

MAGNETIC NORTH **MYTHOS KANADA IN DER MALEREI 1910–1940**

5. FEBRUAR – 29. AUGUST 2021

WANDTEXTE DER AUSSTELLUNG

EINFÜHRUNG

Unendliche Weiten, tiefe dunkle Wälder, hohe Gebirgsketten, die majestätische Wildnis, der Schnee, das ewige Eis der Arktis, die Magie der Nordlichter, Abenteuer in einer ansonsten vom Menschen beherrschten Welt – kurz, der Mythos Kanada. Vielen, die die Natur in einer ursprünglicheren Form erleben wollen, gilt das Land als Sehnsuchtsort. Ein ähnliches imaginäres Kanada wurde von Künstlern entworfen, die sich 1920 im urbanen Toronto zur Group of Seven zusammenschlossen. Von einem gerade erwachten Streben nach Authentizität und der Freude am malerischen Experiment beflügelt, suchten etwa Lawren S. Harris, Franklin Carmichael, F. H. Varley oder J. E. H. MacDonald – wie auch Yvonne McKague Housser oder Emily Carr aus British Columbia, die nicht zum Kern der Gruppe zählten – ein neues Bildvokabular zu entwickeln.

Mit ihrer Malerei wollten sie die künstlerische Unabhängigkeit von Europa erklären, sich von Traditionen lösen und eine nationale Schule der Landschaftsmalerei begründen. Sie wandten sich ab von den Städten und suchten ihre eigenen künstlerischen Wege in der Weite der Landschaft. Fahrten wurden organisiert, allein oder zu mehreren. Dabei wurde gecampt, gefischt, gewandert. Tom Thomson, der unter mysteriösen Umständen im Juli 1917 ertrunkene Malerfreund, wurde zum Posterboy der Bewegung. Er malte im Algonquin Park, wo er zugleich als Fire Ranger und Guide arbeitete. Die Künstler sollten nun echte Kerle sein, die sich den Weg durchs Unterholz schlugen und ihre Zeit nicht mit Fünfuhrtees verschwendeten. Es galt das Motto: »weniger Atelier, mehr Wald«.

Von etwa 1910 bis in die späten 1930er-Jahre entstanden Bilder, die für viele der Inbegriff Kanadas sind. Ausblicke auf erhabene Landschaften, majestätische Flüsse und Wälder. Die Gemälde beschworen ein mythisches Kanada, weitläufig und wild. Antielitär sollte die Kunst sein und von jedem verstanden werden. Wenn man so will, waren die Bilder der Group of Seven und ihres Umkreises die Pop Art ihrer Zeit. Sie sind durch Plakativität und unmittelbare Wirkung verbunden wie auch durch gemeinsame Ziele, Ideale und Motive, weniger aber durch einen einheitlichen Stil.

Weil ihre Gemälde Betrachterinnen und Betrachter die faszinierende Natur erleben ließen, wurde die Group of Seven über Jahrzehnte hinweg verehrt, wegen ihrer Darstellung Kanadas aber auch zunehmend kritisiert. Das 1867 zu einem (mehr oder weniger) unabhängigen Staat gewordene Land gründet auf einer langen Kolonialgeschichte. Bevor die ersten Siedler aus Europa kamen, war es über Jahrtausende das Territorium Indigener Völker. Mit Bildern von erhabenen Gebirgen und einer unversehrten Natur schuf die Group of Seven die romantische Vision eines vorindustriellen Rückzugsortes und stilisierte das Land zur *terra nullius*, einer unbewohnten Wildnis. Die Group of Seven schuf wunderschöne Landschaften. Doch indem sie Indigene Menschen aus ihren Bildern ausschloss, verweigerte sie sich auch der sozialen Realität. Ihre Malerei ist also nicht zuletzt Produkt und zugleich Zeugnis kultureller Hegemonie innerhalb einer postkolonialen Gesellschaft. Somit wirft die kanadische Landschaftsmalerei der Moderne Fragen auf, die immer mehr an Bedeutung gewonnen haben und heute vielfach diskutiert werden.

TIEF IM WALD

Die Group of Seven und ihr Umkreis verbrachten einen Großteil ihrer Zeit im Wald, wo sie häufig auch kampierten. Auf längeren Reisen entstanden zahlreiche Skizzen in unwegsamem, mitunter schwer zugänglichem Gelände. Die ausgedehnten Wälder Ontarios mit ihrem charakteristischen Spiel von Licht und Schatten und den herrlichen Färbungen der Jahreszeiten boten reichlich Inspiration. Tom Thomson hielt das dichte Laub tief im Wald fest, vor den sich in *Northern River* verzweigtes Astwerk schiebt. So vermittelte er den Eindruck von Stille, Ursprünglichkeit und Einsamkeit. Dagegen beschwören die im wechselnden Licht dargestellten anthropomorph wirkenden Baumsilhouetten in Lawren Harris' *Beaver Swamp, Algoma* ein unberührtes Gebiet voller Möglichkeiten. In seinem *Beaver Pond* zeigt eine Nahansicht des Uferbereichs tote, im Wasser stehende Baumstämme, die am Saum eines undurchdringlichen dunklen Waldes wachen. Arthur Lismer und Franklin Carmichael wiederum malten prachtvolle Bäume mit Tupfen von Sonnenlicht und in lebendigen Farben – Bilder eines überwältigenden Optimismus. Insgesamt offenbaren all diese Gemälde die künstlerische Suche nach neuen Wegen, die Beziehung zum jeweiligen Ort auszudrücken. Mit ihrer Begeisterung für vereinfachte Formen und kraftvolle Farben richteten die Künstler ihr Augenmerk auf die ergreifende Schönheit der majestätischen Bäume und Wälder Ontarios, obschon sich dort die Holzindustrie bereits unerbittlich bemerkbar machte. Im Wald experimentierten sie mit grundlegenden formalen Anliegen der Malerei und schufen eine einzigartige Bildsprache, die für das Verständnis der weiteren Entwicklung der modernen kanadischen Malerei wesentlich ist.

EMILY CARR

In den ersten Jahrzehnten ihrer Laufbahn widmete sich Emily Carr dem Malen Indigener Dörfer an der Pazifikküste Kanadas. Auf ausgiebigen Reisen, die sie von ihrer Heimatstadt Victoria in British Columbia bis hinauf nach Alaska führten, ließ sie sich von den monumentalen Schnitzarbeiten der First Nations faszinieren. Besonders inspirierende Motive wie das Dorf Cumshewa auf der Inselgruppe Haida Gwaii, das auch Gegenstand ihres kraftvollen Gemäldes *Big Raven* ist, malte sie wiederholt. Als Ausgangspunkt für andere Werke wie etwa *Blunden Harbour* dienten Fotografien. In diesen Bildern offenbart sich ein entscheidender Wandel: Für ihre Darstellungen Indigener Siedlungen und Totems verwendete Carr in den 1910er-Jahren noch die lebhafteste Palette des Postimpressionismus und Fauvismus, die sie sich während ihrer Studienzeit in England und Frankreich angeeignet hatte. Später fand sie eine eigenständige künstlerische Handschrift, die sich durch energischen Schwung und eine souveräne Formgebung auszeichnet.

Carrs Beschäftigung mit Indigenen Menschen und ihrer Kunst unterscheidet sie grundlegend von den Künstlerinnen und Künstlern um die Group of Seven, die in ihren Landschaftsansichten bewusst jeden Hinweis auf eine Präsenz der Indigenen Bewohner getilgt hatten. Dennoch war die Haltung der Künstlerin von ihrer viktorianischen Erziehung geprägt. Auch wenn sie die Indigene Kunst und Kultur bewunderte, gelten Carrs Gemälde dieser Phase heute als symptomatisch für koloniales Denken. Die Aneignung der Indigenen Kultur durch Künstler mit europäischen Wurzeln wird heute kritisch beurteilt. Strategien wie diese trugen zum Anpassungsdruck auf Gemeinschaften bei, deren Lebensweise und Zusammenhalt durch restriktive kanadische Gesetze wie den Indian Act zerstört werden sollten. Der Indian Act regelt die rechtliche Stellung der First Nations in Kanada. Er trat 1876 in Kraft und ist nach mehrfachen Änderungen bis zum heutigen Tag gültig. In der Zeit, in der Carrs Bilder entstanden, verbot er unter anderem Indigene kulturelle Praktiken wie das Tragen traditioneller Kleidung oder auch das Potlatch-Ritual.

Ihre Freundschaft und ihr künstlerischer Austausch mit Lawren Harris, einem Mitglied der Group of Seven, veranlassten Carr in den 1930er-Jahren, das Malen nach 14-jähriger Unterbrechung wieder aufzunehmen und als reife Künstlerin ihre Herangehensweise zu verändern. „Das, wonach ich suche, ist dort draußen im Wald“, schrieb sie. Werke voller Sinnlichkeit wie *Wood Interior*, *Western Forest* und der geheimnisvolle *Forest* beschwören die Lebenskraft des Waldes und bezeugen eine tiefe Spiritualität und Verbundenheit mit dem Land.

LAND ODER LANDSCHAFT

Alle offiziellen Mitglieder der Group of Seven waren weiße Männer, die zum Teil in England aufgewachsen waren; die wenigen Frauen im Umfeld der Gruppe waren ebenfalls europäischer Herkunft. Viele von ihnen hatten während ihrer Ausbildung in Europa die unterschiedlichen Tendenzen der dortigen Kunst rezipiert, alle verband aber die Idee, eine genuin kanadische Kunst zu schaffen. Was sie ebenfalls verband, war der soziale und kulturelle Kontext, den sie dafür mitbrachten. Doch fehlte ihnen das Bewusstsein für den kolonialen Blick, der ihren Bildern eingeschrieben ist. In der Kunst der Zeit ist dies ein blinder Fleck. Die Suche nach einer visuellen Repräsentation Kanadas war zugleich ein Prozess des Ausschlusses. Die Bilder konstruieren eine Wildnis, die häufig keine war, denn diese vermeintlich unbewohnte Landschaft war und ist Heimat zahlreicher Indigener Völker.

Im Zuge der Dekolonialisierung sind die Stimmen Indigener Kritik inzwischen lauter geworden. Sie wehren sich gegen die Darstellung von Kanada als unberührtem Land. Die „Gebiete, die heute Kanada heißen“ nennt sie die Anishinaabe-Filmemacherin Lisa Jackson. Die ästhetisch geordnete „Landschaft“, die erhaben, pittoresk oder romantisch sein kann, ist im Kern ein europäischer Begriff. Das gilt ebenso für die Vorstellung, Land zu besitzen oder zu beherrschen. Dem entgegen steht die Indigene Weltanschauung der untrennbaren Verbundenheit mit dem Land und der Verwandtschaft mit ihm und allen nichtmenschlichen Wesen; das Land ist „die Wurzel aller Beziehungen“ (Caroline Monnet). Von diesem angestammten Land, das durch Siedler annektiert worden war, wurden Indigene Gemeinschaften durch Umsiedlung entfernt. Ein berühmtes Gemälde von Emily Carr trägt den Titel *Blunden Harbour*. Es entstand um 1930 und zeigt drei monumentale Totempfähle. Derselbe Ort mit dem eigentlichen Namen Ba’as ist Schauplatz von *In the Land of the Head Hunters* (1914), des ersten Stummfilms eines weißen Regisseurs unter Indigener Beteiligung, wie auch der Dokumentation *Blunden Harbour* (1951). Wir verfolgen die Verschiebung der Erzählperspektive bis zur heutigen Zeit, zu *Mobilize* (2015) der Algonquin-französischen Künstlerin Caroline Monnet und zur filmischen Aufarbeitung der Traumata, die eine Indigene Gemeinschaft durch den Indian Act erlitt, in Lisa Jacksons *How a People Live* (2013). Durch die Filme Indigener Künstlerinnen formiert sich eine Gegenerzählung über die Landschaften der Group of Seven.

FILME

Edward S. Curtis

In the Land of the Head Hunters, 1914

(alternativ / alternative title: *In the Land of the War Canoes*)

Restaurierte Fassung mit originaler Musikspur, mit Tonung / Restoration with original musical score, tinted, sound, 66 Min.

Courtesy of Milestone Film & Video, Harrington Park, New Jersey

Der Stummfilm fikionalisiert die Welt der Kwakwaka'wakw, eines Indigenen Volkes, das um die Queen Charlotte Strait an der Küste von British Columbia im kanadischen Nordwesten lebt, und ist eine konventionelle Liebesgeschichte inmitten sich bekriegender Clans. Das Drehbuch schrieb der amerikanische Fotograf Edward S. Curtis, der auch Regie führte, Indigener Berater war George Hunt (Tlingit).

Der Film gilt als erster, der vollständig mit Indigenen Schauspielerinnen und Schauspielern besetzt wurde. Die Hauptrollen spielten Stanley Hunt und Maggie Frank. Hunts zweite Frau Francine (Tsak'wani), eine Edelfrau aus der Nation der 'Nakwaxda'xw, fertigte die Kostüme, informierte über Details und übernahm mehrere Rollen. Die aufwändige Produktion wurde an Originalschauplätzen gedreht und wendete sich an ein breites Publikum. Doch interessanter als die Handlung erschienen in der Rezeptionsgeschichte des Films seine „dokumentarischen“ Aspekte, weshalb er nicht selten als ethnografisches Dokument (miss)verstanden wurde. Trotz aller Kritik an Curtis, dem insbesondere vorgeworfen wurde, die Indigenen Völker zu stilisieren, zu historisieren und dem romantischen Klischee einer untergehenden primitiven Kultur zu unterwerfen, bietet der Film bis heute ansonsten kaum mögliche Einblicke in die Kultur der Kwakwaka'wakw. Er zeigt Totems, Kriegskanus, beeindruckende Masken und auch einen Potlatch, ein festliches Ritual, das im Zuge des Indian Act von 1885 bis 1951 verboten war und eigens für den Film durchgeführt wurde. In anderen Fällen wurde das Potlatch-Verbot streng durchgesetzt – noch acht Jahre nach den Dreharbeiten wurden 22 Angehörige der Kwakwaka'wakw zu Gefängnisstrafen verurteilt, weil sie an einem Potlatch teilgenommen hatten. An den Kinokassen war der Film wenig erfolgreich, danach galt er lange als verschollen. In den späten 1960er-Jahren wurde er wiederentdeckt und 1972 überarbeitet. 1973 wurde diese Fassung des Films unter dem Titel *In the Land of the War Canoes* herausgebracht. 2008 wurde die Originalversion rekonstruiert, die auch die originale Orchestermusik enthielt.

Robert Gardner

Blunden Harbour, 1951

Digitalisierter SW-Film, Ton / Digital video transfer, black and white, sound, 22 Min.

Casting: Richard Selig; Kamera / camera: W. H. Heick, P. Jacquemin; Ton / sound: M. E. Dowd
Courtesy of Documentary Educational Resources, Watertown, Massachusetts

Der Anthropologe und Filmemacher Robert Gardner, Gründer des Harvard Film Study Center, war noch ein junger Student an der University of Washington in Seattle, als er sich nach Blunden Harbour aufmachte, um für ein größeres Filmprojekt über die Kwakwaka'wakw (Kwakiutl) zu recherchieren. Angeregt wurde er durch Ruth Benedicts Studien der Kwakiutl sowie deren Lehrer Franz Boas, den Begründer der ethnologischen Feldforschung. Während Gardners Aufenthalt ergab sich die Möglichkeit für diese kurze Dokumentation. Der Film ist Gardners Erstlingswerk. Das größere Filmprojekt kam nie zustande.

Blunden Harbour (Ba'as) war ein kleiner Hafen und ein Reservat an der Festlandseite der Queen Charlotte Strait in British Columbia. Gardner beschreibt in seiner dokumentarischen Skizze den Alltag der Kwakwaka'wakw, der durch ein einfaches Leben am Wasser und den Fischfang bestimmt ist. Die Stimme aus dem Off erzählt von den Legenden der Kwakwaka'wakw und beschreibt ein friedliches Miteinander, das die Moderne nicht ausgespart hat und dennoch durch Traditionen bestimmt ist.

Caroline Monnet

Mobilize, 2015

Einkanal-Video, Farbe, Ton / Single-channel video, color, sound, 3 Min.

Courtesy of the National Film Board of Canada

Die kurze Filmcollage ist ein Zusammenschnitt aus den Beständen des Archivs des National Film Board. Die 1939 gegründete staatliche Filmbehörde Kanadas hat die Aufgabe, Projekte zu fördern, die der Kultur und Gesellschaft des Landes Ausdruck geben. Entsprechend umfangreich sind ihre Archive. Für die Initiative »Souvenirs« lud sie vier Indigene Filmemacherinnen und Filmemacher ein, mit vorhandenem Material Fragen von Identität und Repräsentation zu thematisieren und aus ihrer spezifischen Perspektive die kanadische Geschichte und deren Darstellungen neu zu interpretieren.

Die Algonquin-französische Künstlerin Caroline Monnet nimmt den Betrachter oder die Betrachterin mit auf eine Reise vom hohen Norden bis in den urbanen Süden, in Bildern, die das Zusammenspiel von Tradition und Moderne veranschaulichen. Ein Baum wird gefällt, entrinde und ein Kanu gebaut, immer wieder geht es in rascher Fahrt über das Wasser, erst mit dem Paddel, dann motorisiert. Die Idee des Fortschritts wird durch den treibenden Sound des Kehlkopfesangs der Inuit-Performerin Tanya Tagaq befördert, deren Stück »Uja« der schnell geschnittenen Bildfolge eine eigenwillige Dringlichkeit verleiht.

Lisa Jackson (Dir.)

How a People Live, 2013

HD-Video, Farbe, Ton / HD video, color, sound, 59:05 Min.

Courtesy of Moving Images Distribution Society

Der Film entstand als Auftragsarbeit der Gwa'sala-'Nakwaxda'xw First Nation, deren Angehörige 1964 vom kanadischen Staat zwangsweise umgesiedelt wurden. Von ihrem angestammten Land an der Küste von British Columbia mussten sie nach Tsulquate ziehen, ein neu eingerichtetes Reservat bei Port Hardy auf dem Gebiet der Kwakiutl.

Anhand von Interviews und historischem Filmmaterial dokumentiert die Anishinaabe-Filmemacherin Lisa Jackson auf eindringliche Weise die Geschichte dieser Gemeinschaft, die mit der Umsiedlung verbundenen Traumata und ihre Folgen: Not, Krankheiten, Alkoholabhängigkeit oder Zwangsinternierungen der Kinder in ein schulisches Umerziehungssystem. Der Film begleitet die Mitglieder des überlebenden Volkes auf einer Reise zurück in ihre Heimat, während der sie ihren Erinnerungen und Traditionen wiederbegegnen.

AUSFLÜGE IN DIE WILDNIS

Von etwa 1910 bis in die späten 1930er-Jahre ließen einige in Toronto lebende Künstler, angetrieben vom neu erwachten Interesse an Authentizität und experimentellen Malweisen, die städtischen Zentren hinter sich, um zu wandern, zu zelten und im Freien zu malen. Seen und Flüsse boten seit jeher die beste Möglichkeit, das weite Land zu durchqueren und in die dichten Wälder Northern Ontarios vorzudringen. Im Kanu erschlossen diese Wasserwege den wagemutigen Künstlern das Land und erlaubten es ihnen, in die Gebiete des Kanadischen Schildes vorzudringen. Dort erkundeten sie die erhabenen Panoramen und gewaltigen Flüsse, die Hügelandschaften und Wälder rund um die Großen Seen und bis hinein in die Rocky Mountains. Sich den Herausforderungen des Geländes zu stellen und widrigen Witterungsverhältnissen zu trotzen, war ein entscheidender Aspekt ihrer künstlerischen Identität.

SCHIRN KUNSTHALLE FRANKFURT

Im Algonquin Provincial Park malten Tom Thomson und J. E. H. MacDonald häufig Kanus, die an den Ufern und Naturdämmen der Seen und Flüsse des Naturparks liegen, was auf die Entlegenheit ihrer Malorte verweist. Die in Gruppen angereisten Künstler übernachteten unter freiem Himmel und trugen ihre Kanus an nicht schiffbaren Stellen über Land, auf der Suche nach neuen Ausblicken über Hügel, Seen und Schluchten, die sie vor Ort skizzierten. Arthur Lismer und F. H. Varley setzten solche Aktivitäten ins Bild und gewähren somit Einblicke in die körperlichen Anforderungen dieser Reisen. MacDonald und Varley zeigen in ihren Bildern kleine Figuren, die in einer Landschaft von Wolkenbergen, Felsenufeln und rauschendem Wasser unterzugehen scheinen, und vor allem auch sich selbst beim Malen am Ufer eiskalter Seen. Auf diese Weise betonen sie nicht zuletzt die Ausdauer und Zähigkeit dieses neuen, doch schon legendären Typus kühner kanadischer Künstler. Das Bild des Künstlers als heldenhafter Entdecker hat sich – obschon koloniales Relikt – hartnäckig in der kanadischen Vorstellungskraft gehalten.

GROUP OF SEVEN

Die Group of Seven wurde 1920 in Toronto gegründet und war ein bis 1933 bestehendes Kollektiv von Malern, die zu einer modernen Sichtweise der kanadischen Landschaft finden wollten. Ihre Bilder waren von europäischen Strömungen wie dem Art Nouveau und dem Postimpressionismus ebenso geprägt wie von der Überzeugung, dass der direkte Kontakt mit der Natur die Kunst inspirieren sollte. Durch kühne Kompositionen und lebhaft Rhythmen, eine expressive Pinselführung und kraftvolle Farben hoben sich ihre Werke vom damals in Toronto beliebten akademischen Stil ab.

Drei Gründungsmitglieder der Gruppe waren in England geboren und ausgebildet worden: Arthur Lismer, J. E. H. MacDonald und Frederick Varley. Die anderen vier – Franklin Carmichael, Lawren Harris, A. Y. Jackson und Frank Johnston – waren gebürtige Kanadier. Eng mit der Group of Seven verbunden, ohne ihr jedoch formal anzugehören, waren Tom Thomson und Emily Carr. Die Mitglieder wechselten im Lauf der Jahre. A. J. Casson, Edwin Holgate und Lionel LeMoine FitzGerald traten der Künstlervereinigung erst später bei, und zahlreiche Künstler und Künstlerinnen wie Yvonne McKague Housser wurden eingeladen, gemeinsam mit ihr auszustellen.

Ihr tiefes Interesse an der Natur zog die meist in Toronto lebenden Künstler immer wieder nach Norden. Ab 1918 unternahmen mehrere künftige Angehörige der Gruppe die legendären Güterwagenreisen, zunächst in die Region Algoma in Northern Ontario, später auch am Nordufer des Lake Superior entlang: Mit dem Zug erreichten sie entlegene Orte zum Malen und lebten in einem umgebauten Güterwagen. Aus der auf diesen Reisen entstandenen Verbundenheit mit dem Land und der gemeinsamen Begeisterung dafür entwickelte sich schließlich die Group of Seven.

Das gut organisierte, vielseitige Kollektiv besaß Geschäftssinn und internationale Ambitionen. Mehrere Mitglieder kamen aus der Werbegrafik und wussten um die Wichtigkeit von Förderern und Presseberichterstattung. Sie warben in Vorträgen für ihre Kunst, stellten sehr häufig in Kanada aus, aber auch in den Vereinigten Staaten, Großbritannien und Frankreich. Als Markenzeichen verwendeten sie ein eigenes Signet. Die Reaktionen der Öffentlichkeit waren von Anfang an gemischt. Zunächst stießen sich nicht wenige an der Modernität der Bilder. Heute sind die Künstler in Kanada äußerst populär, es werden jedoch zunehmend Fragen danach laut, ob sie die Realitäten ihrer Zeit ignoriert haben.

SCHIRN KUNSTHALLE FRANKFURT

TOM THOMSON, SKIZZEN

Der leidenschaftliche Naturliebhaber widmete seine kurze, aber bemerkenswerte Laufbahn als Maler der Landschaft Ontarios. Den Höhepunkt erreichte sein Schaffen 1917, kurz bevor er im selben Jahr im Canoe Lake im Algonquin Park ertrank, wo Thomson auch als Fire Ranger und Guide gearbeitet hatte. Nach seinem Tod wurde er zu einem Mythos und sein Werk als Ausdruck der Liebe zu seinem Land gepriesen.

In seinen Ölskizzen erreichte Tom Thomson eine ungeheure Ausdruckskraft. Er gilt als Vorreiter einer neuen, unkonventionellen Art von Landschaftsmalerei, die in seinen Entwürfen am stärksten zutage tritt. In einem Zeitraum von nur fünf Jahren (1912–1917) fertigte er über 300 Ölskizzen und einige größere Arbeiten auf Leinwand. Die kleinformatigen Skizzen auf Holz oder Karton entstanden bei längeren Aufenthalten im Algonquin Provincial Park nordöstlich von Toronto. Dieser älteste Nationalpark Ontarios entwickelte sich nach seiner Gründung 1893 aufgrund seiner guten Erreichbarkeit von Toronto und Ottawa schnell zu einem beliebten Ausflugs- und Erholungsziel für Großstädter. Thomson besuchte den Park zum ersten Mal 1912 und kehrte fortan in jedem Sommer zurück. Hier zeichnete und malte er alles, was er vorfand. Die Skizzen entstanden grundsätzlich unter freiem Himmel. Dafür hatte Thomson einen hölzernen Kasten, in den sich mehrere Bildträger zum Trocknen hineinschieben ließen. Diese Box war Staffelei und Palette in einem und wurde beim Malen auf den Knien balanciert. Ihre handliche Größe ermöglichte es ihm, sie auch auf weiteren Ausflügen mit dem Rucksack oder im Kanu zu transportieren. Seine Motive hielt Thomson mit schnellen Strichen und großzügigem Farbauftrag in meist nur wenigen Farben fest. *Tamarack* (Herbst 1915) etwa teilt sich auf den ersten Blick in vier horizontale Farbflächen. Nur durch zackige, vertikale Pinselstriche entsteht der Eindruck einer Baumreihe, die sich in kräftigem Orange vom Rest des Bildes abhebt. *A Rapid* (Herbst 1915) hingegen ist aus so vielen wilden Strichen und Klecksen in dicker Farbe zusammengesetzt, dass erst eine gewisse Distanz das Motiv erkennen lässt. An vielen Stellen scheint die rohe Malfläche hindurch und dient auch dazu, die Bildelemente zu konturieren. Die Skizzen haben eine Intensität und Unmittelbarkeit, mit der sie sich von Thomsons wenigen großformatigen Gemälden abheben. Sie spielen mit Form und Farbe und erreichen mit ihren innovativen Ansätzen die Abstraktion, was ihnen eine unglaubliche Modernität verleiht.

LAWREN HARRIS

Als führendes Mitglied der Group of Seven und einer ihrer bekanntesten Künstler schuf Lawren Harris ein eigenständiges, von mystischer Naturverbundenheit erfülltes malerisches Werk. Seine Landschaften faszinieren durch ihre radikale Malweise mit reduzierten Formen und flächigem Farbauftrag. 1913 kofinanzierte er die Errichtung eines Ateliergebäudes in Toronto. Es war das erste seiner Art in Kanada und wurde zum wichtigsten Treffpunkt der fortschrittlichen Künstler, die die akademische Malweise überwinden wollten. Harris suchte nach einer neuen Bildsprache zur Darstellung Kanadas und beschrieb in Artikeln und Aufsätzen immer wieder seinen Wunsch, eine spezifisch kanadische Kunst zu etablieren und so die nationale Identität zu stärken. Zugleich reflektieren seine Werke eine lebenslange Suche nach Spiritualität. 1923 trat er in die Toronto Theosophical Society ein, zu deren wichtigsten Zielen die Bildung einer Bruderschaft aller Menschen und die Erforschung der höheren Kräfte, die in der Welt wirken, gehören. Gemälde wie *Mt. Lefroy* oder *Isolation Peak* zeugen nicht nur von einem geschärften Bewusstsein für die Schönheit des Landes als Quelle der künstlerischen Inspiration und nationalen Identität, sondern dienten Harris auch zum Übermitteln transzendenter, nicht zuletzt religiöser Inhalte.

SCHIRN KUNSTHALLE FRANKFURT

Mit der Zeit entfernte sich Harris mehr und mehr von der naturgetreuen Abbildung, vereinfachte und abstrahierte, wie schon in *Above Lake Superior* und *Lake Superior* aus den frühen 1920er-Jahren deutlich wird. Um 1930 entstandene Ansichten der Arktis wie *Grounded Icebergs (Disco Bay)* und *Icebergs, Davis Strait* sind ein Zusammenspiel kühler Farbwerte von Eisblau bis zu leuchtendem Weiß. Bald darauf fand er schließlich zur gegenstandslosen Malerei.

Lawren Harris, dessen Bilder große Aufmerksamkeit und kritische Anerkennung erhielten, hat das Genre der Landschaftsmalerei zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Kanada maßgeblich geprägt und Diskurse über Abstraktion sowie die Bildung eines landeseigenen künstlerischen Ausdrucks angestoßen. Doch hat in der neueren Rezeption insbesondere der seinen Vorstellungen inhärente Nationalismus nicht selten auch Kritik hervorgerufen. Nicht zuletzt unterstützen seine „leeren“ Landschaften das kolonialistische Narrativ einer *terra nullius* – eines Gebiets, das von niemandem besiedelt ist.

HOLZSCHLAG

Heute, da unser Blick durch Klimadebatten, globale Erwärmung, den schrumpfenden Eisschild, die Schädigung der Wälder und andere mannigfaltige Umweltprobleme geprägt ist, schauen wir wohl mit einer gewissen Sehnsucht auf die vermeintlich unberührten Landschaften der Group of Seven und ihres Umkreises, die die Liebe zur Natur verband. So schrieb Emily Carr: „Ich verbrachte so viel Zeit wie nur möglich im Wald.“ Tatsächlich beeindruckt Kanada durch die schier endlose Weite seiner Landschaft und ist darüber hinaus eines der walddreichsten Länder der Erde. Doch waren zur Zeit der Group of Seven weite Teile Kanadas längst der industriellen Nutzung unterworfen. Die Holzwirtschaft boomte mit gewaltigen Exporten sowie dem kontinuierlichen Ausbau der Papier- und Zelluloseproduktion. Der von der kanadischen Regierung in Auftrag gegebene Promotionsfilm *Big Timber* (1935) spiegelt den Enthusiasmus für Fortschritt und Wohlstand, die dieser Industriezweig versprach.

Besonders in Kanada bedeutet der Wald für viele eine nahezu unermessliche wirtschaftliche Ressource. Aber schon der große Zivilisationskritiker Henry David Thoreau, eine wichtige Referenz für die Group of Seven, sorgte sich: „Es ist auffallend, welchen Wert man selbst in dieser Zeit und in diesem neuen Land dem Holz beimisst, einen Wert, der beständiger und allgemeiner anerkannt ist als der des Goldes.“ „Eröffne neue Kanäle, nicht für den Handel, sondern für das Denken“, forderte er und propagierte ein Leben mit der Natur.

Zahlreiche Gemälde der Group of Seven „feiern die Wildnis“, doch zuweilen finden sich in ihnen auch Spuren der Nutzung und Verwertung der Natur: Sägewerke, Holzrutschen oder -dämme sind etwa in zahlreichen Skizzen Tom Thomsons festgehalten. Arthur Lismer schilderte das Flößen der Stämme. Mary Wrinch malte keine Wildnis, sondern eine Landschaft mit Sägewerk. Emily Carr widmete sich der Wiederaufforstung und betitelte ein Werk *Reforestation*. Edwin Holgate schließlich porträtierte einen ernsten, virilen, hart arbeitenden Holzfäller, der mit dem Bild korrespondiert, das die Künstler von sich selbst als „Männer des Nordens“ entwarfen.

INDUSTRIALISIERTE LANDSCHAFT

Bereits Ende des 19. Jahrhunderts erlebte die Industrialisierung Kanadas einen rasanten Aufschwung. Vor allem der Abbau der Bodenschätze forcierte den Einbruch einer Moderne, die den Wohlstand der Gesellschaft garantieren sollte und gleichzeitig den Wandel von einer Agrar- zu einer Industrienation bedeutete. Der Bergbau versorgte die rohstoffgierige Industriegesellschaft mit Eisenerz, Kupfer, Nickel, Gold und Silber.

„Diese Wildnis voller Schätze [...] wird unsere Literatur und Kunst mit einem ganz eigenen Geist erfüllen [...] Handel und Kunst werden zu Verbündeten“, schrieb ein Unterstützer der Group of Seven. Deren Bilder von Minen und Minenstädten widersprechen in gewisser Weise der Vorstellung, dass Kanada vor allem durch weite abgeschiedene Landstriche und seine unberührte Wildnis geprägt sei – ein Mythos, dessen Schaffung man der Gruppe nicht selten vorgeworfen hat. Die eigentliche Ironie liegt im Imaginären dieser Vision, denn Wildnis und kapitalistische Moderne gingen in Kanada Hand in Hand.

Tatsächlich reflektieren einige Bilder die komplexe Rolle der Kunst im Zwiespalt zwischen dem Mythos Wildnis und der Industrialisierung, die nicht überall bleibenden Wohlstand garantierte. Yvonne McKague Housser hielt die Tristesse der verlassenen Minen von Cobalt nach dem legendären Silver Rush fest. Franklin Carmichael schilderte mit klaren Linien und kalter Präzision eine *Northern Silver Mine* als beinahe heitere Szenerie. Wenig von dem vielbeschworenen Fortschrittsglauben und dem Vertrauen in den unerschöpflichen Reichtum der Wildnis sieht man in Lawren Harris' Bildern *Miners' Houses*, *Glace Bay* und *Ontario Hill Town*. Stattdessen erinnern die dramatischen Szenerien mit ihren starken Kontrasten und stürzenden Linien eher an Bühnenausstattungen des frühen expressionistischen Films. Harris, der seine Laufbahn 1908 mit Straßenszenen der ärmeren Viertel von Toronto begonnen hatte, fand hier zu einem sozialen Interesse zurück. Er hatte im April 1925, während des erbitterten Streiks im Kohlebergbau, den Ort Glace Bay in Nova Scotia besucht, auch um für den *Toronto Star* zu berichten. Seine stilisierten, theatralen Darstellungen sind jenseits einer jeden Idylle, interessieren sich aber auch nicht für eine realistische Schilderung der Lebensbedingungen der Minenarbeiter. Eines vereint die unterschiedlichen Genres: Wie die Bilder der Natur, der Berge und der Wälder sind auch die industrialisierten Landschaften meist menschenleer.

DER EINSAME BAUM

Das Bild eines freistehenden Baumes, dessen Umriss sich vor einem dräuenden Himmel und bedrohlich geballten Wolken abzeichnet, wurde zum Inbegriff für den rauen, doch standhaften kanadischen Siedler. Die Kiefer ist robust und standfest, gedeiht trotz widriger Umstände, neigt sich im Wind, ohne zu brechen. Die romantische Vorstellung des einsamen Baumes wurzelt in einer langen europäischen Tradition und wurde im Kanada der 1910er- und 1920er-Jahre zum Sinnbild einer jungen Nation, die im Begriff war, ihre eigene kulturelle Identität zu finden.

Um die charakteristischen Merkmale der Natur des Landes festzuhalten, suchten moderne kanadische Maler ein neues Bildvokabular zu schaffen, das ein Gefühl von Authentizität und Stolz wecken sollte. Auf Wanderungen zwischen Hügeln und Seen bot der windgepeitschte, auf Felsklippen aufragende Baum einen vertrauten und inspirierenden Anblick. Tom Thomson verewigte ihn in *The West Wind* – einem seiner letzten Gemälde, das national wie international weit reiste. In den letzten 100 Jahren ist es in jedem erdenklichen Medium reproduziert worden und hat so den mythischen Status der einsamen kanadischen Kiefer gefestigt. Mit seiner stilisierten Darstellung etablierte Thomson eine bestechende Bildsprache, die dem Baum etwas eindeutig Emblematisches verleiht. Nach seinem Tod griffen Zeitgenossen das Motiv in elegischen Gemälden auf, darunter Arthur Lismer in *Evening Silhouette Georgian Bay* und Franklin Carmichael mit seiner monumentalen Banks-Kiefer in *The Upper Ottawa, near Mattawa*.

NORDLICHTER

Die Idee des Nordens wurde analog zu der des „Wilden Westens“ in den USA entwickelt und ist zentral für eine Vorstellung von kanadischer Identität, die historisch auf der Faszination für die entlegenen Regionen des Landes fußt und motivisch vor allem durch die Wildnis und die Arktis bestimmt wird. Diese Faszination findet nicht zuletzt in Darstellungen des Polarlichtes (*Aurora borealis*) ihren Ausdruck. Polarlichter entstehen aus dem Zusammenwirken von Sonnenwinden und der Erdmagnetosphäre. Wissenschaftliche Theorien dazu wurden im 19. Jahrhundert entwickelt, doch bis heute ist das Phänomen, das ganz unterschiedliche Formen annehmen kann, nicht erschöpfend erforscht – was zur nahezu mystischen Wirkung der Polarlichter beiträgt, um die sich zahllose Legenden ranken. Einige Inuit sahen in ihnen die Geister der Verstorbenen, die mit einem Walrossschädel Ball spielten. Andere fürchteten sie als Laternen der Dämonen, die verlorene Seelen verfolgen, oder man glaubte an ein leuchtendes, göttliches Wesen, das über das Wohl seines Volkes wacht. Mitunter stehen Polarlichter auch für eine Brücke ins Jenseits. Auch der Blick der Malerei in den Kosmos eröffnet die transzendenten Qualitäten der Nordlichter. Dramatisch spielt sie mit der Assoziation des Außerweltlichen, nutzt die Gelegenheit für künstlerische Experimente. Mal tanzen die Polarlichter, mal erscheinen sie als grünes Leuchten, dann wieder ziehen sich Vorhänge aus Licht über den dunklen Himmel wie etwa in A.Y. Jacksons *Aurora* von 1927. J.E.H. MacDonald goss seine *Northern Lights* 1915/16 in unterschiedliche Nuancen von Blau. Diese Bilder von großer Einfachheit sind häufig kaum noch mit dem Gegenständlichen zu verbinden und suchen nach der spirituellen Bedeutung hinter der Abstraktion. Tom Thomson hat das Nordlicht in unterschiedlichen Versionen immer wieder festgehalten, erstmals 1914. In Thomsons vor Experimentierfreude sprühenden Skizzen – und in seinem gesamten Œuvre – sind die Darstellungen des Nordlichts unglaublich innovativ. Mit ihren kraftvollen pastosen Pinselstrichen entwickeln sie eine starke Expressivität. Es scheint auch eine gewisse Verwandtschaft zur deutschen Romantik zu bestehen, sprechen sie doch von dem Gefühl, durch das Unermessliche überwältigt zu sein. Uns begegnet ein Leuchten, das beinahe aus dem Jenseits des Bildes zu uns kommt.