

Group of Seven

Wolfgang Kloöß

Wer sich für Gemälde interessiert, die als spezifisch kanadisch eingestuft werden bzw. denen eine besondere kanadische Signatur zugeschrieben wird, sollte es sich nicht nehmen lassen, die „Art Gallery of Ontario“ in Toronto aufzusuchen, finden sich hier doch zahlreiche Exponate der „Group of Seven“, die als Malerkollektiv zum ersten Mal am 7. Mai 1920 ihre Arbeiten in der kanadischen Metropole ausstellte. Vor allem aber sollten sich Liebhaber kanadischer Kunst einen Tagesausflug von Toronto in das ca. 45 Autominuten nordwestlich gelegene Dorf Kleinburg gönnen. Dort befindet sich die „McMichael Canadian Art Collection“, eine 1966 eröffnete Kunstgalerie mit Schwerpunkt auf Werken von Franklin Carmichael, Lawren Harris, Alexander Y. Jackson, Frank Johnston, Arthur Lismer, James E. MacDonald und Frederick Varley, den Gründungsmitgliedern der Künstlergruppe. Später schlossen sich Alfred J. Casson, Edwin Holgate und LeMoine Fitzgerald der „Group of Seven“ an. Außerdem waren mit der Gruppe die Maler*innen Emily Carr, Stuart McCormick und als Wegbereiter und *spiritus rector* der Gebrauchsgraphiker und spätere Maler Tom Thomson eng assoziiert.

Wenn Kleinburg zur Pilgerstätte für Kunstinteressierte geworden ist, so deshalb, weil mit den Gemälden Emily Carrs und der genannten Maler Werke ausgestellt werden, die als künstlerischer Ausdruck von Kanadas Weg zur Selbstfindung während der ersten Jahrzehnte nach der Gründung des Dominion im Jahr 1867 und in den ersten Dekaden des 20. Jahrhunderts begriffen werden können. Der Gruppe wird insofern eine Pionierleistung attestiert, als sie in ihren Bildern Kanada selbst, genauer: die kanadische Natur und Landschaft in einem neuen Duktus zum Gegenstand gemacht hat.

Wie die ‚Kleinburg-Pilger‘ heute hatten die Mitglieder der „Group of Seven“ seinerzeit die Großstadt verlassen, um im nördlichen Busch an der Georgian Bay und im Algonquin Park ihre Sujets zu suchen und Anregungen für eine eigene kanadische Bildersprache zu finden. In den Werken Emily Carrs rückte dann auch die pazifische Küste, die Heimat der First Nations von British Columbia, in den Fokus.

Um die Gemälde der „Group of Seven“ und damit implizit die künstlerische Selbstfindung der Maler besser nachvollziehen zu können, ist es unerlässlich, den gesellschaftspolitischen

und kulturellen Kontext kurz zu beleuchten. Es ist dabei wesentlich zu verstehen, dass Kanadas Identitätssuche im Gefolge der Konföderationsbildung von 1867 zwischen Internationalismus, Kontinentalismus und Isolationismus bzw. nationaler Orientierung changierte. Der Weg zur Selbständigkeit wurde durch eine Reihe von Entscheidungen und gesetzlichen Bestimmungen mit teilweise weitreichenden Folgen politisch flankiert. Dank seines Anteils am Sieg der Alliierten ging das Dominion aus dem Ersten Weltkrieg mit einem deutlich gestärkten Selbstbewusstsein gegenüber England hervor und wurde 1919 Mitglied im Völkerbund. Jedoch stießen die Bestrebungen nach Unabhängigkeit nicht überall auf Zustimmung, sahen viele Kanadier doch die Zugehörigkeit zum Empire gerade in wirtschaftlicher Hinsicht als einen Vorteil an. Die hier angedeuteten Divergenzen machten sich auch in der Frage nach der internationalen Einbindung Kanadas bemerkbar. Den Verfechtern einer isolationistischen Haltung stand eine vergleichsweise kleine, nicht mehrheitsfähige Anhängerschaft des Internationalismus gegenüber, die vor allem Kanadas Rolle im Völkerbund stärken wollte. Entschieden wurde die Diskussion zugunsten des kontinentalen Isolationismus, der zum Grundprinzip der kanadischen Außenpolitik in den 1920er und 30er Jahren wurde. Auf dem Weg in die Selbständigkeit stellte dann das Westminster Statut von 1931 einen bedeutenden Schritt dar: Es garantierte den vormaligen englischen Kolonien Autonomie in der Gesetzgebung. Das auf der Empire-Konferenz von 1923 den Dominien Australien, Kanada und Neuseeland garantierte Recht, selbständig internationale Verhandlungen führen zu dürfen, wurde dahingehend ausgeweitet, dass Kanada fortan seine Außenpolitik eigenständig wahrnehmen konnte. Dominion-Recht durfte von nun an nicht mehr durch britisches Recht gebrochen werden. Die Rede ist von einem Prozess, der 64 Jahre – von 1867 bis 1931 – gedauert hatte.

In der Literatur-, Kunst- und Kulturkritik lassen sich Positionen ausmachen, die diese zeittypische Debatte um Nationalismus, Internationalismus und Kontinentalismus aufgreifen und kontrovers diskutieren. Als im Mai 1920 die „Group of Seven“, angeregt von Tom Thomson, der fortan das Vorbild des ‚neuen kanadischen Künstlers‘ abgab, in Toronto erstmals an die Öffentlichkeit trat, um – anfangs noch kritisch beäugt – während des folgenden Jahrzehnts nicht nur die Kunstszene von Ontario, sondern die des gesamten Landes zu beeinflussen, hatte die kanadische Malerei ihren Ausdruck gefunden. Thomson lebte die meiste Zeit im Algonquin Park, wo er als Wildhüter und Touristenführer arbeitete, wenn er nicht gerade seine Hunderte von Ölskizzen anfertigte. In fast legendenhafter

Verklärung wurde ihm zugeschrieben, im Laurentian Shield dem kanadischen Wesen nähergekommen zu sein als jemals ein Künstler zuvor.

Nachdem 1882 die „National Gallery of Art“ in Ottawa eröffnet worden war, die vorrangig aus England immigrierte Landschaftsmaler ausstellte, von denen sich manche von der amerikanischen „Hudson River School“ und deren Aquarelltechniken beeinflusst zeigten, zog es in der Folge zahlreiche kanadische Künstler nach Paris, dem aufstrebenden Mekka der Moderne. Hier schworen Maler wie Robert Harris, George Reid oder William Brymner der Landschaftsdarstellung ab und wandten sich großformatigen figurativen Bildern zu, mit denen sie dann den Akademiestil in der Heimat beeinflussten. Andere blieben in Paris und versuchten sich fortan an impressionistischen Darstellungen, ohne allerdings zur Formulierung eines nationalen Signums kanadischer Kunst beizutragen. Zu diesen gehörte auch der Québecer Künstler Clarence Gagnon. Er war ein Schüler Brymners während dessen Engagement bei der „Art Association of Montreal“. In seinen Bildern zeigte er kleine Landschaftsausschnitte, und obwohl er zu den Wegbereitern der modernen kanadischen Kunst gezählt wird, blieb er doch Zeit seines Lebens dem Impressionismus verhaftet und schloss sich der avantgardistischen und abstrakten Malerei nicht an.

Während sich amerikanische Künstler*innen wie Autor*innen vom Range eines Ezra Pound, T.S. Eliot, Ernest Hemingway, Scott Fitzgerald und vor allem einer Gertrude Stein in Paris einfanden und im Bereich der Literatur das Experiment der Moderne verfolgten, dabei mit Malern wie Henri Matisse, Pablo Picasso oder Georges Braque zusammenkamen und der Kubismus reüssierte, fand die Moderne in der Kultur und Kunst Kanadas kaum, und wenn überhaupt, im urbanen Québec, statt. Eine Ausnahme bildete denn auch im Bereich der Literatur die „Montreal Group“ mit den Lyrikern und Erzählern Leon Edel, A.M. Klein, FR. Scott und A.J.M. Smith. Die sogenannten „Confederation Poets“ andererseits um Charles G.D. Roberts, Archibald Lampman und Bliss Carman, deren Geburtsdaten in die Zeit der Staatsgründung fallen und die im neuen Dominion eine gewichtige literarische Stimme besaßen, hatten in ihren Arbeiten wohl den Blick für die Landschaften Kanadas geöffnet, sich aber nach wie vor an viktorianischen Beschreibungsmodi orientiert. Sie waren weniger an einem besonderen kanadischen Dichtungsprofil, denn an einer qualitativ konkurrenzfähigen Lyrik interessiert. Mit ihren Arbeiten markierten sie den Weg der kanadischen Poesie bis in die ersten Dekaden des 20. Jahrhunderts. Und die zeitgenössische Prosa nahm sich zwar

vieler kanadabezogener Themen – häufig historischer Sujets – an, griff aber weitgehend auf die aus dem 19. Jahrhundert bekannte Geschichtsromanze und den Abenteuerroman zurück, besann sich dann in den 1920er Jahren etwa im Siedlerroman auf realistische Darstellungsweisen, ignorierte jedoch die modernistischen Erzählexperimente eines James Joyce, einer Virginia Woolf oder eines John Dos Passos. Da sich auch das infrastrukturell nur schwach gestützte Theater dem viktorianischen Melodrama und der Musikkomödie kaum entzog, lässt sich feststellen, dass die kanadische Literatur der amerikanischen und europäischen Avantgarde lange nichts entgegenzusetzen hatte bzw. noch provokanter formuliert: die Moderne eigentlich versäumt hat.

Die Mitglieder der „Group of Seven“ besaßen Europa-Erfahrung, sind den Weg nach Paris aber letztlich nicht gegangen und haben sich der Salonmalerei verweigert. Allerdings vertraten sie ein Credo, demzufolge es galt, ein neues Idiom zu finden, das die Einmaligkeit der kanadischen Erfahrung darzustellen vermochte. Dabei zeigten sie sich von den Werken Vincent Van Goghs, Paul Gauguins und den post-impressionistischen Arbeiten Edvard Munchs oder Émile Bernards beeinflusst. Es hieß, eine vitale Kunst zu schaffen, die sich weniger europäischen Impulsen verdankte, denn auf das besann, was das Land zu bieten hatte. Sie schlossen sich damit der Auffassung der in Toronto ansässigen „Art Students' League“ (1886-1904) und deren Nachfolgeorganisationen an, derzufolge Kanada über alle historischen und geographischen Voraussetzungen für eine unabhängige nationale Schule mit eigenen Themen und eigenem Stil verfügte.

Die „Group of Seven“ setzte sich denn auch das Ziel, eine eigenständige kanadische Kunst für ihre Landsleute zu schaffen und griff dabei auf die regional unterschiedlichen Erscheinungsformen der Landschaft zurück, die sie mittels expressionistischer Darstellungsformen in einer bis dato in Kanada nicht gekannten Weise dem Betrachter vor Augen führte. Traditionelles Sujet und modernistische Form wurden so in den Bilderwelten der Malergruppe miteinander verwoben. Die einheimische Natur bot aber nicht nur den thematischen Fundus für die Künstler, sondern fungierte auch als Katalysator auf deren Weg zur Selbstentdeckung, während gleichzeitig die Stadt zum Lebensraum der meisten Kanadier wurde.

Auch die Gruppenmitglieder gehörten eigentlich zum urbanen Establishment. Häufig inszenierten sie sich allerdings dandyhaft und als Außenseiter, die es sich auf die Fahnen geschrieben hatten, eine Kunst im Dienste der Nationenbildung zu schaffen. Am augenfälligsten verkörperte diesen Künstlertyp der aus der Dynastie des Landmaschinenherstellers Massey-Harris stammende Millionär Lawren Harris, die schillerndste Figur der „Group of Seven“ mit der größten Außenwirkung. Streng baptistisch erzogen, wandte er sich im Laufe seines Lebens immer stärker der Theosophie zu, die ihm mit ihrem Mystizismus und ihrer spekulativen Naturphilosophie eine pantheistische Welterklärung lieferte. Schon früh hatte es ihn in den Canadian Shield gezogen, wo er sich wie der aus einfachen Verhältnissen stammende Thomsen, mit dem er zusammen in der Wildnis malte, zu Hause fühlte. Er bewunderte dessen intuitiv expressionistischen Naturdarstellungen, zeigte sich aber auch vom romantisch geprägten Transzendentalismus des amerikanischen Dichters Henry David Thoreau beeindruckt, der für zwei Jahre in einer selbst errichteten Blockhütte am Walden Pond gelebt und einem einfachen Dasein in den Wäldern von Massachusetts gehuldigt hatte. In seinem elitären Selbstverständnis begriff Harris den Künstler als erhabenes Wesen, das die Weltzusammenhänge besser versteht und in seinen Werken vermittelt. Während eines Besuchs in Berlin kam der ‚frontman‘ der „Group of Seven“ dann mit den modernistischen Strömungen des Expressionismus, Fauvismus und Symbolismus in Kontakt, die ihn sofort faszinierten. Nach Stationen am Lake Superior und in New Mexico ließ sich Lawren Harris schließlich in Vancouver, quasi in der Nähe von Emily Carr, die in Victoria geboren wurde, nieder.

Wenn in den Arbeiten der „Group of Seven“ eine menschenleere Natur abgebildet wird, so scheint dies auf den ersten Blick eine eurozentrische Perspektive fortzuschreiben, wie sie den Entdeckern, Eroberern und Siedlern zueigen war. In deren Fremdwahrnehmung hatte sich Kanada als *terra nullius*, als leerer, unbewohnter Raum präsentiert. Die Bilder der Malergruppe akzentuieren dann die Unwirtlichkeit der Natur und die Bedrohung, die von dieser für den Menschen ausgeht, zugleich sprechen sie aber auch (indirekt) einen Pioniergeist an, der ein Überleben in der Wildnis überhaupt erst möglich und diese zu einem Ort uneingeschränkter Freiheit macht. Insbesondere Thomson, der Maler der Wälder, begriff die Bedrohung als kanadische Realität und die Wildnis als Ort der kanadischen Identität. Dies erinnert an Herman Melville, der in seinem Roman *Moby Dick* (1851) den Kampf zwischen Mensch und Natur – in diesem Fall dem Meer – symbolisch verdichtet und zum

Ausgangspunkt der amerikanischen Identitätsfindung gemacht hatte. 20 Jahre später beschwor der irische Militär Sir William Francis Butler in seiner Reiseerzählung *The Great Lone Land: A Narrative of Travel and Adventure in the North-West of America* (1872) den Mythos von Kanada als einsamer Wildnis in realistisch-anschaulicher Weise. Und Margaret Atwood proklamierte schließlich in ihrer Studie *Survival: A Thematic Guide to Canadian Literature* (1972) das Überleben in einer gefahrenbergenden Natur als ein Grundthema der kanadischen Literatur – eine Sichtweise, die die Indigene Perspektive auf das Land ausblendet. Man erkennt eine Kontinuität in der Wahrnehmung des riesigen Territoriums nördlich des 49. Breitengrades, die Literatur und Kunst verbindet, Kanada aber zugleich auch von den USA abhebt und in seiner Selbstprojektion zu einem Land des Nordens macht. Seine Erschließung erforderte nach Butler „hardy men“.

Der ethnologisch interessierte irisch-kanadische Maler Paul Kane hatte in der Vorkonföderationszeit auf seinen Erkundungen des Westens, die er u.a. im Auftrag der „Hudson’s Bay Company“ durchführte, vor allem das Leben der nordamerikanischen First Nations zunächst in Skizzen dokumentiert, dann auch in Öl gefasst. Sein Reisebericht *Wanderings of an Artist among the Indians of North America* (1859) [*Wanderungen eines Künstlers unter den Indianern Nordamerikas*, 1862] ist entsprechend mit Zeichnungen der Natives der Great Plains reichlich illustriert. Emily Carr, die 1927 den Mitgliedern der „Group of Seven“ vorgestellt wurde, malte an der Westküste. Auch sie war ethnologisch interessiert. Ihre Werke, die u.a. in einer Dauerausstellung in der „Vancouver Art Gallery“ zu sehen sind, weisen allerdings wie die Arbeiten der „Group of Seven“ ebenfalls kaum Menschen auf. Aber sie zeigen Indigene Dörfer und sind vollgestellt mit *totempoles*, die in ihrer Machart die unterschiedlichen Kulturen der First Nations an der kanadischen Pazifikküste spiegeln und zugleich den Menschen in ein Spannungsverhältnis von Mythos und Natur setzen. Carr reiste 1910 nach Paris, machte sich mit den Werken von Matisse und Picasso vertraut, blieb allerdings ihrem Sujet treu, wenngleich sie die Darstellung der Indigenen Welt der Westküste Kanadas fortan auch nachimpressionistisch bzw. expressionistisch überhöhte. Von der „Group of Seven“ ist sie denn auch als Vertreterin einer modernistischen Kunstauffassung gewürdigt worden.

Resümierend bleibt festzuhalten, dass durch den hier skizzierten gesellschaftspolitischen und kulturhistorischen Kontext das Bild eines naturüberbordeten, menschenfreien Kanada in

den Gemälden der „Group of Seven“ vorprogrammiert ist und nicht zuletzt auch in der deutschen Wahrnehmung des flächenmäßig zweitgrößten Landes der Erde fortgeschrieben wird. Und das, obwohl Kanada eigentlich eine urbane Gesellschaft ist. Zugleich gilt es, etwas überspitzt anzumerken, dass sich Kanada – anders als die USA – inhaltlich wie vor allem formensprachlich zunächst weniger in der Literatur, denn in der bildenden Kunst erfunden hat. Der „Group of Seven“ kommt das Verdienst zu, die neue ‚nationale Kunst‘ Kanadas nicht nur generiert, sondern auch international hoffähig gemacht zu haben.