, Material sowie Maße und Verbleib unbekannt → Abb. in: Bröhan 1994, S. 13

Liebermann

- *Freistunde im Amsterdamer Waisenhaus*, 1882, Öl/Leinwand, 78,5x107,5 cm, Frankfurt/Main, Städelsches Kunstinstitut, Eberle 1882/1 (Nr. 112)
- *Schulgang in Laren (1. Fassung)*, 1898, Öl/Leinwand, 59x94 cm, Privatbesitz, Eberle 1898/3 (Nr. 114?)
- *Zwei Frauen aus Laren (Zwei holländische Bäuerinnen)*, 1898, Öl/Leinwand, 56x73 cm, Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Eberle 1898/6 (Nr. 115)
- *Kirchgang in Laren*, 1898, Öl/Leinwand, 69x98,5 cm, Privatbesitz, Eberle 1899/1 (Nr. 115a)

[Quellen: AK; Berend-Corinth; Eberle 1995]

1899, Kunsthandlung Gurlitt

Liebermann

- *Kartoffelernte in Barbizon*, 1874/75, Öl/Leinwand, 108,5x172 cm, Düsseldorf, Kunstmuseum der Stadt Düsseldorf, Eberle 1874/18

[Quelle: Eberle 1995]

1899, Keller & Reiner

Corinth

- *Versuchung des heiligen Antonius*, 1897, Öl/Leinwand, 88x107 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Neue Pinakothek München, BC 149

[Quelle: Berend-Corinth]

1899, Kunstsalon Cassirer

Corinth, Ausstellung 2, 2. Jg.

- Werke?

[Quelle: Brühl, S. 154]

Leistikow, Ausstellung 2, 2. Jg.

- Werke?

[Quelle: Archiv Paul Cassirer/Walter Feilchenfeldt, Zürich]

Liebermann, Ausstellung 2, 2. Jg.

- *Schlächterladen in Dordrecht*, 1877, Öl/Leinwand, 71x42,5 cm, Bern, Kunstmuseum, Eberle 1877/4
- *Schreitender Bauer*, 1894, Öl/Leinwand, 200x161,2 cm, Kriegsverlust, Eberle 1894/10

[Quellen: Brühl, S. 154; Eberle 1995]

1899/1900, Neuerwerbungen der Königlichen Nationalgalerie Berlin

- *Schusterwerkstatt*, 1881, Öl/Holz, 64x80 cm, Berlin, Staatliche Museen, Alte Nationalgalerie, Eberle 1881/19

[Quelle: Eberle 1995]

1900, Kunstsalon Cassirer

Zorn, Ausstellung 5, 2. Jg.

- *Badende Kinder*
- *Waldinneres mit Nymphe und Vögeln*
- *Ein paar Interieurs*

[Quellen: Brühl, S. 154; Lengefeld 2004, S. 338]

Liebermann, Ausstellung 1, 3. Jg.

- *Hufschmied*, 1874, Öl/Holz, 37,5x45,5 cm, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Eberle 1874/4
- *Arbeiter im Rübenfeld*, 1876, Öl/Leinwand, 98,8x209 cm, Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum, Landesgalerie, Eberle 1876/1
- *Stopfende Alte am Fenster*, 1880, Öl/Leinwand, 55x49,5 cm, Privatbesitz, Eberle 1880/4

[Quellen: Brühl, S. 154; Eberle 1995]

Leistikow, Ausstellung 2, 3. Jg.

Insgesamt 11 Werke, darunter:

- *Abendsonne in den Dünen*
- *Fischerhütte in den Dünen*
- *Königsee im Grunewald*

[Quellen: Archiv Paul Cassirer/Walter Feilchenfeldt, Zürich; *Die Kunst für Alle*, 16, 1900/01, S. 194]

Liebermann, Ausstellung 2, 3. Jg.

- Werke?

[Quelle: Brühl, S. 154]

Corinth, Ausstellung 2, 3. Jg.

- *In Max Halbes Garten*, 1899, Öl/Leinwand, 75x100 cm, München, Städtische Galerie im Lenbachhaus, BC 185 → diese Ausstellung oder Ausstellung 3, 3. Jg. 1900?

[Quellen: Berend-Corinth; Brühl, S. 154]

Corinth, Ausstellung 3, 3. Jg.

- *In Max Halbes Garten*, 1899, Öl/Leinwand, 75x100 cm, München, Städtische Galerie im Lenbachhaus, BC 185 → diese Ausstellung oder Ausstellung 2, 3. Jg. 1900?

[Quellen: Berend-Corinth; Brühl, S. 154]

Leistikow, Ausstellung 3, 3. Jg.

- *Landschaft*

[Quellen: Archiv Paul Cassirer/Walter Feilchenfeldt, Zürich; Brühl, S. 154]

1900, 2. Kunstausstellung der Berliner Secession

Corinth

- *Salome (2. Fassung)*, 1900, Öl/Leinwand, 127x148 cm, Leipzig, Museum der bildenden Künste, BC 171 (Nr. 38)
- *Susanna im Bade*, 1890, Öl/Leinwand, 159x111 cm, Verbleib unbekannt, BC 74 (Nr. 39?)
- *Kreuzigung*, 1897, Öl/Leinwand, 229x176 cm, Bad Tölz, Evangelische Kirche, BC 138 (Nr. 40a?)

Leistikow

- *Grunewaldsee (Sonnenuntergang über dem Grunewaldsee)*, 1895, Öl/Leinwand, 167x252 cm, Berlin, Staatliche Museen, Alte Nationalgalerie (Nr. 180)
- *Abendsonne* (Nr. 181)
- *Hafen* (Nr. 182), Datierung, Material, Maße und Verbleib unbekannt → Abb. in: *Die Kunst für Alle*, 15, 1899/1900, S. 473 oben

Liebermann

- *Badende Knaben*, 1900, Öl/Leinwand, 113x152 cm, Stiftung Stadtmuseum Berlin, Eberle 1900/1 (Nr. 187) (**Abb. 3**)

Zorn

- *Maja*, 1900, Öl/Leinwand, 91,5x53,5 cm, Berlin, Staatliche Museen, Nationalgalerie (Nr. 347) → Abb. in: Lengefeld 2004, Farbtafel XIV

- *Sonntagmorgen*, 1891, Öl/Leinwand, 121,5x93,5 cm, Privatbesitz (Nr. 348) → Abb. in: Lengefeld 2004, Farbtafel X
- *Waldbach* (Nr. 349) Datierung, Material, Maße und Verbleib unbekannt → Abb. in: *Die Kunst für Alle*, 15, 1899/1900, S. 435?
- *Selbstporträt* (Nr. 350a)

[Quellen: AK; Berend-Corinth; Eberle 1996; Lengefeld 2004, S. 338; Zorn, S. 215]

1900, Keller & Reiner

Corinth

- *Porträt des Vaters Heinrich Corinth mit Brief*, 1887, Öl/Leinwand, 87x105 cm, Regensburg, Museum Ostdeutsche Galerie, BC 51
- *Capriccio*, 1898, Öl/Leinwand, 80x52 cm, Verbleib unbekannt, BC 156
- *In Max Halbes Garten*, 1899, Öl/Leinwand, 75x100 cm, München, Städtische Galerie im Lenbachhaus, BC 185

[Quelle: Berend-Corinth]

Leistikow

- „Einige Landschaften“

[Quelle: *Die Kunst für Alle*, 15, 1899/1900, S. 308.]

1901, Kunstsalon Cassirer

Zorn, Ausstellung 6, 3. Jg.

- *Kirmes in Mora* → Version?

[Quellen: Lengefeld 2004, S. 338; Brühl, S. 154]

Leistikow, Ausstellung 10, 3. Jg.

- *Zwei Dünenlandschaften*

[Quelle: Archiv Paul Cassirer/Walter Feilchenfeldt, Zürich]

Liebermann, Ausstellung 1, 4. Jg.

- Werke?

[Quelle: Brühl, S. 154]

Corinth, Ausstellung 2, 4. Jg.

- *Porträt Ado von Wilke*, 1898, Öl/Leinwand, 81x65 cm, Schweinfurt, Sammlung Georg Schäfer, BC 165
- *Porträt Max Liebermann*, 1899, Öl/Leinwand, Maße und Verbleib unbekannt, BC 180
- *Porträt der Mutter Rosenhagen*, 1899, Öl/Leinwand, 63x78 cm, Berlin, Staatliche Museen, Alte Nationalgalerie, BC 182
- *Porträt Emil Cohn*, 1899, Öl/Leinwand, 95x75 cm, Kaiserslautern, Pfalzgalerie, BC 183

[Quellen: Berend-Corinth; Brühl, S. 155]

1901, Ausstellung der Sammlung Felix Koenigs in der Königlichen Nationalgalerie

Liebermann

- *Kurze Rast* (Nr. 37)

Zorn

- *Im Bräu*, 1890, Öl/Leinwand, 73,5x54 cm, Privatbesitz (Nr. 67) → Abb. in: Lengefeld 2004, S. 206
- *Maja*, 1900, Öl/Leinwand, 91,5x53,5 cm, Berlin, Staatliche Museen, Nationalgalerie (Nr. 68) → Abb. in: Lengefeld 2004, Farbtafel XIV

[Quellen: AK; Lengefeld 2004, S. 206f. (dort zur Datierung von *Im Bräu*, die hier übernommen wurde) und 338]

1901, 3. Kunstausstellung der Berliner Secession

Corinth

- *Perseus und Andromeda*, 1900, Öl/Leinwand, 200x159,5 cm, Schweinfurt, Sammlung Georg Schäfer, BC 208 (Nr. 33)
- *Porträt Frau E. Simon*, 1901, Öl/Leinwand, 194x112 cm, Verbleib unbekannt, BC 197 (Nr. 34)

Leistikow

- *Villa im Grunewald*, um 1900, Material sowie Maße und Verbleib unbekannt (Nr. 157) → Abb. in AK sowie Corinth 2000, S. 67
- *Landschaft* (Nr. 158)
- *Frühlingstag* (Nr. 159)

Liebermann

- *Restaurationsgarten (Biergarten in Leiden)*, 1900, Öl/Leinwand, 51x76 cm, Privatbesitz, Eberle 1900/22 (Nr. 165)
- *Zwei Reiter am Strand nach links*, 1901, Öl/Leinwand, 72x92 cm, Standort unbekannt, Eberle 1901/14 (Nr. 166)

Zorn

- *Auf der Bodentreppe (I Loftstrappan)*, 1898, Öl/Leinwand, 128x79 cm, Göteborgs konstmuseum (Nr. 297) (**Abb. 25**)
- *Im Brauhaus* (Nr. 298) → Version?
- *Fräulein Marie Cohn*, 1900, Öl/Leinwand, 65,7x52 cm, Privatbesitz (Nr. 299)

[Quellen: AK; Berend-Corinth; Eberle 1996; Lengefeld 2004, S. 339]

1901, Keller & Reiner

Liebermann

- *Strickendes Mädchen am Fenster*, 1884, Öl/Leinwand, 75,5x50 cm, Standort unbekannt, Eberle 1884/18

[Quelle: Eberle 1995]

1902, Caspars Kunstsalon

Liebermann

- *Kartoffelpflücker*, 1874, Öl/Leinwand, 90x116 cm, München, Sammlung Eckart, Eberle 1874/10
- *Kartoffelsammlerin*, 1874, Öl/Leinwand, 89,5x116,5 cm, Weimar, Kunstsammlungen, Eberle 1874/11

[Quelle: Eberle 1995]

1902, 5. Kunstausstellung der Berliner Secession

Corinth

- *Samuels Fluch auf König Saul*, 1902, Öl/Leinwand, Maße und Verbleib unbekannt, BC 225 (Nr. 38)
- *Bildnis des Dichters Peter Hille*, 1902, Öl/Leinwand, 192x121 cm, Kunsthalle Bremen – Der Kunstverein in Bremen, BC 237 (Nr. 39) (**Abb. 17**)
- *Die Grazien*, 1902, Öl/Leinwand, 166x155 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Neue Pinakothek München, BC 233 (Nr. 40)
- *Selbstporträt mit Modell*, 1901, Öl/Leinwand, 88x68,5 cm, Winterthur, Kunstmuseum, BC 216 (Nr. 41?)

Leistikow

- *Landschaft* (Nr. 152)
- *Pechsee im Grunewald* (Nr. 153)
- *Norwegisches Gebirge* (Nr. 154)
- *Wolkenschatten (Lange Schatten?)*, 1902, Öl/Leinwand, 74x100 cm, Bröhan-Museum, Berlin (Nr. 155) (**Abb. 4**)

Liebermann

- *Spitalgarten in Leiden (Stevenstift)*, 1900, Öl/Leinwand, 77x93 cm, verschollen, Eberle 1900/16 (Nr. 158)
- *Simson und Delila*, 1902, Öl/Leinwand, 151,2x212 cm, Frankfurt/Main, Städelsches Kunstinstitut, Eberle 1902/1 (Nr. 159)
- *Pferdeknechte am Strand (Im Meer)*, 1902, Öl/Leinwand, 66x85 cm, verschollen, Eberle 1902/4 (Nr. 160)

Munch

- *Sommernacht in Studentertunden*, 1899, Öl/Leinwand, 101x91 cm, Mexiko City, Japs Collection, Woll 459 (Nr. 181) → laut AK auch abgebildet, diese Angabe ist jedoch fehlerhaft, abgebildet ist Nr. 185 (Woll 483): *Mädchen auf der Brücke* (vgl. Nr. 185 weiter unten)
- *Stanislaw Przybyszewski*, 1895, Öl und/oder Tempera/Pappe, 62,5x55,5 cm, Munch Museum, Oslo, Woll 383 (Nr. 182)
- *Holger Drachmann*, 1898, Tempera/Pappe, 72x55 cm, Munch Museum, Oslo, Woll 418 (Nr. 183)
- *Paul Herrmann und Paul Contard*, 1897, Öl/Leinwand, 54x73 cm, Wien, Belvedere, Woll 399 (Nr. 184)
- *Mädchen auf der Brücke*, 1901, Öl/Leinwand, 136x125 cm, Oslo, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design/The National Museum of Art, Architecture and Design, Woll 483 (Nr. 185)
- *Straße in Aasgaardstrand*, 1901, Öl/Leinwand, 88,5x114 cm, Basel, Kunstmuseum, Woll 486 (Nr. 186)

Aus dem *Lebensfries* (Nr. 187-208):

- *Sternennacht*, 1893, Öl/Leinwand, 108,5x120,5 cm, Von der Heydt-Museum Wuppertal, Woll 321 (Nr. 187)
- *Rot und Weiß*, 1899/1900, Öl/Leinwand, 93,5x129,5 cm, Munch Museum, Oslo, Woll 463 (Nr. 188)

- *Auge in Auge*, 1899/1900, Öl/Leinwand, 136x110 cm, Munch Museum, Oslo, Woll 461 (Nr. 189)
- *Tanz am Strand*, 1899/1900, Öl/Leinwand, 99x96 cm, Prag, Národní Galerie, Woll 460 (Nr. 190)
- *Der Kuss*, 1897, Öl/Leinwand, 99x81 cm, Munch Museum, Oslo, Woll 401 (Nr. 191)
- *Madonna*, 1894, Öl/Leinwand, 90x68,5 cm, Munch Museum, Oslo, Woll 365 (Nr. 192)
- *Asche*, 1895, Öl/Leinwand, 120,5x141 cm, Oslo, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design/The National Museum of Art, Architecture and Design, Woll 378 (Nr. 193)
- *Vampir*, 1894, Öl/Leinwand, 100x110 cm, Privatbesitz, Woll 349 (Nr. 194)
- *Der Tanz des Lebens*, 1899/1900, Öl/Leinwand, 125x191 cm, Oslo, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design/The National Museum of Art, Architecture and Design, Woll 464 (Nr. 195)
- *Eifersucht*, 1895, Öl/Leinwand, 66,8x100 cm, Bergen, Art Museum, Woll 379 (Nr. 196)
- *Die Frau*, 1894, Öl/Leinwand, 164,5x251 cm, Bergen, Art Museum, Woll 362 (Nr. 197)
- *Melancholie*, 1894/96, Öl/Leinwand, 81x100,5 cm, Bergen, Art Museum, Woll 360 (Nr. 198)
- *Angst*, 1894, Öl/Leinwand, 94x74 cm, Munch Museum, Oslo, Woll 363 (Nr. 199)
- *Abend auf Karl Johan*, 1892, Öl/Leinwand, 84,5x121 cm, Bergen, Art Museum, Woll 290 (Nr. 200)
- *Roter wilder Wein*, 1898/1900, Öl/Leinwand, 119,5x121 cm, Munch Museum, Oslo, Woll 440 (Nr. 201)
- *Golgatha*, 1900, Öl/Leinwand, 80x120 cm, Munch Museum, Oslo, Woll 465 (Nr. 202)
- *Der Schrei*, 1893, Tempera und Pastell/Pappe, 91x73,5 cm, Oslo, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design/The National Museum of Art, Architecture and Design, Woll 333 (Nr. 203)
- *Am Totenbett*, 1895, Öl und Tempera/Leinwand, 90x120,5 cm, Bergen, Art Museum, Woll 376 (Nr. 204)
- *Der Tod im Krankenzimmer*, 1893, Tempera und Pastell/Leinwand, 152x169,5 cm, Oslo, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design/The National Museum of Art, Architecture and Design, Woll 329 (Nr. 205)
- *Leichengeruch*, 1895, Tempera und Öl/Leinwand, 100x110 cm, Munch Museum, Oslo, Woll 374 (Nr. 206)
- *Stoffwechsel: Leben und Tod*, 1898/99, Öl/Leinwand, 172,5x142 cm, Munch Museum, Oslo, Woll 428 (Nr. 207)
- *Das Kind und der Tod*, 1899, Öl/Leinwand, 104x179,5 cm, Munch Museum, Oslo, Woll 446 (Nr. 208)

Zorn

- *Porträt* (Nr. 289)
- *Porträt* (Nr. 290)
- *Porträt* (Nr. 291)
- *Hund* (Nr. 291a)

Eines der Porträts war nach Lengefeld *Madame Clara Rikoff*, 1889, Öl/Leinwand, 201x133, Mora, Zornmuseet → Abb. in: Kat. Zorn 1989/90, Nr. 47

[Quellen: AK; Berend-Corinth; Eberle 1995 und 1996; Lengefeld 2004, S. 339; Kneher, S. 150ff.; Woll 2009 und 2009a]

1902, Kunstsalon Cassirer

Leistikow, Ausstellung 4, 4. Jg.

- *Skären* → evtl. *Norwegische Landschaft (Abend)*, um 1904 (wenn dieses Werk, dann Datierung zu korrigieren auf „bis 1902“), Öl/Leinwand, 110x135 cm, Bydgoszcz, Leon Wyczółkowski Muzeum Okregowe → Abb. in: Kat. Leistikow 2008/09, S. 176
- *Villa im Park* → evtl. *Villa im Grunewald*, um 1900, Material sowie Maße und Verbleib unbekannt (Nr. 157) → Abb. in AK sowie Corinth 2000, S. 67
- *Lange Schatten* → evtl. *Wolkenschatten (Lange Schatten?)*, 1902, Öl/Leinwand, 74x100 cm, Bröhan-Museum, Berlin (Nr. 155) (**Abb. 4**)

[Quellen: Archiv Paul Cassirer/Walter Feilchenfeldt, Zürich; Brühl, S. 155; *Die Kunst für Alle*, 17, 1901/02, S. 261]

Liebermann, Ausstellung 8, 4. Jg.

- *Kleinkinderschule in Amsterdam*, 1880, Öl/Holz, 68x98 cm, Essen, Gesellschaft Kruppsche Gemäldesammlung, Eberle 1880/1

[Quellen: Brühl, S. 155; Eberle 1995]

Leistikow, Ausstellung 1, 5. Jg.

- Einzelwerk

[Quellen: Archiv Paul Cassirer/Walter Feilchenfeldt, Zürich; Brühl, S. 155]

Leistikow, Ausstellung 2, 5. Jg.

- Insgesamt 11 Werke

[Quellen: Archiv Paul Cassirer/Walter Feilchenfeldt, Zürich; Brühl, S. 155]

Corinth, Ausstellungsnummer und Jg.?

- *Salome (1. Fassung)*, 1899, Öl/Leinwand, 76x89 cm, Cambridge/Mass., Busch-Reisiger Museum, Harvard University, BC 170
- *Eduard Graf von Keyserling*, 1900, Öl/Leinwand, 100x75,5 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Neue Pinakothek München, BC 205 (**Abb. 10**)

[Quelle: Berend-Corinth]

1902, Galerie Eduard Schulte

Gallen-Kallela

- Nicht bekannt, welches Gemälde gezeigt.

[Quelle: Kat. *Surface and Depth. Early Modernism in Finland 1890-1920*. Helsinki, Ateneum Art Museum, 2001. Helsinki 2001, S. 385]

1903, 7. Kunstausstellung der Berliner Secession

Corinth

- *Mädchen mit Stier*, 1902, Öl/Leinwand, 178x248 cm, Hamburg, Hamburger Kunsthalle, BC 231 (Nr. 42) (**Abb. 26**)
- *Salome (Gertrud Eysoldt)*, 1903, Öl/Leinwand, 108x84 cm, Privatbesitz, BC 252 (Nr. 43)
- *Odysseus im Kampf mit dem Bettler*, 1903, Öl/Leinwand, 83x108 cm, Prag, Národní Galerie, BC 253 (Nr. 44)

Leistikow

- *Heimkehr*, Material sowie Maße und Verbleib unbekannt (Nr. 125) → Abb. in AK
- *Kirche* (Nr. 126)
- *Liebesinsel im Grunewald (Hubertussee im Grunewald)*, spätestens 1903, Öl/Leinwand, 125x155 cm, Poznan, Muzeum Narodowe (Nr. 127) (**Abb. 36**)
- *Landschaft* (Nr. 128)

Liebermann

- *Der Papageienmann*, 1902, Öl/Leinwand, 102,3x72,3 cm, Essen, Museum Folkwang, Eberle 1902/6 (Nr. 130)
- *Selbstbildnis nach rechts mit der Zigarette in der Linken*, 1902, Öl/Leinwand, 87x70 cm, Privatbesitz, Eberle 1902/28 (Nr. 131) (**Abb. 12**)
- *Die große Bleiche (Die Rasenbleiche)*, 1883, Öl/Leinwand, 109x173 cm, Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Eberle 1883/1 (Nr. 132)
- *Papageienallee (2. Fassung)*, 1902, Öl/Leinwand, 88,1x72,5 cm, Kunsthalle Bremen – Der Kunstverein in Bremen, Eberle 1902/27 (Nr. 133?)

[Quellen: AK; Berend-Corinth; Eberle 1995 und 1996]

1903, Kunstsalon Cassirer

Corinth, Ausstellung 3, 5. Jg.

- *Petermannchen*, 1902, Öl/Leinwand, 119x95 cm, Privatbesitz, BC 240
- *Paddel-Petermannchen*, 1902, Öl/Leinwand, 83x60 cm, Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum, BC 245
- *Schwimmanstalt in Horst*, 1902, Öl/Leinwand, 76x100,5 cm, Schweinfurt, Sammlung Georg Schäfer, BC 246

[Quellen: Berend-Corinth; Brühl, S. 155; *Die Kunst für Alle*, 18, 1902/03, S. 244]

Munch, Ausstellung 4, 5. Jg.

- *Der Tag danach*, 1894, Öl/Leinwand, 115x152 cm, Oslo, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design/The National Museum of Art, Architecture and Design, Woll 348
- *Berliner Modell*, 1895, Öl/Leinwand, 76x57 cm, Harvard, Art Museum, Woll 370 → als *Mädchenkopf* bezeichnet? Sonst unsicher, ob diese Ausstellung oder Ausstellung 2, 6. Jg. 1903
- *Porträt Tulla Larsen*
- *Albert Kollmann*, 1901/02, Öl/Leinwand, 81,5x66 cm, Kunsthaus Zürich, Woll 499
- *Damen auf der Brücke*, 1902, Öl/Leinwand, 184x205 cm, Bergen, Art Museum, Woll 541
- *Vier Lebensalter*, 1902, Öl/Leinwand, 130,4x100,4 cm, Bergen, Art Museum, Woll 543
- *Pflegemütter vor dem Schwurgericht*, 1902, Kasein/Leinwand, 111x170 cm, Munch Museum, Oslo, Woll 521
- *Vier Mädchen in Aasgaardstrand*, 1902, Öl/Leinwand, 89,5x125,5 cm, Stuttgart, Staatsgalerie, Woll 544
- *Jonas Lie mit Familie*, 1902, Öl/Leinwand, 69,5x103 cm, Munch Museum, Oslo, Woll 523

- *Im Garten*, 1902, Öl/Leinwand, 75x82 cm, Privatbesitz, Woll 547 → als *Zwei Mädchen beim Blumenpflücken* bezeichnet? Sonst unsicher, ob diese Ausstellung oder Ausstellung 2, 6. Jg. 1903
- *Sitzender Akt auf dem Bett (Mädchenakt auf dem Bett sitzend)*, 1902, Öl/Leinwand, 81x65 cm, Stuttgart, Staatsgalerie, Woll 510 → als *Weiblicher Akt* bezeichnet?
- *Pubertät*, 1894, Öl/Leinwand, 149x112 cm, Munch Museum, Oslo, Woll 346 → Version? Diese Ausstellung oder Ausstellung 2, 6. Jg. 1903?
- *Das Kind und der Tod*, 1899, Öl/Leinwand, 100x90 cm, Kunsthalle Bremen – Der Kunstverein in Bremen, Woll 447 → Diese Ausstellung oder Ausstellung 2, 6. Jg. 1903?
- *Melancholie*, 1900/01, Öl/Leinwand, 110x126 cm, Munch Museum, Oslo, Woll 467 → Diese Ausstellung oder Ausstellung 2, 6. Jg. 1903?
- *Winterwald*, 1900/01, Öl/Pappe, 60,5x90 cm, Hamburg, Hamburger Kunsthalle, Woll 479 → Diese Ausstellung oder Ausstellung 2, 6. Jg. 1903?
- *Bauernhaus in der Nacht*
- *Landschaft im Regen*

[Quellen: Brühl, S. 155; Kneher, S. 166f.; Woll 2009 und 2009a]

Leistikow, Ausstellung 6, 5. Jg.

- *Drei Winterlandschaften Agnetendorf*

[Quellen: Archiv Paul Cassirer/Walter Feilchenfeldt, Zürich; Brühl, S. 155]

Leistikow, Ausstellung 9, 5. Jg.

- Werke?

[Quelle: Archiv Paul Cassirer/Walter Feilchenfeldt, Zürich]

Liebermann, Ausstellung 1, 6. Jg.

- *Kartoffelernte in Barbizon*, 1874/75, Öl/Leinwand, 108,5x172 cm, Düsseldorf, Kunstmuseum der Stadt Düsseldorf, Eberle 1874/18
- *Landhaus in Hilversum (Villa in Hilversum)*, 1901, Öl/Leinwand, 65x80 cm, Berlin, Staatliche Museen, Nationalgalerie, Eberle 1901/1
- *Atelier des Malers am Brandenburger Tor in Berlin (Atelier des Künstlers)*, 1902, Öl/Leinwand, 68x81 cm, Kunstmuseum St. Gallen, Eberle 1902/25 (**Abb. 13**)
- *Bildnis Fräulein Hedwig Ruetz*, 1903, Öl/Leinwand, 100x70 cm, verschollen, Eberle 1903/11
- *Reiter am Strande* → laut *Die Kunst für Alle*, 19, 1903/04, S. 101, bei Eberle nicht aufgeführt

[Quellen: Brühl, S. 155; *Die Kunst für Alle*, 19, 1903/04, S. 101; Eberle 1995 und 1996]

Leistikow, Ausstellung 1, 6. Jg.

Insgesamt sieben Werke, darunter:

- *Villa in Neubabelsberg* → evtl. *Villa im Grunewald*, um 1900, Material sowie Maße und Verbleib unbekannt (Nr. 157) → Abb. in AK sowie Corinth 2000, S. 67
- *Kornfelder* → evtl. *Kornfelder*, 1903, Öl/Leinwand, 74,5x99,5 cm, Mainz, Landesmuseum → Abb. in: Kat. Leistikow 2008/09, S. 171

[Quellen: Archiv Paul Cassirer/Walter Feilchenfeldt, Zürich; Brühl, S. 155; *Die Kunst für Alle*, 19, 1903/04, S. 102]

Munch, Ausstellung 2, 6. Jg.

- *Fruchtbarkeit*, 1899/1900, Öl/Leinwand, 120x140 cm, Privatbesitz, Woll 462

- *Besuch im Tuberkulosesanatorium*, 1902/03, Kasein?/Leinwand, 70x85 cm, Munch Museum, Oslo, Woll 522
- *Konsul Christen Sandberg*, 1901, Öl/Leinwand, 215x147 cm, Munch Museum, Oslo, Woll 498
- *Johannisnacht: Mittsommernacht*, 1901/03, Öl/Leinwand, 81x74 cm, Privatbesitz, Woll 489
- *Fischer vor gelbem Hintergrund*, 1902/03, Öl/Leinwand, 73x95 cm, Göteborg, Wernerska Villan, Woll 526
- *Garten in Lübeck*, 1903, Öl/Leinwand, 72,3x66,8 cm, Munch Museum, Oslo, Woll 560 → wahrscheinlich als *Der Garten Dr. Lindes* bezeichnet
- *Lindes Söhne*, 1903, Öl/Leinwand, 144x199,5 cm, Lübeck, Museum Behnhaus, Woll 563
- *Ingse Vibe*, 1903, Öl/Leinwand, 160x70 cm, Munch Museum, Oslo, Woll 568
- *Pubertät*, 1894, Öl/Leinwand, 149x112 cm, Munch Museum, Oslo, Woll 346 → Version? Diese Ausstellung oder Ausstellung 4, 5. Jg. 1903?
- *Das Kind und der Tod*, 1899, Öl/Leinwand, 100x90 cm, Kunsthalle Bremen – Der Kunstverein in Bremen, Woll 447 → Diese Ausstellung oder Ausstellung 4, 5. Jg. 1903?
- *Melancholie*, 1900/01, Öl/Leinwand, 110x126 cm, Munch Museum, Oslo, Woll 467 → Diese Ausstellung oder Ausstellung 4, 5. Jg. 1903?
- *Winterwald*, 1900/01, Öl/Pappe, 60,5x90 cm, Hamburg, Hamburger Kunsthalle, Woll 479 → Diese Ausstellung oder Ausstellung 4, 5. Jg. 1903?
- *Akt mit langem roten Haar*, 1902, Öl/Leinwand, 120x50 cm, Munch Museum, Oslo, Woll 503 → Da die Photographie des Modells auf Februar 1903 datiert wird, wird das Werk noch nicht in der Ausstellung 4, 5. Jg. 1903 im Januar 1903 gezeigt worden sein. Vgl. Woll 2009a, S. 543.

[Quellen: Brühl, S. 155; Kneher, S. 180; Woll 2009 und 2009a]

Corinth, Ausstellung 3, 6. Jg.

- *Susanna im Bade*, 1890, Öl/Leinwand, 159x111 cm, Verbleib unbekannt, BC 74

[Quelle: Berend-Corinth]

Leistikow, Ausstellung 3, 6. Jg.

- Werke?

[Quellen: Archiv Paul Cassirer/Walter Feilchenfeldt, Zürich; Brühl, S. 155]

1903, Künstlerhaus

Leistikow

- Werke?

[Quelle: *Die Kunst für Alle*, 1903/04, 19, S. 126]

1904, 9. Kunstausstellung der Berliner Secession

Corinth

- *Porträt Tiny Senders*, 1904, Öl/Leinwand, 155x70 cm, Verbleib unbekannt, BC 288 (Nr. 34)
- *Die Grablegung*, 1904, Öl/Leinwand, 172x185 cm, 1914 zerstört, BC 272 (Nr. 35)
- *Kreuzabnahme*, 1895, Öl/Leinwand, 95x120 cm, Köln, Wallraf-Richartz-Museum, BC 125 (Nr. ?)

Gallen-Kallela

7 Entwürfe zu den Fresken im Mausoleum zu Pori:

- *Winter*, 1902, Tempera/Leinwand, 76x144 cm, Helsinki, Ateneum Art Museum (Nr. 62) (**Abb. 27**)
- *Zerstörung*, 1903, Tempera und Öl/Leinwand, 76x142 cm, Helsinki, Sigrid Jusélius-Stiftung (Nr. 63) → Abb. in: Kat. Gallen-Kallela 2006/07, S. 221
- *Bauen*, 1903, Tempera/Leinwand, 77,5x145,5 cm, Helsinki, Ateneum Art Museum (Nr. 64) (**Abb. 32**)
- *Eden* (Nr. 65) → evtl. *Frühling*, 1903, Tempera/Leinwand, 77x145 cm, Helsinki, Ateneum Art Museum → Abb. in: Kat. Gallen-Kallela 2006/07, S. 216
- *Universum* (Nr. 66) → evtl. *Am Fluss von Tuonela*, 1903, Tempera/Leinwand, 77x145,5 cm, Helsinki, Ateneum Art Museum → Abb. in: Kat. Gallen-Kallela 2006/07, S. 218
- *Landschaft* (Nr. 67) → evtl. *Herbst*, 1902, Öl/Leinwand, 76x145 cm, Privatbesitz → Abb. in: Kat. Gallen-Kallela 2006/07, S. 220
- *Abendstern* (Nr. 68)

Leistikow

- *Sommer* (Nr. 133)
- *Herbst* (Nr. 134) → Datierung, Material, Maße und Verbleib unbekannt → Abb. in AK
- *Abend* (Nr. 135)
- *Landschaft* (Nr. 135a)

Liebermann

- *Reiter und Reiterin am Strand*, 1903, Öl/Leinwand, 72,5x101 cm, Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Eberle 1903/2 (Nr. 141)
- *Nähende Frauen in Huyzen (Sommernachmittag)*, 1903, Öl/Leinwand, 68x84,5 cm, Kunstmuseum St. Gallen, Eberle 1903/3 (Nr. 142)
- *Biergarten in Laren*, 1904, Öl/Leinwand, 72x100 cm, Standort unbekannt, Eberle 1904/1 (Nr. 143)
- *Jungen nach dem Bade*, 1903, Öl/Leinwand, 62x90 cm, Standort unbekannt, Eberle 1903/9 (Nr. 144) → ebenfalls bei Eberle als Nr. 144 angegeben: *Jungen nach dem Bade*, 1904, Öl/Leinwand, 62,9x91,1 cm, London, Tate Gallery, Eberle 1904/2 (Nr. 144)

Zorn

- *Emma und Mouche*, 1902, Öl/Leinwand, 97,4x73,3 cm, Mora, Zornmuseet → Abb. in: Servaes, Farbtafel nach S. 22

[Quellen: AK; Berend-Corinth; Eberle 1996; Kat. Gallen-Kallela 1996, S. 352; Lengefeld 2004, S. 341]

1904, Kunstsalon Cassirer

Leistikow, Ausstellung 4, 6. Jg.

- Werke?

[Quelle: Archiv Paul Cassirer/Walter Feilchenfeldt, Zürich]

Leistikow, Ausstellung 7, 6. Jg.

- Werke?

[Quelle: Archiv Paul Cassirer/Walter Feilchenfeldt, Zürich]

Leistikow, Ausstellung 9, 6. Jg.

- *Waldlandschaften*

[Quelle: Archiv Paul Cassirer/Walter Feilchenfeldt, Zürich]

Corinth, Ausstellung 1, 7. Jg.

- *Der Athlet*, 1903, Öl/Leinwand, 202x130 cm, Verbleib unbekannt, BC 251
- *Am Waschtisch*, 1903, Öl/Pappe, 66x45 cm, Wiesbaden, Museum Wiesbaden, BC 254
- *Selbstporträt mit Rückenakt*, 1903, Öl/Leinwand, 101x90 cm, Kunsthaus Zürich, BC 256
- *Porträt des Pianisten Conrad Ansoerge*, 1903, Öl/Leinwand, 141x125 cm, München, Städtische Galerie im Lenbachhaus, BC 264
- *Karussell*, 1903, Öl/Leinwand, 95x120,5 cm, Oldenburg, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, BC 266
- *Blühender Bauerngarten*, 1904, Öl/Leinwand, 76x100 cm, Wiesbaden, Museum Wiesbaden, BC 282
- *Porträt des Malers Hans Olde*, 1904, Öl/Leinwand, 77x50 cm, Kiel, Kunsthalle, BC 286
- *Steindammer Tor in Königsberg*, 1904, Öl/Leinwand, 68x88 cm, Verbleib unbekannt, BC 290
- *Der Harem*, 1904, Öl/Leinwand, 155x140 cm, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, BC 299

[Quellen: Berend-Corinth; Brühl, S. 156]

1904, Caspars Kunstsalon

Liebermann

- *Holländische Dorfstraße*, 1873 → bei Eberle 1995 keine *Dorfstraße* von 1873 verzeichnet, daher evtl. kein Ölgemälde

[Quelle: *Die Kunst für Alle*, 19, 1903/04, S. 312]

1904/05, Kunstsalon Cassirer

Munch, Ausstellung 3, 7. Jg.

- *Selbstbildnis mit Pinseln*, 1904, Öl/Leinwand, 197x91 cm, Munch Museum, Oslo, Woll 621 (Nr. 32)
- *Der Franzose: Marcel Archinard*, 1904, Öl/Leinwand, 185x70 cm, Oslo, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design/The National Museum of Art, Architecture and Design, Woll 578 (Nr. 33)
- *Die Familie Book*, 1901, Öl/Leinwand, 197x122 cm, Stockholm, Thielska Galleriet, Woll 485 (Nr. 34)
- *Der Deutsche: Hermann Schlittgen*, 1904, Öl/Leinwand, 200x119,5 cm, Munch Museum, Oslo, Woll 579 (Nr. 36)
- *Henrik Ibsen im Grand Café*, 1898, Öl/Leinwand, 70x96 cm, Privatbesitz, Woll 419 (Nr. 37)
- *Harry Graf Kessler*, 1904, Öl/Leinwand, 86x75 cm, Privatbesitz, Woll 576 (Nr. 38)
- *Max Linde*, 1904, Öl/Leinwand, 226,5x101,5 cm, Halle/Saale, Stiftung Moritzburg, Woll 618 (Nr. 39)
- *Zwei Köpfe* (Nr. 40)
- *Knabenporträt* (Nr. 41)
- *Junges Mädchen in blauem Kleid*, 1904, Öl/Leinwand, 140x72 cm, Privatbesitz, Woll 617 (Nr. 42)
- *Aase Nørregard*, 1902, Öl/Leinwand, 195,5x105 cm, Munch Museum, Oslo, Woll 542 (Nr. 43) → laut Kneher gezeigt, laut Woll 2009a nicht

- *Konsul Christen Sandberg*, 1901, Öl/Leinwand, 215x147 cm, Munch Museum, Oslo, Woll 498 (Nr. 44)
- *August Strindberg*, 1892, Öl/Leinwand, 120x90 cm, Stockholm, Moderna Museet, Woll 301 (Nr. 45)
- *Porträt Herr v. R.* (Nr. 46)
- *Max Linde im Segelanzug*, 1904, Öl/Leinwand, 133x81 cm, Oslo, Stenersenmuseet, Woll 619 (Nr. 47)
- *Paul Herrmann und Paul Contard*, 1897, Öl/Leinwand, 54x73 cm, Wien, Belvedere, Woll 399 (Nr. 48)
- *Landschaft* (Nr. 49)
- *Mädchen beim Blumengießen*, 1904, Öl/Leinwand, 99,5x80 cm, Munch Museum, Oslo, Woll 612 (Nr. 50)

[Quellen: Brühl, S. 156; Kneher S. 203; Woll 2009 und 2009a]

1905, Kunstsalon Cassirer

Leistikow, Ausstellung 4, 7. Jg.

Insgesamt 32 Werke, darunter:

- *Märkischer See*
- *Obstgarten in der Mark*
- *Winter in Meran*
- *Motiv aus Gastein*
- *Thüringer Wald*

[Quellen: Archiv Paul Cassirer/Walter Feilchenfeldt, Zürich; Brühl, S. 156; *Die Kunst für Alle*, 20, 1904/05, S. 256]

Liebermann, Ausstellung 6, 7. Jg.

- Werke?

[Quelle: Brühl, S. 156]

Leistikow, Ausstellung 1, 8. Jg.

- Werke?

[Quellen: Archiv Paul Cassirer/Walter Feilchenfeldt, Zürich; Brühl, S. 156]

Liebermann, Ausstellung 2, 8. Jg.

- *Landhaus in Hilversum (Villa in Hilversum)*, 1901, Öl/Leinwand, 65x80 cm, Berlin, Staatliche Museen, Nationalgalerie, Eberle 1901/1
- *Zwei Reiter am Strand nach links*, 1901, Öl/Leinwand, 72x92 cm, Standort unbekannt, Eberle 1901/14
- *Tennisspieler am Meer (2. Fassung)*, 1902, Öl/Leinwand, 70x100 cm, Standort unbekannt, Eberle 1902/2
- *Pferdeknechte am Strand (Im Meer)*, 1902, Öl/Leinwand, 66x85 cm, verschollen, Eberle 1902/4
- *Reiter und Reiterin am Strand*, 1903, Öl/Leinwand, 72,5x101 cm, Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Eberle 1903/2

- *Doppelbildnis zweier kleiner Mädchen auf einem Sofa sitzend (Die Kinder des Herrn Bredow)*, 1903, Öl/Leinwand, 92x115 cm, verschollen, Eberle 1903/10
- *Bildnis Fräulein Hedwig Ruetz*, 1903, Öl/Leinwand, 100x70 cm, verschollen, Eberle 1903/11
- *Schulweg in Edam*, 1904, Öl/Leinwand, 69x82,5 cm, Winterthur, Museum Stiftung Oskar Reinhart, Eberle 1904/5
- *Spitalgarten in Edam*, 1904, Öl/Leinwand, 71x89 cm, Wien, Österreichische Galerie, Eberle 1904/8
- *Biergarten ‚De Oude Vink‘ bei Leiden*, 1905, Öl/Leinwand, 71x88 cm, Kunsthaus Zürich, Eberle 1905/13 (**Abb. 20**)
- *Landhaus bei Leiden (Haus bei an de Vinck [sic])*, 1905, Öl/Holz, 24x33 cm, St. Petersburg, Eremitage, Eberle 1905/15
- *Spielende Kinder in einem Dorf (Noordwijk)*, 1905, Öl/Holz, 38,6x49,8 cm, Privatbesitz, Eberle 1905/20
- *Dorfwinkel mit Bleiche*, 1905?, Öl/Malpappe, 32,5x42 cm, Privatbesitz, Eberle 1905/22
- *Graues Haus in Noordwijk*, 1905, Öl/Karton, 38x32 cm, verschollen, Eberle 1905/24

[Quellen: Brühl, S. 156; Eberle 1996]

Leistikow, Ausstellung 3, 8 Jg.

Insgesamt ca. 25 Werke, darunter:

- *Villa am Abend*

[Quellen: Archiv Paul Cassirer/Walter Feilchenfeldt, Zürich; Brühl, S. 156; *Die Kunst für Alle*, 21, 1905/06, S. 92]

Corinth, Ausstellungsnummer und Jg.?

- *Im Liegestuhl*, 1904, Öl/Pappe, 61x46 cm, Verbleib unbekannt, BC 285

[Quelle: Berend-Corinth]

1905, Keller & Reiner, Internationale Porträt-Ausstellung, umfassend Arbeiten lebender Künstler

Zorn

- *Max Liebermann*, 1896, Öl/Leinwand, 72,7x59,9 cm, Mora, Zornmuseet (Nr. 116) (**Abb. 9**)
- *Martha Liebermann*, 1896, Öl/Leinwand, 72x61 cm, Mora, Zornmuseet (Nr. 117) (**Abb. 8**)

[Quelle: AK]

1905, 2. Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes

Corinth

- *Frauenräuber*, 1904, Öl/Leinwand, 102x125 cm, verschollen, BC 303 (Nr. 18)
- *Mutter und Kind*, 1905, Öl/Leinwand, 127x107 cm, Verbleib unbekannt, BC 312 (Nr. 19)
- *Die Lebensalter (Teil 1)*, 1904, Öl/Leinwand, 172x203 cm, Privatbesitz, BC 273 (Nr. 20)

Leistikow

- *Thüringer Wald* (Nr. 121)
- *Sommermorgen* (Nr. 122) → Datierung, Material, Maße und Verbleib unbekannt → Abb. in AK
- *Schnee im Riesengebirge I* (Nr. 123)

- *Schnee im Riesengebirge II* (Nr. 124)

Liebermann

- *Seilerbahn in Edam*, 1904, Öl/Leinwand, 101x71,1 cm, New York, Metropolitan Museum of Art, Eberle 1904/11 (Nr. 129)
- *Münchener Biergarten (Garten des Augustinerkellers in München)*, 1883/84, Öl/Holz, 94,5x68,5 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Neue Pinakothek München, Eberle 1884/1 (Nr. 130)
- *Bildnis Generaldirektor Dr. Wilhelm Bode (1. Fassung)*, 1904, Öl/Leinwand, 114x92 cm, Berlin, Staatliche Museen, Alte Nationalgalerie, Eberle 1904/13
- *Polospieler in Jenischs Park*, 1903, Öl/Leinwand, 71x102 cm, Privatbesitz, Eberle 1903/1 (Nr. 131b)
- *Terrasse im Restaurant Jacob in Nienstedten an der Elbe*, 1902/03, Öl/Leinwand, 70x100 cm, Hamburg, Hamburger Kunsthalle, Eberle 1902/9 (Nr. 131b) (**Abb. 19**)

[Quellen: AK; Berend-Corinth; Eberle 1995 und 1996]

1905, Galerie Eduard Schulte

Leistikow

- *Drei Märkische Landschaften*

[Quelle: *Die Kunst für Alle*, 20, 1904/05, S. 385]

1906, Jahrtausendausstellung der Nationalgalerie, Ausstellung deutscher Kunst aus der Zeit von 1775-1875³⁵¹

Liebermann

- *Alte Häuser in Scheveningen*, 1872, Öl/Holz, parkettiert, 34x48 cm, Privatbesitz, Eberle 1872/2 (Nr. 1046)
- *Der Witwer*, 1873, Öl/Holz, 62,8x46,1 cm, Privatbesitz, Eberle 1873/1 (Nr. 1047)
- *Selbstbildnis mit Küchenstillleben (Stillleben)*, 1873, Öl/Leinwand, 85,3x139 cm, Gelsenkirchen, Städtisches Museum, Eberle 1873/13 (Nr. 1048)
- *Schweinekoben*, 1872, Öl/Holz, 44x60 cm, Privatbesitz, Eberle 1872/3 (Nr. 1050)
- *Kleinkinderschule (1. Fassung)*, 1875, Öl/Leinwand, 52,5x81 cm, Privatbesitz, Eberle 1875/12 (Nr. 1051)
- *Die Kartoffelernte*, 1874/75, Öl/Leinwand, 108,5x172 cm, Düsseldorf, Kunstmuseum der Stadt Düsseldorf, Eberle 1874/18 (Nr. 1052)
- *Altmännerhaus in Amsterdam (Garten im Brentanostift in Amsterdam)*, 1880, Öl/Leinwand, 87,5x61,4 cm, Stuttgart, Staatsgalerie, Eberle 1880/10 (Nr. 1053)
- *Arbeiter im Rübenfeld*, 1876, Öl/Leinwand, 98,8x209 cm, Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum, Landesgalerie, Eberle 1876/1 (Nr. 1054)

³⁵¹ Die Datierungen folgen Eberles Werkverzeichnis, wo sich für diese Ausstellung auch Gemälde Liebermanns finden, die nach 1875 entstanden sind.

- *Die Gemüseputzerinnen (Konservenmacherinnen, 1. Fassung, 2. Version)*, 1873, Öl/Leinwand, 50,5x61,5 cm, Privatbesitz, Eberle 1873/15 (Nr. 1055)
- *Hufschmied*, 1874, Öl/Holz, 37,5x45,5 cm, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Eberle 1874/4 (Nr. 1056)
- *Die Geschwister (Die ältere Schwester)*, 1876, Öl/Leinwand, 142x98 cm, verschollen, Eberle 1876/3 (Nr. 1057)
- *Kartoffelpflücker*, 1874, Öl/Leinwand, 90x116 cm, München, Sammlung Eckart, Eberle 1874/10 (Nr. 1058)
- *Kleinkinderschule in Amsterdam*, 1880, Öl/Holz, 68x98 cm, Essen, Gesellschaft Kruppsche Gemäldesammlung, Eberle 1880/1 (Nr. 1059)
- *Mutter und Kind*, 1877/78, Öl/Leinwand, 72x59 cm, Winterthur, Museum Stiftung Oskar Reinhart, Eberle 1877/1 (Nr. 1060)
- *Sitzendes kleines Mädchen mit der Blume*, 1876/77, Öl/Holz, 74x53 cm, Bremen, Graphisches Kabinett Wolfgang Werner, Eberle 1877/3 (Nr. 1061)
- *Studie zur Freistunde im Amsterdamer Waisenhaus, Ansicht des Innenhofes*, 1876, Öl/Leinwand, 64,5x88 cm, Berlin, Staatliche Museen, Nationalgalerie, Eberle 1876/25 (Nr. 1062)
- *Die Gänserupferinnen*, 1872, Öl/Leinwand, 118x172 cm, Berlin, Staatliche Museen, Alte Nationalgalerie, Eberle 1872/1 (Nr. 1063)
- *Kleines Mädchen (Schustermädchen)*, 1871, Öl/Leinwand, 105x65 cm, Privatbesitz, Eberle 1871/2 (Nr. 1064)
- *Kinderspielplatz im Hofgarten (Ein Winkel im Luxembourggarten)*, 1879/83, Öl/Holz, 45,5x37 cm, Standort unbekannt, Eberle 1883/11 (Nr. 1066)
- *Holländische Dorfstraße*, 1885, Öl/Leinwand, 90x117 cm, Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum, Landesgalerie, Eberle 1885/3 (Nr.?)

[Quellen: AK; Eberle 1995]

1906, 11. Kunstausstellung der Berliner Secession

Corinth

- *Kreuzabnahme*, 1906, Öl/Leinwand, 190x200 cm, Leipzig, Museum der bildenden Künste, BC 331 (Nr. 49)
- *Kindheit des Zeus*, 1905/06, Öl/Leinwand, 120x150 cm, Kunsthalle Bremen – Der Kunstverein in Bremen, BC 305 (Nr. 50) (**Abb. 18**)

Leistikow

- *Haus im Park* (Nr. 164)
- *Reiffrost* (Nr. 165) → Datierung, Material, Maße und Verbleib unbekannt → Abb. in: *Die Kunst für Alle*, 21, 1905/06, S. 410
- *Liebesinsel* (Nr. 166) → *Liebesinsel*, um 1905, Öl/Leinwand, 120x150 cm, Stiftung Stadtmuseum Berlin → Abb. in: Kat. Leistikow 2008/09, S. 181

Liebermann

- *Bildnis des Fürsten Karl Max Lichnowsky*, 1905, Öl/Leinwand, 112x90 cm, verschollen, Eberle 1905/4 (Nr. 179)

- *Bildnis des Baron von Berger (2. Fassung)*, 1905, Öl/Leinwand, 112x86,4 cm, Hamburg, Hamburger Kunsthalle, Eberle 1905/2 (Nr. 180)
- *Bildnis des Naturforschers Dr. Hermann Strebel*, 1905, Öl/Leinwand, 112x86 cm, Hamburg, Hamburger Kunsthalle, Eberle 1905/5 (Nr. 181)
- *Papst Leo XIII. erteilt den Pilgern in der Sixtinischen Kapelle den Segen*, 1906, Öl/Leinwand, 112x154 cm, Münster, Westfälisches Landesmuseum, Eberle 1906/2 (Nr. 182)

Munch

- *Hanni Esche*, 1905, Öl/Leinwand, 81,7x70,6 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Neue Pinakothek München, Woll 656 (Nr. 194)
- *Esches Kinder (Kinderbild. Erdmute und Hans-Herbert Esche)*, 1905, Öl/Leinwand, 148x162,5 cm, Kunsthhaus Zürich, Woll 651 (Nr. 195) (**Abb. 14**)
- *Elgersburg*, 1905, Öl/Leinwand, 70,5x90 cm, Munch Museum, Oslo, Woll 661 (Nr. 196)
- *Dorfstraße im Schnee*, 1906, Öl/Leinwand, Hannover, Sprengel Museum, Woll 674 (Nr. 197)
- *Thüringische Landschaft (Schneeschnmelze bei Elgersburg)*, 1906, Öl/Leinwand, 71x91 cm, Von der Heydt-Museum Wuppertal, Woll 671 (Nr. 198) (**Abb. 5**)

[Quellen: AK; Berend-Corinth; *Die Kunst für Alle*, 21, 1905/06, S. 415; Eberle 1996; Kneher, S. 233; Woll 2009a]

1906, Kunstsalon Cassirer

Corinth, Ausstellung 5, 8. Jg.

- *Familie Rumpf*, 1901, Öl/Leinwand, 113x140 cm, Berlin, Staatliche Museen, Alte Nationalgalerie, BC 219
- *Der Harem*, 1904, Öl/Leinwand, 155x140 cm, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, BC 299
- *Mutter und Kind*, 1905, Öl/Leinwand, 127x107 cm, Verbleib unbekannt, BC 312
- *Bildnis* → laut *Die Kunst für Alle*, 21, 1905/06, S. 307: „Bildnis von zwei kleinen Geschwistern an ihrem Spieltisch“ u.a. nicht benannte Werke

[Quellen: Berend-Corinth; Brühl, S. 156; *Die Kunst für Alle*, 21, 1905/06, S. 307]

Leistikow, Ausstellung 6, 8. Jg.

- Zwei Werke

[Quelle: Archiv Paul Cassirer/Walter Feilchenfeldt, Zürich]

Liebermann, Ausstellung 2, 9. Jg.

- *Eingang zu einem Gehöft (Eingang zu einem Bauernhof)*, 1906, Öl/Leinwand, 64,5x81,5 cm, Schleswig, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Eberle 1906/5
- *Haus in Noordwijk-Binnen*, 1906, Öl/Leinwand, 55x70 cm, Privatbesitz, Eberle 1906/6
- *Düne mit spazierengehenden Badegästen*, 1906, Öl/Karton, 49x59 cm, verschollen, Eberle 1906/16

[Quellen: Brühl, S. 156; Eberle 1996]

Leistikow, Ausstellung 2, 9. Jg.

- Zehn Werke

[Quellen: Archiv Paul Cassirer/Walter Feilchenfeldt, Zürich; Brühl, S. 156]

1906, Galerie Eduard Schulte

Gallen-Kallela

- *Porträt Edvard Munch* 1895, Öl/Leinwand, 44,5x41,5 cm, Helsinki, Ateneum Art Museum → Abb. in: Kat. Gallen-Kallela 1996, S. 206
- *Porträt Maxim Gorki*, 1906, Öl/Leinwand, 40x30 cm, Turku, Taidemuseo (?) → Abb. in: Kat. Gallen-Kallela 1996, S. 272 unten → laut Beschreibung in *Die Kunst für Alle*, 22, 1906/07, S. 70, eher: *Porträt des deutschen Schauspielers Rudolf Rittner*, 1895, Öl/Leinwand, 72,5x58,5 cm, Helsinki, Ateneum Art Museum (**Abb. 2**)
- *Porträt Robert Kajanus*, 1906, Öl/Leinwand, 40x60 cm, Privatbesitz → Abb. in: Kat. Gallen-Kallela 2006/07, S. 201
- Weitere Werke unklar.

Munch

- *Ludvig Meyer*, 1892, Öl/Leinwand, 214,5x103,5 cm, Trondheim, Kunstmuseum, Woll 298
- *Der Tag danach*, 1894, Öl/Leinwand, 115x152 cm, Oslo, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design/The National Museum of Art, Architecture and Design, Woll 348
- *Am Totenbett*, 1895, Öl und Tempera/Leinwand, 90x120,5 cm, Bergen, Art Museum, Woll 376
- *Melancholie*, 1894/96, Öl/Leinwand, 81x100,5 cm, Bergen, Art Museum, Woll 360
- *Melancholie*, 1900/01, Öl/Leinwand, 110x126 cm, Munch Museum, Oslo, Woll 467
- *Die Familie Book*, 1901, Öl/Leinwand, 197x122 cm, Stockholm, Thielska Galleriet, Woll 485
- *Damen auf der Brücke*, 1902, Öl/Leinwand, 184x205 cm, Bergen, Art Museum, Woll 541
- *Drei Mädchen in Aasgaardstrand*, 1905, Öl/Leinwand, 131x111 cm, Stockholm, Thielska Galleriet, Woll 638
- *Ludvig Karsten*, 1905, Öl/Leinwand, 194x91 cm, Stockholm, Thielska Galleriet, Woll 635
- *Friedrich Nietzsche*, 1906, Öl/Leinwand, 201x160 cm, Stockholm, Thielska Galleriet, Woll 690
- *Aase Nørregard*, 1902, Öl/Leinwand, 195,5x105 cm, Munch Museum, Oslo, Woll 542 → *Dame in heller Landschaft* oder *Mädchen in blau*
- *Kuß*
- *Dame in heller Landschaft* → *Aase Nørregard*?
- *Porträt eines Schriftstellers*
- *Mädchen in blau* → *Aase Nørregard*?

[Quellen: *Die Kunst für Alle*, 22, 1906/07, S. 70; Kat. Gallen-Kallela 1996, S. 23, 349 und 353; Kneher, S. 235; Woll 2009 und 2009a]

1906, Große Berliner Kunst-Ausstellung (hier: Retrospektive Ausstellung 1856-1886)

Liebermann

- *Schweinekoben (Ferkelfütterung)*, 1887, Öl/Holz, 56x75 cm, verschollen, Eberle 1887/30 (Nr. 417)
- *Weiblicher Studienkopf*, 1867, Öl/Leinwand, 52x42 cm, Privatbesitz, Eberle 1867/1 (Nr. 418)

[Quellen: AK; Eberle 1995]

1907, Königlichen Akademie der Künste, erste internationale Mitglieder-Ausstellung

Liebermann

- *Münchener Biergarten (Garten des Augustinerkellers in München)*, 1883/84, Öl/Holz, 94,5x68,5 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Neue Pinakothek München, Eberle 1884/1 (Nr. 38)
- *Biergarten ‚De Oude Vink‘ bei Leiden*, 1905, Öl/Leinwand, 71x88 cm, Kunsthaus Zürich, Eberle 1905/13 (Nr. 66) (**Abb. 20**)
- *Netzflickerinnen*, 1887/89, Öl/Leinwand, 180,5x226 cm, Hamburg, Hamburger Kunsthalle, Eberle 1889/1 (Nr. 74)

Zorn

- *Mädchen am Fenster*, 1900, Öl/Leinwand, Maße?, Privatbesitz → Abb. in: Lengefeld 2004, S. 208
- *Sonntagswäsche* → evtl. *Sonntagmorgen*, 1891, Öl/Leinwand, 121,5x93,5 cm, Privatbesitz → Abb. in: Lengefeld 2004, Farbtafel X

[Quellen: AK; Eberle 1995; Lengefeld 2004, S. 342]

1907, Ausstellung schwedischer Künstler (= Wanderausstellung diverser Kunstvereine)

Zorn

- *Herr William Olsson*, 1906, Öl/Leinwand, Maße?, Privatbesitz → Abb. in: Servaes, S. 64
- *Einige Interieurs*
- *Nacktes Bauernmädchen*
- *Männliches Porträt*
- *Bauerntanz* → evtl. *Mittsommertanz*, 1903, Öl/Leinwand, 117,5x90 cm, Privatbesitz → Abb. in: Kat. Zorn 1989/90, Nr. 85
- *Brauerei* → Version?
- *Delsbostintan*, 1906, Öl/Leinwand, 73x54 cm, Privatbesitz → Abb. in: Servaes, S. 66
- *Noch etwas schläfrig*

[Quellen: Lengefeld 2004, S. 342; Zorn, S. 231: Angaben zu *Delsbostintan*]

1907, Kunstsalon Cassirer

Corinth, Ausstellung 5, 9. Jg.

- *Venus*, 1906, Öl/Leinwand, 171x85 cm, Verbleib unbekannt, BC 323
- *Das große Strumpfband*, 1907, Öl/Leinwand, 160x120 cm, Privatbesitz, BC 341

[Quellen: Berend-Corinth; Brühl, S. 157]

Munch, Ausstellung 5, 9. Jg.

- *Friedrich Nietzsche*, 1906, Öl/Leinwand, 201x130 cm, Munch Museum, Oslo, Woll 691 (Nr. 75)
- *Esches Kinder (Kinderbild. Erdmüte und Hans-Herbert Esche)*, 1905, Öl/Leinwand, 148x162,5 cm, Kunsthaus Zürich, Woll 651 (Nr. 76) (**Abb. 14**)
- *Neuschnee in der Allee*, 1906, Öl/Leinwand, 80x100, Munch Museum, Oslo, Woll 676 (Nr. 77)
- *Felix Auerbach*, 1906, Öl/Leinwand, 83,8x76,2 cm, Verbleib unbekannt, Woll 686 (Nr. 78)
- *Dunkler Tannenwald*, 1899/1902, Öl/Leinwand, 84,5x72,5 cm, Munch Museum, Oslo, Woll 455 (Nr. 79)

- *Elisabeth Förster-Nietzsche*, 1906, Öl/Leinwand, 164x101 cm, Munch Museum, Oslo, Woll 692 (Nr. 80)
- *Rote Felsen in Aasgaardstrand*, 1904, Öl/Leinwand, 70,5x100,5 cm, Munch Museum, Oslo, Woll 582 (Nr. 81)
- *Erdmute Esche mit Puppe*, 1905, Öl/Leinwand, 74x68 cm, Privatbesitz, Woll 652 (Nr. 82)
- *Norwegische Sommernacht*, 1904, Öl/Leinwand, 60x90 cm, Munch Museum, Oslo, Woll 580 (Nr. 83)
- *Kartenspieler in Elgersburg*, 1905, Öl/Leinwand, 85x100 cm, Munch Museum, Oslo, Woll 664 (Nr. 84)
- *Mutter mit Kindern, Thüringen*, 1906, Öl/Leinwand, 200x105,5 cm, Privatbesitz, Woll 678 (Nr. 85)
- *Vorfrühling in Aasgaardstrand*, 1905, Öl/Leinwand, 69,5x85 cm, Munch Museum, Oslo, Woll 626 (Nr. 86)
- *Park* (Nr. 86) → laut Kneher entspricht dieses Werk der *Norwegischen Sommernacht*, Woll 580, vgl. Nr. 83 dieser Ausstellungsliste
- *Die Mörderin*, 1906, Öl/Leinwand, 110x120 cm, Munch Museum, Oslo, Woll 742 (Nr. 88)
- *Park in Kösen*, 1906, Öl/Leinwand, 70x80 cm, Wien, Belvedere, Woll 684 (Nr. 89)
- *Weihnachten im Bordell*, 1903/04, Öl/Leinwand, 60,5x88 cm, Munch Museum, Oslo, Woll 575 (Nr. 90)
- *Aus dem Thüringer Wald*, 1905, Öl/Leinwand, 76x109 cm, Privatbesitz, Woll 663 (Nr. 91)
- *Park in Kösen*, 1906, Öl/Leinwand, 65x79,5 cm, Privatbesitz, Woll 683 (Nr. 92)
- *Albert Kollmann*, 1901/02, Öl/Leinwand, 81,5x66 cm, Kunsthaus Zürich, Woll 499 (Nr. 93?)
- *Herbert Esche*, 1905, Öl und Pastell/Leinwand, 120x70 cm, Kunsthaus Zürich, Woll 657 (Nr. 93?)
- *Park*, 1906, Öl/Leinwand, 85x110 cm, Munch Museum, Oslo, Woll 682 (Nr. 94)
- *Die Eiche*, 1906, Öl/Leinwand, 87x100 cm, Stockholm, Thielska Galleriet, Woll 680 (Nr. 95)
- *Harry Graf Kessler*, 1906, Öl/Leinwand, 200x84 cm, Berlin, Staatliche Museen, Neue Nationalgalerie, Woll 696 (Nr. 96)
- *Kinder in der Allee*, 1906, Öl/Leinwand, 75x90 cm, Munch Museum, Oslo, Woll 677 (Nr. 97)
- *Kastanien*, 1906, Öl/Leinwand, 101x80 cm, Munch Museum, Oslo, Woll 681 (Nr. 98)
- *Selbstbildnis mit breitkrempigem Hut*, 1905/06, Öl/Leinwand, 79x64 cm, Munch Museum, Oslo, Woll 650 (Nr. 99)
- *Blühende Kirschbäume*, 1905, Öl/Leinwand, 50,1x70,2 cm, Fram Trust USA, Woll 631 (Nr. 100)
- *Der Hafen von Taarbæk*, 1905, Öl/Leinwand, 50x80 cm, Munch Museum, Oslo, Woll 641 (Nr. 101)
- *Sonnenblume (Der Linde-Fries)*, 1904, Material sowie Maße und Erhalt unbekannt, Woll 615 (Nr. 102)
- *Stockrose (Der Linde-Fries)*, 1904, Material sowie Maße und Erhalt unbekannt, Woll 616 (Nr. 102)
- *Menschengruppen am Strand*, 1906, Material sowie Maße und Erhalt unbekannt, Woll 724 (Nr. 102)

[Quellen: Brühl, S. 157; Kneher, S. 244f.; Woll 2009a]

Munch, Ausstellung 1, 10. Jg.

- *Die Damen auf der Brücke*, 1903, Öl/Leinwand, 203x230 cm, Stockholm, Thielska Galleriet, Woll 567 (Nr. 90)
- *Garten* (Nr. 91)
- *Frühling* (Nr. 92)
- *Nordische Nacht* (Nr. 93)
- *Ellen Warburg*, 1905, Öl/Leinwand, 180x100 cm, Kunsthaus Zürich, Woll 622 (Nr. 94)
- *Apfelblüten* (Nr. 95)
- *Lübeck mit dem Holstentor*, 1907, Öl/Leinwand, 84x130 cm, Berlin, Staatliche Museen, Neue Nationalgalerie, Woll 750 (Nr. 96)
- *Lübecker Hafen*, 1907, Öl/Leinwand, 81,5x122 cm, Kunsthaus Zürich, Woll 748 (Nr. 97)
- *Schneelandschaft, Thüringen*, 1906, Öl/Leinwand, 68x107 cm, Stockholm, Thielska, Galleriet, Woll 670 (Nr. 98)
- *Selbstbildnis mit Weinflasche*, 1906, Öl/Leinwand, 110,5x120,5 cm, Munch Museum, Oslo, Woll 688 (Nr. 99)
- *Warnemünde* (Nr. 100)
- *Landschaft* (Nr. 101)
- *Thüringer Wald* (Nr. 102)
- *Ernest Thiel*, 1907, Öl/Leinwand, 191x101 cm, Stockholm, Thielska Galleriet, Woll 746 (Nr. 103)
- *Aktstudie* (Nr. 104)
- *Aasgaardstrand* (Nr. 105)
- *Alter Mann* (Nr. 106)
- *Interieur* (Nr. 107)
- *Krankes Mädchen* (Nr. 108) → evtl. *Das kranke Kind*, 1885/86, Öl/Leinwand, 120x118,5 cm, Oslo, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design/The National Museum of Art, Architecture and Design, Woll 130 → laut Woll 2009 möglicherweise ausgestellt
- *Walter Rathenau*, 1907, Öl/Leinwand, 220x110 cm, Bergen, Art Museum, Woll 745 (Nr. 109)
- *Bildnisstudie* (Nr. 110)
- *Interieur* (Nr. 111)
- *Zwei Freundinnen* (Nr. 112)
- *Studienkopf* (Nr. 113)
- *Selbstbildnis mit breitkrempigem Hut*, 1905/06, Öl/Leinwand, 79x64 cm, Munch Museum, Oslo, Woll 650 (Nr. 114)
- *Park in Kösen*, 1906, Öl/Leinwand, 70x80 cm, Wien, Belvedere, Woll 684 (Nr. 115)
- *Wald* (Nr. 116)
- *Winter* (Nr. 117)
- *Interieur* (Nr. 118)
- *Aus Warnemünde* (Nr. 119)
- *Studie* (Nr. 120)
- *Studienkopf* (Nr. 121)

- *Studienkopf* (Nr. 122)
- *Spielende Kinder* (Nr. 123)

[Quellen: Brühl, S. 157; Kneher, S. 253f.; Woll 2009 und 2009a]

1907, Kunsthandlung Gurlitt

Liebermann?

- Werke?

[Quelle: Gropp, S. 171]

1907, 13. Kunstausstellung der Berliner Secession

Corinth

- *Rudolf Rittner als Florian Geyer (1. Fassung)*, 1906, Öl/Leinwand, 180,5x170,5 cm, Von der Heydt-Museum Wuppertal, BC 327 (Nr. 42)
- *Die Gefangennahme Simsons*, 1907, Öl/Leinwand, 200x174 cm, Mainz, Mittelrheinisches Museum, BC 343 (Nr. 43)
- *Urteil des Paris*, 1907, Öl/Leinwand, 120x140 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Neue Meister, BC 338 (Nr. 44)

Leistikow

- *Blühende Kastanien* (Nr. 118)
- *Märkischer See* (Nr. 119) → Datierung, Material, Maße und Verbleib unbekannt → Abb. in AK
- *Der Hafen* (Nr. 120) → Datierung, Material, Maße und Verbleib unbekannt → Abb. in AK
- *Landschaft aus Thüringen* (Nr. 121)
- *Gartenpforte* (Nr. 122) → wahrscheinlich 1906/07, Material, Maße und Verbleib unbekannt → wenn dieses Werk, dann Abb. in: Kat. Leistikow 2008/09, S. 83 rechts

Liebermann

- *Näherschule (Arbeitssaal) im Amsterdamer Waisenhaus (2. Fassung)*, 1876/77, Öl/Holz, parkettiert, 64,5x81 cm, Von der Heydt-Museum Wuppertal, Eberle 1877/2 (Nr. 124)
- *Der zwölfjährige Jesus im Tempel unter den Schriftgelehrten*, 1879, Öl/Leinwand, 149,6x130,6 cm, Hamburg, Hamburger Kunsthalle, Eberle 1879/3 (Nr. 125)
- *Stopfende Alte am Fenster*, 1880, Öl/Leinwand, 55x49,5 cm, Privatbesitz, Eberle 1880/4 (Nr. 126)
- *Altmännerhaus in Amsterdam*, 1881, Öl/Holz, parkettiert, 55,3x75,2 cm, Privatbesitz, Eberle 1881/1 (Nr. 127)
- *Studie zur Schusterwerkstatt*, 1880, Öl/Holz, parkettiert, 23x26 cm, Privatbesitz, Eberle 1880/9 (Nr. 127a)
- *Brabanter Spitzenklöpplerin (Holländische Klöpplerin)*, 1881, Öl/Leinwand, 62,5x47,5 cm, Hamburg, Hamburger Kunsthalle, Eberle 1881/28 (Nr. 128)
- *Seilerbahn (1. Fassung)*, 1887, Öl/Leinwand, 93x69 cm, Schwerin, Staatliches Museum, Eberle 1887/3 (Nr. 129) → wahrscheinlich diese Version, evtl. 1887/29
- *Seilerbahn (2. Fassung)*, 1887, Öl/Leinwand, 94x64 cm, Kiel, Kunsthalle, Eberle 1887/29 (Nr. 129?) → diese Version oder Eberle 1887/3?

- *Studie zu den Netzflickerinnen*, 1887, Öl/Holz, 70x91 cm, Privatbesitz, Eberle 1887/28 (Nr. 130)
- *Stevenstift in Leyden (1. Fassung)*, 1889, Öl/Leinwand, 78x100 cm, Berlin, Staatliche Museen, Alte Nationalgalerie, Eberle 1889/6 (Nr. 131)
- *Bildnis Bürgermeister Petersen*, 1891, Öl/Leinwand, 206x119 cm, Hamburg, Hamburger Kunsthalle, Eberle 1891/3 (Nr. 132)
- *Ostfriesische Bauern beim Tischgebet*, 1890, Öl/Leinwand, 93x119 cm, Privatbesitz, Eberle 1890/5 (Nr. 133)
- *Bildnis der Eltern des Künstlers*, 1891, Öl/Leinwand, 120x150 cm, Verbleib unbekannt, Eberle 1891/16 (Nr. 134)
- *Allee in Overveen (Allee in Elswoud bei Haarlem)*, 1895, Öl/Leinwand, 88x72,5 cm, Essen, Gesellschaft Kruppsche Gemäldesammlung, Eberle 1895/2 (Nr. 135)
- *Sitzender Bauer in den Dünen*, 1894, Öl/Pappe, 22x32 cm, St. Petersburg, Eremitage, Eberle 1894/6 (Nr. 136)
- *Badende Knaben*, 1900, Öl/Leinwand, 113x152 cm, Stiftung Stadtmuseum Berlin, Eberle 1900/1 (Nr. 137) **(Abb. 3)**
- *Zwei Reiter am Strand nach links*, 1901, Öl/Leinwand, 72x92 cm, Standort unbekannt, Eberle 1901/14 (Nr. 138)
- *Pferdeknechte am Strand (Im Meer)*, 1902, Öl/Leinwand, 66x85 cm, verschollen, Eberle 1902/4 (Nr. 139)
- *Landhaus in Hilversum (Villa in Hilversum)*, 1901, Öl/Leinwand, 65x80 cm, Berlin, Staatliche Museen, Nationalgalerie, Eberle 1901/1 (Nr. 140)
- *Schulweg in Edam*, 1904, Öl/Leinwand, 69x82,5 cm, Winterthur, Museum Stiftung Oskar Reinhart, Eberle 1904/5 (Nr. 141)
- *Judengasse in Amsterdam*, 1905, Öl/Leinwand, 59x73 cm, Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Eberle 1905/8 (Nr. 142)
- *Haus in Noordwijk-Binnen*, 1906, Öl/Leinwand, 55x70 cm, Privatbesitz, Eberle 1906/6 (Nr. 143)
- *Das Hamburgische Professorenkonvent*, 1906, Öl/Leinwand, 175x290 cm, Hamburg, Hamburger Kunsthalle, Eberle 1906/1 (Nr. 144)
- *Ölstudien zum Professorenkonvent* (Nr. 145-157)
- *Bildnis des Bankdirektors Julius Stern*, 1907, Öl/Leinwand, 100x80 cm, Gelsenkirchen, Städtisches Museum, Eberle 1907/1 (Nr. 175)

Munch

- *Neuschnee in der Allee*, 1906, Öl/Leinwand, 80x100, Munch Museum, Oslo, Woll 676 (Nr. 185)
- *Park* (Nr. 186)
- *Kastanien*, 1906, Öl/Leinwand, 101x80 cm, Munch Museum, Oslo, Woll 681 (Nr. 187)
- *Die Eiche*, 1906, Öl/Leinwand, 87x100 cm, Stockholm, Thielska Galleriet, Woll 680 (Nr. 188)

[Quellen: AK; Berend-Corinth; Eberle 1995 und 1996; Kneher, S. 247; Woll 2009a]

1907/08, Königliche Akademie der Künste

Leistikow

- *Landschaft*
- *Die alten Lotsenboote (Landungsbrücke Alte Liebe Cuxhaven)*, um 1894/95, Öl/Leinwand, 105x125,5 cm, Berlin, Staatliche Museen, Nationalgalerie (Nr. 164) → Abb. in: Kat. Leistikow 2008/09, S. 128

Liebermann

- *Proveniershuis in Haarlem*, 1907, Öl/Leinwand, 58x90 cm, Kunsthalle Bremen – Der Kunstverein in Bremen, Eberle 1907/13
- *Polospieler*, 1907, Öl/Holz, 30x48 cm, Standort unbekannt, Eberle 1907/22

[Quellen: *Die Kunst für Alle*, 23, 1907/08, S. 174; Eberle 1996]

1908, 15. Kunstausstellung der Berliner Secession

Corinth

- *Die Versuchung des heiligen Antonius*, 1908, Öl/Leinwand, 135x200 cm, London, Tate Gallery, BC 351 (Nr. 39)
- *Die Nacktheit*, 1908, Öl/Leinwand, 119x168 cm, Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum, BC 348 (Nr. 40)
- *Bacchantenpaar (Selbstporträt)*, 1908, Öl/Leinwand, 111,5x101,5 cm, Schweinfurt, Sammlung Georg Schäfer, BC 355 (Nr. 41)

Leistikow

- *Trüber Tag in Grünheide* (Nr. 160), Datierung, Material, Maße und Verbleib unbekannt → Abb. in AK
- *Sonne im Walde* (Nr. 161)
- *Bei den Grotten des Catull* (Nr. 162), Datierung, Material, Maße und Verbleib unbekannt → evtl. Gouache oder Aquarell → Abb. in: Bröhan 1989, S. 100
- *Tiroler Berge im Winter* (Nr. 163)
- *Die alten Lotsenboote (Landungsbrücke Alte Liebe Cuxhaven)*, um 1894/95, Öl/Leinwand, 105x125,5 cm, Berlin, Staatliche Museen, Nationalgalerie (Nr. 164) → Abb. in: Kat. Leistikow 2008/09, S. 128

Liebermann

- *Bildnis Frau Kommerzienrat Bertha Biermann*, 1908, Öl/Leinwand, 111x70 cm, Privatbesitz, Eberle 1908/2 (Nr. 166)
- *Bildnis des Bankiers Johannes Georg Wolde*, 1907, Öl/Leinwand, 109x88 cm, Erben Dr. Ludwig Wolde, Eberle 1907/47 (Nr. 167)
- *Judengasse in Amsterdam (Uilenburgsteeg/Ecke Jodenbreestraat)*, 1907, Öl/Leinwand, 78x64 cm, verschollen, Eberle 1907/5 (Nr. 168)
- *Bildnis Justizrat Herman Veit Simon*, 1906, Öl/Leinwand, 94x76 cm, verschollen, Eberle 1906/4 (Nr. 169)

Munch

- *Landschaft bei Travemünde*, 1903/04, Öl/Leinwand, 91x100 cm, Munch Museum, Oslo, Woll 557 (Nr. 180)
- *Lübecker Hafen*, 1907, Öl/Leinwand, 81,5x122 cm, Kunsthaus Zürich, Woll 748 (Nr. 181)
- *Lübeck mit dem Holstentor*, 1907, Öl/Leinwand, 84x130 cm, Berlin, Staatliche Museen, Neue Nationalgalerie, Woll 750 (Nr. 182)
- *Walter Rathenau*, 1907, Öl/Leinwand, 220x110 cm, Bergen, Art Museum, Woll 745 (Nr. 183)

[Quellen: AK; Berend-Corinth; Eberle 1996; Kneher, S. 262; Woll 2009a]

1908, Galerie Eduard Schulte

Leistikow

- *Zwei Grunewaldmotive*
- *Meerstudie*

Liebermann

- Werke?

[Quelle: *Die Kunst für Alle*, 24, 1908/09, S. 31]

1908, Kunstsalon Cassirer

Corinth, Ausstellung 5, 10. Jg.

- *Kreuzigung*, 1897, Öl/Leinwand, 229x176 cm, Bad Tölz, Evangelische Kirche, BC 138
- *Perseus und Andromeda*, 1900, Öl/Leinwand, 200x159,5 cm, Schweinfurt, Sammlung Georg Schäfer, BC 208
- *Selbstporträt mit Glas*, 1907, Öl/Leinwand, 120x100 cm, Prag, Národní Galerie, BC 344
- *Verführung*, 1908, Öl/Leinwand, 120x95 cm, Kassel, Staatliche Museen, Neue Galerie, BC 353

[Quellen: Berend-Corinth; Brühl, S. 157; *Die Kunst für Alle*, 23, 1907/08, S. 232f.]

Liebermann, Ausstellung 6, 10. Jg.

- *Gemüsemarkt in Delft*, 1907, Öl/Leinwand, 66x80 cm, verschollen, Eberle 1907/20
- *Gemüsemarkt in Delft*, 1907, Öl/Leinwand, 70x89 cm, verschollen, Eberle 1907/21
- *Reiter am Strande (Reiter auf einem Schimmel am Strande haltend)*, 1907, Öl/Leinwand, 63x78 cm, verschollen, Eberle 1907/29

[Quellen: Brühl, S. 157; Eberle 1996]

Corinth, Ausstellung 10, 10. Jg.

- Werke?

[Quelle: Brühl, S. 157]

Liebermann, Ausstellung 10, 10. Jg.

- Werke?

[Quelle: Brühl, S. 157]

Leistikow, Ausstellung 11, 10. Jg. (= Ausstellung 10, 10. Jg. bei Brühl?)

- Werke?

[Quellen: Archiv Paul Cassirer/Walter Feilchenfeldt, Zürich; Brühl, S. 157]

Corinth, Ausstellung 2, 11. Jg.

- Werke?

[Quelle: Brühl, S. 158]

Liebermann, Ausstellung 2, 11. Jg.

- *Schlächterladen in Dordrecht*, 1877, Öl/Leinwand, 71x42,5 cm, Bern, Kunstmuseum, Eberle 1877/4

[Quellen: Brühl, S. 158; Eberle 1995 und 1996]

Leistikow, Einzelausstellung seines Nachlasses, Ausstellung 3, 11. Jg.

- *Gefällte Bäume*, 1890, Öl/?, 51x72 cm, Verbleib? (Nr. 1)
- *Bauernhäuser*, 1890, Öl/?, 54x80 cm, Verbleib? (Nr. 2)
- *Waldweg*, 1892, Öl/?, 103x70 cm, Verbleib? (Nr. 3)
- *Park*, 1893, Öl/?, 53x68 cm, Verbleib? (Nr. 4)
- *Aus Friedrichshagen*, 1893, Öl/?, 65x85 cm, Verbleib? (Nr. 5)
- *Motiv aus Tirol*, 1893, Öl/?, 60x80 cm, Verbleib? (Nr. 6)
- *Kiefern Schonung*, 1894, Öl/?, 60x75 cm, Verbleib? (Nr. 7)
- *Kirchhof im Frühling*, 1894, Öl/?, 60x80 cm, Verbleib? (Nr. 8)
- *Kiefernwald*, 1895, Öl/?, 60x90 cm, Verbleib? (Nr. 9)
- *Dünen auf Nordseeland*, 1896, Öl/?, 100x150 cm, Verbleib? (Nr. 10)
- *Dämmerung*, 1897, Öl/?, 70x110 cm, Verbleib? (Nr. 11)
- *Kornfelder*, 1898, Öl/?, 75x100 cm, Verbleib? (Nr. 12) → evtl. *Kornfelder*, 1903, Öl/Leinwand, 74,5x99,5 cm, Mainz, Landesmuseum → Abb. in: Kat. Leistikow 2008/09, S. 171
- *Blütenbäume*, 1898, Öl/?, 75x100 cm, Verbleib? (Nr. 13)
- *Schneesmelze in Norwegen*, 1899, Öl/?, 75x100 cm, Verbleib? (Nr. 14)
- *Fischerhütten in den Dünen*, 1899, Öl/?, 74x100 cm, Verbleib? (Nr. 15)
- *Norwegisches Hochgebirge*, 1902, Öl/?, 75x100 cm, Verbleib? (Nr. 16)
- *Herbst*, 1902, Öl/?, 110x130 cm, Verbleib? (Nr. 17)
- *Kirche in den Bergen*, 1902, Öl/?, 73x120 cm, Verbleib? (Nr. 18)
- *Rheinische Landschaft*, 1902, Öl/?, 66x90 cm, Verbleib? (Nr. 19)
- *Skåren*, 1902, Öl/?, 74x93 cm, Verbleib? (Nr. 20)
- *Mora (Schweden)*, 1902, Öl/?, 50x64 cm, Verbleib? (Nr. 21)
- *Wupatzsee in der Mark*, 1904, Öl/?, 74x93 cm, Verbleib? (Nr. 22)
- *Thüringer Wald*, 1905, Öl/?, 135x200 cm, Verbleib? (Nr. 23)
- *Wald*, 1905, Öl/?, 65x75 cm, Verbleib? (Nr. 24)
- *Weinberge bei Meran*, 1905, Öl/?, 63x75 cm, Verbleib? (Nr. 25)
- *Verträumter Wald*, 1905, Öl/?, 74x93 cm, Verbleib? (Nr. 26)
- *Blick in den Wald*, 1905, Öl/?, 74x93 cm, Verbleib? (Nr. 27)
- *Sommervilla*, 1905, Öl/?, 74x93 cm, Verbleib? (Nr. 28)
- *Herbst in Meran*, 1905, Öl/?, 63x75 cm, Verbleib? (Nr. 29)
- *Pforte im Walde*, 1905, Öl/?, 75x95 cm, Verbleib? (Nr. 30)
- *Waldinterieur*, 1905, Öl/?, 110x95 cm, Verbleib? (Nr. 31)

- *Küste bei Hornbaek*, 1906, Öl/?, 64x75 cm, Verbleib? (Nr. 32)
- *Dänische Landschaft*, 1906, Öl/?, 63x75 cm, Verbleib? (Nr. 33)
- *Strand am Kattegat*, 1906, Öl/?, 63x75 cm, Verbleib? (Nr. 34)
- *Morgenstimmung an der dänischen Küste*, 1906, Öl/?, 75x100 cm, Verbleib? (Nr. 35)
- *Rauhreif im Grunewald*, 1907, Öl/?, 120x150 cm, Verbleib? (Nr. 36)
- *An der Lockwitz*, 1907, Öl/?, 75x95 cm, Verbleib? (Nr. 37)
- *Sonne im Walde*, 1907, Öl/?, 74x93 cm, Verbleib? (Nr. 38)
- *Am Kleinen Wannsee*, 1907, Öl/?, 74x93 cm, Verbleib? (Nr. 39)
- *Seeufer bei Gewitter*, 1907, Öl/?, 70x96 cm, Verbleib? (Nr. 40)
- *Der Hafen (Die alten Lotsenboote)*, 1907, Öl/?, 103x125 cm, Verbleib? (Nr. 41) → evtl. trotz unklarer Datierung (nicht von Leistikow datiert) *Die alten Lotsenboote (Landungsbrücke Alte Liebe Cuxhaven)*, um 1894/95, Öl/Leinwand, 105x125,5 cm, Berlin, Staatliche Museen, Nationalgalerie (Nr. 164) → Abb. in: Kat. Leistikow 2008/09, S. 128
- *See in der Mark bei Grünheide*, 1907, Öl/Leinwand, 73,5x93,5 cm, Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum (Nr. 42) → Abb. in: AK (*Märkischer See*) und Kat. Leistikow 2008/09, S. 182
- *Märkischer Wald*, 1908, Öl/?, 120x150 cm, Verbleib? (Nr. 43) → Abb. in AK
- *Seeufer*, 1908, Öl/?, 120x150 cm, Verbleib? (Nr. 44)
- *Gletscher in Argentière*, 1908, Öl/?, 74x93 cm, Verbleib? (Nr. 45)
- *Herthasee vom Ufer aus gesehen*, 1908, Öl/?, 74x93 cm, Verbleib? (Nr. 46)
- *Herthasee von der Straße aus gesehen*, 1908, Öl/?, 74x93 cm, Verbleib? (Nr. 47)
- *Herthasee bei Sonnenbeleuchtung*, 1908, Öl/?, 74x93 cm, Verbleib? (Nr. 48)
- *Blick vom Balkon des Café Grunewald*, 1908, Öl/?, 74x93 cm, Verbleib? (Nr. 49)
- *Grünheide*, 1908, Öl/?, 74x93 cm, Verbleib? (Nr. 50)

[Quellen: AK; Archiv Paul Cassirer/Walter Feilchenfeldt, Zürich; Brühl, S. 158]

1909, Königliche Akademie der Künste, Sonder-Ausstellung Johann Gottfried Schadow und Ausstellung von Werken der Mitglieder der Akademie

Liebermann

- *Reiter am Strande (Reiter auf einem Schimmel am Strande haltend)*, 1907, Öl/Leinwand, 63x78 cm, verschollen, Eberle 1907/29 (Nr. 317)

Zorn

- *Bildnis der Frau A. Wallenberg* (Nr. 261) → vermutlich *Amalia Wallenberg*, 1903, Öl/Leinwand, 123,5x92 cm, Privatbesitz → Abb. in: *Die Kunst für Alle*, 24, 1908/09, S. 360
- *Emma und Mouche*, 1902, Öl/Leinwand, 97,4x73,3 cm, Mora, Zornmuseet (Nr. 327) → Abb. in: Servaes, Farbtafel nach S. 22

[Quellen: AK; Eberle 1996; Lengefeld 2004, S. 343; Zorn, S. 226: Angaben zum *Bildnis der Frau A. Wallenberg*]

1909, 18. Kunstausstellung der Berliner Secession

Corinth

- *Bathseba*, 1908, Öl/Leinwand, 156x175 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Neue Meister, BC 349 (Nr. 44)
- *Susanna im Bade*, 1909, Öl/Leinwand, 100x76 cm, Privatbesitz, BC 387 (Nr. 45)
- *Orpheus*, 1909, Öl/Leinwand, 87x119 cm, Privatbesitz, BC 409 (Nr. 46)

Leistikow

- *Ziegeleien am Wasser*, 1893/94 (Nr. 145)
- *Im Hafen*, 1895 (Nr. 146)
- *Abend im Walde*, 1896 (Nr. 147)
- *Grunewaldsee*, 1897, Material sowie Maße und Verbleib unbekannt (Nr. 148) → Abb. in AK
- *Abend in Schweden*, 1897 (Nr. 149)
- *Hundekehllensee*, 1898 (Nr. 150)
- *Brücke im Grunewald*, 1899 (Nr. 151)
- *Villa im Grunewald*, 1899, Material sowie Maße und Verbleib unbekannt (Nr. 152) → Abb. in AK
- *Grunewaldhaus*, 1891 (Nr. 153)
- *Villa aus Särö*, 1901 (Nr. 154)
- *Obstgarten in der Mark*, Datierung? (Nr. 155)
- *Regen in Grünheide*, 1905 (Nr. 156)
- *Die Liebesinsel*, 1906 (Nr. 157)
- *Landhaus in Dänemark*, 1906, Material sowie Maße und Verbleib unbekannt (Nr. 158) → Abb. in AK Kunstsalon Cassirer, Ausstellung 3, 11. Jg.?
- *Herthasee bei Sonnenbeleuchtung*, 1908 (Nr. 159)

Liebermann

- *Bildnis Geheimrat Emil Rathenau*, 1908, Öl/Leinwand, 212x132 cm, verschollen (vermutlich Kriegsverlust), Eberle 1908/47 (Nr. 161)
- *Bildnis des Dirigenten und Komponisten Oscar Fried*, 1909, Öl/Leinwand, 83x67 cm, Genf, Musée du Petit Palais, Eberle 1909/2 (Nr. 162)
- *Judengasse in Amsterdam*, 1909, Öl/Leinwand, 128x178 cm, Köln, Kaufhof Holding AG, Eberle 1909/1 (Nr. 163)

Zorn

- *Mutter und Tochter*, 1909, Öl/Leinwand, 90,2x90 cm, Mora, Zornmuseet (Nr. 271) → Abb. in: Kat. Zorn 1989/90, Nr. 91
- *Venus de la Villette*, 1891, Öl/Leinwand, 66x55,5 cm, Mora, Zornmuseet (Nr. 272) → Abb. in: Lengefeld 2004, S. 59

[Quellen: AK; Berend-Corinth; Eberle 1996; Lengefeld 2004, S. 343]

1909, Kunstsalon Cassirer

Liebermann, Ausstellung 7, 11. Jg.

- *Judengasse in Amsterdam*, 1884, Öl/Leinwand, 69x57 cm, Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, Landesgalerie, Eberle 1884/25
- *Bei Noordwijk (Dünen von Noordwijk)*, 1906, Öl/Holz, 63x69 cm, Berlin, Staatliche Museen, Nationalgalerie, Eberle 1906/17
- *Bildnis Kommerzienrat Philipp Freudenberg*, 1907, Öl/Leinwand, 96x77 cm, verschollen, Eberle 1907/2
- *Linnenkammer im israelitischen Spital (Altfrauenhaus) in Amsterdam*, 1908, Öl/Leinwand, 57x84 cm, München, Kunstsalon Franke (1996), Eberle 1908/12
- *Garten bei Noordwijk*, 1908, Öl/Leinwand, 61x78 cm, verschollen, Eberle 1908/36
- *Bildnis Stadtdirektor Dr. Heinrich Tramm*, 1908, Öl/Leinwand, 96x79,5 cm, Privatbesitz (als Leihgabe in Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum), Eberle 1908/48
- *Bildnis des Dirigenten und Komponisten Oscar Fried*, 1909, Öl/Leinwand, 83x67 cm, Genf, Musée du Petit Palais, Eberle 1909/2

[Quellen: Brühl, S. 158; Eberle 1995 und 1996]

Corinth, Ausstellung 2, 12. Jg.

- *Venus*, 1906, Öl/Leinwand, 171x85 cm, Verbleib unbekannt, BC 323
- *Das homerische Gelächter (1. Fassung)*, 1909, Öl/Leinwand, 98x121 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Neue Pinakothek München, BC 390
- *Weiblicher Akt mit gelbem Hintergrund*, 1909, Öl/Leinwand, 152x112 cm, Verbleib unbekannt, BC 402

[Quellen: Berend-Corinth; Brühl, S. 158]

1910, 20. Kunstausstellung der Berliner Secession

Corinth

- *Die Waffen des Mars*, 1910, Öl/Leinwand, 141x180 cm, Wien, Belvedere, BC 413 (Nr. 39)
- *Familienbild des Künstlers*, 1909, Öl/Leinwand, 175x166 cm, Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum, BC 374a (Nr. 40)
- *Fußwaschung (Bei der Toilette)*, 1910, Öl/Leinwand, 106x131 cm, Mannheim, Städtische Kunsthalle, BC 417 (Nr. 41)

Liebermann

- *Bildnis des Dichters Richard Dehmel*, 1909, Öl/Leinwand, 115x92 cm, Hamburg, Hamburger Kunsthalle, Eberle 1909/8 (Nr. 158)
- *Bildnis des Theologen und Sozialpolitikers Friedrich Naumann*, 1909, Öl/Leinwand, 112x92 cm, Hamburg, Hamburger Kunsthalle, Eberle 1909/28 (Nr. 159)
- *Zwei Pferdeknechte am Strand*, 1909, Öl/Leinwand, 123x170 cm, verschollen, Eberle 1909/29 (Nr. 160)

Munch

- *Krankenschwestern mit Laken*, 1909, Öl/Leinwand, 110x94 cm, Verbleib unbekannt, Woll 826 (Nr. 179)

- *Badende Männer*, 1907, Öl/Leinwand, 100x120 cm, Wien, Belvedere, Woll 764 (Nr. 180)

Zorn

- *Markt in Mora* (Nr. 288) → evtl. *Jahrmarkt in Mora*, 1892, Öl/Leinwand, 133x167,5 cm, Mora, Kommun (**Abb. 30**)
- *Bildnis Frau Veronika Heiss* (Nr. 289) → evtl. *Veronika Heiss*, 1891, Öl/Leinwand, 120x90 cm, Stockholm, Nationalmuseum
- *Bildnis Herr Heiss* (Nr. 290) → evtl. *Franz Heiss*, 1891, Öl/Leinwand, 120x90 cm, Stockholm, Nationalmuseum
- *König Gustav V.*, 1909, Öl/Leinwand, 201x123 cm, Falun, Stora Kopparberg (Nr. 291) (**Abb. 15**)
- *Bildnis Frau von Kauffmann* (Nr. 292)
- *Bildnis des Schauspielers Coquelin Cadet*, 1889, Öl/Leinwand, 116,5x81,5 cm, Stockholm, Nationalmuseum (Nr. 293) → Abb. in: Kat. Zorn 1989/90, Nr. 48
- *Die Sklavin* (Nr. 294) → Datierung 1908? Dann Abb. in: Servaes, Farbtafel nach S. 64
- *Der Flüchtling*, (Nr. 295) → Datierung 1907? Dann Abb. in: Servaes, S. 81
- *Meister Schmied* (Nr. 296)
- *Herr William Olsson*, 1906, Öl/Leinwand, Maße?, Privatbesitz (Nr. 297)
- *Im Fenster* (Nr. 298) → evtl. *Mädchen im Fenster*, 1900, Öl/Leinwand, Maße? Privatbesitz → Abb. in: Lengfeld 2004, S. 208
- *Tanz in Gopsmoor* (Nr. 299) → evtl. *Mittsommertanz*, 1903, Öl/Leinwand, 117,5x90 cm, Privatbesitz → Abb. in: Kat. Zorn 1989/90, Nr. 85
- *Im Kirchenhaus* (Nr. 300)
- *Kari* (Nr. 301)
- *Studie* (Nr. 302)
- *Alter dalarnischer Uhrmacher* (Nr. 303) → evtl. *Djos Mats*, 1905, Öl/Leinwand, 70x67,5 cm, Mora, Zornmuseet → Abb. in: Brummer 1989a, Nr. 125
- *Bauernmädchen, die Pferde tränkend* (Nr. 304) → Datierung 1908? Dann Abb. in: Servaes S. 83
- *Weibliche Akte im Freien* (Nr. 305) → Datierung 1908? Dann Abb. in: Servaes, Farbtafel nach S. 48

[Quellen: AK; Berend-Corinth; Eberle 1996; Lengfeld 2004, S. 345; Woll 2009b; Zorn, S. 197 und 229: Angaben zu Datierung, Technik, Maßen, Aufbewahrungsort einiger Gemälde]

1910, Kunstsalon Cassirer

Corinth, Ausstellung 11, 12. Jg.

- Werke?

[Quelle: Brühl, S. 158]

Liebermann, Ausstellung 11, 12. Jg.

- *Elbblick, Terrasse an der Elbe (Restaurant Jacob)*, 1902, Öl/Leinwand, doubliert, 69x83 cm, Hamburg, Restaurant Jacob, Eberle 1902/8

[Quellen: Brühl, S. 158; Eberle 1996]

Corinth, Ausstellung 11, 12. Jg.

- Werke?

[Quelle: Brühl, S. 158]

Munch, Ausstellung 2, 13. Jg.

- Werke?

[Quelle: Brühl, S. 158]

1910, Kunsthandlung Gurlitt

Corinth

- *Selbstbildnis, malend*, 1909, Öl/Leinwand, 78x58 cm, Halle/Saale, Stiftung Moritzburg, BC 399

Liebermann, weitere Ausstellung?

- Werke?

[Quellen: Berend-Corinth; Gropp, S. 172]

1910, Galerie Eduard Schulte

Corinth, Einzelausstellung Sammlung Zaeslein

- *Jugend*, 1910, Öl/Leinwand, 81x120 cm, Verbleib unbekannt, BC 415 (Nr. 558)
- *Entwurf zu Orpheus*, 1908, Öl/Leinwand auf Pappe, 44x36,5 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Neue Meister, BC 368 (Nr. 559)
- *Blühender Bauerngarten*, 1904, Öl/Leinwand, 76x100 cm, Wiesbaden, Museum Wiesbaden, BC 282 (Nr. 560)
- *Porträt des Malers Hans Olde*, 1904, Öl/Leinwand, 77x50 cm, Kiel, Kunsthalle, BC 286 (Nr. 561)
- *Salome (Gertrud Eysoldt)*, 1903, Öl/Leinwand, 108x84 cm, Privatbesitz, BC 252 (Nr. 562)
- *Odysseus im Kampf mit dem Bettler*, 1903, Öl/Leinwand, 83x108 cm, Prag, Národní Galerie, BC 253 (Nr. 563)
- *Heimkehrende Bacchanten*, 1898, Öl/Leinwand, 60,5x90,5 cm, Von der Heydt-Museum Wuppertal, BC 155 (Nr. 564)
- *Schlachterladen in Schäfflarn an der Isar*, 1897, Öl/Leinwand, 69x87 cm, Kunsthalle Bremen – Der Kunstverein in Bremen, BC 147 (Nr. 565)
- *Frühlingsregen*, 1895, Öl/Leinwand, 178x119 cm, Verbleib unbekannt, BC 124 (Nr. 566)
- *Kiefer am Wasser*, 1892, Öl/Leinwand, 95x120 cm, Privatbesitz, BC 98 (Nr. 567)
- *Leda*, 1890, Öl/Holz, 36x50 cm, Kunsthandel, BC 73 (Nr. 568)
- *Wirtshausgarten am Pregel bei Königsberg*, 1893, Öl/Leinwand, 95x120 cm, Verbleib unbekannt, BC 113 (Nr. 569)
- *Susanna im Bade*, 1890, Öl/Leinwand, 159x111 cm, Verbleib unbekannt, BC 74 (Nr. 570)
- *Weiblicher Halbakt*, 1886, Öl/Holz, 67x53 cm, Verbleib unbekannt, BC 31 (Nr. 571)
- *Sitzender weiblicher Akt*, 1886, Öl/Holz, 67x53 cm, Verbleib unbekannt, BC 33 (Nr. 572)
- *Männliches Porträt*, 1879, Öl/Leinwand auf Holz, 39,5x31 cm, Hamburg, Hamburger Kunsthalle, BC 3 (Nr. 573)

[Quellen: AK (= Kat. *Originalgemälde von Lovis Corinth. Sammlung im Besitze von Ernst Zaeslein. Ausgestellt in der Galerie Eduard Schulte, Berlin, Unter den Linden 75, umfassend alle Schaffensperioden Königsberg, Paris, München, Berlin 1879 bis 1910.* München [1910]); Berend-Corinth]

1910, Winterausstellung der Königlichen Akademie der Künste

Zorn

- *Bildnis seiner Exzellenz des amerikanischen Botschafters David J. Hill*, 1910, Öl/?, Maße und Verbleib unbekannt

[Quelle: Lengefeld 2004, S. 346]

7. Literaturverzeichnis

Ahtola-Moorhouse, Leena: *Akseli Gallen-Kallela 1865-1931. Biographical Notes*. In: Kat. *Akseli Gallen-Kallela*. Hg.: Juha Ilvas. Helsinki, Ateneum Art Museum / Turku, Art Museum, 1996. Helsinki 1996, S. 9-29.

Anonym: *Von Ausstellungen und Sammlungen: Berlin*. In: *Die Kunst für Alle*, 24, 1908/09, S. 30f.

Arnheim, Rudolf: *Entropie und Kunst. Ein Versuch über Unordnung und Ordnung*. Köln 1979.

Bahr, Hermann: *Die Moderne*. In: Ders.: *Die Überwindung des Naturalismus*. Hg.: Claus Pias. Weimar 2004 (Erstausgabe 1891), S. 11-15.

Bartmann, Dominik: *Einführung*. In: Kat. *Von Liebermann zu Pechstein. Kunst der Berliner Secession aus dem Stadtmuseum Berlin*. Hg.: Ders. Berlin, Stadtmuseum, 2005. Warnsveld 2004, S. 7-21.

Bätschmann, Oskar: *Entfernung der Natur. Landschaftsmalerei 1750-1920*. Köln 1989.

Becker, Ingeborg: *Flüsternde Schatten. Die symbolistischen Gemälde Walter Leistikows*. In: Kat. *Stimmungslandschaften. Gemälde von Walter Leistikow (1865-1908)*. Hg.: Dies. Berlin, Bröhan-Museum, 2008/09. München, Berlin 2008, S. 84-95.

Berend-Corinth

Berend-Corinth, Charlotte: *Lovis Corinth: Die Gemälde. Werkverzeichnis*. Bearb.: Béatrice Hernald. München ²1992.

Bernhardt

Bernhardt, Rüdiger: *„Ich bestimme mich selbst.“ Das traurige Leben des glücklichen Peter Hille (1854-1904)*. (Jenaer Studien, Bd. 6) Jena 2004.

Best

Best, Bettina: *Secession und Secessionen. Idee und Organisation einer Kunstbewegung um die Jahrhundertwende. Eine vergleichende Darstellung der*

Interaktionen, Aktivitäten und Programme der deutschsprachigen Künstlervereinigungen der Secession. München 2000 (zugl. Diss. München 2000).

Bonsdorff, Bengt von: *Under the Sign of the Rainbow Colours. Impressionism and Finland.* In: Kat. *Impressionism and the North. Late 19th Century French Avant-garde Art and the Art in the Nordic Countries 1870-1920.* Stockholm, Nationalmuseum, 2002/03 / Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, 2003. Stockholm 2002, S. 263-295.

Brandes, Georg: *Berlin als deutsche Reichshauptstadt. Erinnerungen aus den Jahren 1877-1883.* Hg.: Erik M. Christensen und Hans-Dietrich Look. (*Wissenschaft und Stadt*, Bd. 12) Berlin 1989.

Brennecke, Detlef: *Die Nietzsche-Bildnisse Edvard Munchs.* Berlin 2000.

Broberg

Broberg, Gunnar: *Der Norden zur Zeit der Jahrhundertwende.* In: Kat. *Im Lichte des Nordens. Skandinavische Malerei um die Jahrhundertwende.* Düsseldorf, Kunstmuseum, 1986/87. Düsseldorf 1986, S. 54-62.

Bröhan 1989

Bröhan, Margrit (Hg.): *Walter Leistikow (1865-1908). Maler der Berliner Landschaft.* Zugl. Kat. Berlin, Haus am Waldsee, 1989 / München, Villa Stuck, 1989 / Kiel, Kunsthalle, 1989/90 / Bydgoszcz, Muzeum Okregowe w Bydgoszczy, 1990. Berlin 1989.

Bröhan 1994

Bröhan, Margrit: *Walter Leistikow. Landschaftsbilder.* Berlin 1994.

Bröhan 2008

Bröhan, Margrit: *Walter Leistikow. Leben und Werk.* In: Kat. *Stimmungslandschaften. Gemälde von Walter Leistikow (1865-1908).* Hg.: Ingeborg Becker. Berlin, Bröhan-Museum, 2008/09. München, Berlin 2008, S. 11-49.

Brühl

Brühl, Georg: *Die Cassirers. Streiter für den Impressionismus.* Leipzig 1991.

Brummer 1989

Brummer, Hans Henrik: *Anders Zorn 1889. Leben und Werk*. In: Kat. *Anders Zorn 1860-1920. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Radierungen*. Hg.: Jens Christian Jensen. Kiel, Kunsthalle, 1989 / München, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, 1990. Kiel 1989, S. 39-89.

Brummer 1989a

Brummer, Hans Henrik: *Zorn MCMLXXXIX*. Stockholm 1989.

Brummer, Hans Henrik: *Noch einmal: Der Fall Böcklin*. In: Kat. *SeelenReich. Die Entwicklung des deutschen Symbolismus 1870-1920*. Hg.: Ingrid Ehrhardt und Simon Reynolds. Frankfurt/Main, Schirn Kunsthalle / Birmingham, Museum and Art Gallery / Stockholm, Prins Eugens Waldemarsudde, 2000. München, London, New York 2000, S. 29-51.

Büchten, Daniela: *Auf nach Norden! Deutsche Touristen in Skandinavien*. In: Kat. *Wahlverwandtschaft. Skandinavien und Deutschland 1800-1914*. Hg.: Bernd Henningsen, Janine Klein, Helmut Müssener, Solfried Söderlind. Berlin, Deutsches Historisches Museum / Stockholm, Nationalmuseum / Oslo, Norsk Folkemuseum, 1997. Berlin 1997, S. 113-127.

Burke, Edmund: *Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen*. Neu eingeleitet und herausgegeben von Werner Strube. (*Philosophische Bibliothek*, Bd. 324) Hamburg 1980.

Cepl-Kaufmann, Gertrude / Kauffeldt, Rolf: *Berlin-Friedrichshagen. Literaturhauptstadt um die Jahrhundertwende. Der Friedrichshagener Dichterkreis*. [München] 1994.

Collinder, Björn: *The Kalevala and its background*. Uppsala 1964.

Corinth, Lovis: *Selbstbiographie*. Leipzig 1926.

Corinth, Lovis: *Meine frühen Jahre*. Hamburg 1954.

Corinth 1979

Corinth, Lovis: *Das Erlernen der Malerei. Ein Handbuch*. Hildesheim 1979 (Nachdruck der dritten Auflage Berlin 1920).

Corinth 2000

Corinth, Lovis: *Das Leben Walter Leistikows. Ein Stück Berliner Kulturgeschichte.* Neu herausgegeben, kommentiert und mit einem Nachwort versehen von Reimar F. Lacher. Berlin 2000 (Erstausgabe 1910).

Corinth 1979a

Corinth, Thomas: *Lovis Corinth. Eine Dokumentation.* Tübingen 1979.

Ditteney, Eva / König, Sandra: „Alle urwüchsige Kraft kommt vom Norden...“ *Die Rolle Walter Leistikows im Kulturtransfer zwischen Deutschland und Skandinavien.* In: Kat. *Stimmungslandschaften. Gemälde von Walter Leistikow (1865-1908).* Hg.: Ingeborg Becker. Berlin, Bröhan-Museum, 2008/09. München, Berlin 2008, S. 65-74.

Doede, Werner: *Die Berliner Secession. Berlin als Zentrum der deutschen Kunst von der Jahrhundertwende bis zum Ersten Weltkrieg.* Frankfurt/Main, Berlin, Wien 1977.

Dr. Relling [d.i. Jaro Springer]: *Die Ausstellung der XI.* In: *Die Kunst für Alle*, 9, 1893/94, S. 199-202.

Eberle 1995

Eberle, Matthias: *Max Liebermann (1847-1935). Werkverzeichnis der Gemälde und Ölstudien.* Bd. 1: 1865-1899. München 1995.

Eberle 1996

Eberle, Matthias: *Max Liebermann (1847-1935). Werkverzeichnis der Gemälde und Ölstudien.* Bd. 2: 1900-1935. München 1996.

Eggum 1982

Eggum, Arne: *Der Linde-Fries. Edvard Munch und sein erster deutscher Mäzen, Dr. Max Linde.* Lübeck 1982.

Eggum, Arne: *Munch og Fotografi.* Oslo 1987.

Elias, Julius: *Walter Leistikow.* In: Kat. *Walter Leistikow. Katalog der Ausstellung des Nachlasses Walter Leistikows in Berlin W. bei Paul Cassirer vom vierzehnten November bis dreizehnten Dezember 1908.* Berlin 1908, S. 7-19.

Feilchenfeldt, Rahel E.: *Paul Cassirer – ein Mosaik*. In: Rahel E. Feilchenfeldt / Thomas Raff (Hg.): *Ein Fest der Künste. Paul Cassirer. Der Kunsthändler und Verleger*. München 2006, S. 13-42.

Fontane, Theodor: *Briefe an Georg Friedlaender*. Hg.: Kurt Schreinert. Heidelberg 1954.

Forssman 1958

Forssman, Erik: *Anders Zorn (1860-1920)*. In: Kat. *Anders Zorn (1860-1920)*. Hg.: Kulturamt Düsseldorf. Düsseldorf, Kunstmuseum, 1958. Düsseldorf 1958, S. 7-29.

Forssman, Erik: *Zorn i Mora. En Krönika i Ord och Bild*. Stockholm 1960.

Forssman 1989

Forssman, Erik: *Anders Zorn und Deutschland*. In: Kat. *Anders Zorn 1860-1920. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Radierungen*. Hg.: Jens Christian Jensen. Kiel, Kunsthalle, 1989 / München, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, 1990. Kiel 1989, S. 23-38.

Gallen-Kallela-Sirén 1998

Gallen-Kallela-Sirén, Janne: *Akseli Gallen-Kallelas ‚Wasserfall bei Mäntykoski‘ – Nationalismus zwischen Natur und Mythos*. In: Kat. *Landschaft als Kosmos der Seele. Malerei des nordischen Symbolismus bis Munch 1880-1910*. Hg.: Götz Czymmek. Köln, Wallraf-Richartz-Museum, 1998. Heidelberg 1998, S. 119-127.

Gallen-Kallela-Sirén 2001

Gallen-Kallela-Sirén, Janne: *Axel Gallén and the Constructed Nation. Art and Nationalism in Young Finland, 1880-1900*. [Mikrofiche] 2001 (zugl. Diss. New York 2001).

Gallen-Kallela-Sirén 2005

Gallen-Kallela-Sirén, Janne: *Der ‚Heilige Frühling‘ der Nationalkunst. Axel Gallén und das Bild Finnlands*. In: *Belvedere. Zeitschrift für bildende Kunst*, 1, 2005, S. 80-97.

Gensel, Walther: *Von Ausstellungen und Sammlungen: Berlin*. In: *Die Kunst für Alle*, 22, 1906/07, S. 342f.

Gerkens, Gerhard: *Die ‚literarischen‘ Themen im Werk von Corinth*. In: Kat. *Lovis Corinth (1858-1925)*. Hg.: Felix Zdenek. Essen, Museum Folkwang, 1985/86 / München, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, 1986. Köln 1985, S. 23-38.

Gerner, Cornelia: *Die ‚Madonna‘ in Edvard Munchs Werk. Frauenbilder und Frauenbild im ausgehenden 19. Jahrhundert*. (*Artes et Litterae Septentrionales*, Bd. 9) Morsbach 1993 (zugl. Diss. TU Berlin 1990).

Gombrich, Ernst H.: *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*. Berlin ⁶2002.

Grasskamp, Walter: *Die Einbürgerung der Kunst. Korporative Kunstförderung im 19. Jahrhundert*. In: Ekkehard Mai, Peter Paret, Ingrid Severin (Hg.): *Sammler, Stifter und Museen. Kunstförderung in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert*. Köln, Weimar, Wien 1993, S. 104-113.

Gropp

Gropp, Birgit: *Studien zur Kunsthandlung Fritz Gurlitt in Berlin 1880-1943*. [Mikrofiche] 2000 (zugl. Diss. FU Berlin 2000).

Gutjahr

Gutjahr, Ortrud: *Berlin als Hauptstadt des „modernen Durchbruchs“. Das Beispiel Henrik Ibsen*. In: Ortrud Gutjahr, Bernd Henningsen, Helmut Müssener, Otto Lorenz (Hg.): *Attraktion Großstadt um 1900. Individuum – Gemeinschaft – Masse. (Wahlverwandtschaft – Der Norden und Deutschland. Essays zu einer europäischen Begegnungsgeschichte, Bd. 6)* Berlin 2001, S. 55-80.

Halbe, Max: *Jahrhundertwende. Erinnerungen an eine Epoche*. München, Wien 1976.

Halén, Widar: *Drachen aus dem Norden. Norwegische Goldschmiedekunst um die Jahrhundertwende und ihr Einfluß auf Deutschland*. Oslo, Berlin 1993.

Hancke

Hancke, Erich: *Max Liebermann. Sein Leben und seine Werke*. Berlin 1914.

Hansen, Dorothee: *Bilder der Empfindung. Munch und die deutsche Malerei im späten 19. Jahrhundert.* In: Kat. *Munch und Deutschland.* Bearb.: Uwe M. Schneede, Dorothee Hansen. Hamburg, Kunsthalle, 1994. Hamburg 1994, S. 142-153.

Hansen, Dorothee: *Der Reinhardt-Fries 1906/07.* In: Kat. *Munch und Deutschland.* Bearb.: Uwe M. Schneede, Dorothee Hansen. Hamburg, Kunsthalle, 1994. Hamburg 1994, S. 206-215.

Hansen, Dorothee: „Wir ‚Jungen‘ heben Sie auf den Schild.“ *Munch und die Expressionisten.* In: Kat. *Munch und Deutschland.* Bearb.: Uwe M. Schneede, Dorothee Hansen. Hamburg, Kunsthalle, 1994. Hamburg 1994, S. 231-244.

Hansson, Ola: *Ein Brief von August Strindberg.* In: *Die Zukunft*, 1, 1892, S. 41f.

Henze, Gisela: *Der PAN. Geschichte und Profil einer Zeitschrift der Jahrhundertwende.* Freiburg 1974 (zugl. Diss. Freiburg 1974).

Hobsbawm

Hobsbawm, Eric J.: *Nationen und Nationalismus. Mythen und Realität seit 1780.* Frankfurt/Main ³2005.

Hodin, Josef Paul: *Edvard Munch. Der Genius des Nordens.* Stockholm 1948.

Hofmann 1979

Hofmann, Werner: *Zu einem Bildmittel Edvard Munchs.* In: Ders.: *Bruchlinien. Aufsätze zur Kunst des 19. Jahrhunderts.* München 1979, S. 111-127.

Hofmann 1991

Hofmann, Werner: *Das Irdische Paradies. Motive und Ideen des 19. Jahrhunderts.* München ³1991.

Hvidberg-Hansen, Gertrud: *Die stille Welt der Formen.* In: Kat. *Johan Rohde (1856-1935). Ein dänischer Künstler der Moderne.* Berlin, Bröhan-Museum, 2006/07. Odense 2006, S. 31-52.

Ilvas

Ilvas, Juha: *Sanan ja tunteen voimalla – Akseli Gallen-Kallelan kirjeitä. A self-portrait in words – The letters of Akseli Gallen-Kallela.* (Kuvataiteen Keskusarkisto, Bd. 3 / The Central Art Archives, Bd. 3) Helsinki 1996.

Imiela, Hans-Jürgen: *Die Porträts Lovis Corinth's*. Mainz 1955 (zugl. Diss. Mainz 1955, Typoskript).

Janda, Karl-Heinz / Janda, Annegret: *Max Liebermann als Kunstsammler. Die Entstehung seiner Sammlung und ihre zeitgenössische Wirkung*. In: *Forschungen und Berichte*, Staatliche Museen Berlin Ost, 15, 1973, S. 105-149.

Kaisla, Kirsi: *Mausoleumin Fresko-Luonnosten Syntyvaiheita ja Taustaa – The Early Stages and Background to the Sketches for the Mausoleum Frescoes*. In: *Kat. Seiniä, Seiniä! Antakaa Hänelle Seiniä! Jusélius-Mausoleumin Freskojen Esitöitä ja Luonnoksia. – Walls, Walls! Give Him Walls! Sketches and Preliminary Works for the Frescoes in the Jusélius Mausoleum*. Espoo, Gallen-Kallela Museum, 1991. Espoo [1991], S. 6-19.

Kamenskij, Aleksandr A. (Hg.): *Vereinigung russischer Künstler ‚Welt der Kunst‘ zu Beginn des 20. Jahrhunderts*. Leningrad 1991.

Kanowski, Claudia: *„Kunst und Handwerk müssen wieder Eins werden...“ Das Kunstgewerbe im Werk von Walter Leistikow*. In: *Kat. Stimmungslandschaften. Gemälde von Walter Leistikow (1865-1908)*. Hg.: Ingeborg Becker. Berlin, Bröhan-Museum, 2008/09. München, Berlin 2008, S. 96-111.

Kat. A Mirror of Nature. Nordic Landscape Painting 1840-1910. Hg.: Leena Ahtola-Moorhouse, Frode Ernst Haverkamp, Torsten Gunnarsson. Helsinki, Ateneum Art Museum, 2006 / Stockholm, Nationalmuseum, 2006/07 / Oslo, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, 2007 / Minneapolis, The Institute of Arts, 2007 / Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, 2007/08. Kopenhagen 2006.

Kat. Gallen-Kallela 1996

Kat. Akseli Gallen-Kallela. Hg.: Juha Ilvas. Helsinki, Ateneum Art Museum / Turku, Art Museum, 1996. Helsinki 1996.

Kat. Gallen-Kallela 2006/07

Kat. Akseli Gallen-Kallela. The Spirit of Finland. Hg.: David Jackson, Patty Wageman. Groningen, Groninger Museum, 2006/07. Rotterdam 2006.

Kat. Anders Zorn (1860-1920). Hg.: Kulturredaktion Düsseldorf. Düsseldorf, Kunstmuseum, 1958. Düsseldorf 1958.

Kat. Zorn 1989/90

Kat. *Anders Zorn 1860-1920. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Radierungen*. Hg.: Jens Christian Jensen. Kiel, Kunsthalle, 1989 / München, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, 1990. Kiel 1989.

Kat. *Ausstellung der neuen Erwerbungen. Königliche Museen zu Berlin, National-Galerie. Dezember 1896*. Berlin 1896.

Kat. *Berliner Impressionismus. Werke der Berliner Secession aus der Nationalgalerie*. Hg.: Angelika Wesenberg. Papenburg, Gut Altenkamp, 2006 / Mainz, Max-Slevogt-Galerie auf Schloss Ludwigshöhe, 2006 / Neu-Ulm, Edwin-Scherff-Museum, 2006/07. Berlin 2006.

Kat. *Das Licht des Nordens. Skandinavische und norddeutsche Malerei zwischen 1870 und 1920*. Bearb.: Axel Feuß. Hamburg, Altonaer Museum, 1993 / Tokyo, Daimaru Museum, 1993 / Osaka, Navio Museum, 1993 / Asahikawa, Hokkaido Museum of Art, 1994 / Kumamoto, Prefectural Museum of Art, 1994. Hamburg ²1993.

Kat. *Edvard Munch in Chemnitz*. Hg.: Ingrid Mössinger, Beate Ritter, Kerstin Drechsel. Chemnitz, Kunstsammlungen, 1999/2000. Chemnitz 1999.

Kat. *Edvard Munch. Sommernacht am Oslofjord, um 1900. (Kunst und Dokumentation, Bd. 12)*. Mannheim, Städtische Kunsthalle, 1988. Mannheim ²1988.

Kat. *En glömd relation. Norden och Tyskland vid sekelskiftet*. Hg.: Hans Henrik Brummer. Stockholm, Prins Eugens Waldemarsudde, 1998. [Stockholm] 1998.

Kat. *Eugen. Ein Prinz malt Schweden*. Hg.: Sebastian Giesen, Ulrich Luckhardt. Hamburg, Ernst Barlach Haus, 2006/07. Bielefeld, Leipzig 2006.

Kat. *Hans von Marées*. Hg.: Christian Lenz. München, Neue Pinakothek, 1987/88 / München, Schack-Galerie, 1987/88. München 1987.

Kat. *Helene Schjerfbeck (1862-1946)*. Hg.: Annabelle Görden und Hubertus Gaßner. Hamburg, Kunsthalle, 2007 / Den Haag, Gemeentemuseum, 2007 / Paris, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 2007/08. Hamburg 2007.

Kat. *Im Lichte des Nordens. Skandinavische Malerei um die Jahrhundertwende*. Düsseldorf, Kunstmuseum, 1986/87. Düsseldorf 1986.

Kat. *Impressionism and the North. Late 19th Century French Avant-garde Art and the Art in the Nordic Countries 1870-1920*. Stockholm, Nationalmuseum, 2002/03 / Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, 2003. Stockholm 2002.

Kat. *Johan Rohde (1856-1935). Ein dänischer Künstler der Moderne*. Berlin, Bröhan-Museum, 2006/07. Odense 2006.

Kat. *Katalog der sechsten Kunstausstellung der Berliner Secession. Zeichnende Künste*. Berlin 1902/03.

Kat. *Katalog öfver Baltiska Utställningens i Malmö 1914. Konstafdelning*. Malmö 1914.

Kat. *Königliche Akademie der Künste zu Berlin. Erste Internationale Mitglieder-Ausstellung 1907*. Berlin, Stuttgart, Leipzig 1907.

Kat. *Landschaft als Kosmos der Seele. Malerei des nordischen Symbolismus bis Munch 1880-1910*. Hg.: Götz Czymmek. Köln, Wallraf-Richartz-Museum, 1998. Heidelberg 1998.

Kat. *Landschaft im Licht. Impressionistische Landschaftsmalerei in Europa und Nordamerika 1860-1919*. Hg.: Götz Czymmek. Köln, Wallraf-Richartz-Museum / Zürich, Kunsthaus, 1990. Köln, Zürich 1990.

Kat. *Lovis Corinth (1858-1925)*. Hg.: Felix Zdenek. Essen, Museum Folkwang, 1985/86 / München, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, 1986. Köln 1985.

Kat. Corinth 1996/97

Kat. *Lovis Corinth*. Hg.: Peter-Klaus Schuster, Christoph Vitali, Barbara Butts. München, Haus der Kunst, 1996 / Berlin, Nationalgalerie, 1996 / Saint Louis, Art Museum, 1996/97 / London, Tate Gallery, 1997. München, New York 1996.

Kat. Corinth 2008/09

Kat. *Lovis Corinth und die Geburt der Moderne*. Hg.: Ulrike Lorenz, Marie-Amélie zu Salm-Salm, Hans-Werner Schmidt. Paris, Musée d'Orsay, 2008 / Leipzig, Museum der bildenden Künste, 2008 / Regensburg, Kunstforum Ostdeutsche Galerie, 2008/09. Bielefeld 2008.

Kat. *Martha Liebermann (1857-1943). Lebensbilder.* Hg.: Martin Faass. Berlin, Liebermann-Villa am Wannsee, 2007/08. Berlin 2007.

Kat. *Max Liebermann: Der Birkenweg. Ein Motiv zwischen Impressionismus und Jugendstil.* Hg.: Martin Faass. Berlin, Liebermann-Villa am Wannsee, 2008. Berlin 2008.

Kat. *Max Liebermann in seiner Zeit.* Berlin, Nationalgalerie, 1979 / München, Haus der Kunst, 1979/80. Berlin 1979.

Kat. *Max Liebermann. Jahrhundertwende.* Hg.: Angelika Wesenberg. Berlin, Alte Nationalgalerie, 1997. Berlin 1997.

Kat. *Munch et la France.* Paris, Musée d'Orsay, 1991/92 / Oslo, Munch-museet, 1992 / Frankfurt/Main, Schirn Kunsthalle, 1992. Paris 1991.

Kat. *Munch und Deutschland.* Bearb.: Uwe M. Schneede, Dorothee Hansen. Hamburg, Kunsthalle, 1994. Hamburg 1994.

Kat. *Nordlicht. Finnlands Aufbruch zur Moderne 1890-1920.* Hg.: Stephan Koja. Wien, Galerie Belvedere, 2005 / Den Haag, Gemeentemuseum, 2005/06. München u.a. [2005].

Kat. *Northern Light. Realism and Symbolism in Scandinavian Painting 1880-1910.* Hg.: Kirk Varnedoe. Washington, Corcoran Gallery of Art, 1982 / New York, The Brooklyn Museum, 1982/83 / Minnesota, The Minnesota Institute of Arts, 1983. New York 1982.

Kat. *Originalgemälde von Lovis Corinth. Sammlung im Besitze von Ernst Zaeslein. Ausgestellt in der Galerie Eduard Schulte, Berlin, Unter den Linden 75, umfassend alle Schaffensperioden Königsberg, Paris, München, Berlin 1879 bis 1910.* München [1910].

Kat. *„Schönheit für alle.“ Jugendstil in Schweden.* Berlin, Bröhan-Museum, 2005/06. Berlin 2005.

Kat. *SeelenReich. Die Entwicklung des deutschen Symbolismus 1870-1920.* Hg.: Ingrid Ehrhardt, Simon Reynolds. Frankfurt/Main, Schirn Kunsthalle / Birmingham,

Museum and Art Gallery / Stockholm, Prins Eugens Waldemarsudde, 2000.
München, London, New York 2000.

Kat. *Seiniä, Seiniä! Antakaa Hänelle Seiniä! Jusélius-Mausoleumin Freskojen Esitöitä ja Luonnoksia.* – *Walls, Walls! Give Him Walls! Sketches and Preliminary Works for the Frescoes in the Jusélius Mausoleum.* Espoo, Gallen-Kallela Museum, 1991. Espoo [1991].

Kat. Leistikow 2008/09

Kat. *Stimmungslandschaften. Gemälde von Walter Leistikow (1865-1908).* Hg.: Ingeborg Becker. Berlin, Bröhan-Museum, 2008/09. München, Berlin 2008.

Kat. *Symbolism in Danish and European Painting 1870-1910.* Hg.: Ders. Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, 2000/01. Kopenhagen 2000.

Kat. *The Mystic North. Symbolist Landscape Painting in Northern Europe and North America 1890-1940.* Hg.: Roald Nasgaard. Toronto, Art Gallery of Ontario / Cincinnati, Art Museum, 1984. Toronto 1984.

Kat. *Von Liebermann zu Pechstein. Kunst der Berliner Secession aus dem Stadtmuseum Berlin.* Hg.: Dominik Bartmann. Berlin, Stadtmuseum, 2005. Warnsveld 2004.

Kat. *Wahlverwandtschaft. Skandinavien und Deutschland 1800-1914.* Hg.: Bernd Henningsen, Janine Klein, Helmut Müssener, Solfried Söderlind. Berlin, Deutsches Historisches Museum / Stockholm, Nationalmuseum / Oslo, Norsk Folkemuseum, 1997. Berlin 1997.

Kat. *Walter Leistikow. Katalog der Ausstellung des Nachlasses Walter Leistikows in Berlin W. bei Paul Cassirer vom vierzehnten November bis dreizehnten Dezember 1908.* Berlin 1908.

Kat. *Walter Leistikow (1865-1908). Maler der Berliner Landschaft.* Hg.: Margrit Bröhan. Berlin, Haus am Waldsee, 1989 / München, Villa Stuck, 1989 / Kiel, Kunsthalle, 1989/90 / Bydgoszcz, Muzeum Okregowe w Bydgoszczy, 1990. Berlin 1989.

Kaufmann, Gerhard: *Vorwort und Einführung*. In: Kat. *Das Licht des Nordens. Skandinavische und norddeutsche Malerei zwischen 1870 und 1920*. Bearb.: Axel Feuß. Hamburg, Altonaer Museum, 1993 / Tokyo, Daimaru Museum, 1993 / Osaka, Navio Museum, 1993 / Asahikawa, Hokkaido Museum of Art, 1994 / Kumamoto, Prefectural Museum of Art, 1994. Hamburg²1993, S. 9-18.

Kemp 1983

Kemp, Wolfgang: *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*. München 1983.

Kemp, Wolfgang: *Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto*. München 1996.

Kessler, Harry Graf: *Das Tagebuch. Vierter Band 1906-1914*. Hg.: Jörg Schuster. (Harry Graf Kessler. *Das Tagebuch 1880-1937. Veröffentlichungen der Deutschen Schillergesellschaft*, Bd. 50.4) Stuttgart 2005.

Kneher

Kneher, Jan: *Edvard Munch in seinen Ausstellungen zwischen 1892 und 1912. Eine Dokumentation der Ausstellungen und Studie zur Rezeptionsgeschichte von Munchs Kunst*. (Manuskripte zur Kunstwissenschaft in der Wernerschen Verlagsgesellschaft, Bd. 44) Worms 1994 (zugl. Diss. Heidelberg 1993).

Kreuzer, Helmut: *Die Boheme. Analyse und Dokumentation der intellektuellen Subkultur vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Stuttgart³2000.

Krisch, Monika: *Die Munch-Affäre – Rehabilitierung der Zeitungskritik. Eine Analyse ästhetischer und kulturpolitischer Beurteilungskriterien in der Kunstberichtserstattung der Berliner Tagespresse zu Munchs Ausstellung 1892*. Mahlow bei Berlin 1997 (zugl. Diss. FU Berlin 1997).

Lacher, Reimar F.: *Leistikows Schritt in die Moderne. Der Waldsee im Winter. Eine Neuerwerbung*. In: *Jahrbuch der Stiftung Stadtmuseum Berlin*, 6, 2001, S. 157-168.

Lacher, Reimar F.: *Leistikows Motivwelt*. In: Kat. *Stimmungslandschaften. Gemälde von Walter Leistikow (1865-1908)*. Hg.: Ingeborg Becker. Berlin, Bröhan-Museum, 2008/09. München, Berlin 2008, S. 75-83.

Lange, Marit: *Max Klinger und Norwegen*. In: *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte*, 33, 1994, S. 157-212.

Lange-Pütz, Barbara Sabine: *Naturalismusrezeption im ausgehenden 19. Jahrhundert in Deutschland. Eine exemplarische Untersuchung anhand der Zeitschrift ‚Kunst für Alle‘*. Bonn 1987 (zugl. Diss. Bonn 1987).

Larsson, Carl: *Ich. Ein Buch über das Gute und das Böse*. Aus dem Schwedischen von Hans-Günter Thimm nach der Ausgabe von 1969. Königstein im Taunus 1985.

Larsson 1996

Larsson, Lars Olof: *August Strindberg und Edvard Munch in Berlin*. In: Heinrich Detering (Hg.): *Grenzgänge. Skandinavisch-deutsche Nachbarschaften. (Grenzgänge. Studien zur skandinavisch-deutschen Literaturgeschichte, Bd. 1)* Göttingen 1996, S. 161-178.

Laurin, Carl G.: *Anders Zorn. Zu seinem Geburtstag 18. Februar 1910*. In: *Die Kunst für Alle*, 25, 1909/10, S. 217-229.

Leistikow 1893

Leistikow, Walter: *Moderne Kunst in Paris*. In: *Freie Bühne*, 4, 1893, S. 800-804.

Leistikow, Walter: *Die XI*. In: *Die Zukunft*, 14, 1896, S. 603-605.

Leistikow 1904

Leistikow, Walter: *Anders Zorn*. In: *Zeitschrift für bildende Kunst*, N.F. 15, 1904, S. 3-6.

Lengefeld 1993

Lengefeld, Cecilia: *Der Maler des glücklichen Heims. Zur Rezeption Carl Larssons im wilhelminischen Deutschland. (Skandinavistische Arbeiten, Bd. 14)* Heidelberg 1993 (zugl. Diss. Frankfurt/Main 1991).

Lengefeld, Cecilia: *Anders Zorns zwei Porträts von Max Liebermann. Aus dem Pariser und Berliner Kunstleben der 1890er Jahre*. In: *Konsthistorisk Tidskrift*, 65, 1996, S. 231-251.

Lengefeld 1997

Lengefeld, Cecilia: *Max Liebermann und Anders Zorn*. In: Kat. *Wahlverwandtschaft. Skandinavien und Deutschland 1800-1914*. Hg.: Bernd Henningsen, Janine Klein, Helmut Müssener, Solfried Söderlind. Berlin, Deutsches Historisches Museum / Stockholm, Nationalmuseum / Oslo, Norsk Folkemuseum, 1997. Berlin 1997, S. 358-362.

Lengefeld 2001

Lengefeld, Cecilia: *Stockholm und Berlin. Zur Ausstellungspolitik der Avantgarde um 1900*. In: Ortrud Gutjahr, Bernd Henningsen, Helmut Müssener, Otto Lorenz (Hg.): *Attraktion Großstadt um 1900. Individuum – Gemeinschaft – Masse. (Wahlverwandtschaft – Der Norden und Deutschland. Essays zu einer europäischen Begegnungsgeschichte, Bd. 6)* Berlin 2001, S. 211-220.

Lengefeld 2004

Lengefeld, Cecilia: *Anders Zorn. Eine Künstlerkarriere in Deutschland*. [Berlin] 2004.

Lengefeld 2005

Lengefeld, Cecilia: *Begegnungen um 1900: Die schwedische Avantgarde in Berlin*. In: Kat. „Schönheit für alle.“ *Jugendstil in Schweden*. Berlin, Bröhan-Museum, 2005/06. Berlin 2005, S. 22-42.

Lengefeld, Cecilia: *Prins Eugen als ausstellender Künstler in Deutschland*. In: Kat. *Eugen. Ein Prinz malt Schweden*. Hg.: Sebastian Giesen, Ulrich Luckhardt. Hamburg, Ernst Barlach Haus, 2006/07. Bielefeld, Leipzig 2006, S. 47-53.

Lengefeld, Cecilia: *Prins Eugens Teilnahme an Ausstellungen in Deutschland 1892-1929*. In: Kat. *Eugen. Ein Prinz malt Schweden*. Hg.: Sebastian Giesen, Ulrich Luckhardt. Hamburg, Ernst Barlach Haus, 2006/07. Bielefeld, Leipzig 2006, S. 143-145.

Lengefeld, Cecilia / Roeloffs-Haupt, Annette: „*Mir ist jetzt die Situation unerträglich geworden.*“ *Martha Liebermanns verzweifelte Hoffnung auf eine Ausreise nach Schweden 1941-1943*. In: Kat. *Martha Liebermann (1857-1943). Lebensbilder*. Hg.: Martin Faass. Berlin, Liebermann-Villa am Wannsee 2007/08. Berlin 2007, S. 85-111.

Lengefeld / Sørensen

Lengefeld, Cecilia / Sørensen, Bengt Algot: *Walter Leistikow. En berlinare i Norden.* In: Kat. *En glömd relation. Norden och Tyskland vid sekelskiftet.* Hg.: Hans Henrik Brummer. Stockholm, Prins Eugens Waldemarsudde, 1998. [Stockholm] 1998, S. 133-159.

Lichtwark, Alfred: *Briefe an Max Liebermann.* Hg.: Carl Schellenberg. Hamburg 1947.

Liebermann 1978

Liebermann, Max: *Die Phantasie in der Malerei. Schriften und Reden.* Hg.: Günter Busch. Frankfurt/Main 1978.

Liebermann 1994

Liebermann, Max: *Briefe.* Auswahl: Franz Landsberger, ergänzte Neuausgabe: Ernst Volker Braun. (*Korrespondenzen*, Bd. 5) Stuttgart ²1994 (Erstausgabe: Max Liebermann: *Siebzig Briefe.* Berlin 1937.).

Locher, Hubert: *Deutsche Malerei im 19. Jahrhundert.* Darmstadt 2005.

Malkowsky, Georg: *Die Secession auf der Berliner Kunst-Ausstellung.* Berlin 1893.

Marschall

Marschall, Birgit: *Reisen und Regieren. Die Nordlandfahrten Kaiser Wilhelms II. (Skandinavistische Arbeiten, Bd. 9)* Heidelberg 1991.

Marx, Werner: *Berlin und die Sehnsucht nach dem Norden. Zur geistesgeschichtlichen Rezeptionsweise von Munchs ‚nordischen‘ Landschaften.* In: Kat. *Edvard Munch. Sommernacht am Oslofjord, um 1900. (Kunst und Dokumentation, Bd. 12).* Mannheim, Städtische Kunsthalle, 1988. Mannheim ²1988, S. 163-185.

Matthes, Axel (Hg.): *Reden Kaiser Wilhelms II.* München 1976.

Meier-Graefe, Julius: *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst. Vergleichende Betrachtung der bildenden Künste, als Beitrag zu einer neuen Ästhetik.* Bd. 2. Stuttgart 1904.

Meier-Graefe, Julius: *Wachspuppen und Künstler.* In: *Die Zukunft*, 71, 1910, S. 184-191.

Meier-Graefe, Julius: *Kunst ist nicht für Kunstgeschichte da. Briefe und Dokumente.* Hg. und Kommentar: Catherine Kraemer, Mitwirkung: Ingrid Grüninger. (Veröffentlichungen der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung, Bd. 77) Göttingen ²2002.

Meister

Meister, Sabine: *Die Vereinigung der XI. Die Künstlergruppe als Keimzelle der organisierten Moderne in Berlin.* Freiburg 2007 (zugl. Diss. Freiburg 2006, <http://www.freidok.uni-freiburg.de/volltexte/2769/>).

Mejcher-Neef, Annemarie: *Edvard Munch und das gelbe ,i', Edvard Munch über den Krieg. Zwei Essays.* Hamburg 2006.

Michalski, Ernst: *Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstgeschichte.* Neuausgabe und Nachwort: Bernhard Kerber. Berlin 1996.

Mössinger, Ingrid: *Herbert Eugen und Hanni Esche.* In: Kat. *Edvard Munch in Chemnitz.* Hg.: Ingrid Mössinger, Beate Ritter und Kerstin Drechsel. Chemnitz, Kunstsammlungen, 1999/2000. Chemnitz 1999, S. 21-24.

Müller-Westermann, Iris: „Im männlichen Gehirn.“ *Das Verhältnis der Geschlechter im ‚Lebensfries‘.* In: Kat. *Munch und Deutschland.* Bearb.: Uwe M. Schneede, Dorothee Hansen. Hamburg, Kunsthalle, 1994. Hamburg 1994, S. 30-38.

Munch, Edvard / Schiefler, Gustav: *Briefwechsel.* Bd. 1: 1902-1914. Bearb.: Arne Eggum. (Veröffentlichungen des Vereins für Hamburgische Geschichte, Bd. 30) Hamburg 1987.

Munch, Edvard / Schiefler, Gustav: *Briefwechsel.* Bd. 2: 1915-1935. Bearb.: Arne Eggum. (Veröffentlichungen des Vereins für Hamburgische Geschichte, Bd. 36) Hamburg 1990.

Muther

Muther, Richard: *Geschichte der Malerei.* Bd. 3: 18. und 19. Jahrhundert. Berlin ²1912 (Erstausgabe 1894).

Muysers, Carola: *Das bürgerliche Porträt im Wandel. Bildnisfunktionen und -auffassungen in der deutschen Moderne 1860-1900.* (Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 141) Hildesheim 2001 (zugl. Diss. Frankfurt/Main 1997).

Niedling, Christian: *Zur Bedeutung von Nationalepen im 19. Jahrhundert. Das Beispiel von Kalevala und Nibelungenlied.* (Universitätsschriften, Bd. 2) Köln 2007.

Nietzsche, Friedrich: *Jenseits von Gut und Böse. Vorspiel einer Philosophie der Zukunft.* Leipzig ²1892.

Nipperdey

Nipperdey, Thomas: *Wie das Bürgertum die Moderne fand.* Stuttgart ²1998.

Norden, Julius: *Bei Walter Leistikow.* In: *Die Gegenwart*, 31, 1902, S. 329-332.

Oelsner, Gertrud: *Der bedeutende Organisator.* In: *Kat. Johan Rohde (1856-1935). Ein dänischer Künstler der Moderne.* Berlin, Bröhan-Museum, 2006/07. Odense 2006, S. 13-29.

Osborn, Max: *Walter Leistikow.* In: *Deutsche Kunst und Dekoration*, 5, 1899, S. 113-136.

Ostwald, Hans (Hg.): *Das Liebermann-Buch.* Berlin 1930.

Paas, Sigrun: *„Kunst und Künstler“ 1902-1933. Eine Zeitschrift in der Auseinandersetzung um den Impressionismus in Deutschland.* [Heidelberg] 1976 (zugl. Diss. Heidelberg 1976).

Paret, Peter: *Die Berliner Secession. Moderne Kunst und ihre Feinde im Kaiserlichen Deutschland.* Berlin 1981.

Paul 1927

Paul, Adolf: *Edvard Munch und Berlin. Erinnerungen.* In: *Berliner Tageblatt*, Nr. 178, 15. April 1927, 1. Beiblatt.

Paul, Barbara: *Drei Sammlungen französischer impressionistischer Kunst im kaiserlichen Berlin – Bernstein, Liebermann, Arnhold.* In: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, 42, Heft 3 (*Sammler der frühen Moderne in Berlin*). Berlin 1988, S. 11-30.

Paul, Barbara: *Hugo von Tschudi und die moderne französische Kunst im Deutschen Kaiserreich*. (Berliner Schriften zur Kunst, Bd. 4) Mainz 1993 (zugl. Diss. FU Berlin 1990).

Paul 1994

Paul, Barbara: *Internationaler Naturalismus und skandinavische Malerei in Deutschland in den 1890er Jahren*. In: *Konsthistorisk Tidskrift*, 63, 1994, S. 79-101.

Paul, Fritz: *Die Boheme als kreatives Milieu. Strindberg und Munch im Berlin der neunziger Jahre*. In: *Georgia Augusta*, 33, 1980, S. 13-28.

Paul 1999

Paul, Fritz: *Die Boheme als subkultureller ‚Salon‘. Strindberg, Munch und Przybyszewski im Berliner Künstlerkreis des Schwarzen Ferkels*. In: Roberto Simanowski, Horst Turk, Thomas Schmidt (Hg.): *Europa – ein Salon? Beiträge zur Internationalität des literarischen Salons*. Göttingen 1999, S. 305-327.

Pevsner, Nikolaus: *Die Geschichte der Kunstakademien*. München 1986.

Pfefferkorn, Rudolf: *Die Berliner Secession. Eine Epoche deutscher Kunstgeschichte*. Berlin 1972.

Pflugmacher, Birgit (Hg.): *Der Briefwechsel zwischen Alfred Lichtwark und Max Liebermann*. (Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 146) Hildesheim, Zürich, New York 2003.

Pietsch

Pietsch, Ludwig: *Internationale Kunstausstellung Berlin 1896*. München 1896.

Przybyszewski 1894

Przybyszewski, Stanislaw (Hg.): *Das Werk des Edvard Munch. Vier Beiträge von Stanislaw Przybyszewski, Franz Servaes, Willy Pastor, Julius Meier-Graefe*. Berlin 1894.

Przybyszewski, Stanislaw: *Erinnerungen an das literarische Berlin*. München 1965.

Przybyszewski, Stanislaw: *Aufzeichnungen. „Ferne komm ich her...“ Erinnerungen an Berlin und Krakau*. Hg.: Oliver Stümann. (Stanislaw Przybyszewski. Werke, Aufzeichnungen und ausgewählte Briefe, Bd. 7) Paderborn 1994.

R., H. [d.i. Hans Rosenhagen?]: *Von Ausstellungen: Berlin*. In: *Die Kunst für Alle*, 17, 1901/02, S. 259-261.

Rebas, Hain: *Nordeuropa um 1900*. In: Robert Bohn und Michael Engelbrecht (Hg.): *Weltgeltung und Regionalität. Nordeuropa um 1900*. (*Studia septentrionalia*, Bd. 1) Frankfurt/Main u.a. 1992, S. 5-23.

Richardson, Holly: *Der Birkenweg im Werk von Max Liebermann*. In: Kat. *Max Liebermann: Der Birkenweg. Ein Motiv zwischen Impressionismus und Jugendstil*. Hg.: Martin Faass. Berlin, Liebermann-Villa am Wannsee, 2008. Berlin 2008, S. 11-21.

Rimbaud, Arthur: *Oeuvres Complètes*. Hg.: Antoine Adam. Paris 1972.

Rosenhagen, Hans: *Die zweite Ausstellung der Berliner Secession*. In: *Die Kunst für Alle*, 15, 1899/1900, S. 459-477.

Rosenhagen, Hans: *Aus den Berliner Kunstsalons*. In: *Die Kunst für Alle*, 18, 1902/03, S. 263-266.

Rosenhagen, Hans: *Die siebte Ausstellung der Secession*. In: *Die Kunst für Alle*, 18, 1902/03, S. 393-406.

Rosenhagen, Hans: *Louis Corinth*. In: *Die Kunst für Alle*, 18, 1902/03, S. 83-87.

Rosenhagen, Hans: *Von Ausstellungen und Sammlungen: Berlin*. In: *Die Kunst für Alle*, 19, 1903/04, S. 100-102.

Rosenhagen, Hans: *Die XI. Ausstellung der Secession. Teil I*. In: *Die Kunst für Alle*, 21, 1905/06, S. 409-422.

Rosenhagen, Hans: *Aus den Berliner Kunstsalons*. In: *Die Kunst für Alle*, 22, 1906/07, S. 70-74.

Röhl, John C.G.: *Wilhelm II. Der Aufbau der Persönlichen Monarchie 1888-1900*. München 2001.

S., J. [d.i. Jaro Springer?]: *Von Ausstellungen und Sammlungen: Berlin*. In: *Die Kunst für Alle*, 10, 1894/95, S. 222.

Saarinen, Hannes: *Finnland in Berlin. Ein Kapitel finnisch-deutscher Kulturbeziehungen*. In: Ders. (Hg.): *Finnland in Berlin*. Helsinki 2001, S. 46-88.

Scheffler, Karl: *Max Liebermann*. München ⁴1922 (Erstausgabe 1906).

Scheffler, Karl: *Die fetten und die mageren Jahre. Ein Arbeits- und Lebensbericht*. Leipzig 1946.

Schley, Gernot: *Die Freie Bühne in Berlin. Der Vorläufer der Volksbühnenbewegung. Ein Beitrag zur Theatergeschichte in Deutschland*. Berlin 1967.

Schliepmann, Hans: *Die Ausstellung der XI*. In: *Freie Bühne*, 3, 1892, S. 519-521.

Schlittgen

Schlittgen, Hermann: *Erinnerungen*. Hamburg 1947.

Schmalhausen, Bernd: *„Ich bin doch nur ein Maler.“ Max und Martha Liebermann im Dritten Reich*. Hildesheim 1994.

Schmoll gen. Eisenwerth, Josef A.: *Zur Marées-Rezeption in der Malerei*. In: Kat. *Hans von Marées*. Hg.: Christian Lenz. München, Neue Pinakothek, 1987/88 / München, Schack-Galerie, 1987/88. München 1987, S. 151-162.

Schneede 1986

Schneede, Uwe M.: *Das Innere malen. Zu den Wechselwirkungen zwischen Skandinavien und Deutschland*. In: Kat. *Im Lichte des Nordens. Skandinavische Malerei um die Jahrhundertwende*. Düsseldorf, Kunstmuseum, 1986/87. Düsseldorf 1986, S. 10-26.

Schneede 1994

Schneede, Uwe M.: *„Aus der Erinnerung und mit der Phantasie.“ Skandinavien in Berlin – Munchs ‚zweite Heimat‘*. In: Kat. *Munch und Deutschland*. Bearb.: Uwe M. Schneede, Dorothee Hansen. Hamburg, Kunsthalle, 1994. Hamburg 1994, S. 12-19.

Schütz, Barbara: *Farbe und Licht bei Edvard Munch*. [Darmstadt 1986] (zugl. Diss. Saarbrücken 1986).

Schwarz, Karl: *Das graphische Werk von Lovis Corinth*. San Francisco ³1985 (erweiterte Auflage, Erstauflage 1917).

See 1970

See, Klaus von: *Deutsche Germanen-Ideologie. Vom Humanismus bis zur Gegenwart.* Frankfurt/Main 1970.

See, Klaus von: *Barbar, Germane, Arier. Die Suche nach der Identität der Deutschen.* Heidelberg 1994.

See, Klaus von: *Freiheit und Gemeinschaft. Völkisch-nationales Denken in Deutschland zwischen Französischer Revolution und Erstem Weltkrieg.* Heidelberg 2001.

Selber

Selber, Walter [d.i. Walter Leistikow]: *Die Affaire Munch.* In: *Freie Bühne*, 3, 1892, S. 1296-1300.

Servaes

Servaes, Franz: *Anders Zorn. (Künstlermonographien, Bd. 102)* Bielefeld, Leipzig 1910.

Simek, Rudolf: *Lexikon der germanischen Mythologie. (Kröners Taschenbuchausgabe, Bd. 368)* Stuttgart ²1995.

Simmel, Georg: *Brücke und Tür.* In: Ders.: *Brücke und Tür. Essays des Philosophen zur Geschichte, Religion, Kunst und Gesellschaft.* Hg.: Michael Landmann, Margarete Susman. Stuttgart 1957, S. 1-7.

Simmel, Georg: *Die Großstädte und das Geistesleben.* In: Ders.: *Brücke und Tür. Essays des Philosophen zur Geschichte, Religion, Kunst und Gesellschaft.* Hg.: Michael Landmann, Margarete Susman. Stuttgart 1957, S. 227-242.

Soussloff, Catherine M.: *The Subject in Art. Portraiture and the Birth of the Modern.* Durham, London 2006.

Springer, Jaro: *Die Ausstellung der XI.* In: *Die Kunst für Alle*, 11, 1895/96, S. 211-213.

Stang

Stang, Ragna: *Edvard Munch. Der Mensch und der Künstler.* Königstein/Taunus 1979.

Strindberg, August: *Kloster / Einsam. Zwei autobiographische Romane*. Hamburg, Düsseldorf 1967.

Strömbom, Sixten: *Konstnärsförbundets Historia*. Stockholm 1945.

Strömbom, Sixten: *Nationalromantik och Radikalism. Konstnärsförbundets Historia 1891-1920*. Stockholm 1965.

Sørensen

Sørensen, Bengt Algot: *National und international. Zur Rezeption skandinavischer Kunst und Literatur in deutschen Zeitschriften der 1890er Jahre*. In: Steffen Arndal (Hg.): *Bengt Algot Sørensen: Funde und Forschungen. Ausgewählte Essays*. Odense 1997, S. 379-392.

Sørensen, Bengt Algot: *Den nordiska profilen i den tyska tidskriften PAN*. In: Kat. *En glömd relation. Norden och Tyskland vid sekelskiftet*. Hg.: Hans Henrik Brummer. Stockholm, Prins Eugens Waldemarsudde, 1998. [Stockholm] 1998, S. 175-203.

Teeuwisse

Teeuwisse, Nicolaas: *Vom Salon zur Secession. Berliner Kunstleben zwischen Tradition und Aufbruch zur Moderne 1871-1900. (Jahresgabe des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, 1985)* Berlin 1986 (zugl. Diss. FU Berlin 1982).

Theweleit, Klaus: *...in einer Farbwolke verschwinden*. In: Kat. *Lovis Corinth und die Geburt der Moderne*. Hg.: Ulrike Lorenz, Marie-Amélie zu Salm-Salm, Hans-Werner Schmidt. Paris, Musée d'Orsay, 2008 / Leipzig, Museum der bildenden Künste, 2008 / Regensburg, Kunstforum Ostdeutsche Galerie, 2008/09. Bielefeld 2008, S. 300-311.

Ullrich, Volker: *Die nervöse Großmacht 1871-1918. Aufstieg und Untergang des deutschen Kaiserreiches*. Frankfurt/Main ²1999.

Ursprung, Philip: *Kritik und Secession. ‚Das Atelier‘ – Kunstkritik in Berlin zwischen 1890 und 1897*. Basel 1996.

Varnedoe, Kirk: *Northern Light. Nordic Art at the Turn of the Century*. New Haven, London 1988.

Vaughan, William: *Symbolische Landschaften*. In: Kat. *SeelenReich. Die Entwicklung des deutschen Symbolismus 1870-1920*. Hg.: Ingrid Ehrhardt, Simon Reynolds. Frankfurt/Main, Schirn Kunsthalle / Birmingham, Museum and Art Gallery / Stockholm, Prins Eugens Waldemarsudde, 2000. München, London, New York 2000, S. 79-108.

Wageman, Patty: *Fired by Passion. The Life and Work of Akseli Gallen-Kallela*. In: Kat. *Akseli Gallen-Kallela. The Spirit of Finland*. Hg.: David Jackson, Patty Wageman. Groningen, Groninger Museum, 2006/07. Rotterdam 2006, S. 11-21.

Waldenfels, Bernhard: *Topographie des Fremden. (Studien zur Phänomenologie des Fremden, Bd. 1)* Frankfurt/Main 1997.

Wedewer, Rolf: *Landschaftsmalerei zwischen Traum und Wirklichkeit. Idylle und Konflikt*. Köln 1978.

Wehler, Hans-Ulrich: *Deutsche Gesellschaftsgeschichte. Bd. 3: Von der ‚Deutschen Doppelrevolution‘ bis zum Beginn des Ersten Weltkrieges. 1849-1914*. München 1995.

Wehler 2001

Wehler, Hans-Ulrich: *Nationalismus. Geschichte, Formen, Folgen*. München 2001.

Wesenberg

Wesenberg, Angelika: *Herausforderungen im 1900. Munch und Manet*. In: Kat. *Max Liebermann. Jahrhundertwende*. Hg.: Dies. Berlin, Alte Nationalgalerie, 1997. Berlin 1997, S. 153-160.

Wietek, Gerhard: *Der finnische Maler Axel Gallén-Kallela (1865-1931) als Mitglied der Brücke*. In: Ders. (Hg.): *Skandinavien und der deutsche Expressionismus. (Gottorfer Gespräch, Bd. 3)* Schleswig 1985, S. 48-60.

Wilhelmy-Dollinger, Petra: *Der Berliner Salon im 19. Jahrhundert (1780-1914). (Veröffentlichungen der Historischen Kommission zu Berlin, Bd. 73)* Berlin 1989 (zugl. Diss. Münster 1987).

Wilks, Guntram: *Das Motiv der Rückenfigur und dessen Bedeutungswandlungen in der deutschen und skandinavischen Malerei zwischen 1800 und der Mitte der 1940er Jahre*. Marburg 2005 (zugl. Diss. Greifswald 2004).

Woll 2009

Woll, Gerd: *Edvard Munch: Complete Paintings. Catalogue Raisonné*. Bd. 1: 1880-1897. London 2009.

Woll 2009a

Woll, Gerd: *Edvard Munch: Complete Paintings. Catalogue Raisonné*. Bd. 2: 1898-1908. London 2009.

Woll 2009b

Woll, Gerd: *Edvard Munch: Complete Paintings. Catalogue Raisonné*. Bd. 3: 1909-1920. London 2009.

Woll 2009c

Woll, Gerd: *Edvard Munch: Complete Paintings. Catalogue Raisonné*. Bd. 4: 1921-1944. London 2009.

Wülfing / Bruns / Parr

Wülfing, Wulf / Bruns, Karin / Parr, Rolf (Hg.): *Handbuch literarisch-kultureller Vereine, Gruppen und Bünde 1825-1933. (Repertorien zur Deutschen Literaturgeschichte, Bd. 18)* Stuttgart, Weimar 1998.

Zeitler, Rudolf: *Skandinavische Kunst um 1900*. Leipzig 1990.

Zernack, Julia: *Anschaungen vom Norden im deutschen Kaiserreich*. In: Uwe Puschner, Walter Schmitz, Justus H. Ulbricht (Hg.): *Handbuch der ‚Völkischen Bewegung‘ 1871-1918*. München u.a. 1996, S. 482-511.

Zorn

Zorn, Anders: *Självbiografiska anteckningar*. Hg.: Hans Henrik Brummer. Stockholm 1982.

Østergaard, Uffe: *Nationale Identitäten. Ursprünge und Entwicklungen: Deutschland, der Norden, Skandinavien*. In: Kat. *Wahlverwandtschaft. Skandinavien und Deutschland 1800-1914*. Hg.: Bernd Henningsen, Janine Klein, Helmut Müssener,

Solfried Söderlind. Berlin, Deutsches Historisches Museum / Stockholm, Nationalmuseum / Oslo, Norsk Folkemuseum, 1997. Berlin 1997, S. 29-38.

8. Abbildungsverzeichnis und Abbildungen



Abb. 1
Anders Zorn, *Sommerabend*, 1894
Öl/Leinwand, 80x55 cm
Inv.-Nr. ZO 106
Mora, Zornmuseet
Foto: Lars Berglund
(Abb. in: Lengefeld 2004, Farbtafel XI.)



Abb. 2
Akseli Gallen-Kallela, *Porträt des deutschen Schauspielers Rudolf Rittner*, 1895
Öl/Leinwand, 72,5x58,5 cm
Inv.-Nr. A II 1050 (Coll. Antell)
Helsinki, Ateneum Art Museum
© Finnish National Gallery / Central Art Archives / Foto: Pirje Mykkänen
(Abb. in: Kat. Gallen-Kallela 1996, S. 207.)



Abb. 3
Max Liebermann, *Badende Knaben*, 1900
Öl/Leinwand, 113x152 cm
Inv.-Nr. GEM 92/14
Stiftung Stadtmuseum Berlin
(Eberle 1900/1)



Abb. 4

Walter Leistikow, *Wolken Schatten (Lange Schatten?)*, 1902

Öl/Leinwand, 74x100 cm

Bez. unten links: W. Leistikow, darüber übermalte Signatur W. Leistikows

Inv.-Nr. BM 73-786

Bröhan-Museum, Berlin

Foto: Martin Adam, Berlin

(Abb. in: Kat. Leistikow 2008/09, S. 172.)



Abb. 5

Edvard Munch, *Thüringische Landschaft (Schneesmelze bei Elgersburg)*, 1906

Öl/Leinwand, 71x91 cm

Inv.-Nr. G 1203

Von der Heydt-Museum Wuppertal

© The Munch Museum / The Munch Ellingsen Group / VG Bild-Kunst, Bonn 2010

(Woll 671, dort als *Schneelandschaft, Thüringen* bezeichnet)



Abb. 6

Lovis Corinth, *Porträt Walter Leistikow*, 1893

Öl/Leinwand, 124,5x100 cm

Inv.-Nr. VII 61/704 x

Stiftung Stadtmuseum Berlin

(Berend-Corinth 112)



Abb. 7

Edvard Munch, *Dagny Juel Przybyszewska*, 1893

Öl/Leinwand, 149x100,5 cm

Munch Museum, Oslo

© Foto: Munch Museum, Oslo

© The Munch Museum / The Munch Ellingsen Group / VG Bild-Kunst, Bonn 2010
(Woll 337)



Abb. 8

Anders Zorn, *Martha Liebermann*, 1896

Öl/Leinwand, 72x61 cm

Inv.-Nr. ZO 144

Mora, Zornmuseet

Foto: Per Bergström

(Abb. in: Lengefeld 2004, Farbtafel IX.)



Abb. 9

Anders Zorn, *Max Liebermann*, 1896

Öl/Leinwand, 72,7x59,9 cm

Inv.-Nr. ZO 145

Mora, Zornmuseet

Foto: Per Bergström

(Abb. in: Lengefeld 2004, Farbtafel VIII.)



Abb. 10

Lovis Corinth, *Eduard Graf von Keyserling*, 1900

Öl/Leinwand, 100x75,5 cm

Inv.-Nr. 8986

Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Neue Pinakothek München

© bpk / Bayerische Staatsgemäldesammlungen

(Berend-Corinth 205)



Abb. 11

Lovis Corinth, *Bildnis des Grafen Keyserling*, 1919

Kaltnadelradierung/Kupferdruckpapier, 52,7x34,9 cm (Blatt), 31x22,4 cm (Platte)

Inv.-Nr. KK 1999/54

Von der Heydt-Museum Wuppertal

(Schwarz 362)

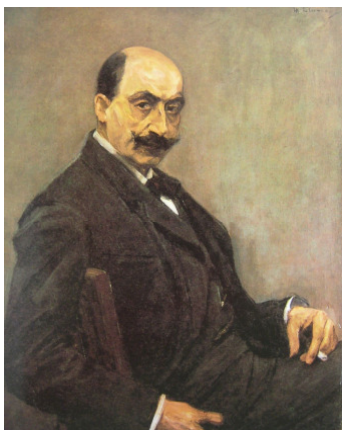


Abb. 12

Max Liebermann, *Selbstbildnis nach rechts mit der Zigarette in der Linken*, 1902

Öl/Leinwand, 87x70 cm

Privatbesitz

(Eberle 1902/28, Abb. in: Eberle 1996, S. 605.)



Abb. 13

Max Liebermann, *Atelier des Malers am Brandenburger Tor in Berlin*, 1902
 Öl/Leinwand, 68x81 cm
 Bez. rechts unten: M. Liebermann
 Kunstmuseum St. Gallen, erworben von der Ernst Schürpf-Stiftung 1951
 (Eberle 1902/25, dort als *Atelier des Künstlers* bezeichnet)



Abb. 14

Edvard Munch, *Esches Kinder (Kinderbild. Erdmute und Hans-Herbert Esche)*, 1905
 Öl/Leinwand, 148x162,5 cm
 Kunsthaus Zürich, Leihgabe der Herbert Eugen Esche-Stiftung
 © The Munch Museum / The Munch Ellingsen Group / VG Bild-Kunst, Bonn 2010
 (Woll 651)



Abb. 15

Anders Zorn, *König Gustav V.*, 1909
 Öl/Leinwand, 201x123 cm
 Falun, Stora Kopparberg
 (Abb. in: Kat. Zorn 1989/90, Nr. 90, ohne Paginierung.)



Abb. 16

Akseli Gallen-Kallela, *Auf dem Weg nach Tuonela (Tuonelan matkalla)*, 1888/94

Öl/Leinwand, 138,5x39,5 cm

Inv.-Nr. 0809

The Gösta Serlachius Fine Arts Foundation, Mänttä

© Foto: The Gösta Serlachius Fine Art Foundation picture archives, Mänttä



Abb. 17

Lovis Corinth, *Bildnis des Dichters Peter Hille*, 1902

Öl/Leinwand, 192x121 cm

Bez. oben links: Lovis Corinth pinxit/Peter Hille

Inv.-Nr. 44-1908/20

© Kunsthalle Bremen – Der Kunstverein in Bremen

Foto: Lars Lohrisch

(Berend-Corinth 237)



Abb. 18

Lovis Corinth, *Die Kindheit des Zeus*, 1905/06

Öl/Leinwand, 120x150 cm

Bez. oben links: Lovis Corinth. 1905/06

Inv.-Nr. 686-1955/6

© Kunsthalle Bremen – Der Kunstverein in Bremen

Foto: Lars Lohrisch

(Berend-Corinth 305)



Abb. 19

Max Liebermann, *Terrasse im Restaurant Jacob in Nienstedten an der Elbe*, 1902/03

Öl/Leinwand, 70x100 cm

Inv.-Nr. 1597

Hamburg, Hamburger Kunsthalle

© bpk / Hamburger Kunsthalle / Elke Walford

(Eberle 1902/9)



Abb. 20

Max Liebermann, *Biergarten ‚De Oude Vink‘ bei Leiden*, 1905

Öl/Leinwand, 71x88 cm

Kunsthhaus Zürich

(Eberle 1905/13)



Abb. 21

Edvard Munch, *Sommernachtsstraum (Die Stimme)/Summer Night's Dream (The Voice)*, 1893

Öl/Leinwand, 87,9x108 cm

Museum of Fine Arts, Boston

Ernest Wadsworth Longfellow Fund, 59.301

Photograph © 2010 Museum of Fine Arts, Boston

© The Munch Museum / The Munch Ellingsen Group / VG Bild-Kunst, Bonn 2010

(Woll 319)



Abb. 22

Edvard Munch, *Melancholie (Melankoli)*, 1892

Öl/Leinwand, 64x96 cm

Inv.-Nr. NG.M.02813

© Oslo, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design/The National Museum of Art, Architecture and Design

Foto: Jacques Lathion

© The Munch Museum / The Munch Ellingsen Group / VG Bild-Kunst, Bonn 2010
(Woll 284)



Abb. 23

Walter Leistikow, *Abendstimmung am Schlachtensee*, um 1895

Öl/Leinwand, 73x93 cm

Inv.-Nr. GEM 68/16

Stiftung Stadtmuseum Berlin



Abb. 24

Walter Leistikow, *Waldsee im Winter*, spätestens 1891

Öl/Holz, 53,2x69 cm

Inv.-Nr. VII 94/89 x

Stiftung Stadtmuseum Berlin



Abb. 25

Anders Zorn, *Auf der Bodentreppe (I Loftstrappan)*, 1898

Öl/Leinwand, 128x79 cm

Inv.-Nr. GKM 387

Göteborgs konstmuseum

Foto: Lars Noord, Göteborgs konstmuseum



Abb. 26

Lovis Corinth, *Mädchen mit Stier*, 1902

Öl/Leinwand, 178x248 cm

Inv.-Nr. 2765

Hamburg, Hamburger Kunsthalle

© bpk / Hamburger Kunsthalle / Elke Walford

(Berend-Corinth 231)



Abb. 27

Akseli Gallen-Kallela, *Winter*, 1902

Tempera/Leinwand, 76x144 cm

Helsinki, Ateneum Art Museum

© Finnish National Gallery / Central Art Archives / Foto: Jukka Romu

(Abb. in: Kat. Gallen-Kallela 2006/07, S. 219.)



Abb. 28

Akseli Gallen-Kallela, *Der Bau des Luchses*, 1904/06
Öl/Leinwand, 98x67 cm
Privatbesitz
Foto: Tuukka Uusitalo
(Abb. in: Kat. Gallen-Kallela 2006/07, S. 121.)



Abb. 29

Max Liebermann, *In den Dünen (Rast in den Dünen)*, 1895/96
Öl/Leinwand, 108,3x151,5 cm
Inv.-Nr. 723
Leipzig, Museum der bildenden Künste
© bpk / Museum der bildenden Künste, Leipzig / Ursula Gerstenberger
(Eberle 1896/1)



Abb. 30

Anders Zorn, *Jahrmarkt in Mora*, 1892
Öl/Leinwand, 133x167,5 cm
Mora, Kommun
Foto: Mora, Zornmuseet
(Abb. in: Kat. Zorn 1989/90, Nr. 58, ohne Paginierung.)



Abb. 31

Akseli Gallen-Kallela, *Mary Gallén in einer felsigen Landschaft*, 1893

Öl/Leinwand, 148,5x 64cm

Helsinki, Ateneum Art Museum

© Finnish National Gallery / Central Art Archives / Foto: Pirje Mykkänen

(Abb. in: Kat. Gallen-Kallela 2006/07, S. 185.)



Abb. 32

Akseli Gallen-Kallela, *Bauen*, 1903

Tempera/Leinwand, 77,5x145,5 cm

Helsinki, Ateneum Art Museum

© Finnish National Gallery / Central Art Archives / Foto: Hannu Aaltonen

(Abb. in: Kat. Gallen-Kallela 2006/07, S. 217.)



Abb. 33

Edvard Munch, *Mondschein am Strand*, 1892

Öl/Leinwand, 62,5x96 cm

Inv.-Nr. RMS.M.248

Bergen Art Museum, Rasmus Meyer Collection

Foto: Werner Zellien

© The Munch Museum / The Munch Ellingsen Group / VG Bild-Kunst, Bonn 2010

(Woll 280)

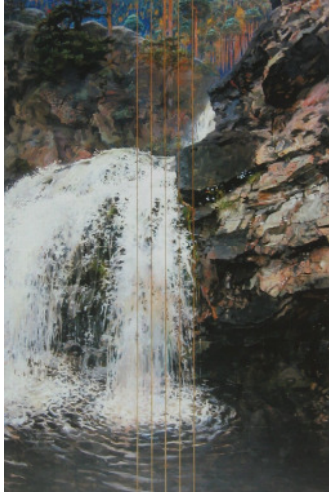


Abb. 34

Akseli Gallen-Kallela, *Wasserfall bei Mäntykoski*, 1892/94
Öl/Leinwand, 270x156 cm
Privatbesitz
(Abb. in: Kat. Gallen-Kallela 2006/07, S. 32.)



Abb. 35

Walter Leistikow, *Herbst (Norwegisches Hochgebirge)*, um 1895
Öl/Leinwand, 103x130 cm
Bez. unten links: WL
Inv.-Nr. BG-M 3458/83
Berlin, Berlinische Galerie – Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur
(Abb. in: Kat. Leistikow 2008/09, S. 142.)



Abb. 36

Walter Leistikow, *Liebesinsel im Grunewald (Hubertussee im Grunewald)*, spätestens 1903
Öl/Leinwand, 125x155 cm
Bez. unten links: W. Leistikow
Inv.-Nr. MNP Mo 1326
Poznan, Muzeum Narodowe
(Abb. in: Kat. Leistikow 2008/09, S. 174.)

Die Angaben in den Bildnachweisen erfolgen gemäß den Wünschen der Rechteinhaber. Bei den Werken Corinths, Liebermanns und Munchs sind in Klammern die Klassifizierungen der jeweiligen Werkverzeichnisse ergänzt. Sofern bekannt, sind die Namen der Fotografen angegeben. Reproduktionen aus Ausstellungskatalogen oder Sekundärliteratur sind von den Rechteinhabern autorisiert und die jeweiligen Quellen angegeben.

Trotz intensiver Bemühungen war es leider nicht in allen Fällen möglich, die Rechteinhaber für das Bildmaterial zu ermitteln. In diesen Fällen wird um Mittelung gebeten, um berechtigte Ansprüche gemäß üblicher Vereinbarungen selbstverständlich abzugelten.