

Tief



im Wald



Die Künstler der Group of Seven und ihres Umkreises verbrachten einen Großteil ihrer Zeit im Wald, wo sie zelteten und auf längeren Reisen zahlreiche Skizzen schufen – in unwegsamem, mitunter schwer zugänglichem Gelände. Die ausgedehnten Wälder Ontarios mit ihrem charakteristischen Spiel von Licht und Schatten und den herrlichen Färbungen der Jahreszeiten boten ihnen reichlich Inspiration. Tom Thomson hielt das dichte Laub tief im Wald fest, vor den sich in *Northern River* verzweigtes Astwerk schiebt, und vermittelte so den Eindruck von Stille, Ursprünglichkeit und Einsamkeit. Dagegen beschwören die im wechselnden Licht dargestellten anthropomorph wirkenden Baumsilhouetten in Lawren Harris' *Beaver Swamp, Algoma* ein unberührtes Gebiet voller Möglichkeiten. In seinem *Beaver Pond* zeigt eine Nahansicht des Uferbereichs tote, im Wasser stehende Baumstämme, die am Saum eines undurchdringlichen dunklen Waldes wachen.

Im Gegensatz dazu malten Arthur Lismer und Franklin Carmichael prachtvolle Bäume mit Tupfen von Sonnenlicht und in lebendigen Farben – Bilder eines überwältigenden Optimismus. In F. H. Varleys einzigartigem *Magic Tree* windet sich ein Geflecht verschlungener Äste um einen massiven Baumstamm inmitten

von herabgefallenem Herbstlaub. Das mitreißende kleine Bild ist von Kraft und Emotion erfüllt und vermittelt die lebhaftere Vorstellung des Künstlers von kanadischen Wäldern.

In ihrer Gesamtheit offenbaren diese Gemälde neben der künstlerischen Suche nach neuen Wegen, die Beziehung zum Ort auszudrücken, auch die Begeisterung für vereinfachte Formen und kraftvolle Farben. Die Künstler richteten ihr Augenmerk auf die ergreifende Schönheit der majestätischen Bäume und Wälder Ontarios, obschon sich dort die Holzindustrie unerbittlich bemerkbar machte. Sie verbrachten viel Zeit tief im Wald, experimentierten mit grundlegenden formalen Anliegen der Malerei und schufen eine einzigartige Bildsprache, die für das Verständnis der weiteren Entwicklung der modernen kanadischen Malerei wesentlich ist.



Tief im Wald



Lawren Harris
Beaver Pond, 1921
81,7 × 102 cm

Lawren Harris
Beaver Swamp, Algoma, 1920
120,7 × 141 cm

Emily



Carr



In den ersten Jahrzehnten ihrer Laufbahn widmete sich Emily Carr, deren populärste Werke ihre Waldinterieurs der 1930er-Jahre sind, dem Malen Indigener Dörfer an der Pazifikküste Kanadas. Auf Reisen bis nach Alaska ließ sie sich von den monumentalen Schnitzarbeiten der First Nations faszinieren. Später schrieb sie ausführlich über ihre Erlebnisse. Besonders inspirierende Motive wie das Dorf Cumshewa auf der Inselgruppe Haida Gwaii (Gegenstand ihres Gemäldes *Big Raven*) malte sie wiederholt. Als Ausgangspunkt für andere Werke wie etwa *Blunden Harbour* dienten Fotografien. Bediente sich Carr für ihre Darstellungen Indigener Siedlungen und Schnitzarbeiten in den 1910er-Jahren noch der Palette des Postimpressionismus und Fauvismus, besitzen ihre späteren Gemälde eine eigenständige künstlerische Handschrift.

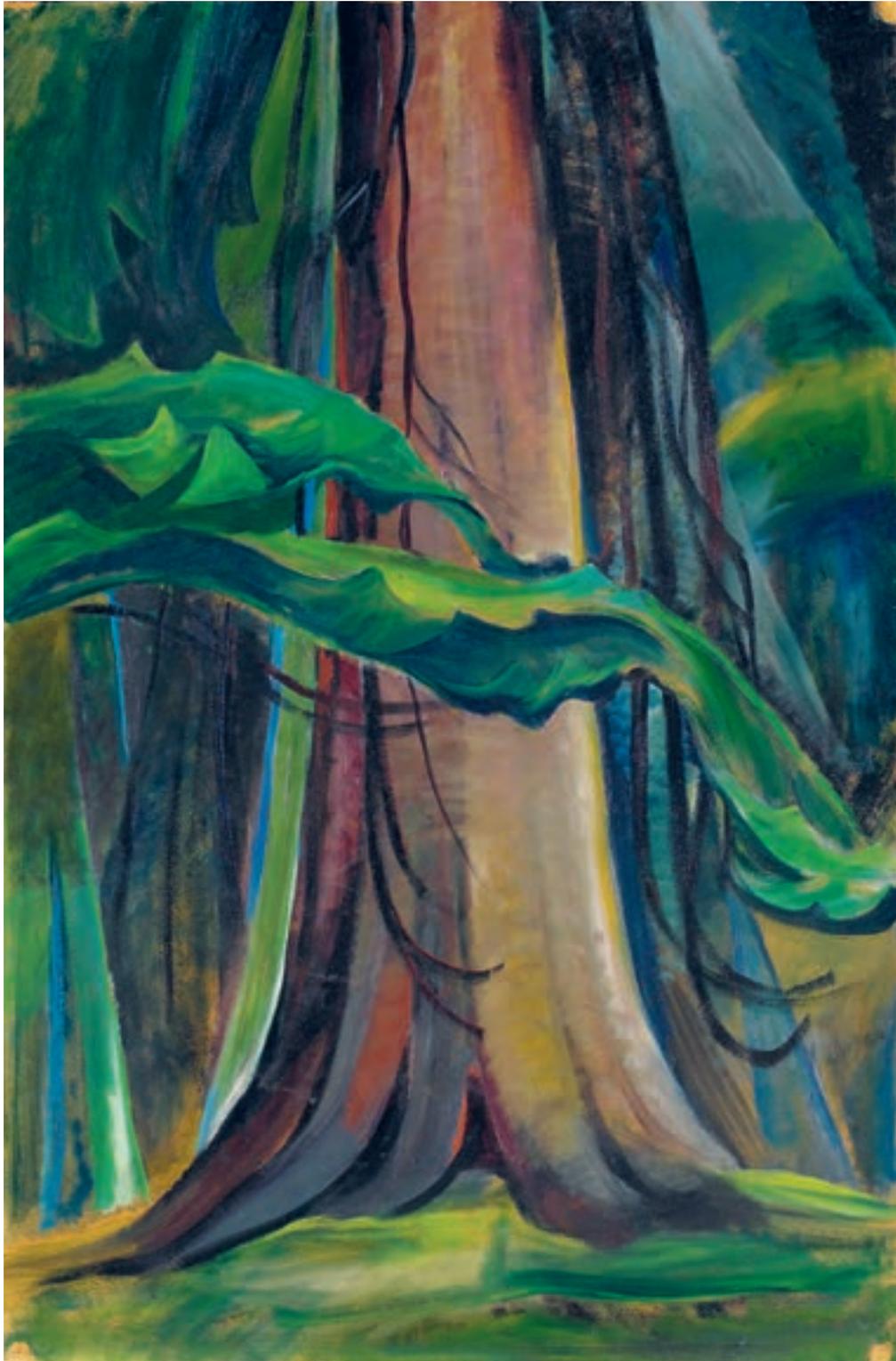
Carrs Beschäftigung mit Indigenen Menschen und ihrer Kunst unterscheidet sie grundlegend von der Group of Seven und deren Umkreis, die in ihren Landschaften jeden Hinweis auf Indigene Bewohner tilgten. Doch war die Künstlerin von ihrer viktorianischen Erziehung geprägt. Auch wenn sie die Indigene Kunst und Kultur bewunderte, gelten Carrs Gemälde dieser Phase heute zu Recht als symptomatisch für koloniales Denken.

Sie trugen zum Anpassungsdruck auf Gemeinschaften bei, deren Lebensweise und Zusammenhalt durch restriktive kanadische Gesetze wie den Indian Act zerstört werden sollten.

Ihre Freundschaft mit Lawren Harris, einem Mitglied der Group of Seven, veranlasste Carr in den 1930er-Jahren, das Malen nach 14-jähriger Unterbrechung wieder aufzunehmen, und als reife Künstlerin verfolgte sie nunmehr spirituelle Anliegen: »Das, wonach ich suche, ist dort draußen im Wald«. ¹ Werke voller Sinnlichkeit wie *Wood Interior*, *Western Forest* und der geheimnisvolle *Forest* beschwören die dem Regenurwald innewohnende Lebenskraft und bezeugen eine tiefe Spiritualität und Verbundenheit mit dem Land.

Georgiana Uhlyanik

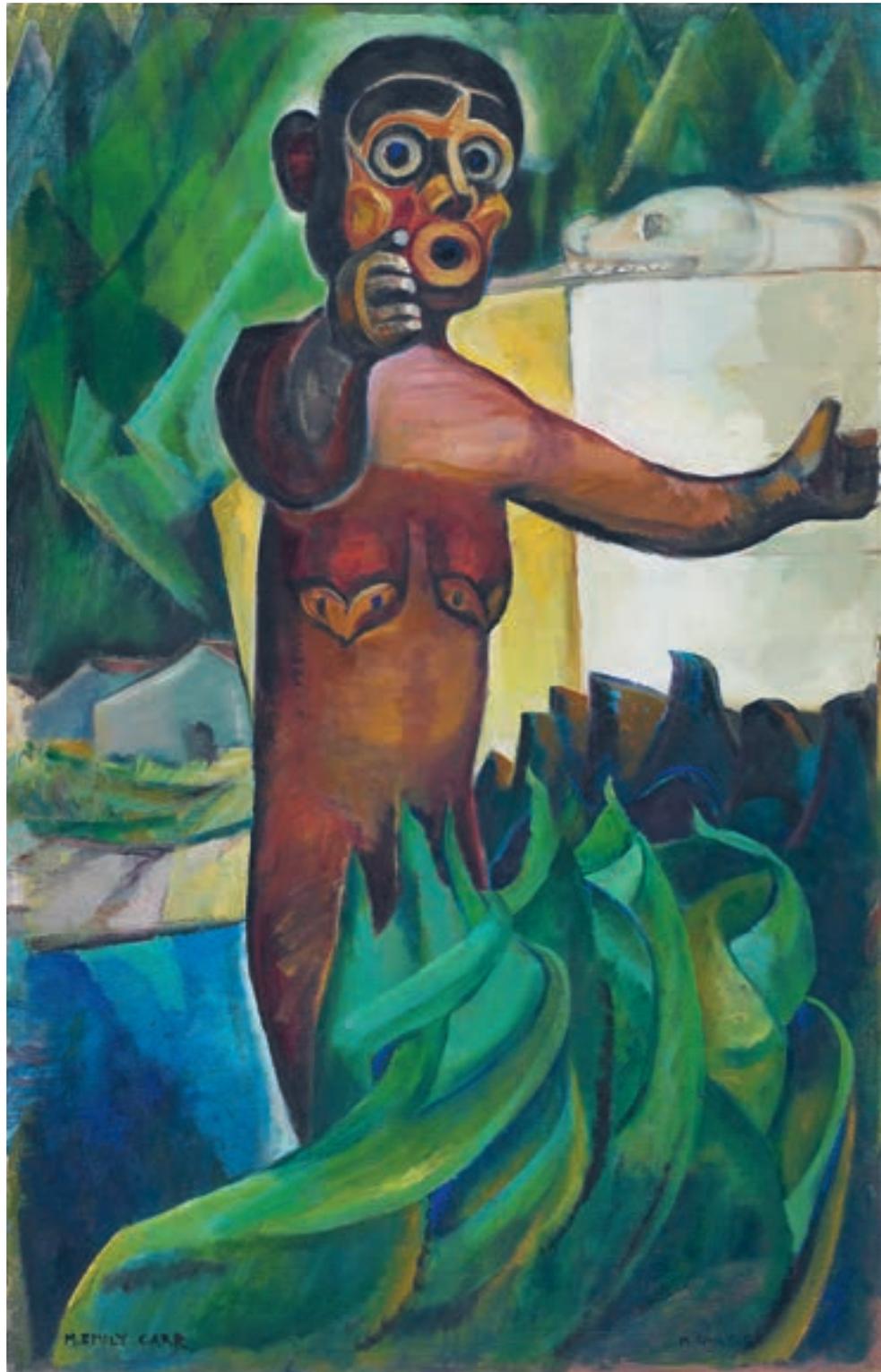
¹—Emily Carr, Brief an Eric Brown, Direktor der National Gallery of Canada, 2. März 1937, Akten der NGC, Ottawa.



Emily Carr
Red Tree, um 1938
91,8 × 61,2 cm

Emily Carr
Guyasdoms D'Sonoqua, um 1930
100,3 × 65,4 cm

Emily Carr



Land oder



Landschaft



Alle offiziellen Mitglieder der Group of Seven waren weiße Männer, die zum Teil in England aufgewachsen waren. Die wenigen Frauen im Umfeld der Gruppe waren ebenfalls europäischer Herkunft. Viele dieser Künstlerinnen und Künstler hatten während ihrer Ausbildung unterschiedliche Tendenzen der europäischen Kunst rezipiert, alle verband aber die Idee, eine genuin kanadische Kunst zu schaffen. Was sie ebenfalls verband, war der soziale, kulturelle Kontext, den sie dafür mitbrachten. Doch fehlte ihnen und ihrer Zeit das Bewusstsein für den kolonialen Blick, der ihren Bildern kanadischer Landschaften eingeschrieben war. In der Kunst der Zeit ist dies ein blinder Fleck. Die Suche nach einer visuellen Repräsentation Kanadas war zugleich ein Prozess des Ausschlusses. Die Bilder konstruieren eine Wildnis, die häufig keine war, denn diese vermeintlich unbewohnte Landschaft war und ist Heimat zahlreicher Indigener Völker. Dem im Kern europäischen Begriff der ästhetisch geordneten Landschaft, die erhaben, pittoresk oder romantisch sein kann, sowie den europäischen Vorstellungen, Land zu besitzen oder zu beherrschen, steht die Indigene Weltanschauung der untrennbaren Verbundenheit mit dem Land und der Verwandtschaft mit ihm und allen nichtmenschlichen Wesen entgegen; das Land ist »die Wurzel all unserer Beziehungen« (Caroline Monnet). Von diesem

angestammten Land, das durch Siedler annektiert worden war, wurden Indigene Gemeinschaften durch Umsiedlung entfernt.

Dieses Kapitel versammelt Positionen Indigener Kritik an kolonial geprägtem Wissen. Durch Zeitschnitte und am Beispiel einer Region in British Columbia kommen Stimmen zu Wort, die verdeutlichen, wie sich die Darstellung und Repräsentation wandelten. Emily Carrs berühmtes Gemälde *Blunden Harbour* entstand um 1930 nach einer Fotografie von Charles F. Newcombe und zeigt drei monumentale Totempfähle. Derselbe Ort mit dem eigentlichen Namen Ba'as ist Schauplatz des Stummfilms *In the Land of the Head Hunters*, 1914 von einem Weißen unter Indigener Beteiligung gedreht, wie auch der Dokumentation *Blunden Harbour* (1951). Wir verfolgen die Verschiebung der Erzählperspektive bis zur heutigen Zeit mit Caroline Monnets Film *Mobilize* (2015), der Aufarbeitung der Traumata einer Indigenen Gemeinschaft durch die Folgen des Indian Act in Lisa Jacksons Film *How a People Live* (2013) und den Fotografien von Jeff Thomas. Diese Arbeiten Indigener Künstlerinnen und Künstler formieren eine Gegenerzählung über die Landschaften der Group of Seven.

Edward S. Curtis

In the Land of the Head Hunters
(alternativ: *In the Land of the War Canoes*), 1914

Restaurierte Fassung mit Tonung
und originaler Musikspur, 66 Min.

Der Stummfilm fiktionalisiert die Welt der Kwakwaka'wakw, die um die Queen Charlotte Strait an der Küste von British Columbia leben, und ist eine konventionelle Liebesgeschichte inmitten sich bekriegender Clans. Das Drehbuch schrieb der amerikanische Fotograf Edward S. Curtis, der auch Regie führte, Indigener Berater war George Hunt.¹ Der Film gilt als erster, der vollständig mit Indigenen Schauspielern besetzt wurde. Die Hauptrollen spielten Stanley Hunt und Maggie Frank. Hunts zweite Frau Francine (Tsak'wani), eine Edelfrau aus der Nation der 'Nakwaxda'xw, fertigte die Kostüme, informierte über Details und übernahm mehrere Rollen. George Hunts Enkel Margaret, Frank und Robert Wilson wie auch Helen Wilson Knox wirkten ebenfalls als Schauspieler mit. Die aufwändige Produktion wurde an Originalschauplätzen gedreht und wendete sich an ein breites Publikum. Doch interessanter als die Handlung erschienen in der Rezeptionsgeschichte des Films seine »dokumentarischen« Aspekte, weshalb er nicht selten als ethnografisches Dokument (miss)verstanden wurde.

Trotz aller Kritik an Curtis, dem insbesondere vorgeworfen wurde, die Indigenen Völker zu stilisieren, zu historisieren und dem romantischen Klischee einer untergehenden »primitiven« Kultur zu unterwerfen, bietet der Film durch seine fotografische Qualität bis heute ansonsten kaum mögliche Einblicke in die Kultur der Kwakwaka'wakw.





Er zeigt Totems, Kriegskanus, beeindruckende Masken und auch das Ritual eines Potlatch, das ansonsten streng verboten war – noch acht Jahre nach den Dreharbeiten wurden 22 Angehörige der Kwakwaka'wakw zu Gefängnisstrafen verurteilt, weil sie an einem Potlatch teilgenommen hatten.²

Im Kino war der Film wenig erfolgreich, danach galt er lange als verschollen. In den späten 1960er-Jahren wurde er wiederentdeckt und 1972 überarbeitet. Die Initiative hierfür ging von Bill Holm und George Quimby aus, die von Indigenen Mitwirkenden an der originalen Fassung beraten wurden. Der Soundtrack stammte von Angehörigen der Kwakwaka'wakw, die sich dafür im Vortragssaal des British Columbia Provincial Museum in Victoria versammelten. 1973 wurde diese Fassung des Films unter dem Titel *In the Land of the War Canoes* herausgebracht. 2008 wurde die Originalversion rekonstruiert, die auch die originale Orchestermusik enthielt.³ Der Film erhielt zudem seinen ursprünglichen Titel, die Zwischentitel und (mithilfe wieder gefundenen Filmmaterials) seine frühere Farbtonung zurück.

Martina Weinhart

1—Bevor George Hunt mit Edward S. Curtis zusammenarbeitete, war er Führer und Dolmetscher von Franz Boas gewesen, dem Begründer der ethnologischen Feldforschung.

2—Bill Holm, Vorwort in: Brad Evans und Aaron Glass (Hrsg.), *Return to the Land of the Head Hunters. Edward S. Curtis, the Kwakwaka'wakw, and the Making of Modern Cinema*, Seattle und London 2014, S. xvii.

3—Siehe Evans/Glass 2014 (wie Anm. 2).



George Hunt (mit Megafon),
Edward S. Curtis und Schauspieler
bei den Dreharbeiten zu *In the
Land of the Head Hunters*, 1914

Kwakwaka'wakw-Tänzer simulieren
einen Tanz einer Winterzeremonie
des Hamatsa-Geheimbundes, die
Vogelmasken sind dem Baxbaxwa-
lanuksiwe-Mythos entlehnt,
Fotografie: Edward S. Curtis, 1910

Tänzer des Nan (Grizzlybär)-
Tanzes, des Kwan'wala (Donner-
vogel)-Tanzes und des Hamsalal
(Wespen)-Tanzes bei einer
»Brautentführungs«-Zeremonie
der Kwakwaka'wakw, um 1914



Tom Thomson



Skizzen



Tom Thomson erreichte in seinen Ölskizzen eine Virtuosität und Ausdruckskraft, die in seinem Umfeld seinesgleichen suchte. Er gilt als Vorreiter einer neuen, unkonventionellen Art von Landschaftsmalerei, die in seinen Entwürfen am stärksten zutage tritt. In einem Zeitraum von nur fünf Jahren (1912–1917) fertigte Thomson über 300 Ölskizzen, von denen er nur wenige in große Leinwandgemälde umarbeitete.¹ Die kleinformatischen Arbeiten auf Holz oder Karton entstanden während längerer Aufenthalte im Algonquin Provincial Park. Hier zeichnete und malte er intensiv Ansichten und Motive, die ihn faszinierten. So reichen seine Themen von dichten Wäldern über offene Seen bis hin zu Nacht-szenen mit einzelnen Elchen. Ab dem Jahr 1917 nannte er diese Studien »records« – »Aufzeichnungen«, mit denen er seine Umgebung einem Tagebuch gleich dokumentierte.

Die Skizzen entstanden grundsätzlich unter freiem Himmel. Dafür hatte Thomson einen hölzernen Skizzenkasten, in den sich mehrere Bildträger zum Trocknen hineinschieben ließen. Diese Box war Staffelei und Palette in einem und wurde beim Malen auf den Knien balanciert. Die handliche Größe ermöglichte es ihm, sie auch auf weiteren Ausflügen mit dem Rucksack oder im Kanu zu transportieren.

Seine Motive hielt Thomson in schnellen Strichen und großzügigem Farbauftrag mit meist nur wenigen verschiedenen Farben fest. *Tamarack* (1915) etwa teilt sich auf den ersten Blick in vier horizontale Farbflächen. Nur durch zackige, vertikale Pinselstriche entsteht der Eindruck einer Baumreihe, die sich in kräftigem Orange vom Rest des Bildes abhebt. *A Rapid* (1915) hingegen ist aus so vielen wilden Strichen und Klecksen in dicker Farbe zusammengefügt, dass erst eine gewisse Distanz ein Motiv erkennen lässt. An vielen Stellen scheint die rohe Malfläche hindurch und dient auch dazu, die Bildelemente zu konturieren. Die Skizzen haben eine Intensität und Unmittelbarkeit, mit der sie sich von Thomsons wenigen großformatigen, durchkomponierten und geordneten Gemälden abheben. Sie spielen mit Farbe und Form und erreichen mit ihren innovativen Ansätzen die Abstraktion, was ihnen eine unglaubliche Modernität verleiht.

Rebecca Herlemann

¹—Joan Murray, *Tom Thomson Online Catalogue*, <https://www.tomthomsoncatalogue.org> (letzter Zugriff November 2020).



Tom Thomson
Pine Tree, Sommer 1916
21,6 × 26,7 cm

Tom Thomson
Wild Cherry Trees in Blossom, Frühling 1915
21,6 × 26,7 cm

Tom Thomson, Skizzen





Tom Thomson
Tamarack, Herbst 1915
21,5 × 26,5 cm

Tom Thomson
Forest, October, Herbst 1915
21,3 × 26,9 cm

Tom Thomson, Skizzen



Industrialisierte



Landschaft



Bereits Ende des 19. Jahrhunderts erlebte die Industrialisierung Kanadas einen rasanten Aufschwung. Vor allem der Abbau der Bodenschätze forcierte den Einbruch einer Moderne, die den Wohlstand der Gesellschaft garantieren sollte und gleichzeitig den Wandel von einer Agrar- zu einer Industrienation bedeutete. Der Bergbau versorgte die rohstoffgierige Industriegesellschaft mit Eisenerz, Kupfer, Nickel, Gold und Silber. »Diese Wildnis voller Schätze [...] wird unsere Literatur und Kunst mit einem ganz eigenen Geist erfüllen [...] Handel und Kunst werden zu Verbündeten«, schrieb ein Unterstützer der Group of Seven.¹ Die Bilder von Minen und Minenstädten widersprechen in gewisser Weise der Vorstellung, dass Kanada durch weite abgechiedene Landstriche und seine unberührte Wildnis geprägt sei – ein Mythos, dessen Schaffung man dieser Gruppe nicht selten vorgeworfen hat. Die eigentliche Ironie liegt im Imaginären dieser Vision, denn: »Wildnis und kapitalistische Moderne gingen in Kanada Hand in Hand.«²

Tatsächlich reflektieren einige Bilder die komplexe Rolle der Kunst im Zwiespalt zwischen dem Mythos Wildnis und der Industrialisierung. Yvonne McKague Housser hielt die Tristesse der verlassenen Minen von Cobalt fest. Franklin Carmichael schilderte

mit klaren Linien und kalter Präzision eine *Northern Silver Mine* als beinahe heitere Szenerie. Wenig von dem vielbeschwo-
renen Fortschrittsglauben und dem Vertrauen in den uner-
erschöpflichen Reichtum der Wildnis sieht man in Lawren Harris'
Bildern *Miners' Houses*, *Glace Bay* und *Ontario Hill Town*. Statt-
dessen erinnern die dramatischen Szenerien mit starken
Kontrasten und stürzenden Linien eher an den frühen expressio-
nistischen Film. Harris, der seine Laufbahn 1908 mit Straßen-
szenen der ärmeren Viertel von Toronto begonnen hatte, fand
hier zu einem sozialen Interesse zurück. Er hatte im April 1925,
während des erbitterten Streiks im Kohlebergbau, Glace Bay
in Nova Scotia besucht, auch um für den *Toronto Star* zu
berichten. Seine stilisierten, theatralen Darstellungen sind
jenseits einer jeden Idylle, interessieren sich aber auch nicht für
eine realistische Schilderung der Lebensbedingungen der
Minenarbeiter. Eines vereint die unterschiedlichen Genres: Wie
die Bilder der Natur, der Berge und der Wälder sind auch die
industrialisierten Landschaften meist menschenleer.

Martina Weinhart

1—Vincent Massey, »Art and Nationality in Canada«, in: *Proceedings of the Royal Society of Canada*, 3rd series, XXIV, 1930, S. Ixif.

2—John O'Brian, »Wild Art History«, in: ders. und Peter White (Hrsg.), *Beyond Wilderness: The Group of Seven, Canadian Identity and Contemporary Art*, Montreal 2007, S. 22.

Industrialisierte Landschaft



Franklin Carmichael
A Northern Silver Mine, 1930
 101,5 × 121,2 cm

Der Kritiker Fred Jacob schrieb 1928 in seiner Rezension der Ausstellung der Group of Seven, dass Franklin Carmichael »das rein Dekorative, mit dem er sich früher hervortat, bewusst aufgegeben« habe und »sich nun der Interpretation der düsteren Züge des kanadischen Lebens« widme. Diese zeigten sich in der Arbeit *In the Nickel Belt* (S.193), die ein »Gefühl von etwas Bedrohlichem« präge.¹ Obwohl Jacob die neue Richtung von Carmichaels Arbeit wohlwollend hervorhob, beschrieb er etwas als Schattenseite des kanadischen Lebens, das in dieser Zeit tatsächlich eine der Hauptkomponenten des nationalen Wohlstands war. Die Bedeutung des Bergbaus wurde damals in immer mehr kanadischen Publikationen und Werbematerialien vielfältig dokumentiert. Carmichael selbst spielte bei der Erzeugung von Bildern, welche die fortschreitende Modernisierung und Industrialisierung des Landes propagierten, durch seine Tätigkeit in der Werbeagentur Grip und später bei der Druckgrafikfirma Sampson-Matthews eine wichtige Rolle. Seine Gemälde zeigen jedoch eine andere Sicht auf die Bergbauindustrie.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts war der Bergbau in Kanada das Symbol der industriellen Moderne schlechthin, wurde zugleich aber mit Profitgier, Konflikten und Umweltzerstörung in Verbindung gebracht.² Besonders reich an Metallvorkommen ist das vor 1,85 Milliarden Jahren durch einen Asteroideneinschlag entstandene Sudbury-Becken in Northern Ontario unweit des Lake Huron.

Dort siedelten sich bereits um 1900 große Firmen wie die International Nickel Company of Canada und Falconbridge an, um im großen Stil Kupfer und Nickel zu fördern. Ende der 1920er-Jahre unternahm Franklin Carmichael einige Reisen in diese Region und hielt die Landschaften, die er dort vorfand, in beeindruckenden Bildern fest.

Für seine Darstellungen der Gegend wählte Carmichael einen erhöhten Betrachterstandpunkt, durch den man über weiche, runde Hügel in die Ferne blickt. Eingriffe in die Landschaft sind nur in wenigen Elementen erkennbar. Eine große Rauchwolke steigt aus den fernen Schornsteinen von *In the Nickel Belt* auf, die eigentliche Industriestätte aber bleibt verborgen. In *A Northern Silver Mine* gruppieren sich Bergbautürme und Fabrikanlagen um eine Wasserfläche, doch sind sie still und unbelebt. Die kristallinen Formen und der weite Blick zeichnen das ästhetisierende Bild einer Landschaft, in die sich die Industrie einfügt und zugleich einschneidet: Rauchwolke und Fördertürme dringen in die Natur ein – eine leise Kritik an den Auswirkungen der Industrialisierung auf die Umwelt.

Rebecca Herlemann

¹—Fred Jacob, »In the Art Galleries«, in: *Toronto Mail and Empire*, 18. Februar 1928, zit. nach: Charles C. Hill, *The Group of Seven. Art for a Nation*, Ausst.-Kat. National Gallery of Canada, Ottawa, Art Gallery of Ontario, Toronto, u. a., Toronto 1995, S. 325, Kat.-Nr. 106.
²— Vgl. Rosemary Donegan, »Modernism and the Industrial Imagination. Copper Cliff and the Sudbury Basin«, in: John O'Brian und Peter White (Hrsg.), *Beyond Wilderness. The Group of Seven, Canadian Identity, and Contemporary Art*, Montreal 2007, S. 146.

Industrialisierte Landschaft



Industrialisierte Landschaft

