



**Maike Teubner**

# **LICHT–NATUR– MELANCHOLIE**

**Konstruktionen des Nordischen**

**bei Olafur Eliasson, Ragnar Kjartansson  
und A. Karlsson Rixon**

**Reimer**



Maike Teubner

**LICHT – NATUR – MELANCHOLIE**

Konstruktionen des Nordischen bei Olafur Eliasson,  
Ragnar Kjartansson und A. Karlsson Rixon



Maike Teubner

# **LICHT–NATUR– MELANCHOLIE**

**Konstruktionen des Nordischen**

**bei Olafur Eliasson, Ragnar Kjartansson  
und A. Karlsson Rixon**

Reimer

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften in Ingelheim am Rhein sowie auch des Freundeskreises des Instituts für Kunstgeschichte der Universität Erlangen-Nürnberg e. V.

Das vorliegende Buch ist eine leicht überarbeitete Fassung der Schrift „*Northern Light – Scandinavian Pain*. (De)Konstruktionen des ‚Nordischen‘ in Ausstellungen und zeitgenössischer Kunst“, die im Jahr 2023 von der Philosophischen Fakultät der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg als Dissertation angenommen wurde.

Die Forschungsarbeit wurde mit einem Stipendium aus besonderen Mitteln gefördert, die der Freistaat Bayern zur Realisierung der Chancengleichheit für Frauen in Forschung und Lehre im Staatshaushalt bereitstellt. 2024 wurde die Arbeit mit dem Promotionspreis der STAEDTLER-Stiftung ausgezeichnet.

Mit 34 Farb- und 14 S/W-Abbildungen

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Umschlaggestaltung und Layout: Alexander Burgold · Berlin

Umschlagabbildung: Ragnar Kjartansson: *Scandinavian Pain*, 2006, siehe Abb. 41

Lektorat der Interviews: Jacqueline Todd, Berlin

Schrift: Adobe Garamond, Gill Sans

Druck und Verarbeitung: Hubert & Co., Göttingen

© 2024 by Dietrich Reimer Verlag GmbH · Berlin

[www.reimer-verlag.de](http://www.reimer-verlag.de)

Der Verlag behält sich die Verwertung des urheberrechtlich geschützten Inhalts dieses Werkes für Zwecke des Text- und Data-Minings nach § 44 b UrhG ausdrücklich vor. Jegliche unbefugte Nutzung ist hiermit ausgeschlossen.

Alle Rechte vorbehalten

Printed in Germany

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier

ISBN 978-3-496-01710-3 (Print)

ISBN 978-3-496-03100-0 (E-PDF)

# Inhalt

Danksagung.....	7
Einleitung.....	9

## TEIL I KONSTRUKTIONEN DES ‚NORDISCHEN‘ IN AUSSTELLUNGEN ZUR KUNST DER NORDISCHEN LÄNDER

<b>Blick und Gegenblick</b>	
<b>Malerei des 19. Jahrhunderts in zwei Ausstellungen der 1980er-Jahre .....</b>	<b>32</b>
1 Eine US-amerikanische Ausstellung mit „nordischem Charakter“ <i>Northern Light. Realism and Symbolism in Scandinavian Painting, 1880–1910,</i> Brooklyn Museum New York 1982 .....	33
<i>Northern Light</i> erstrahlt.....	33
Konzeptionelle Kehrtwende .....	38
Drei Topoi des ‚Nordischen‘: Licht, Naturnähe, Melancholie .....	40
„A different path to modernity“: Revision der Kunstgeschichte.....	48
Dramen als Kronzeugen nordischer Schwermut .....	50
2 Selbstbild des Nordens als progressive Peripherie <i>Im Lichte des Nordens. Skandinavische Malerei um die Jahrhundertwende,</i> Kunstmuseum Düsseldorf 1986.....	57
Nordische Kunst kommt nach Europa .....	57
<i>Northern Light</i> ins rechte Licht gerückt.....	61
Der ‚moderne‘ Norden.....	64
Lichttopos und Skandinavien-Mode um 1900.....	66
<b>Zwischen Zentrum und Peripherie</b>	
<b>Gegenwartskunst in zwei Ausstellungen des Jahres 1998.....</b>	<b>72</b>
3 Relative Peripherie <i>Come Closer. Kunst der 90er Jahre aus Skandinavien und ihre Vorläufer,</i> Liechtensteinische Staatliche Kunstsammlung Vaduz 1998.....	73
Alles ist relativ.....	73
Norden als relative Peripherie, Close Other oder Semi-Peripherie .....	75
Skandinavien-Bilder in der Nationalromantik .....	83
Nationalromantik dekonstruiert.....	87
Die Peripherie als Zentrum.....	89
4 Das ‚Nordic miracle‘ der 1990er-Jahre <i>Nuit blanche. Scènes nordiques. Les années 90,</i> Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris 1998.....	95
Das Wunder im Norden.....	95
Unbekannter Norden: der Katalog als Mental Map.....	97
Im ‚glokalen‘ Zwischenraum.....	100
Gegenwartskunst vs. Topoi des ‚Nordischen‘.....	107
‚Nordic miracle‘ als Nordic Branding.....	115

## TEIL II REFLEXION DER TOPOI DES ‚NORDISCHEN‘ IN DER GEGENWARTSKUNST DER NORDISCHEN LÄNDER

5 Nordisches Licht in Kalifornien – Annica Karlsson Rixon.....	125
<i>Konstnärslunch</i> (1997) – Mittagessen der Künstlerinnen in L.A. ....	125
<i>Kunstnerfrokost</i> (1883) – Mittagessen der Künstler in Skagen.....	129
Appropriation und Aktualisierung.....	131
If you are going to San Francisco – Mobilitätsprogramme .....	137
Geschichte umschreiben.....	138
Skagen liegt in Hollywood.....	144
Melancholie unter Palmen.....	147
6 Nordische Naturstoffe im White Cube – Olafur Eliasson.....	151
Sechs Tonnen Gletschereis.....	151
<i>Riverbed</i> (2014) – das verschüttete Museum.....	156
Landschaft im White Cube.....	161
Der Betrachter in Bewegung.....	164
<i>Moss wall</i> (1994) – Positionsbestimmung in den 1990er-Jahren.....	169
‚Lavaland‘: Isländische Kunsttradition .....	173
Island-Framing.....	176
Melancholie der Gletscher.....	180
7 Nordische Melancholie zwischen Edvard Munch und ABBA – Ragnar Kjartansson.....	183
Tod, Sex, Alkohol .....	183
Munch in der Hütte, ABBA auf dem Dach.....	187
<i>Scandinavian Pain</i> (2006) – inszenierte Schwermut .....	192
„Der leidende Künstler ist endlich zurück!“ .....	198
Neon: Werktitel als Werbeträger.....	205
„Norske mand i hus og hytte“: Die Hütte als Nationalsymbol .....	206
Täglich sechs Stunden Gejammer: Dauer und Wiederholung.....	209
Nordic Melancholy, Nordic Noir, Nordic Branding.....	215
Zusammenfassung .....	222
<b>Anhang</b> .....	230
Interview mit Ragnar Kjartansson.....	230
Interview mit Maria Lind .....	239
Interview mit John Peter Nilsson I .....	243
Interview mit John Peter Nilsson II .....	248
Abkürzungsverzeichnis.....	250
Literaturverzeichnis .....	251
Bildnachweis.....	286

# Danksagung

Herzlich möchte ich allen danken, die die Entstehung dieses Buches unterstützt haben. Ein besonderer Dank gilt meiner Doktormutter PD Dr. Eva Wattolik, die mein Promotionsvorhaben stets zuverlässig betreut und mit fachlichem Rat entscheidend gefördert hat. In zahlreichen Kolloquien bestärkte sie mich in der Wahl des Themas und trug zu dessen klarer Strukturierung bei. Prof. Dr. Kilian Heck danke ich herzlich für die Übernahme des Zweitgutachtens und hilfreiche Anregungen sowie für die Möglichkeit, am Kolloquium der Universität Greifswald teilnehmen zu dürfen. Der regelmäßige Austausch in der daraus hervorgegangenen Schreibgruppe war insbesondere während der pandemiebedingten Schließung der Bibliotheken wichtig – hier gilt mein Dank Christel Bair, Alina Bakowski und Frieda Schmidt.

Maßgeblich bereichert wurde die Studie durch Recherchen in schwedischen Museen und Bibliotheken sowie durch Hinweise aus dem Forschungskolloquium der Universität Stockholm, bei dem ich als Gastdoktorandin mein Projekt vorstellen konnte. Ermöglicht haben dies Dr. Daniel Birnbaum, Prof. Dr. Anna Näslund, Prof. Dr. Jessica Sjöholm Skrubbe und Prof. Dr. Märten Snickare – *tusen tack!* Außerdem danke ich Dr. Sara Callahan, Prof. Dr. Peter Gillgren, Prof. Dr. Annika Öhrner, Dr. Carina Rech und Prof. Dr. Jeff Werner. Finanziell gefördert wurde die Reise von der Dr. Alfred-Vinzl-Stiftung. Einem großzügigen Stipendium des Svenska Institutet verdanke ich einen Sommer-Sprachkurs in Schweden.

Interviews mit Künstler:innen und Kurator:innen lieferten spannende Einblicke, die ich der Sekundärliteratur nicht hätte entnehmen können. Für ihre Zeit, Offenheit und Unterstützung meines Vorhabens danke ich herzlich Ragnar Kjartansson und Lilja Gunnarsdóttir, Maria Lind, John Peter Nilsson, sowie Mathias Augustyniak, Lars Bang Larsen, David Larsson, Matts Leiderstam und Hans Ulrich Obrist.

Durch den Besuch von Lehrveranstaltungen und Tagungen der Skandinavistik habe ich nicht nur die Sprachen und die Literatur Skandinaviens zu schätzen gelernt, sondern vor allem Kenntnisse über den historischen und kulturellen Kontext erworben, die meine Analyse wesentlich fundiert haben. Für diese wertvolle Erweiterung meiner Perspektive danke ich herzlich Prof. Dr. Hanna Eglinger, Karina Brehm und Miriam Schlosser. Hanna Eglinger danke ich überdies für die Übernahme des Drittgutachtens und ihr Interesse an meiner Forschung.

Für die freundliche Bereitstellung von Informationen und Abbildungen danke ich u. a. i8 Gallery, Reykjavík; Studio Olafur Eliasson, Annika Gunnarsson, Maria C. Havstam, Magdalena Jetelová, Peter Johansson, Annette Kierulf, Fabian Knecht, Marie Laurberg, Dr. Friedemann Malsch, Henrik Nielsen, Martin Norrlind, Andreas Omvik, Anette Østerby, Dr. Axel Karlsson Rixon und Jan Svenungsson.

Der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften in Ingelheim am Rhein und dem Freundeskreis des Instituts für Kunstgeschichte der Universität Erlangen-Nürnberg danke ich herzlich für die großzügige finanzielle Unterstützung bei der Drucklegung dieses Buches.

Ich danke dem Reimer Verlag für die gute Zusammenarbeit und sorgfältige Vorbereitung der Publikation. Dr. Hadil Lababidi, Hannah Perleth und Andreas Wahlberg danke ich für die gründliche Durchsicht des Manuskripts. Ganz herzlich danke ich meinem Mann Tim, meiner Familie und Freunden für ihren Zuspruch – im Besonderen Helga Zentgraf sowie Dr. Melitta Kliege, die das Projekt in allen Phasen durch erhellende Gespräche und rheinischen Humor begleitet hat.

# Einleitung

In großen roten Neonbuchstaben prangen die Worte „Scandinavian Pain“ auf dem Dachfirst einer dunkelroten Holzhütte (**Abb. 1**). Die Hütte steht in einem unbeleuchteten Ausstellungssaal des Moderna Museet im schwedischen Malmö, den die Leuchtschrift in rötliches Dämmerlicht taucht. Der isländische Künstler Ragnar Kjartansson (\*1976) entwickelte diese Installation 2013 für seine Einzelausstellung im Rahmen des Kunstfestivals *Malmö Nordic 2013*. Den Innenraum der Hütte nutzte Kjartansson als Ausstellungsfläche – jedoch nicht für eigene Werke, sondern er zeigte eine Auswahl an Gemälden und Grafiken des bekannten norwegischen Künstlers Edvard Munch (1863–1944). In dieser Inszenierung werden Munchs Bildwerke durch die für Skandinavien so typische Holzhütte und den Neonschriftzug sowohl regional verankert als auch mit dem Topos der nordischen Melancholie in Beziehung gesetzt.

Kjartansson verknüpft mit diesem Werk zwei Kernbereiche der vorliegenden Arbeit: die Kunst des späten 19. Jahrhunderts und die Kunst der Gegenwart. Als verbindendes Element fungieren hier Themen und Vorstellungsbilder, die mit der nordischen Malerei der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert verknüpft sind. So greift Kjartansson in dem beschriebenen Werk *Scandinavian Pain* auf das romantische Klischee des schwermütigen nordischen Künstlers zurück, für das Munch als prominentes Beispiel steht. Solche künstlerischen Rückbezüge stehen im Zentrum der vorliegenden Studie, die sich mit der zeitgenössischen Kunst der nordischen Länder seit den 1990er-Jahren befasst. Zu den nordischen Ländern zählen Dänemark, Finnland, Island, Norwegen und Schweden sowie die autonomen Gebiete Grönland, Åland und die Färöer-Inseln. Folgende Fragestellung ist dabei leitend: Auf welche Weise und zu welchem Zweck werden die mit der skandinavischen Malerei des späten 19. Jahrhunderts verknüpften Topoi des ‚Nordischen‘<sup>1</sup> in der Gegenwartskunst behandelt? Dabei gilt es zunächst zu bestimmen, welche Aspekte in der internationalen Rezeption der Malerei der Jahrhundertwende als ‚nordisch‘ erkannt werden und wie dies begründet wird. Damit werden hier zwei Prozesse herausgearbeitet, die in einem wechselseitigen Austausch stehen: erstens die Konstruktionen von Topoi des ‚Nordischen‘ in Ausstellungen zur Kunst der nordischen Länder und zweitens die künstlerische Reflexion dieser Topoi in Werken der Gegenwartskunst.

---

1 Eine ideologiekritische Problematisierung dieses Begriffs erfolgt an späterer Stelle in der Einleitung.



Abb. 1 Installationsansicht: *Scandinavian Pain*: Ragnar Kjartansson, Edvard Munch, Moderna Museet, Malmö, 2013

Folgende Beobachtungen bilden den Ausgangspunkt dieser Untersuchung: Die Durchsicht von europäischen und nordamerikanischen Ausstellungskatalogen zur Kunst der nordischen Länder aus den letzten rund vierzig Jahren zeigte, dass 1982 eine verstärkte internationale Ausstellungstätigkeit mit der Wanderausstellung *Northern Light. Realism and Symbolism in Scandinavian Painting, 1880–1910*<sup>2</sup> in den USA einsetzte. Innerhalb dieses Jahrzehnts widmeten sich in der Folge gleich mehrere Ausstellungen der skandinavischen Malerei.<sup>3</sup> Die Mehrheit der Präsentationen konzentrierte sich zudem auf eine bestimmte Epoche: Der Zeitraum von 1870 bis 1920 gilt in der Kunstgeschichte der nordischen Länder als eine Phase kulturellen Aufbruchs. Kunstschaffende reisten in den 1870er- und 1880er-Jahren bevorzugt zu Studienaufenthalten nach Frankreich oder Deutschland, da die wenigen heimischen Kunstakademien kaum als innovativ empfunden wurden.<sup>4</sup> Es kam zu einem regen Kulturaustausch

2 Im Folgenden unter dem Kurztitel *Northern Light*.

3 Darunter *The Mystic North. Symbolist Landscape Painting in Northern Europe and North America 1890–1940* (Toronto, Cincinnati 1984), *1880-tal i nordiskt måleri* (Oslo, Stockholm, Helsinki, Kopenhagen 1985/1986) und *Dreams of a Summer Night. Scandinavian Painting at the Turn of the Century* (London, Düsseldorf, Paris, Oslo 1986/1987).

4 Vgl. David Jackson: Nordische Kunst. Durchbruch der Moderne. In: David Jackson u. Christiane Lange (Hgg.): *Aus Dämmerung und Licht. Meisterwerke nordischer Malerei 1860–1920*. Kat. Ausst. München, Groningen. München 2012, S. 11–25, hier S. 12. Zur Berufssituation weiblicher Künstler in den 1880er-Jahren siehe Carina Rech: *Becoming*

zwischen Kontinentaleuropa und dem Norden. Als die Künstler<sup>5</sup> in den 1890er-Jahren wieder zurückkehrten, suchten sie sich vielfach Themen und Motive, die sie als ‚typisch nordisch‘ verstanden, und schlossen sich teils in Künstlerkolonien auf dem Land zusammen, etwa in Skagen an der Nordspitze Dänemarks oder in Varberg an der Westküste Schwedens.<sup>6</sup> Die lokale Landschaft und die spezifischen Lichtverhältnisse, insbesondere die hellen Nächte zu Mittsommer, waren bevorzugte Bildmotive. In der nationalromantischen Bewegung des ausgehenden 19. Jahrhunderts fungierten solche Kunstwerke vor dem Hintergrund der Nationalstaatenbildung häufig als Manifestationen nationaler Identität. Auffallend homogen rücken denn auch die ausstellenden Institutionen das Licht in den Ausstellungstiteln ins Zentrum, darunter:<sup>7</sup>

- *Im Lichte des Nordens. Skandinavische Malerei der Jahrhundertwende* (Kunstmuseum Düsseldorf 1986)
- *Nordlicht. Finnlands Aufbruch zur Moderne 1890–1920* (Österreichische Galerie Belvedere Wien 2005)
- *Aus Dämmerung und Licht. Meisterwerke nordischer Malerei 1850–1920* (Kunsthalle München 2012)
- *Im Licht des Nordens. Dänische Malerei der Sammlung Ordrupgaard* (Hamburger Kunsthalle 2019).

Die Dominanz nationalromantischer Malerei lässt sich in der aktuellen Forschungslage zur skandinavischen Kunst konstatieren: Der Schwerpunkt liegt hier auf dem Verhältnis zwischen Kunst und der Herausbildung nationaler Identitäten im 19. Jahrhundert.<sup>8</sup> Anlässlich einer Ausstellung 1996, die erneut das ‚nordische Licht‘ im Titel trug, betonte der schwedische Kunsthistoriker Olle Granath die Bedeutung der Malerei des späten 19. Jahrhunderts für das Fremdbild des Nordens und des ‚Nordischen‘:

---

Artists. Self Portraits, Friendship Images and Studio Scenes by Nordic Women Painters in the 1880s. Phil. Diss. Univ. Stockholm. Göteborg, Stockholm 2021.

- 5 Der Rat für deutsche Rechtschreibung hat bislang keine einheitliche Regelung für geschlechtergerechte Sprache festgelegt. Daher wird aus Gründen der Lesbarkeit das generische Maskulinum verwendet. Die Personenbezeichnungen sind jedoch als genderneutral zu verstehen und schließen alle Geschlechtsidentitäten mit ein.
- 6 Vgl. Per Hedström: International oder national? Nordische Maler und Europa. In: David Jackson u. Christiane Lange (Hgg.): *Aus Dämmerung und Licht. Meisterwerke nordischer Malerei 1860–1920*. Kat. Ausst. München, Groningen. München 2012, S. 187–195, hier S. 193. Vgl. Frances Fowle: Introduction. *Nordic Artists' Colonies 1870–1914* (Part 1). In: *Art in Translation* 9 (2017), H. 2, S. 183–189.
- 7 Ähnliches lässt sich bei kunsthistorischen Publikationen beobachten, siehe z. B. Neil Kent: *The Triumph of Light and Nature*. *Nordic Art* 1740–1940. London 1987.
- 8 Aufgrund der Fülle an Publikationen kann hier kein vollständiger Literaturüberblick gegeben werden. Exemplarisch verwiesen sei auf Michelle Facos u. Thor J. Mednick u. Janet S. Rauscher: *National Identity in Nordic Art. Perceptions from Within and Without in 1889 and 1900*. In: *Centropa* 8 (2008), Nr. 3, S. 213–223. – Zu Dänemark: Patricia G. Berman: *In Another light. Danish Painting in the Nineteenth Century*. London 2007. – Zu Norwegen: Marie-Louise Monrad Møller: *Dahls Norwegen. Die künstlerische Erfindung einer norwegischen Nationalkultur*. Phil. Diss. Univ. Leipzig 2019. München 2020; Randi C. Solheim: *Kunst og nasjon. Brytninger i kunstsynet i Norge 1750–1905*. Phil. Diss. Univ. Stockholm 2018; Anja Gerdemann: *Adolph Tidemand (1814–76) und die Konstruktion norwegischer Identität*. Phil. Diss. Univ. Köln 2011. Köln 2016. – Zu Schweden: Michelle Facos: *Nationalism and the Nordic Imagination. Swedish Art of the 1890s*. Phil. Diss. Univ. New York. Berkeley 1998.

It is probably not an exaggeration to say that Nordic art during the last two decades of the 19<sup>th</sup> century more than anything else has contributed to reflect the genuine Nordic up to the present time. After a hundred years it has become evident that the world outside the five Nordic countries has come to understand this art as a correct description of what is genuinely Nordic.<sup>9</sup>

Von der nationalromantischen Malerei werden Topoi des ‚Nordischen‘ abgeleitet, die bis heute in der Kunstrezeption fortwirken. Themen wie das Licht, die in der interkulturellen Perspektive mit der Jahrhundertwende und dem ‚Nordischen‘ verbunden werden, tauchen seit den 1990er-Jahren erneut in Ausstellungspublikationen zur Gegenwartskunst auf. So ist *Norrskan 92 (Nordlicht 92)* 1992 der Titel einer Biennale im schwedischen Göteborg, die fünfzehn junge Künstler aus den nordischen Ländern präsentierte. Mit dieser Biennale knüpfte Göteborgs Konstmuseum an eine institutionsinterne Tradition an: Seit der Eröffnung im Jahr 1923 hatte sich das Museum mit Ausstellungen dezidiert ‚nordischer Kunst‘ profiliert.<sup>10</sup> In der Einleitung der Begleitpublikation zur Biennale werden die zeitgenössischen Positionen mit der Nationalromantik in einen Zusammenhang gebracht:

Kanske kan man också i 1990-talets nordiska konst ana en gryende nationalromantik, som kan erinra om det förra sekelskiftets, och som sannolikt har sin främsta grund i den accelererande processen mot ett integrerat och ‚internationaliserat‘ Europa.<sup>11</sup>

Vielleicht kann man auch in der nordischen Kunst der 1990er-Jahre eine aufdämmernde Nationalromantik erahnen, die an die vorige Jahrhundertwende erinnern kann und deren Hauptgrund sicherlich in dem sich beschleunigenden Prozess in Richtung eines integrierten und ‚internationalisierten‘ Europas besteht.

Ist die Gegenwartskunst also ebenfalls nationalromantisch und somit ‚genuin nordisch‘? Die Kuratoren begründeten diese These mit einer veränderten geopolitischen Situation, wie sie sich nach dem Fall der Berliner Mauer 1989 und dem Ende der Sowjetunion ergab: Mit dem Vertrag von Maastricht wurde 1992 auf Basis der Europäischen Gemeinschaften die Europäische Union gegründet und eine internationale Zusammenarbeit in den Bereichen Außen- und Sicherheitspolitik sowie Justiz und Inneres eingeleitet. 1995 traten Finnland und Schweden der EU bei, Dänemark ist seit 1973 Mitglied der Europäischen Gemeinschaften. Dadurch wurde politisch eine Annäherung an Kontinentaleuropa vollzogen, die es u. a. Künstlern erleichterte, im

<sup>9</sup> Olle Granath: Foreword. In: Kasper Monrad u. Karin Sidén (Hgg.): *Nordiskt sekelskifte. The Light of the North*. Kat. Ausst. Reykjavík, Madrid, Barcelona, Stockholm. Stockholm 1996, S. 7.

<sup>10</sup> Lena Boëthius u. Folke Edwards: o. T. In: Lena Boëthius u. Folke Edwards (Hgg.): *Norrskan 92. Biennalen för Ung Nordisk Konst*. Kat. Ausst. Göteborg 1992, unpaginiert (zweite Seite).

<sup>11</sup> Ebd. Die deutschen Übersetzungen aus den skandinavischen Sprachen stammen, sofern nicht anders angegeben, von der Verfasserin. Andreas Wahlberg hat eine kritische Durchsicht dieser Übersetzungen vorgenommen. Da eine Übersetzung immer eine Übertragung ist, die nicht mit dem Original identisch ist, werden die skandinavischen Originalzitate ebenfalls abgedruckt. Englische Zitate werden nicht übersetzt, da die meisten Lesenden mit der Sprache ausreichend vertraut sein werden.

europäischen Ausland zu studieren und zu arbeiten. Gleichzeitig wurden in kurzer Folge mehrere Städte im Norden als Kulturhauptstadt Europas ausgezeichnet: 1996 Kopenhagen, 1998 Stockholm, 1999 Bergen und 2000 Helsinki und Reykjavik. An einer Vielzahl von Ausstellungen lässt sich in dieser Zeit ein besonderes internationales Interesse an nordischer Gegenwartskunst ablesen.<sup>12</sup> Eine „skandinavische Welle“ konstatiert 1998 Robert Fleck, der Kurator der europäischen Biennale *Manifesta 2*: „Today, this short-term interest in Eastern Europe in the years 1989 to 1992 can be recognised as the first of three great waves of fashion in the 1990s, before the British and the Scandinavian waves.“<sup>13</sup> Wie positionieren sich aber die Künstler im Norden in diesem Moment erhöhter internationaler Aufmerksamkeit? Der schwedische Museumsdirektor, Kurator und Kritiker Daniel Birnbaum stellt 2000 im Rahmen einer Ausstellung zur zeitgenössischen Kunst im Moderna Museet in Stockholm fest:

Nature appears here as a recurrent theme. [...] In a similar manner, we can surely claim that traditional Scandinavian themes – such as light, melancholy, and madness – are recurrent themes in today’s Scandinavian art.<sup>14</sup>

Vor diesem Hintergrund entwickelt sich die zentrale Fragestellung der vorliegenden Studie: Wie verhalten sich Kunstschaffende zur eigenen kulturellen Tradition, die in Ausstellungen und Publikationen so prominent hervorgehoben wird, und zu den dort sichtbaren Topoi des ‚Nordischen‘? Auf welche Weise und zu welchem Zweck werden Themen skandinavischer Malerei des späten 19. Jahrhunderts gut einhundert Jahre später erneut in der Gegenwartskunst bearbeitet? Wie ein solcher Rückbezug in den 1990er-Jahren aussehen kann, verdeutlicht das folgende Werkbeispiel: Der norwegische Künstler Torbjørn Rødland (\*1970) stellt sich in der Fotoserie *In a Norwegian Landscape* (1993–1995) in Landschaftsprospekte, die durch nationalromantische Gemälde vertraut sind. Eine dieser Fotografien zeigt den Künstler mittig als Rückenfigur am Ufer eines Sees, auf dessen Wasseroberfläche sich zwischen Seerosen schwach der Mond spiegelt (**Abb. 2**).

Die Szenerie erinnert an das Gemälde *Sommernatt* (*Sommernacht*) des norwegischen Malers Eilif Peterssen (1852–1928) – eines von vielen stimmungsvollen Landschaftsgemälden, die 1886 am See Dælivannet in Bærum nahe Oslo entstanden und der Neo-Romantik zugeordnet werden (**Abb. 3**).<sup>15</sup> Der See nimmt fast die gesamte Bildfläche ein, seine glatte Oberfläche

- 
- 12 Darunter Barbara Großhaus (Hg.): *Something is Rotten in the State of Denmark*. Kat. Ausst. Kassel 1998; Martin Hentschel (Hg.): *Out of the North. Contemporary Art from Denmark and Sweden*. Kat. Ausst. Stuttgart. Ostfildern 1998; Sabine Folie u. Brigitte Kölle u. Gerald Matt (Hgg.): *Norden. Zeitgenössische Kunst aus Nordeuropa*. Kat. Ausst. Wien 2000; David Elliott (Hg.): *Organising Freedom. Nordisk 90-talskonst/Nordic Art of the '90s*. Kat. Ausst. Stockholm 2000; Caroline Corbetta u. John Peter Nilsson (Hgg.): *Interferenze. Nordic Countries*. Kat. Ausst. Siena 2002; Walter Smerling (Hg.): *Nordic Art. Bittersweet Memories*. Kat. Ausst. Duisburg, Bonn 2004 u. a. Eine umfangreiche Ausstellungsliste ab 1976 bietet Jonas Ekeberg: *Postnordisk. Den nordiske kunstscenens vekst og fall 1976–2016*. Oslo 2019.
- 13 Robert Fleck: *Art after Communism*. In: Robert Fleck u. Maria Lind u. Barbara Vanderlinden (Hgg.): *Manifesta 2. European Biennial for Contemporary art Luxembourg*. Kat. Ausst. Luxemburg 1998, S. 193–197, hier S. 194.
- 14 Daniel Birnbaum: *Modern, Again*. In: Elliott 2000, S. 35–37, hier S. 37.
- 15 Vgl. Marit Lange: *Die Neuromantik in der norwegischen Landschaftsmalerei*. In: Götz Czymmek (Hg.): *Landschaft als Kosmos der Seele. Malerei des nordischen Symbolismus bis Munch 1880–1910*. Kat. Ausst. Köln. Heidelberg 1998, S. 51–59, hier S. 53.



**Abb. 2** Torbjørn Rødland: *In a Norwegian Landscape 5*, 1993, C-Print, 50 × 50 cm



**Abb. 3** Eilif Peterssen: *Sommernatt (Sommernacht)*, 1886, Öl auf Leinwand, 133 × 151 cm, Oslo, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, The Fine Art Collections

reflektiert den Abendhimmel und das umliegende, bewaldete Ufer. Peterssen hielt sich dort gemeinsam mit Künstlerkollegen auf dem Hof Fleskum des Malers Christian Skredsvig (1854–1924) auf.<sup>16</sup> Rødland scheint sich auf der Fotografie in den idyllischen Anblick dieses Sees zu vertiefen. Dagegen unterläuft die weiße Plastiktüte eines norwegischen Discounters in der Hand des Künstlers die romantische Szene einsamen Naturerlebens und verweist durch den ironischen Bruch auf eine distanzierende Strategie. Damit bringt Rødland ein banales, auf alltäglichen, urbanen Konsum verweisendes Attribut in die Komposition ein, welches den Künstler in der Landschaft deplatziert erscheinen lässt. Somit bleibt zu hinterfragen, ob der Vergleich mit der Nationalromantik, wie er im Rahmen der Biennale *Norrsken 92* gezogen wurde, nicht doch differenzierter betrachtet werden müsste. Denn die künstlerische Haltung gegenüber Themen wie Licht, Landschaft und Melancholie hat sich signifikant verändert, wie es 1998 auch die schwedische Kunsthistorikerin Sara Arrhenius betont:

Die nordische Gegenwartskunst der späten achtziger und frühen neunziger Jahre bearbeitet eben dieses nationalromantische Bild des Verhältnisses des Menschen zur Natur, zu ihren nationalen Eigenheiten und Ursprüngen. Es ist eine Kunst, die als Analyse und Dekonstruktion der Traditionen, Bildkonventionen und Ideologien, die hinter der nationalromantischen Kunst stehen, bezeichnet werden kann.<sup>17</sup>

In Zeiten einer globalisierten Kunstwelt, in der Künstler an unterschiedlichen Orten weltweit studieren, arbeiten, ihre Werke präsentieren und an internationalen Diskursen partizipieren, stehen regionale Ordnungs- und Identitätskategorien vor einem Legitimationsproblem. Der Begriff Globalisierung bezieht sich in der vorliegenden Arbeit auf die „Ausweitung, Verdichtung und Beschleunigung weltweiter Beziehungen“<sup>18</sup> ab den 1990er-Jahren, die vor allem durch Entwicklungen auf den Gebieten der Kommunikationstechnologie, des Transports, Handels und Konsums vorangetrieben wurden.<sup>19</sup> Die Möglichkeiten weltumspannender Interaktion, etwa durch die private Nutzung des Internets, durch E-Mail und Mobilfunk, veränderten auch die Produktion, Distribution, Präsentation und Rezeption von Kunst.<sup>20</sup> Bereits 1998 weist die Kunsthistorikerin Andrea Kroksnes mit der Ausstellung *Nordic Nomads* in White Columns in New York auf die Mobilität skandinavischer Künstler hin, fasst diese jedoch zugleich unter der regionalen Kategorie ‚nordisch‘ zusammen.<sup>21</sup> Die Hervorhebung ‚nordischer Eigenheiten‘ an der nationalromantischen Malerei des 19. Jahrhunderts in den Ausstellungen

16 Vgl. ebd.

17 Sara Arrhenius: Den Wald vor lauter Bäumen nicht sehen. Über die Sehnsucht nach einer verlorenen Welt und provisorische Utopien. In: Maria Lind u. Friedemann Malsch (Hgg.): *Come Closer. Kunst der 90er Jahre aus Skandinavien und ihre Vorläufer*. Kat. Ausst. Vaduz. Köln 1998, S. 8–14, hier S. 9.

18 Jürgen Osterhammel u. Niels P. Petersson: *Geschichte der Globalisierung. Dimensionen – Prozesse – Epochen*. 6., aktualisierte Aufl. München 2019, S. 10. Die Historiker weisen darauf hin, dass erste Globalisierungsprozesse bereits um 1500 einsetzten, dies macht eine zeitliche Bestimmung des Phänomens nötig.

19 Vgl. ebd., S. 7, 25; vgl. Eva-Maria Knoll u. Andre Gingrich u. Fernand Kreff: *Globalisierung*. In: Fernand Kreff u. Eva-Maria Knoll u. Andre Gingrich (Hgg.): *Lexikon der Globalisierung*. Bielefeld 2011, S. 126–129, hier S. 126f.

20 Siehe zur globalisierten Kunstwelt aus skandinavischer Perspektive Lotte Philipsen: *Globalizing Contemporary Art. The Art World's New Internationalism*. Aarhus 2010.

21 Vgl. Andrea Kroksnes (Hg.): *Nordic Nomads*. Kat. Ausst. New York 1998.

der 1980er-Jahre hatte die Kunstproduktion der nordischen Länder in einer Region verankert, die aus Sicht der USA und Kontinentaleuropas als Peripherie wahrgenommen wurde. Die Dominanz der skandinavischen Malerei des 19. Jahrhunderts verengte nicht nur den Blick auf nordische Kunst, sondern führte auch zu einer geografischen Festschreibung, die ab den späten 1990er-Jahren vor dem Hintergrund einer zunehmenden internationalen Verflechtung der Kunstszene problematisiert werden musste. So ist an Ausstellungen um 1998 zu beobachten, dass die zeitgenössische nordische Kunst nun im internationalen Kunstgeschehen verortet und das hierarchische Zentrum-Peripherie-Modell relativiert wird. Diese Argumentationslinien einer gezielten Neupositionierung nordischer Kunst bilden den Hintergrund, vor dem sich die Künstler ab den 1990er-Jahren mit gängigen Zuschreibungen an die Kunst der nordischen Länder und mit der eigenen Tradition auseinandersetzen. Hier, so die These der Arbeit, sind unterschiedliche künstlerische Herangehensweisen zu unterscheiden: zum Beispiel das strategische Bedienen von Erwartungshaltungen und die Untermauerung regionalspezifischer Attribute; dann die Sichtbarmachung klischeehafter Vorstellungen über die Kunst des Nordens oder die kritische Dekonstruktion der in der Kunsttradition vermittelten Bilder des ‚Nordischen‘. Von Interesse ist hierbei, auf welche Motive und künstlerischen Positionen des 19. Jahrhunderts die Gegenwartskünstler Bezug nehmen und welcher Konzeption dies folgt. Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, neben den individuellen künstlerischen Verfahrensweisen auch die Funktion der jeweils gewählten Topoi für die zeitgenössischen Künstler zu ergründen, um zu klären, warum die Bilder des Nordens eine bis heute prominente Kontinuität erfahren. Denn es ist doch auffällig, welche Attraktivität der Norden als Bezugsrahmen bis heute besitzt, dies zeigt sich nicht zuletzt an den disparaten kulturellen Phänomenen, die in den letzten Jahren mit dem regionalen Label ‚nordisch‘ besetzt wurden. ‚Nordic‘ ist *en vogue*: Bekannt sind Nordic Walking und Nordic Design, aktuell sind New Nordic Cuisine und Nordic Noir. Ferner ist von Nordic Cinema, Nordic Music und Nordic Architecture zu lesen.<sup>22</sup> Während es sich hier oft um Werbestrategien handelt, welche den Norden als Differenzierungsmerkmal nutzen, so bringt die künstlerische Beschäftigung mit dem ‚Nordischen‘ möglicherweise auch eine versteckte Fragilität des Nordens zum Vorschein. Vielleicht verbirgt sich hinter dem unablässigen Bestreben, den Norden und das ‚Nordische‘ zu artikulieren, der Versuch einer künstlerischen Selbstvergewisserung, indem man sich dessen versichert, das eben gerade unsicher erscheint?

Die mit der Kunst des Nordens verbundenen Themen Licht, Naturnähe und Melancholie sind von skandinavischen Autoren unterschiedlich eingeordnet worden, etwa als „traditional Scandinavian themes“<sup>23</sup>, „mythische Bilder“<sup>24</sup>, „Klischees“<sup>25</sup> oder „stereotypes“<sup>26</sup>. Da Stereotype nach vorherrschendem Verständnis kognitive Überzeugungen sind, die sich in unzulässig

22 Siehe z. B. Mette Hjort u. Ursula Lindqvist (Hgg.): *A Companion to Nordic Cinema*. Chichester 2016; Tim Howell (Hg.): *The Nature of Nordic Music*. London, New York 2020; Kjeld Kjeldsen (Hg.): *New Nordic: Architecture & Identity*. Kat. Ausst. Humlebaek 2012.

23 Birnbaum 2000, S. 37.

24 Arrhenius 1998, S. 8.

25 Maria Lind u. Friedemann Malsch: Vorwort. In: Maria Lind u. Friedemann Malsch (Hg.): *Come Closer. Kunst der 90er Jahre aus Skandinavien und ihre Vorläufer*. Kat. Ausst. Vaduz. Köln 1998, S. 6.

26 John Peter Nilsson: *The Nordic Miracle: Rethinking the Past*. In: Suzanne Pagé (Hg.): *Nuit blanche. Scènes nordiques. Les années 90*. Kat. Ausst. Paris 1998, S. 30–32, hier S. 30.

verkürzender und verallgemeinernder Weise auf eine Gruppe von Personen beziehen,<sup>27</sup> wird bei den hier untersuchten Gesichtspunkten, die hingegen auf künstlerische Werke referieren, der wertfreie Begriff *Topos* bevorzugt. Um Wiederholungen zu vermeiden, wird synonym von Themen, Konzeptionen und klischeehaften Vorstellungen im Sinne häufig bemühter Bilder gesprochen. Der vielschichtige, kontrovers diskutierte Mythos-Begriff, der anfänglich (Ursprungs-)Erzählungen mit weltgeschichtlichem oder poetischem Gehalt wie Göttersagen bezeichnete, im heutigen Alltagsgebrauch aber sehr vage auf alle möglichen Phänomene angewendet wird, scheint hier aufgrund der Konnotationen des Erzählerischen, Irrationalen und Archaischen nicht passend.<sup>28</sup> Denn in dieser Arbeit geht es um Vorstellungsbilder, um Zuschreibungen, die regionale Identität herstellen sollen, weshalb in der aktuellen Forschungsliteratur aus den nordischen Ländern von „*notion of Nordicness*“<sup>29</sup> gesprochen wird. Der aus der antiken Rhetorik stammende Begriff *Topos* bedeutet aus dem Griechischen übersetzt „Ort“. Der Ursprung des Wortes liegt vermutlich in der Mnemotechnik, der Gedächtniskunst, bei der die zu erinnernden Inhalte an eine strukturierte Abfolge vorgestellter Orte geknüpft sind; die Topik diente der Auffindung von Argumenten.<sup>30</sup> Aufgrund dieser Ortsbezogenheit erweist sich der Begriff im vorliegenden Fall als besonders geeignet und wird im Sinne des Literaturwissenschaftlers Ernst R. Curtius hier verstanden als feststehende Formel, als „Denk- und Ausdrucksschema[]“<sup>31</sup>, das durch Wiederholung gängig wird und „Bedeutung von dem Gedanken gemeinsamer oder zumindest ähnlicher Vorstellungen“<sup>32</sup> erhält.

- 
- 27 Den Begriff aus der Drucktechnik führte Walter Lippmann 1922 in den sozialwissenschaftlichen Diskurs ein (*Public opinion*, New York 1922). Die Forschung hat sich bislang nicht auf eine einheitliche Definition geeinigt (etwa hinsichtlich der emotionalen Aufladung), die vorliegende Studie folgt der Begriffsannäherung von Hans Henning Hahn: 12 Thesen zur Stereotypenforschung. In: Hans Henning Hahn u. Elena Mannová (Hgg.): *Nationale Wahrnehmungen und ihre Stereotypisierung. Beiträge zur Historischen Stereotypenforschung* (= Oldenburger Beiträge zur Kultur und Geschichte Ostmitteleuropas 9). Frankfurt a. M. 2007, S. 15–24. Vgl. Lutz Rühling: ‚Bilder vom Norden‘. *Imagines, Stereotype und ihre Funktion*. In: Astrid Arndt u. a. (Hgg.): *Imagologie des Nordens. Kulturelle Konstruktionen von Nördlichkeit in interdisziplinärer Perspektive* (= *Imaginatio borealis. Bilder des Nordens* 7), Frankfurt a. M. 2004, S. 279–300. Zur Differenzierung von Stereotyp, Vorurteil und Image siehe Thomas Winckelmann: *Alltagsmythen vom Norden. Wahrnehmung, Popularisierung und Funktionalisierung von Skandinavienbildern im bundesdeutschen Modernisierungsprozess* (= *Imaginatio Borealis. Bilder des Nordens* 10). Phil. Diss. Univ. Kiel 2004. Frankfurt a. M. 2006, S. 92f.
- 28 Einflussreich war Roland Barthes’ *Mythen des Alltags* (OA: *Mythologies*, Paris 1957). Zum Mythosbegriff vgl. Ernst Müller: Art. „Mythos/mythisch/Mythologie“. In: Karlheinz Barck (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe*. 7 Bde. Bd. 4: *Medien – Populär*. Stuttgart 2010, S. 309–346, hier S. 309f.
- 29 Vgl. Jani Marjanen u. Johan Strang u. Mary Hilson: *A Rhetorical Perspective on Nordicness. From Creating Unity to Exporting Models*. In: Jani Marjanen u. Johan Strang u. Mary Hilson (Hgg.): *Contesting Nordicness. From Scandinavianism to the Nordic Brand* (= *Helsinki Yearbook of Intellectual History* 2). Berlin, Boston 2021, S. 1–33, hier S. 1. <https://doi.org/10.1515/9783110730104>.
- 30 Vgl. Andreas Dörpinghaus u. Karl Helmer: Vorwort. In: Andreas Dörpinghaus u. Karl Helmer (Hgg.): *Topik und Argumentation* (= *Beiträge zur Theorie der Argumentation in der Pädagogik* 3). Würzburg 2004, S. 7–8, hier S. 7. Zur Mnemotechnik vgl. Jan Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. 5. Aufl. (OA: München 1992). München 2005, S. 29.
- 31 Wolfgang G. Müller: Art. „Topik/Toposforschung“. In: Ansgar Nünning (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. 5. aktualisierte u. erweiterte Aufl. Stuttgart 2013, S. 756f., hier S. 756.
- 32 Dörpinghaus/Helmer 2004, S. 7.