

Nordlichter

Nordische Natur

Die Freiluftmalerei aus Kanada und Skandinavien der Ausstellung «Nordlichter» zeigt eine bei uns weitgehend unbekannte Vielfalt naturverbundener Landschaftsmalerei.

Beim Betrachten der in der Ausstellung der Fondation Beyeler präsentierten Bilder kommt unwillkürlich der Gedanke nach der Geschichte der Landschaftsmalerei in Mitteleuropa auf. Wir denken an den Aargauer Caspar Wolf (1735-1783), der als Pionier der Hochgebirgsmalerei gilt, oder an den Neuenburger Maximilien de Meuron (1785-1868), der auf der Wengernalp den Eiger als bedrohliche Naturkulisse malte. Auch sein Sohn Albert (1823-1897) inszenierte das Gebirge monumental, indem er zum Beispiel grossformatig Schafhirten am Berninapass abbildete.

Ganz in der Nähe, auf dem Schafberg, hoch über Pontresina, starb in der Kälte seiner Malhütte Giovanni Segantini (1858-1899) an einer Bauchfellentzündung. «Voglio vedere le mie montagne» sollen seine letzten Worte gewesen sein.



Eiger als bedrohliche Kulisse: M. de Meuron (1823)

Unter dem Titel «Nordlichter» lädt die Fondation Beyeler in Riehen vom 26. Januar bis zum 25. Mai 2025 das Publikum zu einer Entdeckungsreise durch die Natur des Nordens ein. Kuratiert von Ulf Küster sind 70 Gemälde zu sehen, die zwischen 1880



und 1930 in Skandinavien, Russland und Kanada entstanden sind und sich ein Bild der von Wäldern, Mooren und Seen geprägten Landschaften südlich und nördlich des Polarkreises machen. Wind und Wasser, der Schnee und das Licht sind die Inspirationsquellen der vier Künstlerinnen und neun Künstler, von denen hierzulande die meisten unbekannt geblieben sind. Eine grosse Ausnahme bildet der Norweger Edvard Munch, dessen Werken in der Mitte der Ausstellung ein grosser Raum gewidmet ist. Munch ist zwar im Zentrum der Schau platziert, aber seine Werke sind ins Ganze der Präsentation eingebettet. Menschen sind nur auf zwei der ausgestellten Bilder zu sehen. Auf drei weiteren finden wir menschliche Behausungen. Auf allen andern dominiert die Natur. Der Kurator macht in seinem einleitenden Katalogtext allerdings darauf aufmerksam, dass die Landschaften nur scheinbar eine Natur vor der Ankunft von Menschen zeigen. Bei genauerem Hinsehen sind tatsächlich zahlreiche Zeichen seiner Anwesenheit – Fussspuren im sonst unberührten Schnee, die Rauchfahne einer Eisenbahn, ein Kanu, gefällte Bäume oder fürs Flößen vorbereitete Stämme – zu entdecken.

Zur Ausstellung erschien ein schön gestalteter Katalog, der neben allen ausgestellten Gemälden Biografien und Porträts der Künstlerinnen und Künstler, kenntnisreiche Essays sowie eine Bildstrecke mit historischen Fotografien umfasst.

Küster, U. (Hrsg. für die Fondation Beyeler): Nordlichter. Riehen/Berlin 2025 (Beyeler Museum AG/Hatje Cantz Verlag), 240 Seiten, CHF 62.50/€ 58.00.



Ateliemaler Albert Bierstadt: Lander's Peak (1863)

Zu erinnern ist auch an den in Solingen geborenen Albert Bierstadt (1830-1902), der in Massachusetts aufwuchs und während der Ausbildung an der Kunstakademie Düsseldorf auch die Schweizer Alpen malte. Berühmt und erfolgreich wurde er aber als führender amerikanischer Gebirgsmaler. Seine Bilder aus den Rocky Mountains und die idealisierenden Darstellungen des «Wilden Westens», die in den USA äusserst populär waren, erregten auch bei Ausstellungen in London und Berlin Aufsehen und wurden mit Preisen geehrt.

Bierstadt war nicht nur in den USA, sondern auch in Europa professionell stark vernetzt. Er hielt Kontakt zu englischen Landschaftsmalern und zu den Freilichtmalern der Schule von Barbizon bei Paris, auch wenn er selbst, vorab wegen der Grösse seiner Leinwände, ein Ateliermaler blieb.

Auch der ein halbes Jahrhundert ältere sächsische Romantiker Caspar David Friedrich (1774-1840) erfand seine Landschaften im Atelier. Er tat dies allerdings nicht aus freien Stücken – übrigens ebensowenig wie alle, die vor der Mitte des 19. Jahrhunderts Landschaften malten – sondern aus technischer Notwendigkeit. Denn erst die Erfindung der Farbtube, die der amerikanische Künstler John Goffe Rand (1801-1873) 1841 patentieren liess und die 1851 an der Londoner Weltausstellung Furore machte, ermöglichte das Malen in der freien Natur.

Gleichwohl ist Friedrich, von dem in erster Linie seine Bilder aus der Sächsischen und der

Böhmischen Schweiz und aus dem Riesengebirge in Erinnerung bleiben, als Verbindungsmitglied zu den Malerinnen und Malern der «Nordlichter»-Ausstellung gut geeignet.

1823/24 erfand Friedrich «Das Eismeer», ein mittelformatiges Gemälde. Es zeigt, wie es bei Wikipedia heisst, «eine arktische Landschaft mit sich auftürmenden Eisschollen, unter denen auf der rechten Seite ein gekentertes Segelschiff begraben liegt, nur mit einem Teil des Hecks und einem gebrochenen Mast sichtbar».

Noch im Jahr der Vollendung präsentierte Friedrich das Bild in Prag als «Ideale Scene eines arktischen Meeres, ein gescheitertes Schiff unter den aufgethürmten Eismassen»; kurz darauf – in Dresden – trug es den Titel «Das Eismeer» und zwei Jahre später, in Berlin und Hamburg, hiess es «Ansicht des Eismeer». Selbstverständlich kam der Maler zeitlebens nie auch nur in die Nähe des Polarkreises. Die Inspiration für die dramatische, Schiffe zerstörende Wucht arktischer Eismassen war ein Eisgang in der Elbe, den der Künstler 1821 in Dresden beobachtete und skizzierte.

In ihrem im Katalog publizierten Essay «Gedanken zur nordischen Tradition» erinnert die deutsche Kunsthistorikerin Angela Lampe an ihren amerikanischen Kollegen Robert Rosenblum (1927-2006), der 1975 in der modernen Malerei eine von Friedrich zu Rothko reichende «nordische, romantische Tradition» postulierte.¹ 1982 lenkte der MoMA-Chefkurator Kirk Varnedoe (1946-2003) die Aufmerk-



«Ideale Scene»: Friedrichs «Eismeer» (1823/24)

¹ Rosenblum, R.; Modern Painting and the Northern Romantic Tradition. Friedrich to Rotko. London u.a. 1975.

samkeit mit einer Ausstellung auf die nordische Natur und ihr besonderes Licht. Ihr Titel «Northern Light. Realism and Symbolism in Scandinavian Painting 1880-1910» schlägt den Bogen zur «Nordlichter»-Schau in der Fondation Beyeler.

«Nordisch» galt in Deutschland seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts im Sinne Johann Gottfried Herders und der romantischen Schule als poetisches und mythologisches Konzept, das sich im Lauf der folgenden Jahrzehnte nationalistisch und rassistisch auflud und schliesslich von den Nazis zu einem Instrument ihrer Propaganda verbogen wurde. Anders in Skandinavien, wo der Begriff – kulturpolitisch verstanden – die Einheit der Mitglieder des 1952 gegründeten Nordischen Rates betonte.

Auch unter Künstlern gab das Thema zu reden. Fernand Léger (1888-1955) schrieb 1919 seinem Galeristen Daniel-Henry Kahnweiler (1884-1979): «Es gibt Menschen aus dem Norden und Menschen aus dem Süden, und diese Menschen haben zwei entgegengesetzte malerische Tendenzen. Die ganze Geschichte der Malerei dreht sich um diese Linie, die durch den Süden Frankreichs verläuft, unter Venedig hindurch und bis nach Russland reicht. ... Der Impressionismus ist eindeutig nordisch. Der Mann, der die Reaktion darauf ermöglichte, war Cézanne, ein Südländer.»

Der Däne Asger Jorn (1914-1973), sein Schüler in den 1930er Jahren, war ganz anderer Ansicht. Angela Lampe zitiert aus einem Brief von 1952 an den Sammler Frederik Christian Boldsen: «F. Léger ist der grösste Verteidiger der klassischen Tradition innerhalb der Malerei unseres Jahrhunderts. Er hasst jegliche Form von Romantik und Gefühlsduselei, und seine Malerei ist gesund und rechtschaffen durch und durch.»

Die Autorin kommt zum Schluss: «Der Begriff des Nordischen umfasst keinen allgemeingültigen Inhalt; er beruht auf taktischen Überlegungen oder politischen Interessen und ist im Grunde eine historische Variable...» Auf dem Weg einer aktuell gültigen Bewertung



Im Rhythmus: «Musik auf der Karl Johan Strasse»

empfiehlt sie, «sich den Gemeinsamkeiten zwischen den Künstlerinnen und Künstlern aus dem Norden zu widmen.»

Eine der Konstanten sei, dass sie «eher dazu neige, das zu malen, was man sieht, und nicht das, was man weiss». 1894 erfand der polnische Schriftsteller Stanislaw Przybyszewski (1868-1927) für die Kunst seines Freundes Edvard Munch den Begriff des «psychischen Naturalismus». Munch bestand darauf, seine Motive konkret zu erleben. «Gedankenmalerei» aufgrund literarischer Fantasien war ihm ein Graus. Gleichzeitig fand er es aber – ganz im Sinne des Expressionismus – richtig, dass das Motiv ein «Erlebnis» auslöst. Über sein Werk «Musik auf der Karl Johan Strasse» von 1889 sagte er: «Ich malte dieses Bild, in dem Farben im Rhythmus der Musik vibrieren. Ich habe die Farben so gemalt, wie ich sie gesehen habe.»

Von Interesse ist in diesem Zusammenhang, dass in Norwegen gegen Ende des 19. Jahrhunderts Caspar David Friedrich neu entdeckt wurde. Das schaffte er wohl eher nicht als Autor der fiktiven «Eismeer»-Szene, als vielmehr dank seiner Überzeugung: «Nicht die treue Darstellung von Luft, Wasser, Felsen und Bäumen ist die Aufgabe des Bildners, sondern seine Seele, seine Empfindung soll sich darin spiegeln.» Auch August Strindberg fand, «man müsste sein Inneres malen, nicht Stöcke und Steine zeichnen, die ja an sich bedeutungslos waren und nur dadurch, dass sie durch den Schmelzofen des wahrnehmenden und empfindsamen Subjektes gingen, eine Form erhalten könnten.» Und Edvard Munch

riet 1891: «Was man malen sollte, ist nicht der Stuhl, sondern das, was man empfand, als man ihn sah.»

Alle diese Deklarationen im Kopf, die wir dem Aufsatz von Angela Lampe im Katalog verdanken, sehen wir beim Gang durch die «Nordlichter»-Ausstellung in der Fondation Beyeler eine Vielfalt von Naturdarstellungen, die durchaus den Seelenlandschaften entsprechen dürften, die Munch und Andere mit ihren Äusserungen gemeint haben könnten. Auffallend sind die zahlreichen, eine melancholische Stimmung evozierenden Nachtbilder, oder einsame Schneelandschaften als Symbole der Lebensfeindlichkeit.

Im Kontrast dazu sehen wir im Katalog die Porträts von Künstlerinnen und Künstlern, die uns als abgehärtete, der lebensfeindlichen Arbeitsumgebung trotzende Menschen vorgestellt werden. Zum Beispiel der Naturbursche Tom Thomson (1877-1917), Bauernsohn aus Ontario, der mit seinen neun Geschwistern nicht nur jagen und fischen lernte, sondern von den Eltern auch musikalisch und literarisch unterwiesen wurde. Nach dem Abbruch einer kaufmännischen College-Ausbildung schlug er sich zunächst in den USA mit Gelegenheitsjobs als Graveur und Zeichner durch, bevor er, 1904 nach Kanada zurückgekehrt, in Abendkursen an der Gewerbeschule in Toronto malen lernte.

In der Werbeagentur, in der er ab 1909 angestellt war, begegnete er dem in England geborenen James Edward Harvey MacDonald (1873-1932), der ebenfalls als Werbegrafiker und Kunstlehrer wirkte und 1929 Rektor der



Tom Thomson: Grosse Touren mit dem Kanu



Tom Thomson: «Nordlichter» (1916/1917)

Central Ontario School of Art and Industrial Design wurde. Zusammen mit dem aus einer wohlhabenden Unternehmerfamilie stammenden Lawren S. Harris (1885-1970), der seine künstlerische Ausbildung nach dem Studium in Toronto von 1904 bis 1908 in Berlin fortgeführt hatte, gehörte MacDonald zur «Group of Seven», die sich ab 1920 zum Ziel setzte, eine eigenständige kanadische Malerei zu etablieren.

Ihr Vorbild war Tom Thomson, der seine freie Zeit am liebsten beim Malen im Freien verbrachte. Im Sommer pflegte er im Algonquin Park nebenher als Reiseführer oder Brandwächter zu arbeiten. In dem ausgedehnten, von zahlreichen Seen geprägten Naturschutzgebiet nördlich von Toronto unternahm er grosse Touren mit einem Kanu, in dem er seine Malerausrüstung mitführte. So entstanden innerhalb von sechs Jahren rund 400 kleinformatige, etwa ein A4-Blatt-grosse Ölskizzen auf Holz, von denen er wenige als grossformatige Gemälde ausführte. Sein plötzliches Verschwinden im Juli 1917 auf dem Lake Canoe und die Umstände seines Todes blieben, obwohl seine Leiche später gefunden wurde, ungeklärt.

Wie Thomson pflegte auch J. E. H. MacDonald auf seinen Touren, die er oft mit Lawren S. Harris unternahm, kleinformatige Ölskizzen anzufertigen. Ihn faszinierten vor allem die wechselnden Farben der Wälder im Wandel der Jahreszeiten – ihre Farbenpracht im Herbst, Sonnenuntergänge im Sommer oder die Kontraste im Winter.



Suche nach einer genuin kanadischen Bildsprache: Howard Harris' «Montreal River» (1920), «Lake Superior» (1923)

Gemeinsam besuchten die Freunde 1913 in Buffalo (NY), auf der gegenüberliegenden Seite des Ontario-Sees, in der Albright Art Gallery die Ausstellung «Contemporary Scandinavian Art». Beide waren tief beeindruckt. Besonders faszinierend fanden sie die Begegnung mit den Winterbildern des Schweden Gustav Fjæstad (1868-1948).

Während MacDonald weiter seine von der Malweise Thomsons beeinflussten Öl-Skizzen



Vielseitige Begabung: Anna Boberg 1910 mit Staffelei

anfertigte, löste sich Harris, wie Louise Bannwarth in ihrer biografischen Skizze im Katalog ausführt, von seinem europäisch geprägten Malstil und suchte fortan in der heimischen Natur nach einer genuin kanadisch geprägten Bildsprache, die zunehmend von seinen religiös-theosophischen Überzeugungen imprägniert wurde und nach 1930 in abstrakten Darstellungen mündete.

In der Ausstellung ist dieser Übergang eindrücklich dokumentiert. Allerdings manifestieren sich die grossformatigen Zeugnisse der Neuorientierung von Harris' Malerei erst ab den frühen 1920er-Jahren. (Die Abbildungen oben lassen den beträchtlichen Grössenunterschied der Werke ausser Acht.)

Die einzige Frau, die an der erwähnten eindrücklichen Ausstellung skandinavischer Kunst in Buffalo teilnehmen durfte, war die Schwedin Anna Katarina Boberg (1864-1935). In Paris zur Malerin ausgebildet, war sie durch die Heirat mit Ferdinand Boberg, einem der bedeutendsten Architekten des Landes und durch ihre vielseitige Begabung – sie war auch als Keramikerin renommert und entwarf Wandteppiche und Kostüme – im Kunstleben des Landes fest verankert.

Das Ehepaar unternahm grosse Reisen, unter anderem ans Mittelmeer, in den Nahen Osten und nach Indien, aber nichts faszinierte Anna Boberg so sehr wie die Lofoten-Inseln im hohen Norden Norwegens, die sie erstmals 1901 bereiste. In dem kleinen Fischerhafen Svolvær

baute ihr Mann ein Atelierhaus, in das sie während 30 Jahren immer wieder zum Malen zurückkehrte. Der eisigen Kälte trotzte sie in einem selbst entworfenen, aus Robbenfell gefertigten Outfit, in dem sie sich 1910 in verschiedenen Posen ablichten liess. Auf der Bildserie erscheint sie mit einer für die Freiluftmalerei erfundenen Staffelei und einer grossen Farbpalette. Wie ihre männlichen Kollegen pflegte sie ihre Landschaftseindrücke in Ölskizzen festzuhalten und später – wie drei ihrer vier Bilder in der Ausstellung belegen – in einem Grossformat auszuführen.

In der Natur zu Hause fühlte sich auch die aus Victoria, dem Hauptort der kanadischen Provinz British Columbia, stammende Emily Carr (1871-1945), die ihre Kunstausbildung in Kalifornien begann und später in London und Paris fortsetzte, wo sie sich vor allem vom Fauvismus (und weniger vom Kubismus) faszinieren liess.

Die neuen europäischen Tendenzen interessierten sie allerdings weniger als die Auseinandersetzung mit den Traditionen der indigenen Bevölkerung ihrer heimatlichen Umgebung. Noch vor der Jahrhundertwende hielt sie sich oft in den Siedlungen der Stämme auf, skizzierte und malte ihren Alltag und beschrieb ihre Bräuche. Ausser in Fachkreisen fanden ihre Werke wenig Beachtung, sodass sie sich 1912 nach Victoria zurückzog, wo sie statt zu malen eine Pension führte und Hunde züchtete.

Ihre Lage änderte sich, als sie 1924 und 1925 an einer Gruppenausstellung von Künstlern der nordwestlichen Pazifikküste in Seattle



«Eine von uns»: Emily Carr (1939), Waldlandschaft (1935)



Arbeit in eisiger Kälte: A. Bobergs Nordlichter-Studie

teilnahm und dabei den dort als Kunstprofessor wirkenden Maler Mark Tobey (1890-1976) kennenlernte. Sie lud ihn ein, in ihrem Atelier einen Meisterkurs abzuhalten. Fast gleichzeitig bat sie Eric Brown, der Direktor des Kanadischen Nationalmuseums, in Ottawa an der Ausstellung «Kunst der kanadischen Westküste» teilzunehmen und der «Group of Seven» beizutreten. Auf ihrer Reise besuchte sie bei Zwischenhalten in Vancouver und Toronto die Mitglieder der Gruppe in ihren Ateliers, und am Schluss verkündete ihr Lawren S. Harris: «Du bist eine von uns.»

Harris wurde ihr Mentor und Freund und machte sie mit der theosophischen Kunstauffassung bekannt. Neu motiviert setzte sie ihre künstlerische Karriere fort und engagierte sich gegen die zerstörerische Abholzung der pazifischen Nadelwälder. 1933 kaufte sie sich einen Wohnwagen, um im Sommer inmitten der gefährdeten Natur zu leben und zu malen.

Indem sie verdünnte Ölfarben auf leichtem Papier verwendete, das später auf eine feste Unterlage (Sperrholz, Karton) aufgezogen wurde, gelang es ihr, die Bewegung und das Licht im Wald einzufangen. Die skizzenhaften,

scheinbar mit leichter Hand gemalten Bilder machten sie über die Provinzgrenzen hinaus bekannt. Am Ende der 1930er-Jahre wurden ihre Werke in New York und London ausgestellt. Nur in Victoria, wo sie weiterhin lebte, stiess sie mit ihrer «Modernen Kunst» auf Unverständnis.

Als sie die Malerei am Ende der 1930-er Jahre aus gesundheitlichen Gründen aufgeben musste, fand sie als Schriftstellerin mit Büchern über ihre Aufenthalte bei indigenen Stämmen und über ihre Erinnerungen an ihre Kindheit und ihre Erlebnisse als Pensionswirtin grosse Beachtung. Kurz vor ihrem Tod, 1945, erfuhr sie, dass ihr die Universität von British Columbia die Ehrendoktorwürde verleihen würde.

Neben dem bekanntesten Maler nordischer Landschaften, dem Norweger Edvard Munch (1863-1944), von dem im Zentrum der Ausstellung 12 Werke zu sehen sind, ist der Finne Akseli Gallen-Kallela (1865-1931) mit elf Bildern dominant vertreten. Geboren als Axel Waldemar Gallén in Pori, im schwedischsprachigen Westen des zu Russland gehörenden Grossfürstentums, wuchs er auf einem Bauerngut rund 70 km südöstlich von Pori auf. Elfjährig schickten ihn seine Eltern in ein Internat nach Helsinki. Nach dem frühen Tod des Vaters förderte die Mutter seine künstlerische Begabung weiter. Er besuchte Kurse an der Zeichenschule des finnischen Kunstver-



Akseli Gallen-Kallela: Verteidigung des Sampo (1896)



Gallen-Kallela: Der Mäntykoski-Wasserfall (1892-1894)

eins in Helsinki, und mit 19 setzte er seine Ausbildung in Paris fort, zunächst in der Académie Julian und später im Atelier von Fernand Cormon. Schon 1886, da war er etwas mehr als 21 Jahre alt, und auch 1888 und 1889 waren seine Werke, meist naturalistische Darstellungen finnischer Motive, im Pariser Salon des Indépendants zu sehen.

Neben seiner Landschaftsmalerei engagierte sich Gallen-Kallela mit grossem Enthusiasmus für die Unabhängigkeit seiner Heimat. Zahlreiche Werke zeigen Szenen aus der finnischen Mythologie, zum Beispiel 1896 die «Verteidigung des Sampo», eine wilde Schwertszene auf einem Ruderboot um das wundertätige Gerät Sampo, das von der bösen Hexe Louhi gestohlen wurde, die hier als riesiger Vogel auftritt. 1900 malte er für den finnischen Pavillon der Pariser Weltausstellung politisch-propagandistische Fresken. Auf einem der Bilder ist der sagenhafte Schmid Seppo Ilmarinen, der Erschaffer des Sampo,

aus dem Nationalepos Kalevala zu sehen, wie er durch ein Feld voller Kreuzottern pflügt, die in den russischen Farben Blau, Rot und Weiss gefärbt sind.

Von diesem militant-patriotischen Engagement, das den Künstler ein Leben lang begleitete und sein Werk prägte, ist in der «Nordlichter»-Ausstellung nichts zu sehen. Das ist verständlich, aber zu bedauern – ebenso wie im Fall von Emily Carr, deren bahnbrechende Arbeiten über das Leben in den Siedlungen der indigenen Stämme auf Vancouver-Inland und darüber hinaus, unberücksichtigt bleiben.

Kuratorisch ist die Beschränkung auf Natur-Darstellungen durchaus plausibel. Aber während dem interessierten Publikum bekannt ist, dass Edvard Munchs Landschaftsbilder nur einen (sehr kleinen) Teil seines Werks ausmachen, ist das bei den hierzulande weniger bekannten Künstlerinnen und Künstlern nicht der Fall. So befasste sich die Schwedin Hilma af Klint (1862-1944) nur nebenbei mit Landschaftsdarstellungen. Als Okkultistin, die bereits mit 17 an Séancen teilnahm, und später als Theosophin wurde sie eine Pionierin der abstrakten Malerei. 1907, im gleichen Jahr, als sie den ausgestellten «Sonnenaufgang» malte, kreierte sie, zusammen mit Kolleginnen auf «Befehl eines Geistes», die «Zehn Grössten» – abstrakte Gemälde, «so gross wie Scheunentore».

Der fast gleichaltrige Eugen Napoleon Nikolaus, Prinz von Schweden und Norwegen, Herzog von Nörke (1865-1947), als Maler kurz Prinz Eugen genannt, war dagegen ein klassi-



Hilma af Klint: Sonnenaufgang, Largest Nr3 (beide 1907)



Harald Solberg: Winternacht in den Bergen (1901)

scher Landschaftsmaler, der sich nach einem Studium der Kunstgeschichte in Paris ausbilden liess und mit Vorliebe in der freien Natur arbeitete.

Dasselbe gilt aus derselben Generation für den Norweger Harald Sohlberg (1869-1935), der mit Vorliebe die Berge und Wälder des Rondane-Gebirges malte und skizzierte. Diese Arbeiten bildeten die Grundlage für grössere Gemälde, die von norwegischen Zeitgenossen mit seinen symbolistischen und mystischen Ansichten in Verbindung gesetzt wurden, wobei besonders die verschiedenen Versionen der «Winternacht in den Bergen» kritische Beachtung fanden.

Fazit: Wer versucht, die ausgestellten Werke auf einen Nenner zu bringen, muss scheitern. Sehenswert machen die Ausstellung die Vielfalt künstlerischer Positionen und vor allem die Möglichkeit, bei uns unbekannte oder in Vergessenheit geratene Künstlerinnen und Künstler zu entdecken.

© Jürg Bürgi, 2025 (Text) © Illustrationen S. 1 oben Edvard Munch: Zugrauch, 1900 (Katalog-Titelbild, Munchmuseet, Oslo Foto Halvor Bjørngård); unten Maximilien de Meuron: Le Grand Eiger vu de la Wengeneralp (1823); S. 2 oben Albert Bierstadt: The Rocky Mountains, Lander's Peak (1863, Museum of Art, New York City); unten Caspar David Friedrich: Eismeer (1823/24, Hamburger Kunsthalle); S. 3 Edvard Munch, Musik auf der Karl Johan Strasse (1889, Kunsthhaus Zürich); S. 4 oben Tom Thomson: «Northern Lights» (1916/1917 National Gallery of Canada, Ottawa); unten Tom Thomson im Kanu (https://www.heffel.com/Artist/Artist_Bio_E?Request=jtmc2brRl2Bf7fkQwJ3Rqg==); Seite 5 oben Lawren S. Harris, links Montreal River (um 1920, McMichael Canadian Art Collection), rechts Lake Superior (um 1923, the Thomson Collection in der Art Gallery of Ontario); unten Anna Boberg (1910, Foyer, Art and Culture from Canada and Beyond, March 8th, 2023); S. 6 oben Anna Boberg: Nordlichter, Studie aus Nordnorwegen (o.J. Nationalmuseum Stockholm); unten Emily Carr: links Porträt im Atelier (1939, Foto Harold Mortimer-Lamb, Vancouver Art Gallery), rechts Waldlandschaft Nr. 2 (um 1935, National Gallery of Canada, Ottawa); S. 7 oben Akseli Gallen-Kallela: Der Mäntykoski-Wasserfall (1892-1894, Privatsammlung), unten: Verteidigung des Sampo (1896); S. 8 unten links Hilma af Klint: Sonnenaufgang (1907, Courtesy The Hilma af Klint Foundation), rechts The Ten Largest, No. 3, Youth (1907); oben Harald Solberg: Winternacht in den Bergen (1901, Privatsammlung, Courtesy Galleri K, Oslo).