

HELENE SCHJERFBECK

2. OKTOBER 2014 – 11. JANUAR 2015

WANDTEXTE

Helene Schjerfbeck 1862-1942

Helene Schjerfbeck ist die wichtigste finnische Künstlerin der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Um die seit 1902 in Abgeschiedenheit lebende Künstlerin entstand bereits zu ihren Lebzeiten eine ikonenhafte Geschichte, in der ihr isoliertes Leben und ihr Werk stark miteinander verknüpft werden. Die Ausstellung zeigt, dass Schjerfbeck als Grundlage für ihre Werke weniger aus ihrer unmittelbaren Umgebung als aus einer reichen Bilderwelt schöpfte, die sie während ihrer frühen Reisen ins europäische Ausland kennenlernte und ab 1902 durch das Studium von Kunstbüchern und Magazinen stetig weiterentwickelte.

Über den gesamten Zeitraum von Schjerfbecks künstlerischem Schaffen entstanden zahlreiche Selbstporträts. Sind die frühen, aus der Zeit vor 1900, in akademischer Manier ausgeführt, so zeichnen sich jene ab 1912 durch eine immer modernere Malweise und die seit Ende der 30er Jahre entstandenen durch einen nahezu expressiven Duktus aus. Während die schemenhaft dargestellten Gesichter der späten Selbstdarstellungen den bevorstehenden Tod der Künstlerin anzukündigen scheinen, kommt in der Materialbehandlung der Bilder eine enorme Vitalität zum Ausdruck. Das stetige Ab- und Auftragen der Farbe und das Einritzen in die Bildoberfläche betonen die starke Präsenz der Künstlerin, die keinesfalls auf Altersschwäche schließen lässt. In das *Selbstbildnis mit schwarzem Hintergrund* von 1915 setzt Schjerfbeck ihren Namen in großen Lettern.

Einerseits zeugt dies vom starken Selbstbewusstsein der Autorin, andererseits erinnert es innerhalb des Bildes an eine Grabsteininschrift. Angesichts der komplexen Bildgefüge, die zwischen Vitalität/Präsenz und Tod/Abwesenheit changieren, dürfen die Selbstbildnisse keineswegs darauf reduziert werden, dass die Künstlerin in ihnen ihre Seele nach außen kehrt und ihr Altern bis zum Verfall dokumentiert.

Reinkarnationen

Die Genesende, heute Schjerfbecks berühmtestes Bild, wurde im Pariser Salon unter dem Namen *Première verdure* gezeigt. Das Bild ist immer wieder als ein vermeintlicher Verweis auf die biografische Tatsache ihres Hüftbruchs gelesen worden, den Schjerfbeck als Kind erlitt und der sie ihr Leben lang beim Gehen behinderte.

Obwohl das Werk im naturalistischen Stil ausgeführt ist, liegt die Betonung doch auf dem Inhalt. Es gilt als Endpunkt ihrer naturalistischen Periode und zugleich als Ausgangspunkt ihrer Hinwendung zu einem psychologisch geprägten und introvertierteren Ansatz. Auf Anregung ihres Kunsthändlers Gösta Stenman malte Schjerfbeck 1927 eine neue Version des Bildes, die sich durch eine moderne und formal vereinfachte Malweise auszeichnet. In den späten 30er Jahren wendete sie sich dem Medium der Lithografie zu, in dem sie eine weitere Fassung ihres Jugendwerks ausführte.

Das stützt die Vermutung, dass sie Prototypen verwendet hat, sei es eine ältere Arbeit, sei es eine Fotografie, die als Ausgangspunkt und Grundlage für eine neue Arbeit dienten. Schjerfbeck hat eine begrenzte Zahl von formalen Schemata für ihre Werke entwickelt, die ihr ein Gerüst verschafften, innerhalb dessen sie mit unterschiedlichen Medien, Farben, Malweisen und Oberflächen experimentieren konnte.

Nicht nur ihre eigene Person, sondern auch ihre frühen Bilder wie *Der Tod des Wilhelm von Schwerin*, *Die Genesende* und *Die Näherin* dienten Schjerfbeck als Vorlage für spätere Arbeiten. Von ihrem Historienbild ließ sie sich 1927 eine Reproduktion schicken. Die von ihr als „Reinkarnation“ bezeichnete Neuinterpretation lässt eine Verflachung der Bildfiguren und eine Konzentration auf wenige Bildelemente erkennen. In der letzten Fassung hat Schjerfbeck das Motiv der Figurengruppe wie herangezoomt. Sie zeigt nur noch den Oberkörper des auf der Bahre liegenden Toten und den am rechten Bildrand sitzenden Soldaten.

Während die realistische Malweise der frühen Versionen dem klassischen Stil der akademischen Malerei entspricht, erstaunt die Sujetwahl. Historienmalerei galt in der Hierarchie der Malereigattungen als die Höchste und war Ende des 19. Jahrhunderts männlichen Künstlern vorbehalten. Schjerfbeck wollte sich in der Historienmalerei bewusst profilieren, um als Künstlerin wahrgenommen und gefördert zu werden. Und sie hatte Erfolg: *Verwundeter Krieger im Schnee* von 1880 war ihr erstes Bild, das von der Finnischen Kunstgesellschaft angekauft wurde und der Siebzehnjährigen frühe Anerkennung verschaffte.

Männerakte

Schjerfbeck folgte in ihrer selbstgewählten Isolation nicht mehr den Trends des Kunstbetriebs, wie sie sich ihnen in ihrer Jugend verpflichtet sah. Vielleicht erklären sich so die beiden Männerakte aus den Jahren 1918 und 1924/25, zu denen es in dieser Zeit keine vergleichbaren Bilder gibt – schon gar nicht von einer weiblichen Künstlerin.

Über die Entstehung der beiden Bilder ist kaum etwas bekannt und sie gehören auch nicht in den Kanon der Werke, die üblicherweise in Ausstellungen der Künstlerin gezeigt werden. *Der Segler* zeigt vermutlich Einar Reuter – ein Vertrauter Schjerfbecks und ihr erster Biograf. Das Modell für *Räuber am Tor zum Paradies* soll aus dem unmittelbaren Umfeld der Künstlerin in Tammisaari stammen.

Mit dem relativ großen Format verlieh Schjerfbeck den Bildern eine besondere Bedeutung innerhalb ihres vornehmlich aus kleinformatigen Bildern bestehenden Œuvres. Die Figuren nehmen nahezu den gesamten Bildraum ein und ihnen sind keine narrativen Bildelemente zugeordnet, obwohl die Titel dies nahelegen würden. Insbesondere der poetische und narrative Titel *Räuber am Tor zum Paradies* steht im Gegensatz zu den deskriptiven Bezeichnungen, mit denen Schjerfbeck ihre Bilder sonst versah. Es ist davon auszugehen, dass der Künstlerin Bilder als Ausgangspunkt dienten, die sie auf die vor ihr sitzenden Modelle projizierte.

1924 schrieb sie an Dora Estlander über eines ihrer männlichen Modelle: „Es ist Huolman, er könnte vom Hafen in Alexandria sein – gibt es dort einen Hafen? – oder er könnte ein Tatar Prinz sein, in Wirklichkeit kommt er vom Saimaa Kanal, sieht aus wie ein Greco.“

Bilder als Modelle

Dass Künstler aus dem Fundus bereits existierender Kunst schöpfen, ist nichts Neues. Das Kopieren von Werken der Kunstgeschichte gehörte im Gegenteil zur klassischen Ausbildung, die vom finnischen Staat gefördert wurde. Stipendien der Finnischen Kunstgesellschaft führten

Schjerfbeck in den 1880er und 90er Jahren nach Paris, Wien, St. Petersburg und Florenz, wo sie Kopien nach Bildern von Hans Holbein dem Jüngeren, Frans Hals, Diego Velázquez und Gerard ter Borch anfertigte, die in den Besitz der finnischen Nationalgalerie übergingen. Als reine Kopien, die nicht nur das Motiv, sondern auch den Stil des Vorbilds nachempfinden, eignen sie sich nicht zur Analyse von Schjerfbecks Malerei. Diese frühen Bilder sind jedoch interessant für das Verständnis ihrer späteren Arbeitsweise, in der sie Motive aus Bildern der Kunstgeschichte nutzte und in ihre eigene Bildsprache transformierte.

Seit ihrem Umzug nach Hyvinkää im Jahr 1902 hat Schjerfbeck nur noch wenige originale Kunstwerke gesehen, die ihr von dem Kunsthändler Gösta Stenman zur Ansicht gebracht wurden. Das Bild *Lesende Mädchen* von 1907 ist ein Nachweis für ihr Arbeiten nach Reproduktionen. An der Wand hinter den beiden Frauen hängt Holbeins *Erasmus von Rotterdam* als Schwarzweiß-Reproduktion. In dem französischen Kunstmagazin *L'Art et les Artistes* sah Schjerfbeck Anfang des 20. Jahrhunderts eine Vielzahl von Illustrationen nach Kunstwerken, die ihr als Vorlage für eigene Bilder dienten: Für *Engel Fragment* wählte sie nahezu den gleichen Ausschnitt und Bildaufbau wie El Greco, und ihre *Frau mit blauem Hut* entspricht einer Figur aus Constantin Guys' Darstellung der Pariser Gesellschaft. Schjerfbecks vereinfachte und auf wenige Bildelemente konzentrierte Formensprache, die sich insbesondere nach 1900 herausbildet, ist der farblosen und flächigen Vermittlung der Bildvorlagen geschuldet.

Während das Nachempfinden der Arbeitsweise anderer Künstler in den frühen Kopien Schjerfbeck in Bezug zum Autor des Originals versetzte, erlangt in den späteren Arbeiten das Bild selbst eine Art Subjektstatus. Es fungiert als Modell der eigenen Arbeit.

SurFaces **Menschen als Projektionsfläche**

Helene Schjerfbeck malte vornehmlich Menschen. Dies erstaunt, da sie seit 1902 in den finnischen Dörfern Hyvinkää und Tammisaari ein zurückgezogenes Leben führte. Noch erstaunlicher ist, dass es sich bei den vermeintlich „Porträtierten“ um kalifornische, spanische, französische Frauen handelt, die Kimonos, französische Mode der Zeit, aufwendige Kleider oder Kostüme tragen. Jene Vielfalt an kulturellen Einflüssen legt den Verdacht nahe, dass es sich dabei nicht um Porträts im klassischen Sinn handelt, in denen die vor der Künstlerin befindlichen Personen abgebildet werden. Selbst wenn Menschen aus ihrer unmittelbaren Umgebung Modell saßen, schöpfte sie aus einer Bilderwelt, die sie durch die Lektüre von Kunstbüchern und Magazinen stetig weiterentwickelte. *Spanische Frau* von 1928 erinnert an El Grecos Madonnen, ihre modischen Pariserinnen an die Malerei Constantin Guys', die Darstellungen von Dora Estlander an den Bubikopf moderner Frauen der Großstadt und *Mädchen mit Béret* an die filigranen französischen Frauen, die Schjerfbeck unter anderem aus der Pariser Modezeitschrift *Chiffons* kannte. Die reale Person aus ihrer Umgebung wird zur Projektionsfläche einer Welt, die sich durch Bilder vermittelt. Die Dargestellten schauen nur in wenigen Fällen aus dem Bild heraus, meist sind ihre Augen geschlossen oder ihr Blick ist nach unten gerichtet. Da sie keine Kommunikation mit dem Betrachter eingehen, erwecken sie den Eindruck, auf etwas Inneres konzentriert zu sein. Dadurch entfalten sie das Potenzial einer Projektionsfläche – auch für den Betrachter von Schjerfbecks Bild.