

Finnland um 1900 – Kunst als Wegbereiter

Internationales Symposium im Rahmen der Sonderausstellung
„Das Licht kommt jetzt von Norden“ – Jugendstil in Finnland
8. bis 9. November 2002
im Bröhan-Museum, Berlin

Stadt – Land – See

Die finnische Künstlerbohème zieht sich zurück. Ein europäischer Vergleich

Dr. CECILIA LENGEFELD

Kopenhagen

Ein schwedischer Maler namens Johan Axel Gustaf Andersson (1859–1924), der unter seinem Kose- und Künstlernamen „Acke“ in die Kunstgeschichte einging, begab sich im trockenen und sonnigen Hochsommer des Jahres 1886 von Stockholm über die Ostsee zu den nahe gelegenen Åland-Inseln. Dort im finnischen Archipel hoffte der 27-jährige Acke, der u. a. an der schwedischen Kunstakademie und anschließend in den Niederlanden, Belgien und Paris studiert hatte, sowohl Ruhe und Inspiration als auch geeignete Motive zu finden. Für einen Figuren- und Landschaftsmaler bot die abwechslungsreiche Natur mit Wiesen und Wäldern, Bauernhöfen und Küstenstreifen eine reizvolle Auswahl an Bildideen.

Womit Acke vermutlich nicht gerechnet hatte, war, dass er kurz nach der Ankunft auf Åland auf eine kleine Künstlerkolonie stoßen sollte. Ungefähr zehn Kilometer von dem Hauptort und Hafentädtchen Mariehamn entfernt hatte sich kurz zuvor eine Handvoll Maler im Dorf Önningeby für den Sommer niedergelassen. Sie waren aus Turku und Helsinki angereist, um in der leicht hügeligen Landschaft mit den zwölf Bauernhöfen und Windmühlen ihrer Malerei nachzugehen. Dass die gerade etablierte Künstlerkolonie sich ausgerechnet diesen Flecken ausgesucht hatte, hing mit dem Initiator der Unternehmung zusammen: Der 26-jährige frisch verheiratete Maler Victor Westerholm aus Turku (1860–1919) fühlte sich nach ein paar Aufhalten auf der Inselgruppe dieser Landschaft sehr verbunden. 1885 erwarb er ein Sommerhaus und ließ auf dem etwas außerhalb von Önningeby liegenden Grundstück ein Jahr später ein Ateliergebäude errichten. Gleichzeitig ermunterte er das befreundete Künstlerpaar Fredrik und Nina Ahlstedt noch, nach Åland zu kommen und einige Kollegen mitzulocken. Acke, der kein Freund von Traurigkeit war, fand sich schnell in dem kleinen Kreis zurecht, der mit dem Zeichner Ante Federley (1864–1932) und den beiden Malerinnen Elin Danielson (1861–1919) und Hanna Rönnerberg (1862–1946) fürs Erste vollständig war.¹ Laut Hanna Rönnerberg, die 1938 ihre Erinnerungen an die „Künstlerkolonie auf Åland“ publizierte, äußerte Acke sogar die Meinung, dass die Insel sich durch das „Künstlervolk“ ja „wie überall auf der Welt“ ausnehmen würde.² Wenn er damit auf das zu diesem Zeitpunkt häufige Vorkommen von Künstlerkolonien anspielen wollte, hatte er vollkommen recht: Nicht nur in Önningeby zogen sich

¹ Kjell Ekström, Önningeby – eine in Vergessenheit geratene Künstlerkolonie aus der Blütezeit der Landschaftsmalerei, *Jahrbuch für finnisch-deutsche Literaturbeziehungen*, Nr. 32, Deutsche Bibliothek Helsinki 2000, S. 24-33. Ders., Önningebykolonin 100 år, *Önningebykolonin 100 år – en jubileumsbok*, Önningeby hembygdsförenings publikationer nr 1, Mariehamn 1986, S. 11-45. Ekströms Studien sind m.E. besonders wertvoll, da er die Künstler, die mit Sicherheit in Önningeby wirkten, in einer „Matrikel“ auflistet (S. 97-100) und außerdem eine kritische Sicht auf die Memoiren von Hanna Rönnerberg (Anm. 2) anwendet.

² Hanna Rönnerberg, Konstnärskolonier på Åland, *Konstnärsliv II*, Önningebymuseet, Mariehamn 1993, S. 5-118. Faksimileausgabe des Originals von 1938. Zitat: S. 32.

Freilichtmaler zusammen mit gleich gesinnten Kollegen während der Sommermonate aufs Land zurück, um „eine Art topographische Sezession zu bilden“.³ Man kann getrost von einem internationalen Trend sprechen, der bis zum ersten Weltkrieg andauerte. Ein Forschungsteam am Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg hat ca. 100 Künstlerkolonien in ganz Europa um die Jahrhundertwende 1900 festmachen können. Auf dieses kultur- und kunsthistorisch bemerkenswerte Phänomen näher einzugehen, ist hier leider nicht der Platz.

Die Künstlerkolonie-Bewegung nahm ihren Anfang um 1830 im Wald von Fontainebleau bei Paris.⁴ Dorthin strömten in den Sommermonaten die ersten französischen Freilichtmaler – vom schulischen Zwang der Kunstakademie befreit und vor dem ungesunden Leben in der Großstadt geflüchtet –, um Landschaftsskizzen im Zeichen des „paysage intime“ direkt vor dem Motiv zu machen. Unterkunft fanden die Künstler in billigen Gasthöfen, die sich zu beliebten Treffpunkten entwickelten. Auch die folgenden Künstlergenerationen, die französischen Naturalisten, Impressionisten und Symbolisten, fühlten sich von der Provinz angezogen – aber eher von der Küste, um unter hohem Himmel Studien „en plein-air“ anzustellen.

Auch wenn die Ostsee bei Öningeby mit ihren malerischen Buchten und Sunden sich weit weg von der Bretagne und der Normandie befand, wussten die Künstler in Finnland über das französische Kunstleben bestens Bescheid. Da es weder in Helsinki noch in Turku einen zufriedenstellenden Lehrbetrieb auf dem Niveau einer Kunstakademie gab, ließen sich die angehenden Künstler im Ausland nieder, um eine qualifizierte Ausbildung zu bekommen. Weiter ist bekannt, dass die finnischen Künstler – und nicht zuletzt die Künstlerinnen – ab 1880 in großer Anzahl ihre Sommerferien in den Künstlerkolonien an der französischen Atlantikküste verbrachten. Die Art der Zusammenarbeit und des speziellen Kolonielebens war den meisten Finnen und Finninnen daher durchaus vertraut.⁵

Dennoch ist es bei der Gründung von Öningeby fraglich, ob nur „Frankreich“ Pate stand. Victor Westerholm, Öningebys Gründer und Fixpunkt, hatte zwar einmal eine Reise nach Paris unternommen (1882), und er wusste sicherlich vom Hörensagen, was sich im aktuellen französischen Kunstleben bewegte. Aber seine künstlerische Heimat hieß eindeutig Düsseldorf. Gerade 1886 schloss er dort seine langjährigen Studien (mit Unterbrechungen seit 1878) an der Kunstakademie erfolgreich ab. Von dem in Düsseldorf lehrenden, in ganz Deutschland berühmten Landschaftsmaler Eugène Dücker (1841–1916) hatte Westerholm sich einiges angeeignet. Vor allem setzte er sich sehr genau mit den Stimmungswerten in den Motiven seines Lehrers auseinander und erreichte sogar dessen Meisterschaft, wenn es darum ging, einen „Witterungsrealismus“, wie Aimo Reitala ihn treffend bezeichnet, in der Landschaftsmalerei einzubringen.⁶

Wichtiger in diesem Zusammenhang ist jedoch, dass Dücker seine Schüler zur Bildung von Künstlerkolonien animierte. Von Düsseldorf aus „beflügelte [er] geradezu missionarisch den Geist der Künstlerkolonien, die jetzt entstanden oder bereits entstanden waren und Zulauf durch

³ Claus Pese, *Künstlerkolonien in Europa. Eine literarische Reise in sechs Etappen*, Ausst.Kat. *Künstlerkolonien in Europa. Im Zeichen des Himmels und der Ebene*, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 2001, S. 13-23, Zitat: S. 16.

⁴ Matthias Hamann, *Im Bannkreis des Waldes. Künstlerkolonien um Fontainebleau*, Ausst.Kat. s. Anm. 3, S. 25-41.

⁵ Riita Konttinen, *Nordic Women Artists in Paris*, Ausst.Kat. *À Paris! Nordic Artists in Paris in the Late 19th Century*, Gallen-Kallela Museo, Espoo 1996, S. 31-38. Ausst.Kat. *Artistes finlandais en Bretagne 1880-1890*, Musée de Pont-Aven et Institut finlandais, Paris 1990. Soili Sinisalo, *Un pays où les femmes ont du talent* und Marja Supinen, *Les peintres sur les rives de la Manche*, beide in: Ausst.Kat. *Peintre du Nord en voyage dans l'Ouest. Modernité et impressionisme 1860-1900*, Musée des Beaux-Arts de Caen et Ateneum d'Helsinki 2001, S. 80-87 und 88-99.

⁶ Zit. nach: Toni Wappenschmidt, *Auf der Suche nach der heimischen Bilderwelt. Finnische Künstler und die Düsseldorfer Malschule*, *Jahrbuch* s. Anm. 1, S. 108.

seine Schüler bekamen“.⁷ Beispiele für junge Künstler, die die Anregungen des Meisters befolgten, finden sich in den Kolonien von Willingshausen, Ahrenshoop, Ekensund, Worpsswede – und zweifellos: auch in Önningeby.

Dennoch entstand auf Åland keine Filiale der Düsseldorfer Akademie. Westerholm selber wandte sich bald anderen Leitsternen zu und entwickelte sich zu einem Impressionisten nordischer Prägung.⁸ Ansonsten herrschte in der schnell wachsenden Künstlergruppe ein Naturalismus vor, wie er in den Pariser Kunstschulen gelehrt wurde. Neben Westerholm nahm Elin Danielson unter den Kolonisten in Önningeby künstlerisch eine führende Rolle ein. Auf der Pariser Weltausstellung von 1889 bekam die 27-jährige, zwischen Finnland und Frankreich pendelnde Bohemienne eine bronzene Medaille für ein auf Åland gemaltes Porträt.⁹

Die Künstlerkolonie von Önningeby befand sich – trotz ihrer geographisch peripheren Lage – mitten in Europa. Sowohl künstlerisch als auch soziokulturell war sie ein typisches Beispiel für das Phänomen „Künstlerkolonie“ um 1900. Wie in anderen Kolonien bevorzugten die Maler in Önningeby Landschaften und Genrebilder. „Westerholm beschäftigte sich mit einem Birkenbild [...]“, erinnerte sich Hanna Rönning in ihrer bereits erwähnten Chronik, „und Elin Danielson malte ein Interieur von der großen Stube bei [dem Bauern] Mattas, wo die schöne Hausfrau die Abendmilch in große Holzbottiche füllt. Ante Federley hatte zwei große Skizzenbücher mit Zeichnungen, und Acke malte den Bauern auf Knapans Hof. Selbst hatte ich meine Staffelei in einem Roggenfeld mit Schobern und einem Jungen mit einer Milchkanne [...] aufgestellt“.¹⁰

Typisch europäisch ist hier nicht nur die Vorliebe für ländliche Motive, sondern auch das – wenn auch oberflächliche – ethnographische Interesse der Maler für die ortsansässige Bevölkerung. Dabei hatten die „Fremden“, also die Künstler, offensichtlich keine Schwierigkeiten, geeignete Modelle für ihre Bilder zu finden. Die Einheimischen posierten ohne Knurren und für wenig Geld, sei es in Önningeby, in Pont Aven, Skagen, Willingshausen, Arild, St. Ives oder anderswo.¹¹

Eine gesellschaftskritische Sicht auf die harte Arbeit der Landbevölkerung kommt in den in Önningeby entstandenen Kunstwerken jedoch so wenig wie in denen anderer Künstlerkolonien vor. Das einvernehmliche Verhältnis zwischen den Zugereisten und der Ortsbevölkerung wurde natürlich begünstigt durch die willkommene Einnahmequelle, die die Vermietung von Unterkünften bot. In Önningeby stellten die Bauern wie anderswo auch mehr als gern den Künstlern ihre Stuben und Kammern zu Verfügung und sorgten für Verpflegung. Und auch auf Åland übte die Anwesenheit der Künstler eine bemerkenswerte Anziehungskraft auf den Tourismus aus. „Dank der guten Reklame, die die Künstlerkolonie unwissentlich für das Dorf machte“, erinnerte sich Hanna Rönning, „wurde Önningeby von Sommerfrischlern bevölkert“.¹² Wenn Künstler sich in einem Badeort niedergelassen hatten, trug ihre Anwesenheit allmählich zu einer enormen Steigerung der Popularität dieses Ortes bei, man braucht nur an Skagen, Pont Aven, Arenshoop, Katwijk, St. Ives und andere ehemalige Fischerdörfer zu denken. In manchen

⁷ Bernd Küster, „...diese irdischen Paradiese“. Deutsche Künstlerkolonien im 19. Jahrhundert, Ausst.Kat. s. Anm. 3, S. 110.

⁸ Aimo Reitala, Victor Westerholm, Ausst.Kat. *Victor Westerholm. A Foremost Finnish Landscapist*, Turku Art Museum 1991, S. 46 f.

⁹ Riita Konttinen, *Åren i Finland, Elin Danielson-Gambogi*, Tavastehus Konstmuseets publikationer 3/1995, S. 83 und 105.

¹⁰ Hanna Rönning, s. Anm. 2, S. 54.

¹¹ Catherine Puget, Die Künstlerkolonie von Pont-Aven und Le Pouldu im 19. und 20. Jahrhundert; Cecilia Lengefeld, Avantgarde im Abseits. Künstlerkolonien in Dänemark, Norwegen, Schweden und Finnland; Marion Whybrow, Künstlerkolonien in Cornwall; Bernd Küster, „...diese irdischen Paradiese“. Deutsche Künstlerkolonien im 19. Jahrhundert; Ruth Negendanck, Nicht immer die Ersten, wohl aber die Entscheidenden. Künstlerkolonien an der See; alle im Ausst.Kat. s. Anm. 3, S. 57-65, S. 139-151, S. 79-86, S. 103-122, S. 123-137.

¹² Hanna Rönning, s. Anm. 2, S. 37.

von ihnen entstanden sogar Galerien, die die Kunstwerke der Kolonisten verkauften.¹³ Kein Wunder, dass die Eröffnung eines Seebades nach kontinentalem Muster in Mariehamn um 1890 in Öningeby mit gemischten Gefühlen bewertet wurde. Auf jeden Fall sollte die Invasion von Badegästen keinen zusätzlichen Absatzmarkt für die bis 1914 insgesamt 25 Öningeby-Künstler eröffnen.

Zusammenfassend ist festzustellen, dass Öningeby im Vergleich zum übrigen Europa geradezu wie ein Musterbeispiel des Phänomens „Künstlerkolonie“ anmutet. Bei näherem Hinsehen entdeckt man jedoch eine ungewöhnliche Initiative der Künstler auf Åland, die es in anderen Kolonien so nicht gab. Die ursprüngliche Idee war an sich nahe liegend: Man wollte durch eine Kunstausstellung das bislang „schlummernde Kunstinteresse“ der Bevölkerung in Turku wecken. Der dort im Dezember 1890 gezeigten Ausstellung mit Gemälden von Victor Westerholm und Elin Danielson sowie Skulpturen von Emil Wikström (1864–1942) war ein solcher Erfolg beschieden, dass sich mit Unterstützung der Presse und der Stadtväter im folgenden Jahr ein Kunstverein gründen konnte. Aufgrund des politischen Drucks im russischen Großherzogtum Finnland wählte man in der Presse eine neutrale Position bei der Ankündigung. Im geplanten Kunstverein, hieß es auf Schwedisch in *Åbo Tidning*, können „mit Leichtigkeit Personen von verschiedenen politischen und Sprachparteien zusammengeführt werden“.¹⁴ Eine klug formulierte Werbung in einem Land, in dem mehrere Sprachen um die Vorherrschaft rangen und bildende Kunst ein politisches Potenzial an Einigung und Ausgleich besaß. Die wichtigste Aufgabe des 1891 gegründeten Kunstvereins von Turku bestand darin, jährlich eine Ausstellung zu veranstalten und Kunstwerke von dieser zu erwerben. Das scheint auf den ersten Blick nicht besonders originell, da europaweit viele Künstler einen engen Kontakt zwischen ihrer Kolonie und Ausstellungsveranstaltern aus der Großstadt suchten. Die Worpsweder etwa stellten erfolgreich in München aus und die Tervurener im Brüsseler Salon. Die Fleskum-Maler waren in „Høstutstillingen“ in Kristiania willkommen und die Künstler von Newlyn in der Royal Academy in London.¹⁵

In Finnland dagegen mussten Kunstinstitutionen erst einmal geschaffen werden; ein Museum von Rang gab es bis dahin nur in Helsinki. Als der neu gegründete Kunstverein in Turku auf großen Zuspruch stieß, wagte man allmählich auch dort an ein Museumsgebäude zu denken. Diese zunächst „vagen Träume“, wie Hanna Rönnerberg die Diskussionen in Öningeby nannte,¹⁶ konnten dank einer großzügigen privaten Schenkung 1904 in Turku verwirklicht werden. Aber auch die vorausschauende Erwerbungs politik, die der Kunstverein – mit Westerholm an der Spitze - von vornherein betrieben hatte, trug zur erfolgreichen Realisierung des Museums bei. Man konzentrierte sich weder auf „Öningeby-Kunst“ noch auf die bewunderten Größen der älteren Generation. Im Gegenteil: Mit Spitzenwerken des „Jungen Finnlands“ in Helsinki (beispielsweise von Axel Gallén, Eero Järnefelt und Pekka Halonen) sicherte sich das neue Museum von vornherein eine überregionale Bedeutung.¹⁷ Seine Gründung – und darauf konnten die Öningeby-Künstler stolz sein – ging letztlich von einer ersten Initiative in ihrer Kolonie aus.

In Helsinki sah das Kunstklima im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts anders aus. Dort bemühten sich die Künstler unnachgiebig, ein hoch gestecktes Ziel zu erreichen, nämlich, das

¹³ Ruth Negendanck, *Künstlerkolonie Ahrenshoop. Eine Landschaft für Künstler, Fischerhude 2001*, S. 135 ff. Emke Raasen-Kruimel, *Künstlerkolonien in den Niederlanden*, Ausst.Kat. s. Anm. 3, S. 93-101. Weitere Literaturhinweise: Anm. 11.

¹⁴ Zit. nach: *Konstföreningen i Åbo. En redogörelse för föreningens verksamhet 1891-1916*, enl. uppdrag av direktionen utarbetad av Axel Haartman, Åbo 1916, S. 4.

¹⁵ Maurits Wynant und Hermann de Vilder, *Künstlerkolonien in Belgien*, Ausst.Kat. s. Anm. 3, S. 93-101. Weitere Literaturhinweise: Anm. 11.

¹⁶ Hanna Rönnerberg, s. Anm. 2, S. 107.

¹⁷ Berndt Arell, *Hundra år konstmuseiverksamhet i Åbo. „...så utan minsta friande till publikens gunst, så utan minsta medgivande åt dagens smak...“*, *Nationalskatter. Åbo konstmuseum*, Åbo konstmuseums publikationer 1/1998, S. 22-31.

nationale Selbstbewusstsein der Finnen zu heben. Das ab den 1830er-Jahren zusammengetragene Epos *Kalevala* wurde zur Inspirationsquelle, wenn es darum ging, ein eigenes – von der schwedischen Vergangenheit und der russischen Gegenwart losgelöstes – Geschichtsbewusstsein heranzubilden. Bekanntlich spielte dabei der so genannte „Karelianismus“ eine bemerkenswerte Rolle: In den 1890er-Jahren zogen die in Paris ausgebildeten Künstler aus Helsinki auf beschwerliche Reisen in das als Urprovinz der Finnen auserwählte, schwer zugängliche Landesinnere, um den tiefen Wäldern Kareliens einen neuromantischen künstlerischen Ausdruck zu entlocken. Es wundert daher nicht, dass diese Pioniere, deren Landschaftsmalerei im harten politischen Klima der zunehmenden Russifizierung in der finnischen Öffentlichkeit auf begeisterte Zustimmung stieß, der Großstadt den Rücken kehrten.¹⁸ Einige bauten sich Ateliers in der Wildnis (z.B. Axel Gallén und Emil Wikström), andere suchten ein Zuhause in einer ländlichen Gegend – aber mit Helsinki in bequemer Reichweite. So entstand um 1900 eine ganzjährige Künstlerkolonie am Ufer des Tuusula-Sees, nur eine Eisenbahnstunde von der Hauptstadt entfernt.¹⁹ Im Gegensatz zu den jungen Malern, die 15 Jahre zuvor nach Öningeby gekommen waren, waren die Tuusula-Kolonisten bereits durch Kunstwerke bekannt, die in ihrer nationalromantischen Landschaftsauffassung die „finnische Volksseele“ zum Ausdruck brachten. Diese Künstler konnten es sich durchaus leisten, Grundstücke zu kaufen und Häuser für sich und ihre Familien zu bauen. Auch die Freundschaft zwischen ihnen hatte sich schon bewährt, als sich zunächst das Ehepaar Juhani Aho (1861–1921) und Venny Soldan-Brofeldt (1863–1945) – er Schriftsteller, sie Malerin – sich in Tuusula niederließen, gefolgt von den Malern Pekka Halonen (1865–1933) und Eero Järnefelt (1863–1937) mit Familien. Järnefelts Ehefrau war eine Schwester des Komponisten Jean Sibelius (1865–1957), so dass auch er sich 1904 – als letzter – der Künstlerkolonie anschloss.

Politisch gehörten sie alle demselben Kreis an, der sich um die „jungfinnische“ Zeitung *Päivälehti* gebildet hatte, ein 1889 gegründetes Kulturorgan, das aufgrund seines radikalen finnischnationalen Kurses 1904 eingestellt wurde.

Gemeinsam war den bildenden Künstlern am Tuusula-See auch, dass sie mit nationalem Engagement im Jahr 1900 an der Weltausstellung von Paris teilgenommen hatten: Eero Järnefelt in der Kunstabteilung, während Soldan-Brofeldt und Halonen sich mit anderen Künstlern begeistert für die Gestaltung des finnischen Pavillons eingesetzt hatten. Dieser Pavillon vermittelte durch großformatige Gemälde mit einheimischen Landschaftsmotiven und Darstellungen aus dem finnischen Alltagsleben ein Bild von einem friedfertigen Volk mit hochstehender Kultur, das reif war, als selbstständiger Staat auf der europäischen Bühne hervorzutreten.

Auch auf dem Gebiet der Architektur und des Kunsthandwerks nutzten die Finnen ihre Chance, wie Kerstin Smeds überzeugend darstellt, sich im internationalen Wettbewerb als fortschrittlich zu präsentieren und damit Punkte auf dem politischen Tummelplatz der Pariser Riesenschau zu sammeln.²⁰

Das ist besonders interessant im Hinblick darauf, dass die Tuusula-Künstler zur gleichen Zeit mit dem Bau und der Einrichtung ihrer Atelierhäuser beschäftigt waren. Auch die Verwirklichung dieser Gesamtkunstwerke regte zum Nachdenken über ein zeitgemäßes nationales Selbstbild der Finnen an. Auf keinen Fall wollten die Künstler die damals in bürgerlichen Kreisen grassierende Dekorationsucht imitiert Möbelstile übernehmen, die nach kontinentalen, vor

¹⁸ Hannes Saarinen, Die finnische Nation und ihre Symbole im 19. Jahrhundert, Ausst.Kat. *Das Licht kommt jetzt von Norden – Jugendstil in Finnland*, Bröhan-Museum, Berlin 2002, S. 22-30.

¹⁹ Riita Konttinen, Die Künstlergemeinschaft am Tuusula-See, *Jahrbuch*, s. Anm. 1, S. 14-23.

²⁰ Kerstin Smeds, *Helsingfors – Paris. Finlands utveckling till nation på världsutställningarna 1851–1900*, Skrifter utgivna av Svenska litteratursällskapet i Finland, Nr 598, Helsingfors 1996, S. 277 ff.

allem deutschen Vorbildern die städtische Wohnungseinrichtung dominierten.²¹ Aber wie sollte – praktisch aus dem Nichts – ein „Suomen tyyli“, ein „finnischer Stil“ entstehen?

Die Antworten fielen je nach Geschmack der Bauherren unterschiedlich aus, doch machte sich eine Vorliebe für schweres Baumaterial allgemein bemerkbar. Besonders volkstümlich mutet dabei Halonens als Blockhaus ausgeführtes Domizil „Halosenniemi“ an, das er mit seinen handwerklich professionellen Verwandten aus Mittelfinnland selbst errichtete. Die für den Bau erforderlichen Baumstämme wurden von weit her per Eisenbahn transportiert, wobei die langen und kräftigen, für das Atelier vorgesehenen Dachbalken sogar zwei Güterwaggons hintereinander beanspruchten. Das fertige Haus mit einem sich über zwei Stockwerke ziehenden Atelierraum beeindruckte durch seine gewaltigen Dimensionen und nicht zuletzt durch das in Südfinnland unübliche, karelisch anmutende Exterieur. Aber auch innerhalb der vier Wände holte das Ehepaar Halonen Inspiration in der finnischen Volkskunst; davon zeugt das klobige Mobiliar, mit dem das Atelier zum Teil ausgestattet wurde.²²

Beim Ehepaar Aho/Soldan-Brofeldt waren dagegen gewisse Grenzen für bauliche Eigeninitiative gesetzt, denn sie mieteten ihr „Ahola“ genanntes Haus. Um so bemerkenswerter, dass Venny Soldan-Brofeldt 1902 einen vermutlich von ihr entworfenen Anbau im karelischen Blockhausstil durchsetzen konnte, damit sie ein geeignetes Atelier bekam. Auch dieser Gebäudeteil wurde von Halonens Verwandten errichtet und diente wie das Atelier in „Halosenniemi“ als gemütlicher Treffpunkt der Familienmitglieder und der Freunde. Die Einrichtung des bereits neun Jahre später abgetragenen Anbaus erscheint auf Fotos als „anspruchlos“ und „einfach“.²³

Der Verzicht auf Luxus bildet einen gemeinsamen Nenner für die Künstlerhäuser um den Tuusula-See. Als „einfach“ wurde jedoch nicht nur selbst entworfenes Mobiliar nach ruralen Vorbildern angesehen, sondern auch der gustavianische Möbelstil, eine vom Material her weniger aufwendige nordische Variante des französischen Louis Seize. Einzelne geerbte gustavianische Möbelstücke fanden überall in den Künstlerhäusern Verwendung.²⁴

Der einzige Künstler in Tuusula, der die Maxime der Einfachheit nicht ganz ernst nahm, war Jean Sibelius. Er ließ den befreundeten Architekten Lars Sonck (1870–1956) sein etwas mehr auf Eleganz angelegtes Künstlerhaus bauen. Sonck war für viele internationale Trends der Zeit offen, und man sieht in Sibelius' Anwesen „Ainola“ deutlich zeitgenössische schwedische und schweizerische Einflüsse.²⁵ Die massiven, ursprünglich womöglich als „karelisch“ empfundenen Blockhauswände, bekamen 1912 eine leichte Holzverkleidung.²⁶ Hell übermalt, erschien das Haus nach der Renovierung nicht mehr dem finnischen Boden entwachsen, sondern eher einer bürgerlichen, für gehobene Ansprüche geschaffenen Villenkultur verpflichtet zu sein. Somit passte sich die private Künstler-Kulisse allmählich dem Selbstverständnis des international gefeierten Komponisten an.

In den Diskussionen während der Bauphase im finnischen Tuusula dürfte man dieselben Fragen thematisiert haben wie bei ähnlichen Bauvorhaben in anderen Ländern. Einerseits sollte das Atelierhaus individuell gestaltet, d. h. ein „gebautes Selbstporträt“ sein,²⁷ andererseits machte man sich europaweit Gedanken darüber, inwiefern „Volkskunst“ als kreative Grundlage für eine

²¹ Ritva Wäre, „Jugendstil“ in Finnland. Zu den finnisch-deutschen Kontakten in der Architektur der Jahrhundertwende, *Jahrbuch*, s. Anm. 1, S. 53-57.

²² Vgl. fotografische Abbildungen in der dreisprachigen Broschüre des Museums Halosenniemi (ISBN 951-99702-1-15), S. 13 ff.

²³ Maritta Nylén-Linko, *The Development of the Ahola-Building, Ahola. A profile of the life and works of author Juhani Aho and artist Venny Soldan-Brofeldt*, published by the Juhani Aho Society, City of Järvenpää o.J., S. 26.

²⁴ Riita Konttinen, s. Anm. 19, S. 17.

²⁵ Paula Kivinen, *Sonck och nationalromantiken*, Ausst.Kat. *Lars Sonck 1870-1956*, Konstakademien, Stockholm 1989, S. 10.

²⁶ Riita Konttinen, s. Anm. 19, S. 17.

²⁷ Christine Hoh-Slodczyk, *Das Haus des Künstlers im 19. Jahrhundert*, München 1985, S. 99.

neue Architektur und für ein modernes Kunstgewerbe nutzbar gemacht werden könnte.²⁸ Anregend wirkten dabei die Ideen des Engländers William Morris und die Arts and Crafts-Bewegung, die in Finnland durch das Kunstgewerbeunternehmen „Iris“ ein eigenes Profil bekam. Riita Konttinen hat außerdem auf den Einfluss der Einrichtungsideen des schwedischen Künstlers Carl Larsson (1853–1919) hingewiesen. Diese wurden schnell durch die reproduzierte Aquarellserie „Ett hem“ („Ein Heim“) von 1899 verbreitet und stießen in den nordischen Künstler- und Intellektuellenkreisen auf positive Resonanz.²⁹ Larsson und seine Frau Karin mischten mutig schwedisches Bauernmobiliar mit selbst entworfenem, farbenfrohem Hausrat und japaninspirierte Wandmalereien mit geerbten, weißen Möbelstücken im gustavianischen Herrenhofstil. Mit ähnlichen Stilbrüchen experimentierte man auch in Tuusula. Ein Beispiel: In Halosenniemi bildet eine weiß lackierte gustavianische Kommode mit einem dunkel lasierten Stuhl derselben Epoche und einem Empire-Tisch ein originelles Ensemble vor der dunklen Blockhauswand.³⁰

Auf der Suche nach einem genuin „finnischen Stil“ in der Bau- und Einrichtungskunst betraten die Koloniekünstler neue Wege. Unkonventionell und kreativ bemühten sie sich dabei, die tradierte Volkskunst zu reaktivieren. Aber sie waren keineswegs allein, weder mit ihrem Trend zum Nationalen, noch mit dem Bestreben, sich in einem „einfachen“ Ambiente zu inszenieren. Bei dem Wunsch, Kunst und Leben im Künstlerhaus zu einer Einheit zu verbinden, flüchteten die europäischen Künstler nicht nur aufs Land, sondern auch in eine vergangene, nostalgisch verklärte, vermeintlich „gute Zeit“. Dabei konnte auch – wie bei William Morris – das „Mittelalter“ gute Dienste leisten. In Norwegen etwa beschäftigte sich der Künstler Gerhard Munthe (1849–1929) intensiv mit der einheimischen mittelalterlichen Textilkunst. Geschickt kombinierte er diese mit den gegen Ende des 19. Jahrhunderts beliebten japanischen Vorbildern und schuf so einen „Stil“, der von seinen Landsleuten als echt „norwegisch“ aufgefasst wurde. 1898, bei der Planung seines Hauses „Leveld“ in der Künstlerkolonie von Lysaker, verwarf er den populären verspielten „Drachensstil“. Stattdessen ließ Munthe den altbewährten, gediegenen und schmucklosen Herren- oder Pfarrhof wieder aufleben. Trotz diesem Bekenntnis zu einer traditionell „einfachen“ Architektur der norwegischen Vergangenheit verraten die Farbzusammensetzungen der Räume – grün und gelb – Munthes Vorliebe für die japanische Einrichtungskunst sowie seine Freude am Experiment.³¹

Auf dem gesamten europäischen Kontinent setzte man sich im Zeichen der Innovation mit vergangenen, als „einfach“ und „natürlich“ empfundenen Bau- und Möbelstilen, auseinander. In der Künstlerkolonie Worpswede bei Bremen beispielsweise warf Heinrich Vogeler (1872–1942) einen schwärmerischen Blick zurück auf das Biedermeier und auf die Bauernmöbel der Gegend, als er in seinem Haus „Barkenhoff“ solche Einrichtungsgegenstände mit selbst entworfenem, vom Jugendstil inspirierten, Mobiliar zusammenstellte.³²

Trotzdem blieben die Gesamtkunstwerke in Tuusula bemerkenswerte Zeugen des Aufbruchs. Die Künstlerhäuser dort vertraten auf finnischem Boden – leicht modifiziert – dasselbe kulturpolitische Programm wie der Ausstellungspavillon in Paris, den der Ausstellungskommissar Albert Edelfelt treffend, wenn auch etwas hochtrabend, als einen „Tempel, in dem Finnlands Geist wohnen soll“, bezeichnete.³³ Aber während der Ausstellungspavillon seine politisch

²⁸ Bernward Deneke, *Volkskunst und Stilwende, Von Morris zum Bauhaus. Eine Kunst gegründet auf Sachlichkeit*, hg. von Gerhard Bott, Darmstadt 1977, S. 91-108.

²⁹ Riita Konttinen, *Jahrbuch*, s. Anm. 19, S. 16.

³⁰ S. Anm. 22, S. 16.

³¹ Vidar Poulsson, Gerhard Munthe og norsk arkitekturdebatt. Da dragestilen og nygotiken gikk av mote, *Forskningsnytt fra Norges almenvitenskapelige forskningsråd*, Nr. 7/1981, S. 18-21.

³² Thomas Heyden, „Ein unendlich fernes Ahnherrnbild“. Heinrich Vogeler und das Neubiedermeier, *Ausst.Kat. Heinrich Vogeler und der Jugendstil*, hg. von der Barkenhoff-Stiftung Worpswede Cornelia Baumann und Vera Losse, Worpswede 1998, S. 112-121.

³³ Zit. n. Kerstin Smeds, s. Anm. 20, S. 349.

mahnende Botschaft nur während des Sommers 1900 vermitteln konnte, blieben dessen Nachfolgebauten in Tuusula als private Hoffnungsträger für eine künftige Selbständigkeit Finnlands bestehen.