

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 35 (1948)
Heft: 6

Artikel: Junge dänische Maler
Autor: Naesgard, Ole
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-27676>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 30.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



Lauritz Hartz, *Garten mit blühenden Obstbäumen*, 1944. Kunstmuseum Kopenhagen | *Verger en fleurs* | *Garden with fruit trees in blossom*

Junge dänische Maler

Von Ole Naesgard

Große Ausstellungen mit vielen unbekanntenen Künstlernamen sind ermüdend, genau so wie Kunstbücher ohne Abbildungen. Wir haben es daher vorgezogen, aus dem Gesamtschaffen der jungen Generation dänischer Maler einige wenige charakteristische Werke herauszugreifen, die geeignet sein dürften, in der Schweiz Interesse für die uns wesentlich erscheinenden Werte der Malerei der Jungen im heutigen Dänemark zu wecken.

Betrachtet man den «Garten mit blühenden Obstbäumen» von Lauritz Hartz mit den Augen des Naturalisten, so wird man zunächst einen starken Eindruck empfangen von der farbigen Spannung im Bilde, dem Gegensatz der in vagen Farbtönen verschwimmenden Blüten und Blätter an den Bäumen und dem leuchtenden Orange der Häusermauern rechts und in der Bildmitte. Diese Spannung wiederholt sich in der Gegensätz-

lichkeit der bewegten Umrisse der schwächtigen Baumstämme und der geraden Konturen der Häuser, von denen der Garten eingeschlossen wird. Die Allee zwischen den Bäumen verläuft schnurgerade, ohne erkennbaren Ausblick ins Freie.

In derartigen elementaren Spannungen verbirgt sich zweifellos ein unbewußter Symbolismus – zumal wir einen solchen auch in anderen Landschaften und Kompositionen des Künstlers finden. Die Formensprache, in welcher diese Auseinandersetzung zum Austrag kommt, ist von einer sprühenden Lebhaftigkeit und unbeschwert von jeder Dramatik. Die sehr verdünnten Farben wirken fast wie Wasserfarben; die Schatten sind eliminiert. Die Bäume sind nicht fest in der Erde verwurzelt; sie scheinen sich in einem leichten Rhythmus zu bewegen. Die weißen Blütentupfen springen in kleinen Kaskaden



Egill Jacobsen, *Blaue Linien*, 1947. Kunstmuseum Kopenhagen / *Lignes bleues* / *Blue line*.

in die Luft und vermischen sich mit dem Grau und Graugrün des Laubwerkes. Der Erdboden im Vordergrund ist in kalten grauen, braunen und blauen Farbtönen gehalten, während weiter entfernt, unter den Bäumen, auch grüne Farbtöne vorkommen. Nach rechts steigert sich die Intensität des Kolorits; im Violett rechts unten, in einem kräftigen Grün in der Mitte und im Orange des Hauses, oben. In der Häuserreihe wechselt die Farbe von Orange, Mattgrau, nochmals Orange, Grau, bis zum dunklen Graublau, und gegen die Mitte des Himmels verdichtet sie sich wiederum zu einem dumpfen Graublau.

In keinem einzigen Detail des Bildes ist die Darstellung durch eine zu enge Bindung an die Naturgegebenheiten belastet; jedoch könnte man Hartz einen Mangel an Phantasie in der Wahl des Motivs zum Vorwurf machen. Man hat den Eindruck, daß der Künstler vor der Natur zu einer spontanen, mühelosen schöpferischen Gestaltung angeregt wird, es dabei aber am methodischen Aufbau in der Komposition fehlen läßt. Es ließe sich wohl eine eindrücklichere Behandlung des Themas denken. Doch so, wie das Bild jetzt vor uns steht, strahlt es die starke, freudige Erregung aus, die der Künstler empfand, als er es schuf. Er hat diesen Garten mit blühenden Obstbäumen auf seine besondere Art vergeistigt.

Lauritz Hartz, der 1903 geboren wurde, ist 1925 zum ersten Male an die Öffentlichkeit getreten. Er steht heute im Mittelpunkt einer Gruppe von Künstlern, von denen die meisten der Natur gegenüber sich ähnlich verhalten wie er. Ihre Poesie und gute Laune hat ein Kunstkritiker sehr schön charakterisiert, indem er sie einmal den «Dänischen Sommer» nannte und damit auch ihre Tendenz kennzeichnete, sich auf die unmittelbare Darstellung der Natur – ohne Abstrahierung – zu beschränken.

Die abstrakte Kunst kam in Dänemark etwa um 1930 auf, als eine Abart des Surrealismus. Es bildete sich eine Gruppe von Malern, die davon ausging, auf der Leinwand mit Formen, Linien und Farben zu experimentieren, wobei dann aber im Verlauf des Arbeitsprozesses fast immer ein figürliches Motiv auftauchte.

Mit den «Blauen Linien» von Egill *Jacobsen* sind die Konturen einer großen Figur gemeint, welche nach rechts vorschreitet, während ihr mächtiger Kopf sich gegen den Beschauer wendet. Vor ihr zerbersten Blasen in der Luft; von ihrer Schleppe, die sie nachschleift, rankt eine Pflanze in die Höhe, die von schmalen Stengeln und großen dreieckigen Blättern gebildet wird. Aus ihren erhobenen Armen fallen Blüten und Blätter in die blaßblaue Luft. Die Gestalt selbst ist in kühlem Blau gehalten, das hier und da von grünen Farbtönen durchsetzt ist. Die Dreiecke, welche dem Zick-Zack der Bewegung folgen, sind gelb. Rot findet sich nur auf den Blumen, die sie ausstreut. Aus dem Gefüge der blauen Linien, mit denen die Komposition

zweifellos begann, tritt das Abbild einer Frühlingsgöttin hervor. In ihrem Wesen vereinigen sich kalte und warme Elemente. Das Blau ist zuweilen intensiv, zuweilen nur schwach; es wechselt je nach den einzelnen Formen, wie auch die übrigen Farben in gleicher Weise abgewandelt werden.

Die Linien beleben und ordnen die Bildfläche in einen großen Rhythmus ein, der mit demjenigen der Figur identisch ist. Ein großes Dreieck entspricht dem Kopf, die Augen sitzen in den gelb gefärbten Ecken, die Arme bilden ein V, welches den Kopf umschließt und welches sich in dem Lineament der Pflanze und des Körpers wiederholt. Die Gestalt entfaltet sich wie eine riesige Blume nach oben, von der Zick-Zack-Bewegung im unteren Bildraum getragen.

Egill *Jacobsen* ist im Jahre 1910 geboren; er hat 1932 zum ersten Male ausgestellt. In der Zeitschrift «Helhesten» («Das Höllenpferd») hat er sein Programm niedergelegt. Er verwirft das von ihm so bezeichnete «Dogma des sozialen Realismus», sowie den intellektuellen Charakter des Konstruktivismus. Zwar anerkennt er, daß vom Konstruktivismus viel zu lernen sei. Er verlangt jedoch, daß die künstlerische Phantasie, die im Grenzbereich zwischen dem Bekannten und Unbekannten, zwischen Bewußtsein und Unbewußtem tätig ist, auch das mystische Element gelten lasse. Es liegt auf der Hand, daß solche Ideen von der Psychoanalyse beeinflusst sind, wie es auch bei den andern «abstrakten» Künstlern Dänemarks der Fall ist. Sie suchen vor allem anderen den individuellen Ausdruck, die persönliche Freiheit im Künstlerischen, ohne dabei an dem Leben einer größeren Gemeinschaft teilzunehmen. Das formale Interesse erschöpft sich oft in Farben, Linien und Flächen, ohne auf die plastischen Werte einzugehen.

Das Gesicht der «Braut» von Carl Henning *Pedersen* ist von reinem Blau und Weiß. Der gleichfalls weiße Schleier bildet eine Schranke gegen die rechte Bildseite, von wo zwei Kugeln auf die Braut zukommen; die eine, die sich auf dem Erdboden befindet, ist von grünbrauner erdiger Farbe, in welche sich Rot mischt; sie ist von einem weißen Formgebilde umschlossen. Die andere, am Himmel, ist violett gefärbt; ihr folgt ein lichtblauer Körper. Beide Kugeln werden von spitzen Widerständen aufgehallen, der obere von ihnen ist rot-violett, der untere weiß; und eine massive Erdwelle von grünbrauner Färbung erhebt sich ebenfalls gegen sie.

Das Rot der Wangen und der Stirne verbirgt sich unter einer blauweißen Farbschicht, welche das Gesicht überzieht. Links erkennt man ein skizzenhaftes Profil, nach welchem ein Kind seine Arme ausstreckt. Sein Köpfchen ist dunkelblau mit grünschwarzem Schatten, sein Körper blau und rotschwarz.

Die Intensität der seelischen Empfindungen beherrscht den Inhalt des Bildes. Wenn sich auch ein gewisses In-



Carl Henning Pedersen, *Die Braut*, 1947 | *La fiancée* | *The bride*

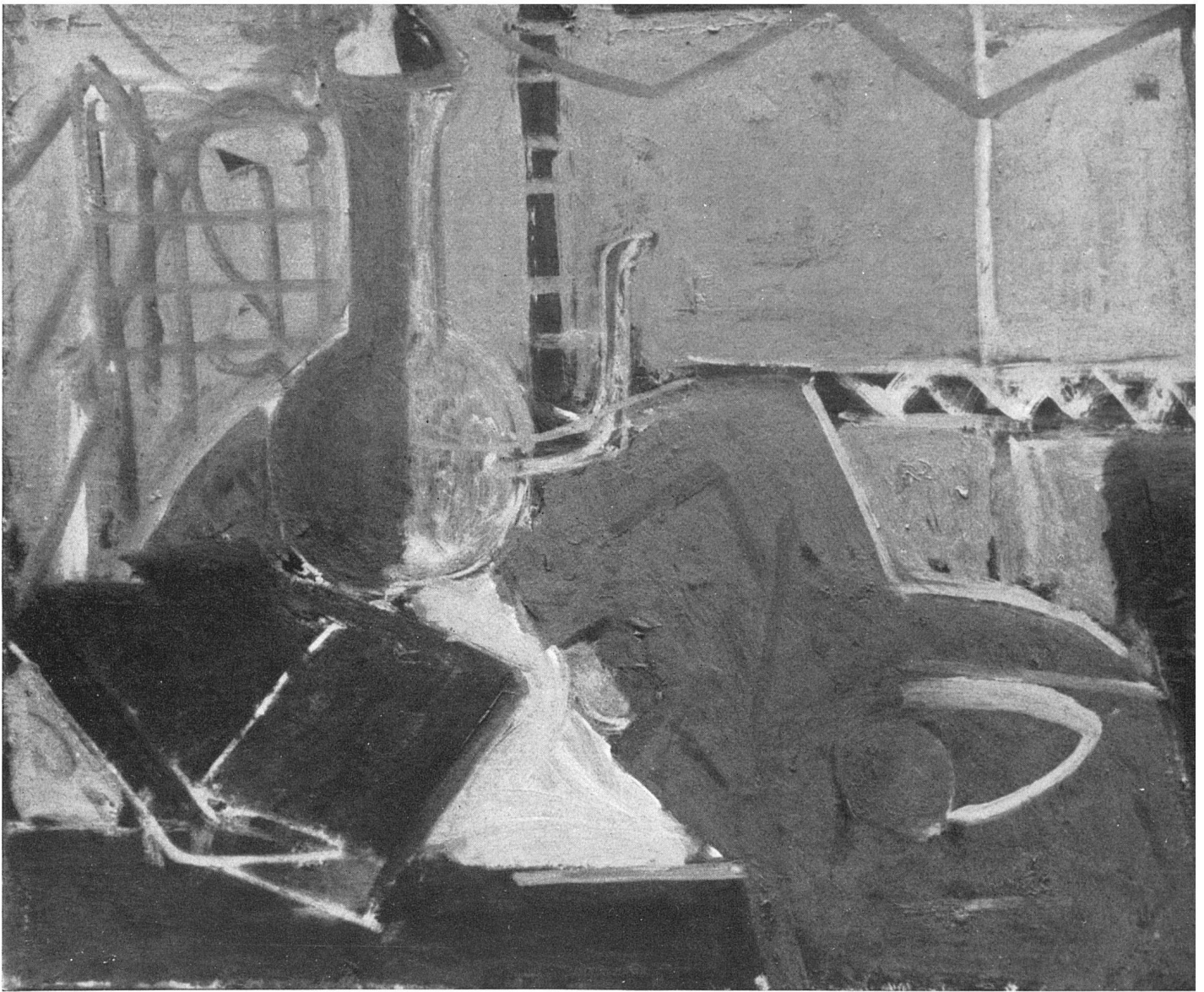
teresse des Künstlers für die formale Gestaltung nicht leugnen läßt, so befaßt er sich mit ihr doch nur in dem Maße, als sie dem Gefühlsausdruck dient. Der Aufbau der Landschaft, in welche der Kopf wie ein Baum hineingestellt ist, ist auch bezeichnend für die farbige Struktur der Bildoberfläche. Sämtliche Farben sind sehr kräftig; die besondere Art des Farbauftrags dürfte von Rubens beeinflusst sein.

Carl Henning Pedersen, der 1913 geboren ist und 1936 zum ersten Male ausstellte, hat wie Jacobsen seine künstlerischen Intentionen in einem Aufsatz in «Helhesten» formuliert. Der Ausdruck «abstrakte Kunst», so sagt er, ist nicht genau. Anstatt dessen, schlägt Pedersen vor, solle man lieber von einer Kunst der Imagination (*art d'imagination*) sprechen. Eine solche Kunst vermöge weit eher als der Naturalismus den rhythmischen und emotionellen Bedürfnissen Genüge zu tun. Denn es gibt auch in dieser Kunst Formen von höchst vitalem symbolischem Charakter, phantastische Wesen,

Menschen und Tiere. Eine enge Beziehung besteht hier zur Kinderzeichnung und primitiven Kunst.

Wenn man an die Malerei von Carl Henning Pedersen mit kritischen Absichten herangeht, so liegt es nahe, auf die Gefahr hinzuweisen, der seine Kunst ausgesetzt ist, nämlich: ins Infantile abzugleiten. Wie Munch und Nolde läßt er sich in seiner Malerei von Gefühlen und Antrieben leiten, die aus unergründlichen Tiefen hervorbrechen.

In dem Stilleben von Mogens *Andersen* gesellen sich zu dem Gelb des Kruges noch andere warme Farbtöne, im Zentrum des Bildes, vor allem verschiedene Grün. So ist die andere Seite des Kruges in dunklem Grün gehalten; der Stoff, der über den Rand des Tisches hinabreicht und beinahe als ein fester Körper erscheint, ist von saftigem Grün mit grüngelben Konturen und blaugrünen Linien im Innern, die Frucht von lebhaftem Rot. Der Hintergrund rechts, den eine große Wandver-



Mogens Andersen, *Stilleben mit gelbem Krug*, 1947 | *Nature morte au pot jaune* | *Still life with yellow jug*

kleidung ausfüllt, ist grüngelb und setzt sich in den übrigen Teilen des Hintergrundes in dunkelgrünen Linien fort. Nahe bei den Büchern sehen wir ein Rosa und mattes Blaugrün sowie andere grüne Farbtöne auf dem Tische.

Zu allen diesen warmen Farben steht ein Schwarz im Gegensatz, das diese Gegenstände einfaßt, und das zuweilen von einem Grau abgelöst wird. Das Schwarz trennt die Wandverkleidung von den anderen Gegenständen; es verläuft von unten her bis oberhalb des Tisches, nur von dem grünen Gewebe des Stoffes unterbrochen, und bemächtigt sich auch der Bücher, deren Schwärze sich mit dem Braun der Tischdecke verbindet.

Das Stilleben ist erfüllt von der Spannung zwischen den warmen Farben und dem Schwarz, sowie von der Gegensätzlichkeit der Objekte, denen diese Farben anhaften; Objekte, die offenbar eine unbewußte Rolle spielen. Der jähe Übergang vom Schwarz zu den leuchten-

den Tönen ist von einer so beschwingten Heiterkeit, daß der Beschauer mitgerissen wird. Die Formengebung ist im allgemeinen sehr einfach und von großen Maßstäben bestimmt: die Spannung der Konturen variiert zwischen den undeutlich schwachen Formen der Wandbekleidung bis zu der kraftvollen plastischen Bildung des Kruges und des Stoffes auf dem Tisch.

Mogens Andersen, der 1916 geboren wurde und 1935 zum ersten Male ausgestellt hat, ist der jüngste der hier vorgestellten Maler. Er steht noch ganz in der Entwicklung zu einem persönlichen Stil. Seine Vorliebe gilt dem formalen Problem in der Malerei, wobei ihm die Gegenstände und Menschen nur als Vorwand dienen und auf der Leinwand kein eigenes Leben mehr haben. Der eigentliche Gehalt des Bildes ist das kompositionelle Drama. Ein Aufenthalt in Frankreich, nach dem Kriege, hat viel zur Klärung von Andersens Stil beigetragen und zugleich auch die dramatischen Elemente in seiner Kunst gefördert.