

Die multiple Moderne



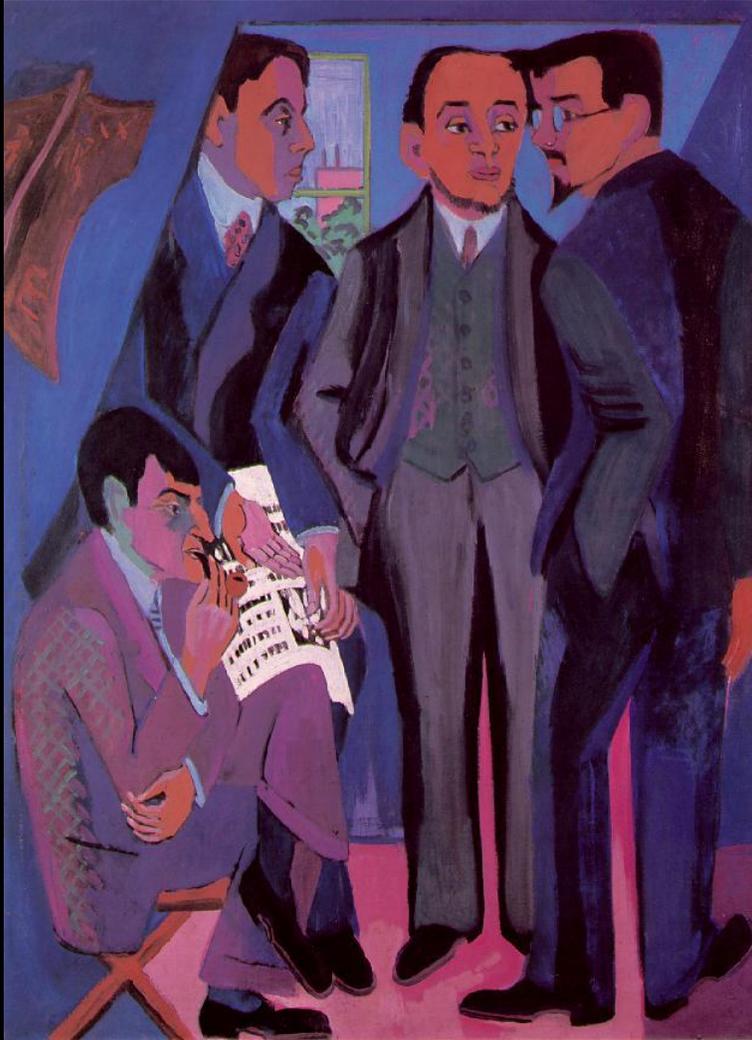
Transnationale
Kunstbewegungen
des 20. Jahrhunderts

Digitale
Vorlesung
Prof. J. Rees
W 20/21

Termin 23.11.20

**Metropole versus Provinz – die kreative Topographie von
Künstler*innen-Gruppen**

Die Künstlergruppe "Die Brücke"



Ernst Ludwig Kirchner, Eine Künstlergruppe, 1926/27
Öl auf Leinwand, 168 x 126 cm
Köln, Museum Ludwig
(v. l. n. r.: Mueller, Kirchner, Heckel, Schmitt-Rottluff)

- Tonangebende Kerngruppe (Autodidakten) und kooptierte Mitglieder (professionell ausgebildete Maler)
- Gezielte Einladungen zum Beitritt an Edvard Munch, Henri Matisse und Emil Nolde
- Wirtschaftliche Erwägungen in der Kerngruppe: Heckel, Kirchner und Schmitt-Rottluff hatten Architekten-Ausbildung beendet bzw. abgebrochen und suchten Weg in das professionelle Künstlertum ("intermediäre Phase")
- Suche nach Ausstellungsgelegenheiten im Gruppenkontext: 1906 erste gemeinsame Ausstellung in der Leuchtenfabrik Seifert in Dresden
- Werbung von 'passiven Mitgliedern' die gegen einen Geldbetrag Jahresberichte und eine Kollektion graphischer Blätter der Brücke-Künstler erhielten
1907: 30 passive Mitglieder
1908: 42 passive Mitglieder
1913: 68 passive Mitglieder
- "Neolokalität / Bi-Lokalität": 1911 Umzug der Kerngruppe nach Berlin, um aktiver am Kunstmarkt der Hauptstadt partizipieren zu können; gemeinsames Malen an den Moritzburger Seen als Gegenpol
- Überdehnung der Positionszentralität: Kirchners einseitige Betonung seiner Pionierrolle bei der Gruppengründung und -expansion in der "Chronik" von 1913 leitet die Auflösung der Gruppe ein.

Appellativer Gründungsakt

MIT DEM GLAUBEN
AN ENTWICKLUNG
AN EINER NEUER
GENERATION DER SCHAFFENDEN
WIE DER GENIEßENDEN
RUFEN WIR ALLE JUGEND
ZUSAMMEN UND ALS
JUGEND, DIE DIE ZUKUNFT
TRÄGT, WOLLEN WIR
UNS ARM- UND LEBENS-
FREIHEIT VERSCHAFFEN
GEGENÜBER DEN
WOHLANGESSESSENEN ÄL-
TEREN KRÄFTEN. JEDER GE-
HÖRT ZU UNS, DER UN-
MITTELBAR UND UNVER-
FÄLSCHT DAS WIEDER-
GIEBT, WAS IHN ZUM
SCHAFFEN DRÄNGT.

»Mit dem Glauben an Entwicklung an eine Generation der Schaffenden wie der Genießenden rufen wir alle Jugend zusammen, und als Jugend, die die Zukunft trägt, wollen wir uns Arm- und Lebensfreiheit verschaffen gegenüber den wohlangesessenen älteren Kräften. Jeder gehört zu uns, der unmittelbar und unverfälscht das wiedergibt, was ihn zum Schaffen drängt.«

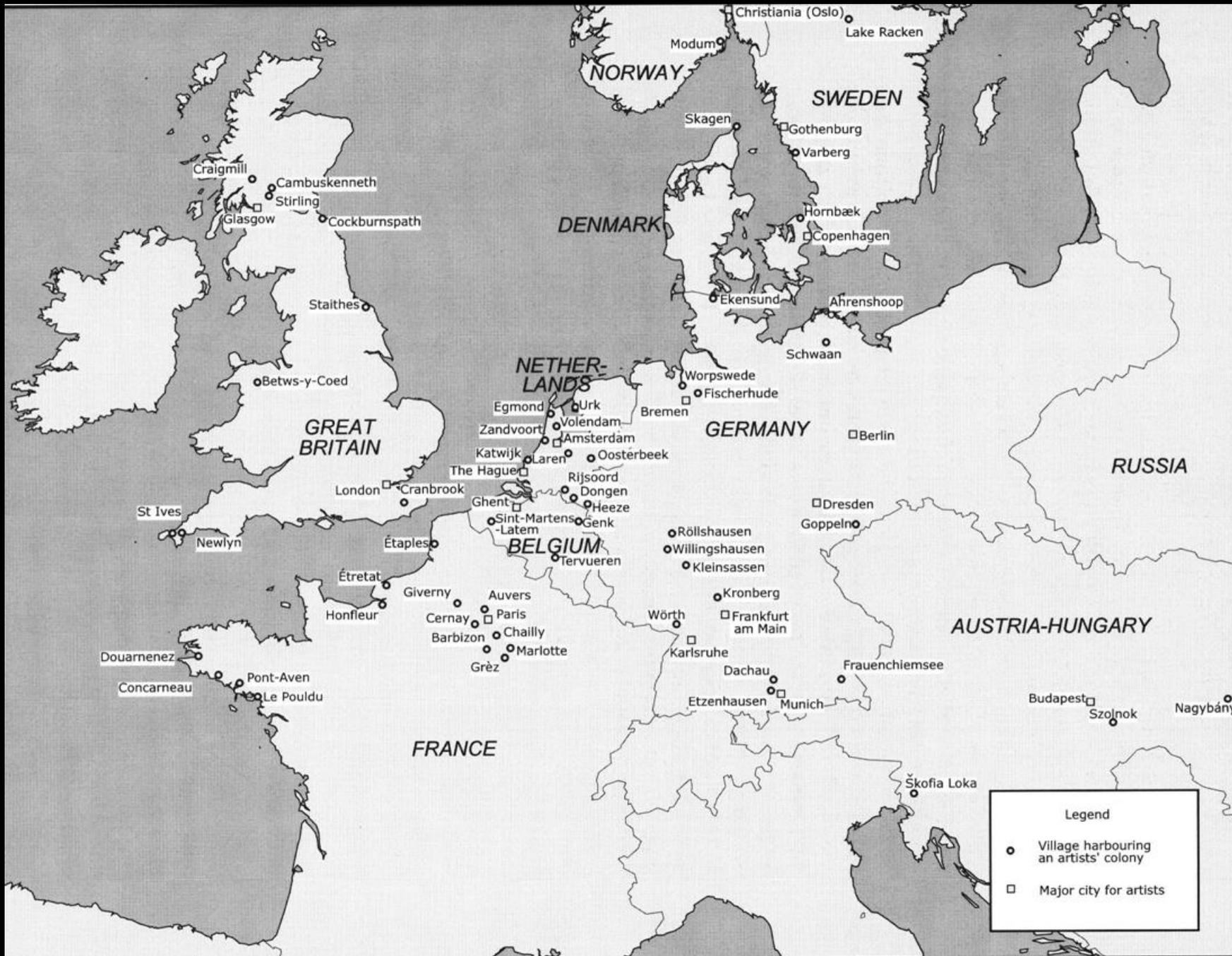


Otto Modersohn, Herbst im Moor, 1895, Kunsthalle Bremen

"Wir gingen einen Nachmittag, 25., 26. oder 27. August 1889 nach Bergedorf. Herrlicher grauer Tag; Weib auf dem Acker, gegen die Luft – Millet. Bleiben auf der Brücke, die dort über den Kanal führt, stehen, nach allen Seiten die köstlichsten Bilder. 'Wie wäre es, wenn wir überhaupt hier bleiben, zunächst mal sicher bis zum letzten Tage des Herbstes, ja, den ganzen Winter.' Wir werden Feuer und Flamme, fort mit den Akademie, nieder mit den Professoren und Lehrern, 'die Natur ist unsere Lehrerin und danach müssen wir handeln'. Ja, das war ein denkwürdiger Tag. Mit einem Male hörte das beständige Schwanken und Plänemachen auf."

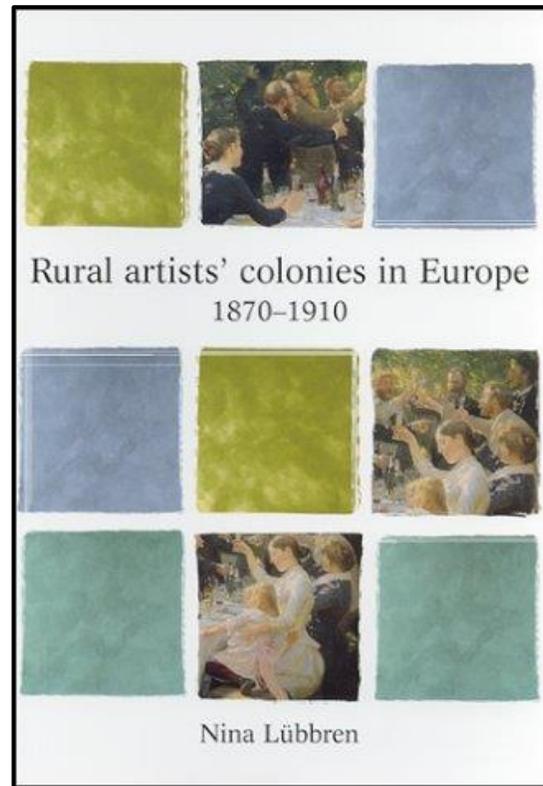
Tagebuch-Eintrag von Otto Modersohn über seine gemeinsam mit Fritz Mackensen und Hans am Ende im Sommer 1889 unternommene Malerreise durch das Teufelsmoor

Künstlerkolonien in Europa ca. 1850-1914



in: Nina Lübbren, Rural Artists' Colonies
in Europe, 1870-1910, Manchester
2001, Taf. 1

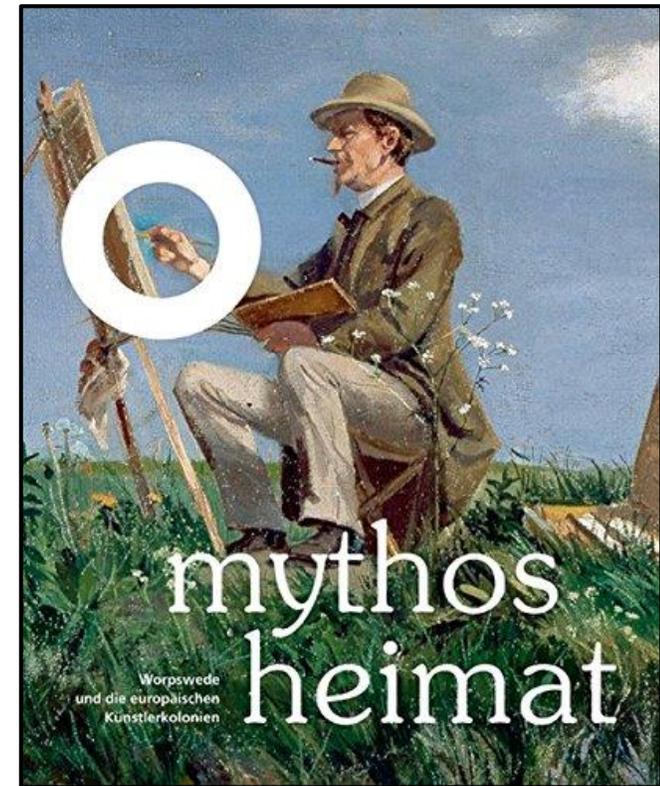
Künstlerkolonien in Europa - Grundlagenliteratur



London 2001



Ausst.-Kat. Germanisches Nationalmuseum
Nürnberg 2001



Ausst.-Kat. Niedersächsisches Landesmuseum
Hannover 2016

Definitionen: Künstlerort oder Künstler*innen-Kolonie?

"Eine Künstlerkolonie bezeichnet vorwiegend ländliche Orte oder begrenzbare Landschaften, in denen sich mehrere bildende Künstler entweder für längere Zeit freiwillig niedergelassen haben oder in die sie zu wiederholten Malen zum Zwecke künstlerischer Tätigkeit zurückgekehrt sind. Dabei ist von sekundärer Bedeutung, ob sie von vornherein als freundschaftlich miteinander verbundene, die gleichen Ziele erstrebende Gruppe oder schließlich mehr oder minder unabhängig oder gar isoliert tätige einzelne dorthin gekommen sind."

Gerhard Wietek, Einleitung, in: Ders. (Hg.), *Deutsche Künstlerkolonien und Künstlerorte*, München 1976, S. 3

"Rural artists' colonies [...] were communities of artists, mainly painters, who worked and lived in a village for a certain period of time. The mixture of commitment to a rural place and commitment to a group life based on ties of friendship is characteristic of the type of community explored in this book."

Nina Lübbren, *Rural Artists' Colonies*, 2001, S. 2

Historischer Sprachgebrauch

1866 berichten Zeitschriften in den USA über eine "colony" amerikanischer Künstler in dem bretonischen Dorf Pont-Aven

1875 Der Begriff "artists' colony" ist im englisch-amerikanischen Sprachraum bereits weit verbreitet: es erscheinen 'Bildreportagen' über die "Artists' Colony" in Barbizon

1883 Pont-Aven wird in der frz. Presse als "colonie d'artistes" bezeichnet

1895 In einer Besprechung der Kölnischen Zeitung über die Sezessionsausstellung in München heißt es: "Eine besondere Bedeutung erheischt die Sonderausstellung der neuen Künstlercolonie, die sich in dem Örtchen Worpswede bei Bremen niedergelassen hat."

1899 Großherzog von Hessen-Darmstadt initiiert die "Künstlerkolonie Mathildenhöhe": Vereinnahmung des Konzepts einer sesshaften Künstlergruppe durch die staatliche Kunst- und Wirtschaftsförderung.

1902 In der Brockhaus-Enzyklopädie von 1902 (Bd. 10, S. 802) wird erstmals der Begriff "Künstlerkolonie" aufgenommen: "zum Zwecke des Naturstudiums besonders von Malern seitab von den großstädtischen Kunstzentren gemeinsam gewählte Heimstätten."

Kunstgeschichtliche Rahmenbedingungen

- Aufstieg der Landschafts- und Plein-Air-Malerei, ablesbar an der Einrichtung von Professuren für Landschaftsmalerei an den staatlichen Akademien. Fester Bestandteil des Curriculums der Landschafts-Malklassen waren mehrwöchige Exkursionen während der Sommermonate, die zunehmend auch auf küstennahe Gebiete ausgedehnt wurden.
- Institutionelle Diversifizierung der Künstler*innen-Ausbildung durch private Kunstschulen (Aufnahme von Schülerinnen und 'Seiteneinsteiger').
 - 1866: Académie Rodolphe Julian, Paris
 - 1867: Kunstschule ("Damenschule") des *Vereins Berliner Künstlerinnen und Kunstfreundinnen*
 - 1870: Académie Filippo Colarossi, Paris (1907: erste weibliche Professorin, Francis Hodgkins NZ)
 - 1881: Freie Kunstschule Anton Ažbe, München (besonders bei angehenden Künstler*innen aus Mittel- und Osteuropa beliebt, z. B. Wassily Kandinsky)
- Künstlerkolonien werden selbst Ausbildungsstätten:
 - 1892-1905: Fritz Mackensen erteilt Malunterricht in Worpswede.
 - 1899: Stanhope Forbes und Elizabeth Armstrong-Forbes gründen Newlyn School of Arts, Cornwall
 - 1901: Adolf Hölzel gründet Freie Malschule in Dachau
 - 1902: Freie Malschule von Nagybánya unter maßgeblicher Beteiligung von Simon Hollósy, der bereits in München eine Freie Malschule unterhielt.



Marie Bashkirtseff, Aktklasse im Frauenatelier der Académie Julian in Paris, 1881, Öl/Leinwand, Dnipropetrovsk (Ukraine), Städtisches Museum



Zeichenklasse im Frauenatelier der Académie Colarossi in Paris, Fotografie von 1892/1893

Nina Lübbren, Rural Artists' Colonies in Europe, 2001

Verbindung von Kunstgeschichte und Kulturgeschichte des ländlichen Raumes.

Korrektur des gängigen Avantgarde-Narrativ, das urbane Räume und Metropolen bevorzugt. Rehabilitation der ländlichen Künstlerkolonien, die einige der "wichtigsten Innovationen" des späten 19. Jhdt. hervorgebracht haben. Kartographie eines kulturellen Terrains, das sowohl konservativ als auch fortschrittlich war.

- Forschungsansätze: Cultural mapping, Image-Bildung von Orten in der 'Peripherie'
- Qualitativ neue Begegnung zwischen Künstler und dem ländlichen Raum ("Zeitreise"; alternative Lebensentwürfe in der Moderne)
- Intensives Einlassen auf die Ortsspezifität (site-specificity)
- Generierung von Ortsmythen, die für die Entwicklung des Tourismus von Bedeutung geworden sind

Statistische Kennzahlen zu Künstlerorten in Europa

Angaben beziehen sich auf den Zeitraum zwischen Gründungsjahr und 1907

¹ GZ = Gesamtanzahl der am Ort nachgewiesenen Künstler*innen im Untersuchungszeitraum

	Gründungsjahr	GZ ¹	Anteil weiblicher Künstler*innen in Prozent	Herkunftsländer der Künstler*innen in Prozent (ungefähre Angaben)
Barbizon (Ile-de-France)	1848	253	3 %	53 % Frankreich 11 % USA 06 % Großbritannien 08 % Andere Länder
Pont-Aven (Bretagne)	1866	207	8 %	37 % USA 21 % Frankreich 14 % Großbritannien 07 % Skandinavien 13 % Andere Länder
Katwijk (Südholland)	1870	517	15 %	26 % Niederlande 24 % Deutsches Reich 19 % Großbritannien 19 % USA 15 % Andere Länder
Skagen (Jütland)	1872	75	12 %	85 % Dänemark 08 % Norwegen 03 % Schweden 04 % Andere Länder

	Gründungsjahr	GZ ¹	Anteil weiblicher Künstler*innen in Prozent	Herkunftsländer der Künstler*innen in Prozent (ungefähre Angaben)
Grèz-sur-Loing (Ile-de-France)	1875	119	18 %	33 % Skandinavien (davon 23 % Schweden) 30 % USA 21 % Großbritannien 07 % Irland 03 % Frankreich
Dachau (b. München)	1880	228	16 %	69 % Deutsches Reich 10 % Österreich 17 % Andere Länder
St. Ives (Cornwall)	1886	108	16 %	51 % Großbritannien 24 % USA 10 % Australien 05 % Andere Länder
Giverny (b. Paris)	1886	92	15 %	87 % USA
Worpswede (b. Bremen)	1889	68	38 %	99 % Deutsches Reich
Nagybánya (Siebenbürgen, bis 1919 Ungarn, heute Rumänien)	1896	ca. 60	?	80 % Ungarn 20 % Andere Länder (Schülerschaft von Simon Hollósy, München)

Typologische Merkmale von Künstlerorten

Verhältnisbestimmung zwischen Gruppen- und Ortsbezug ist schwierig: der vorwiegend in der deutschsprachigen Forschung benutzte Begriff "Künstlerkolonie" bildet die Dynamik und Diversität der Gruppenbildungsprozesse nicht hinreichend ab.

Verdichtung von saisonalen Aufenthalten von Künstler*innen als Gäste/Touristen ("Gasthaustypus")

bezogen auf Orte, die vorübergehend von einer saisonal wechselnden Gruppe von Künstler*innen besucht wurden (z. B. Barbizon, Frauenchiemsee, Alt-Dachau, Katwijk, Pont-Aven)

Permanenter Lebens- und Arbeitsmittelpunkt einer 'Kerngruppe' ("Künstlerkolonie")

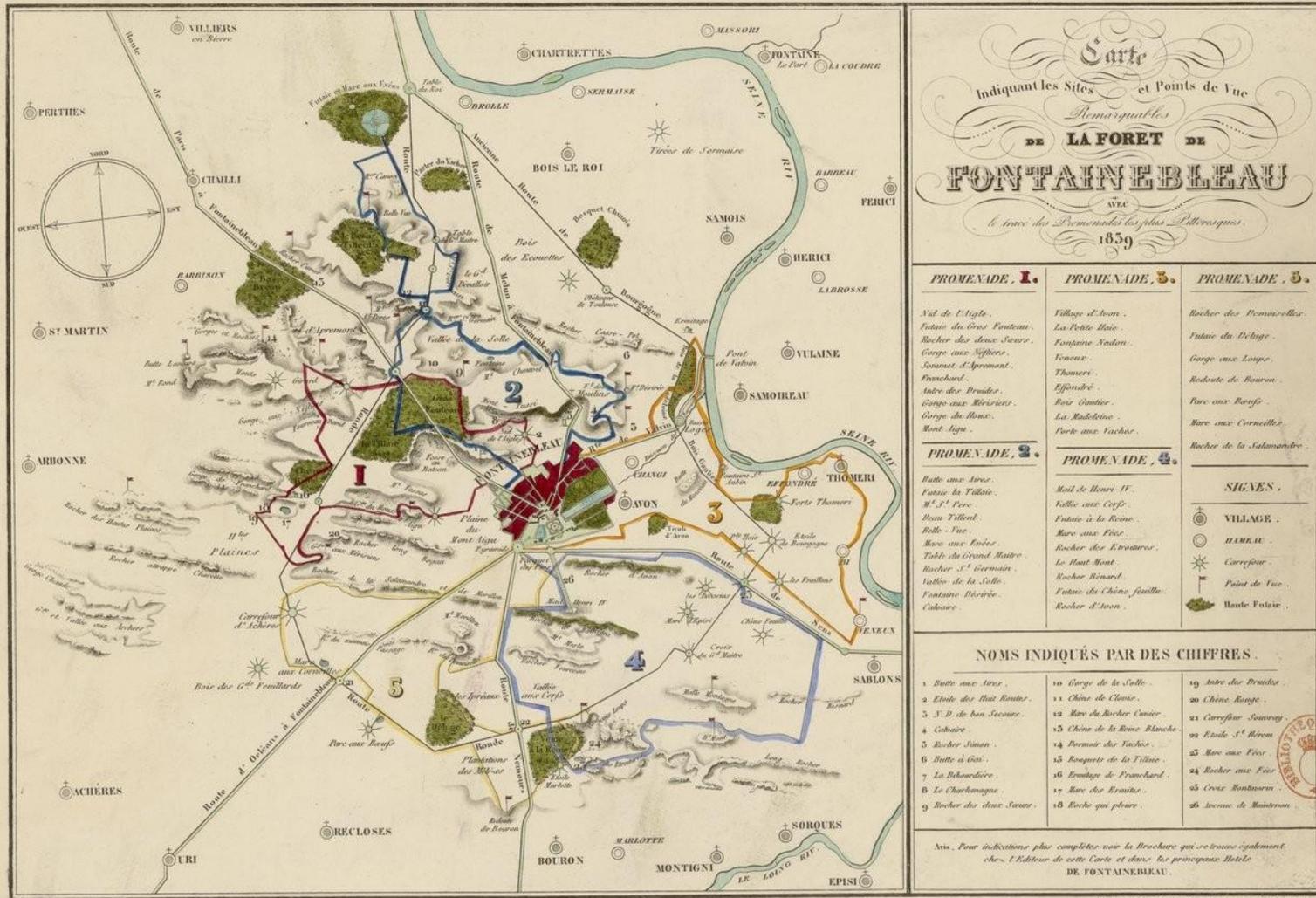
bezogen auf Orte, an denen eine über einen längeren Zeitraum stabile Künstler*innen-Gruppe beschlossen hat, sich dauerhaft niederzulassen; Errichtung von ländlichen Künstlerhäusern (z. B. Egmond an Zee, Sint-Martens-Latem, Worpswede, Giverny, Skagen)

Gründung einer Ausbildungsstätte (Freie Kunstschule als Ergänzung oder Gegenentwurf zu Staatlichen Akademien)

bezogen auf Orte, in denen private Kunstschulen (z. T. mit kommunaler Förderung) gegründet wurden (Neu-Dachau, Ahrenshoop, Nagybánya, Newlyn/St. Ives)

(Sondertypus im zaristischen Russland: "Landsitz-Typus": Ansiedlung von Künstlern auf dem Landsitz eines (adligen) Mäzens (z. B. Abramzewo b. Moskau)

Beispiel I: Barbizon



Edme Blondeau: Carte indiquant les sites et points de vue remarquables de la forêt de Fontainebleau avec le tracé des promenades les plus pittoresques, Kolorierte Lithographie 1839.



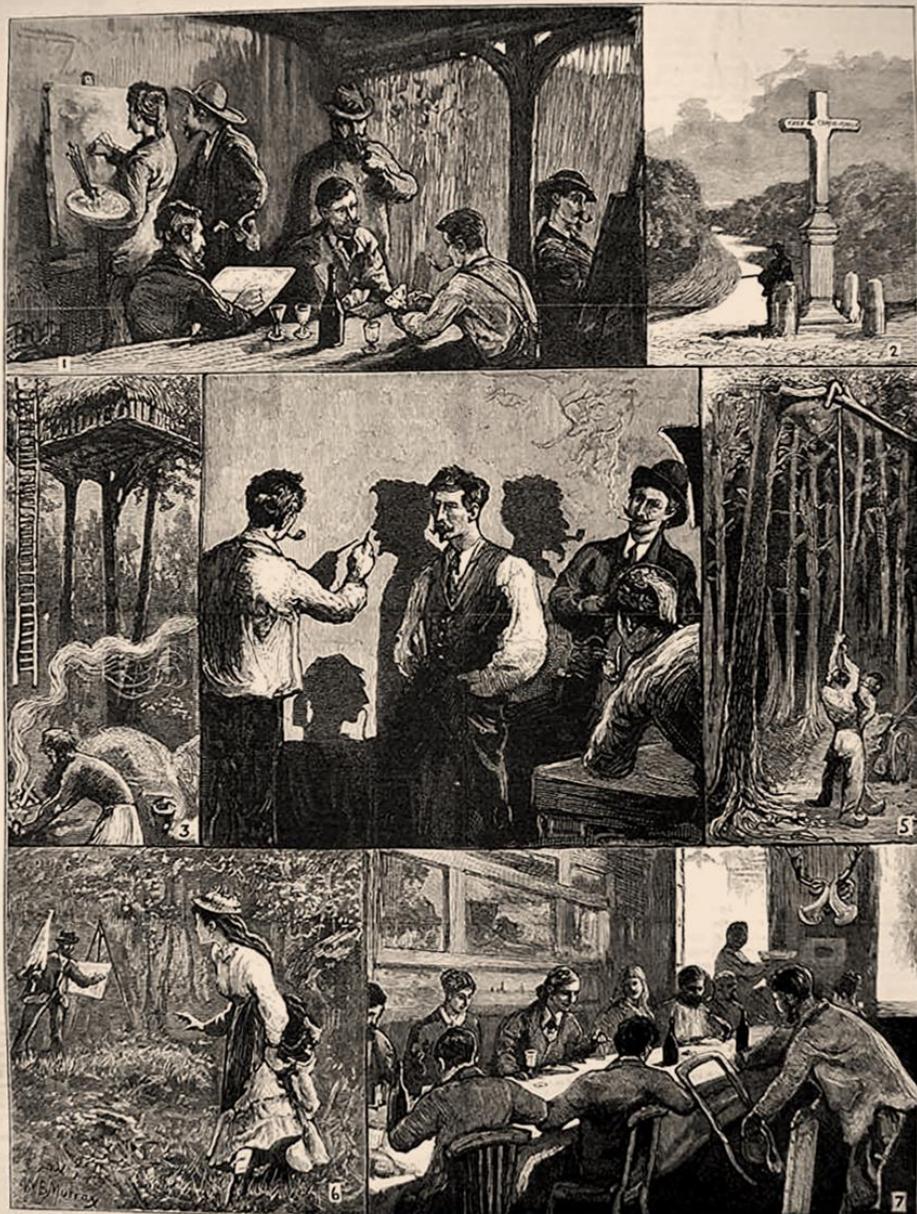
Jean-Baptiste Camille Corot: Ein Künstler durchquert eine Felsenlandschaft, um 1828-1830, Öl auf Papier 32 cm x 40 cm, Musée d'art et d'histoire, Neuchâtel

William Bazett Murray (tätig 1871-90)

An Artist's Colony - Barbizon, Forest of Fontainebleau,
 Xylographie, in: The Graphic (London), 25. Sept. 1875; Harper's Weekly
 (New York), 16. Okt. 1875

Beschriftung zu den Bildfeldern:

1. How to Spend a Wet Day
2. The Grand Huntsman's Cross
3. A Modern Robinson Crusoe
4. Taking Shadow Portraits in the Billard Room
5. Stealing Wood
6. Dangers of the Forest: the Lady and the Viper
7. Dinner Time

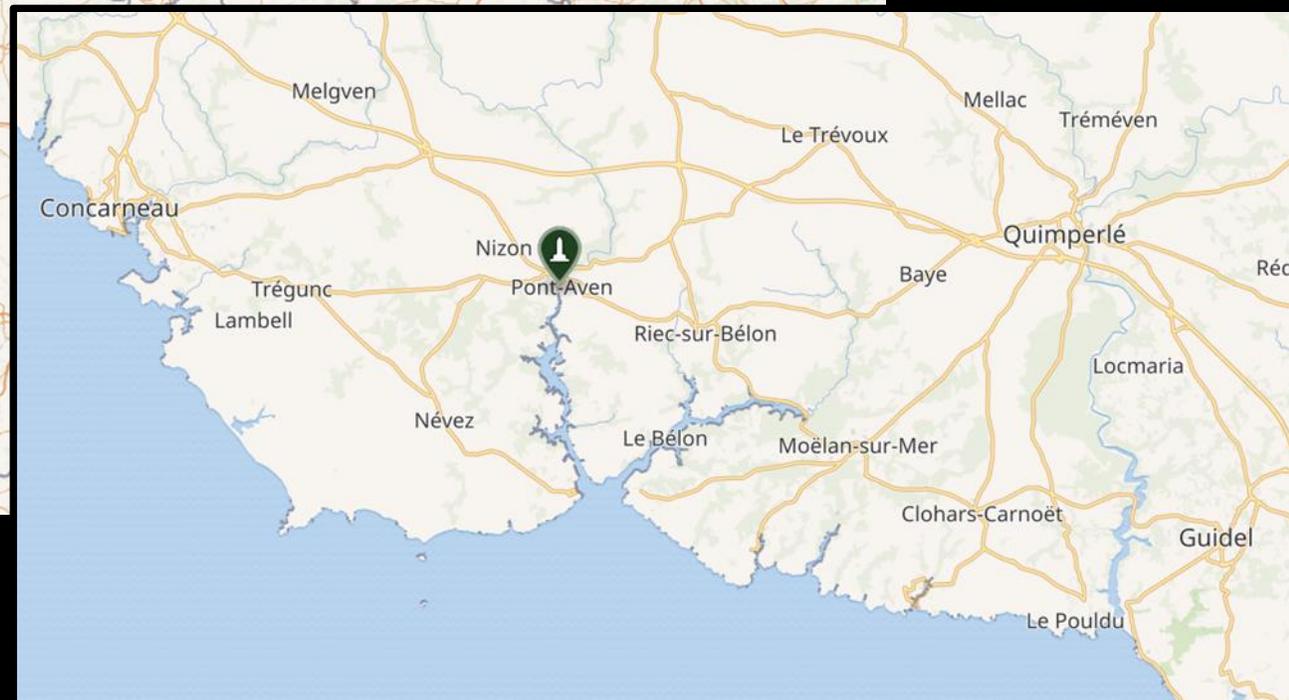
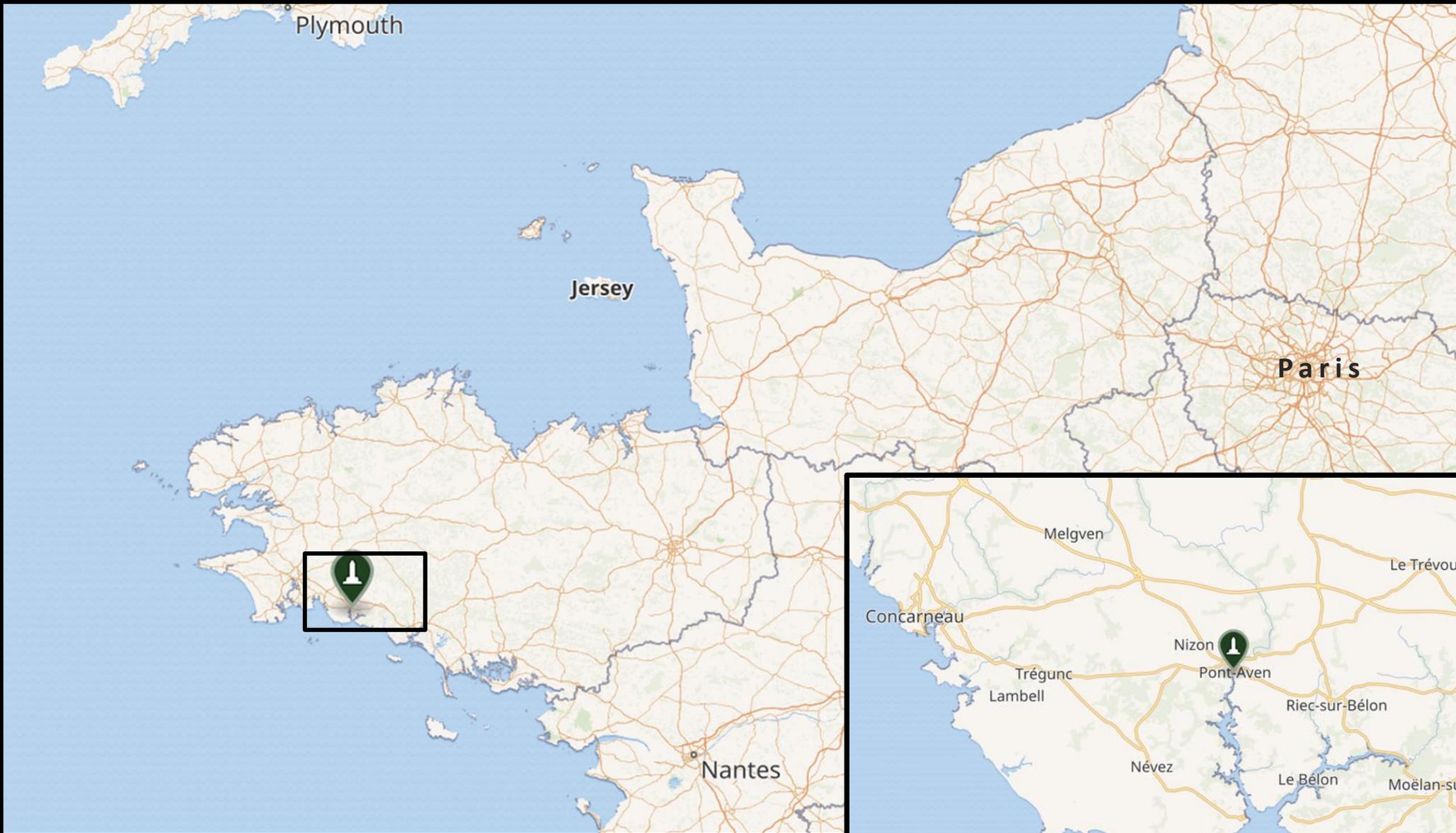


1. How to Spend a Wet Day.—2. The Grand Huntsman's Cross.—3. A Modern Robinson Crusoe.—4. Taking Shadow Portraits in the Billiard Room.—5. Stealing Wood.—6. Dangers of the Forest: the Lady and the Viper.—7. Dinner Time.

Beispiel II: Pont-Aven (Bretagne)



Künstler auf der Brücke von Pont-Aven, 1886
Slg. Daniel Malingue





Künstler und weitere Gäste vor der Pension Gloanec, geführt von Marie-Jeanne Gloanec, um 1881



Fernand Quignon (1854-1941) und
Hermanus-Franciscus Van den Anker,
Gasthaus-Schild der Pension Gloanec in
Pont-Aven (um 1880)
Öl auf Holz
Musée Pont-Aven

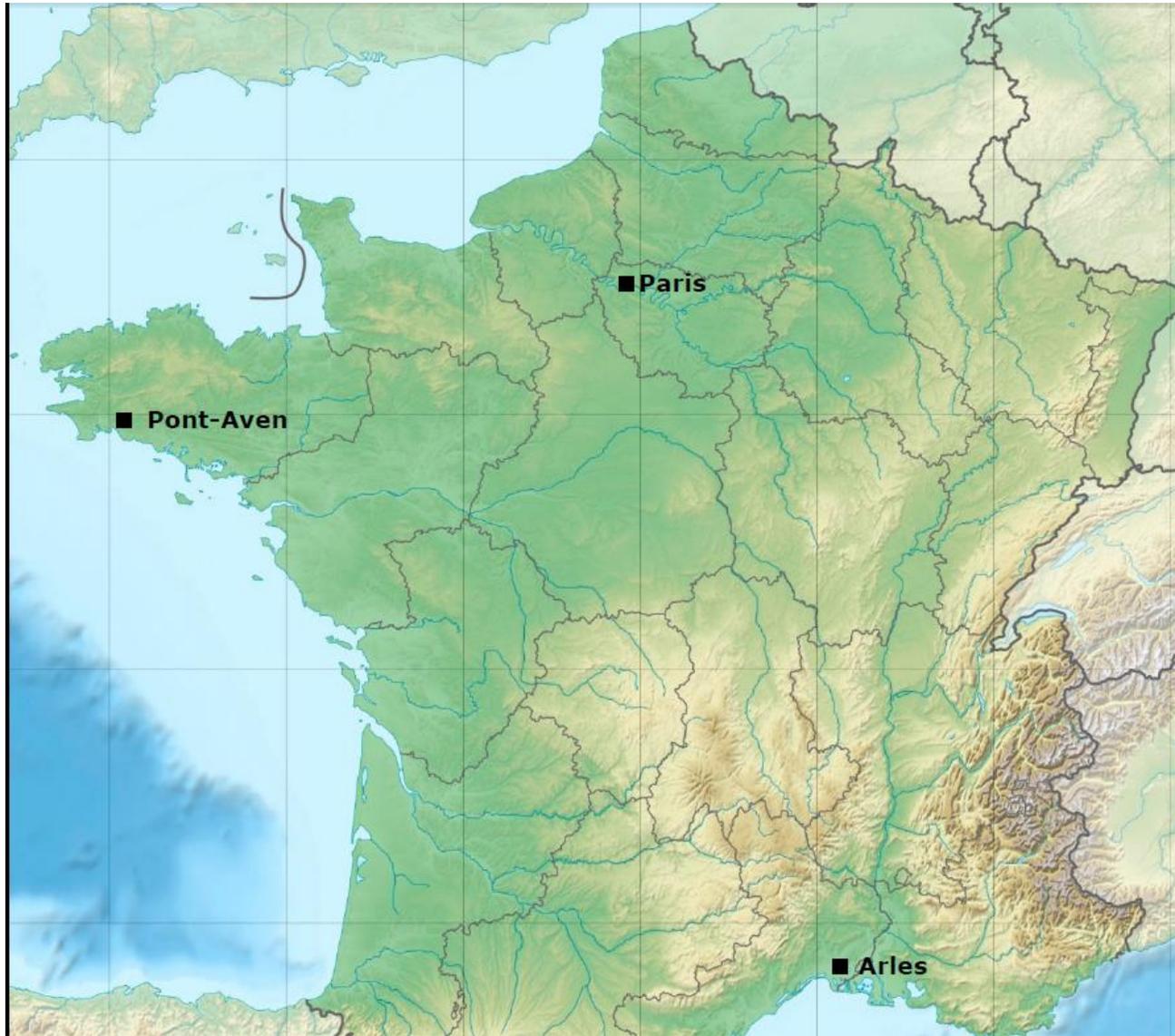


Robert Wylie, Die Modelle von Pont-Aven, um 1870
Öl auf Leinwand, 54.6 x 74.3 cm
Chicago, Terra Foundation for American Art,
Daniel J. Terra Collection



Henry Mosler (1841 Tropplowitz/Schlesien - 1920 New York)
Le Retour (Die Rückkehr des verlorenen Sohnes), 1879
Öl / Leinwand, 119 x 101 cm
Quimper, Musée Départemental Breton
Dauerleihgabe des Musée d'Orsay Paris

Das Gemälde basiert auf Skizzen, die Mosler in Pont-Aven und Umgebung angefertigt hat. Nach der Ausstellung in Paris wurde es als erstes Gemälde eines US-amerikanischen Malers vom französischen Staat angekauft.



Paul Gauguin über seinen ersten Aufenthalt in Pont-Aven, Sommer 1886

Gauguin an seine Frau Mette (Kopenhagen)

19. August 1885

"Wenn ich ein paar Bilder verkaufe, beziehe ich nächsten Sommer Quartier in so einem bretonischen Kaff; dort kann ich malen und günstig leben. In der Bretagne lebt man doch noch am billigsten."

25. Juli 1886:

"Es sind fast keine Franzosen hier, lauter Ausländer, ein Däne, zwei Däninnen und viele Amerikaner. Meine Bilder lösen viele Diskussionen aus und ich muss sagen, sie werden von den Amerikanern recht gut aufgenommen. [...] Du glaubst, dass wir hier abgeschieden leben. Absolut nicht, Winter wie Sommer sind Maler hier, Engländer, Amerikaner usw."

30. Juli 1886:

Ich arbeite viel und mit Erfolg; man respektiert mich als den besten Maler in Pont-Aven, das verschafft mir einen guten Ruf und aller hier (Amerikaner, Engländer, Schweden, Franzosen) streiten sich um meinen Rat."



Vincent van Gogh,
Das Gelbe Haus (Arles, September 1888)
Öl auf Leinwand, 72 x 91,5 cm
Amsterdam, Van Gogh Museum

Mon cher Gauguin, ce matin j'ai reçu votre excellente lettre que j'ai de suite envoyée à mon père, votre conception de l'impressionnisme en général dont votre portrait est un symbole est saisissante. Je suis on ne peut plus intrigué de voir cela - mais il me semblait j'en suis sûr d'avance que cette œuvre soit trop importante pour que j'en veuille en échange. Mais si vous voulez la garder pour nous mon père la vous prendra ce que je lui ai immédiatement demandé si vous voulez à la première occasion et espérons que cela sera sous bien peu. Car nous chercherons encore une fois à presser ~~est~~ la possibilité de votre venue. Je dois vous dire que même pendant le travail je ne cesse à songer à cette entreprise de fonder un atelier ayant vous même et moi pour habitants fixes mais dont nous désirerons tous les deux faire un abri et un asile pour les copains au moment où ils se trouveront accablés dans leur lutte. Lorsque vous êtes parti de Paris mon père et moi avons encore passé ensemble un temps qui me demeurera toujours inoubliable. Les discussions avaient pris une envergure plus large - avec Guillaumin avec Pissarro père et fils avec Seurat que je ne connais plus (j'ai visité son atelier juste quelques heures avant mon départ). Dans ces discussions il s'est souvent agi de ce que nous tenons si fort au cœur à mon père comme à moi ~~de~~ des mesures à prendre pour sauvegarder l'existence matérielle des peintres et de sauvegarder les moyens de production (couleurs toiles) et de sauvegarder ~~les~~ à eux directement leur part dans le prix ~~travail~~

Das Gelbe Haus in Arles als Gemeinschaftsatelier

"Ich muss Ihnen sagen, dass ich selbst während der Arbeit immerzu an das Vorhaben denke, ein Atelier einzurichten, mit Ihnen und mir als permanente Bewohner, das wir aber beide als Schutz und Zuflucht für unsere Freunde betreiben würden, wenn sich diese in Schwierigkeiten befinden. Nach Ihrer Abreise aus Paris habe ich mit meinem Bruder [Theo van Gogh, Kunsthändler], mit Armand Guillaumin, Vater und Sohn Pissarro und Georges Seurat noch weitere Diskussionen darüber geführt; über Angelegenheiten, die uns sehr am Herzen liegen: mit welchen Schritten kann man die finanzielle Existenz von Malern, den Zugang zu Arbeitsmaterialien (Farben, Leinwand) und einen gerechten Anteil am Verkaufserlös ihrer Bilder sichern, gerade dann, wenn sich diese schon nicht mehr in ihrem Besitz befinden. [...] Ich möchte glauben, dass Sie sich von nun an als den *Chef unseres Ateliers* betrachten, das wir als Zuflucht für unsere Kollegen aufbauen wollen. Stück für Stück, ein Schritt nach dem anderen wird es unsere Arbeit gestatten, dieses Werk zu vollenden. Dies wird Sie auch für gegenwärtiges Ungemach, Geldmangel und Krankheit entschädigen [...]. Dieser Weltteil hat im Alten Griechenland den Venus-Kult in der Kunst und später die Renaissance erlebt. Wo dies geblüht hat, kann auch der Impressionismus gedeihen. [...]

Hoffen wir zuversichtlich auf den Erfolg unserer gemeinsamen Unternehmung und dass Sie sich hier ganz zuhause fühlen. Denn ich glaube fest, dass dies lange Bestand haben wird [...].

Vincent van Gogh and Paul Gauguin, Arles, Mittwoch, 3. Oktober 1888 (Brief 695)





Fritz Overbeck in seinem neu erbauten Atelier auf dem Weyerberg b. Worpswede, Fotografie von 1896



Malerinnen und Maler mit Malutensilien im Sommer 1896, Fotografie von Hermine Rothe



Malerinnen und Maler in Worpswede im Sommer 1896, Fotografie von Hermine Rothe



Malerinnen im Freien (Dachau?), Fotografie von Filip Kester, um 1906



Café Worpswede, erbaut 1926 als Wohn- und Atelierhaus nach Entwurf von Bernhard Hoetger



Heutiger Zustand, rechts: Ausstellungsgebäude "Große Kunstschau", 1927 errichtet nach Entwurf von Bernhard Hoetger