



BERLINER BEITRÄGE ZUR SKANDINAVISTIK

Titel/
title: *Gesundheit/Krankheit
Kulturelle Differenzierungsprozesse um Körper, Geschlecht und
Macht in Skandinavien*

Autor/
author: Lill-Ann Körber

Kapitel/
chapter: »Badende Männer: Gesundheit, Krankheit und Künstlerschaft«

In: Körber, Lill-Ann/von Schnurbein, Stefanie (Hg.):
Gesundheit/Krankheit. Kulturelle Differenzierungsprozesse um
Körper, Geschlecht und Macht in Skandinavien. Berlin:
Nordeuropa-Institut, 1. Auflage, 2010

ISBN: 978–3–932406–31–7

Reihe/
series: Berliner Beiträge zur Skandinavistik, Bd. 16

ISSN: 0933–4009

Seiten/
pages: 51–72

© Copyright: Nordeuropa-Institut Berlin sowie die Autoren

© Copyright: Department for Northern European Studies Berlin and the authors

Diesen Band gibt es weiterhin zu kaufen. This book can still be purchased.

LILL-ANN KÖRBER
Badende Männer:
Gesundheit, Krankheit und Künstlerschaft

Gesundheit und Krankheit sind Begriffe, die in Ein- und Ausschlussprozessen gegenüber einzelnen Personen oder Personengruppen strategisch eingesetzt werden können. Meist wird das Gesunde als das Normale, Akzeptierte und Respektierte aufgefasst, Krankheit hingegen mit Abweichung und Verachtung verbunden. In anderen Kontexten kann es umgekehrt sein. Man könnte meinen, dass Gesundheit und Krankheit in der Sphäre von Kunst und Literatur eine geringere Rolle spielen, da es sich eher um geistige als um körperliche Prozesse und Produkte handelt. Schaut man sich den Kunstdiskurs im Lauf der Zeit an, wird aber offensichtlich, dass Intellektuelle und Künstler oft als abweichend wahrgenommen worden sind, ob im positiven oder negativen Sinn. Im Kunstdiskurs um 1900 scheinen Gesundheit und Krankheit in der Charakterisierung und Bewertung von Künstlern und Schriftstellern als Einzelpersonen oder als Gruppe eine große Rolle zu spielen. Am Ende des 19. Jahrhunderts lauteten die Schlagworte Dekadenz und Degeneration. Künstler wurden als krankhaft nervös erachtet. Die Reaktion war ambivalent: Während diese Nervosität einerseits als Bedingung für künstlerisches Schaffen angesehen wurde, erschienen die Künstler andererseits als ungeeignet für ein gewöhnliches bürgerliches Leben und die Übernahme gesellschaftlicher Verantwortung. Die Avantgardekunst wurde oft als ›wahnsinnig‹ bezeichnet. Die Künstler wurden heftig für ihre krankhafte Abweichung kritisiert, während es gleichzeitig genau das war, was von ihnen erwartet wurde.

Es scheint, als ob sich die Erwartungen an die Künstler mit gestiegenen Ansprüchen an deren Verantwortung zu Beginn des 20. Jahrhunderts veränderten. Begriffe wie Männlichkeit, Stärke und Gesundheit tauchen im Diskurs auf. Beispielsweise schreibt ein Kunstkritiker über Edvard Munch: »Wir brauchen starke, gesund lebende Künstlerpersönlichkeiten mit reinem Herzen, die eine tiefe Verantwortung für die Verwaltung ihrer Gaben verspüren.«¹ In der Wahrnehmung des Publikums und der Kritiker handelte die Kunst, die ich in diesem Aufsatz untersuche, von der Über-

1 *Nya Pressen*, 19. April 1911.

windung eines Krankheitszustands. Sich zusammenreißen ist die Parole. Das bedeutet unter anderem, etwas zu malen, was das Publikum mit den eigenen Augen sehen und womit es sich identifizieren kann, in diesem Fall Landschaften und Menschen. Avantgardekunst ist akzeptiert, solange sie nicht aussieht wie die Fantasien eines Geisteskranken, wie Zeitgenossen Munchs *Der Schrei* oder *Madonna* oft wahrnahmen. Ein Rezensent schreibt folglich, Munch sei »in seinen Landschaften gesünder und verständlicher als in seinen Kompositionen«.²

Gesundheit und Krankheit sind in erster Linie körperliche Phänomene. Wie werden Gesundheit und Krankheit im Zusammenhang mit Repräsentationen des Körpers verhandelt, und inwiefern tragen diese Repräsentationen wiederum zu Differenzierungsprozessen zwischen Gesundheit und Krankheit bei? Das künstlerische Genre, das sich am eingehendsten mit dem Körper beschäftigt, ist der Akt, die Darstellung des nackten Körpers. Vor dem Ende des 19. Jahrhunderts hatten Norwegen und Schweden kaum eine Tradition des Akts vorzuweisen. An den Kunstakademien wurde Aktzeichnen unterrichtet, aber sehr wenige Künstler malten nach ihrer Ausbildung Akte und stellten sie aus.³ Erst im Rahmen der Freiluftkultur am Anfang des 20. Jahrhunderts entwickelten Künstler wie Edvard Munch (1863–1944), Eugène Jansson (1862–1915), Anders Zorn (1860–1920) und J.A.G. Acke (1895–1924) ein spezifisches Aktmotiv: Badende in einer nordeuropäischen Landschaft. Die skandinavischen Künstler verbanden das kunsthistorisch traditionelle Badendemotiv mit dem zeitgenössischen Gesundheitsdiskurs und damit dem Baden als moderner kultureller Praxis. Ihre Badenden reflektieren die Freiluftkultur als Gesundheit und Natürlichkeit fördernde Bewegung. Sport, Sonne und Bad wurden in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts als gesund und als Teil eines gesellschaftshygienischen Programms propagiert. In diesem Kontext wurde dem nackten Körper eine große Aufmerksamkeit zuteil, auch wenn der Umgang mit ihm sehr ambivalent war. Einerseits wurde Nacktheit als der natürlichste aller Zustände angesehen, vor allem von sich neu formierenden Nudistengruppen und anderen Lebensreformern. Andererseits galten hinsichtlich des Badens strenge Regeln. Die meisten der in der Zeit eröffneten Strandbäder waren nach Geschlechtern aufgeteilt, und Badeanzüge sollten den Hals,

² Ein Kritiker über eine Munchausstellung in Bergen, *Bergens Tidende*, 9. Juni 1909.

³ BENGTTSSON: 1994.

die Oberarme und die Beine bis zu den Knien bedecken.⁴ Für die Künstler, die das traditionelle Badendemotiv modernisieren wollten, ging es also darum, zeitgenössische ästhetische Körper zu malen ohne Anstoß zu wecken.

Für diejenigen, die erwachsene männliche Akte malten, war dies eine besonders schwere Aufgabe. Nackte Kinder und Jugendliche zu malen erschien unproblematisch, da ihre Körper nicht in erster Linie als sexuell wahrgenommen wurden. An Darstellungen nackter Frauen war man schon lange gewöhnt und hatte akzeptiert, dass die Modelle teilweise offensichtlich Prostituierte waren. Als Munchs Galerist in Hamburg sich 1907 weigerte, *Badende Männer* (Abb. 1) auszustellen, fragte sich sein Mäzen Gustav Schiefler in seinem Tagebuch: »Warum sollen Männerakte anstößiger sein als nackte Frauen?«⁵ Ein Grund war wohl, dass man als Sittenwächter die anständigen bürgerlichen Frauen im Publikum vor dem Anblick schützen wollte. Ein anderer Grund, der nicht genannt wird, der aber implizit eine große Rolle in der Debatte spielt, ist der potenzielle homoerotische Inhalt des Bilds. Vor dem Hintergrund der zunehmenden Aufmerksamkeit gegenüber Homosexualität in der Gesellschaft waren Betrachter von männlichen Akten dazu gezwungen anzuerkennen, dass auch die Repräsentation des nackten männlichen Körpers ein Begehren für diesen Körper auslösen konnte. Das Publikum, das die Bilder zu sehen bekam, als sie erstmals ausgestellt wurden, konnte die Debatte um Homosexualität nicht ignorieren, die in jenen Jahren geführt wurde. Der schwedische Historiker Greger Eman nennt das Jahr 1907 als Zeitpunkt für den ›homosexuellen Durchbruch‹ im öffentlichen Bewusstsein Schwedens.⁶ Laut dem Historiker Wilhelm von Rosen waren auch in Dänemark die Jahre 1906/1907 in der öffentlichen Debatte um Homosexualität entscheidend.⁷ Ein ähnlicher Zeitraum gilt für Norwegen⁸ und auch

4 BARDON: 1999.

5 Gustav Schieflers Tagebuch, 30. Oktober 1907. MUNCH und SCHIEFLER: 1987, 259.

6 EMAN: 1999a. 1907 fand ein Prozess gegen den Fabrikanten und Kunsthandwerker Nils Santesson wegen illegaler homosexueller Handlungen statt, der große Aufmerksamkeit der Presse weckte. Der Prozess ist hinsichtlich der Bedeutung für Schweden vergleichbar mit dem Prozess gegen Oscar Wilde in England 1895.

7 Vgl. ROSEN: 1993. In den Jahren 1906 und 1907 fand ein Prozess gegen 14 Homosexuelle statt, auch dieser fand ein großes Echo in der Presse. Die Affäre wurde als »die große Sittlichkeitssache« (»den Store Sædelighedssag«) bezeichnet.

8 Vgl. JORDÅEN: 2003.

für Deutschland, wo zwischen 1906 und 1908 die Eulenberg-Affäre um Kabinettsmitglieder Kaiser Wilhelms II. tobte. Trotz der Illegalität und Strafbarkeit homosexueller Handlungen bildete sich in den Großstädten eine homosexuelle Subkultur heraus.⁹ 1907 stellten Edvard Munch und Eugène Jansson ihre männlichen Akte zum ersten Mal aus. *Östrasalt* (Abb. 3), der erste männliche Akt des schwedischen Malers J.A.G. Acke, entstand 1906.

Insgesamt sind im Zusammenhang mit den skandinavischen Badenden vom Anfang des 20. Jahrhunderts vier Differenzierungsprozesse besonders relevant: Differenzierungen zwischen Homo- und Heterosexualität, zwischen den Geschlechtern, in Bezug auf Alter im Hinblick auf Sexualität und zwischen Gesundheit und Krankheit. Es handelt sich um ein Spannungsfeld zwischen dem Kult des gesunden Körpers in der Freiluftkultur und dem abweichenden, perversen, also kranken Körper. Letzteres gilt sowohl für den männlichen homosexuellen Körper (Homosexualität bei Frauen wurde in einem viel geringeren Umfang diskutiert) als auch für prostituierte Frauen. Prostituierten wurde eine abweichende Sexualität zugeschrieben, zu der angeblich auch Arbeiterklassefrauen tendierten.¹⁰ Auf Grund dieser Spannungsverhältnisse ist es vereinfacht, die Bilder als Visualisierung von Lebenskraft und Gesundheit anzusehen, wie sie im Umfeld der Lebensreform propagiert wurden und bis heute von der Vitalismusforschung rezipiert werden. Ich gehe stattdessen davon aus, dass der Zusammenhang zwischen Künstler, Körper und Gesundheit sowohl von den Künstlern als auch von Rezensenten inszeniert wird. Diese Inszenierung, das Feiern von Gesundheit und Lebenskraft, kann also als Strategie angesehen werden, mit deren Hilfe umstrittene Bilder erklärt und vermittelt werden. Mit Differenzierungen zwischen Gesundheit und Krankheit als Ausgangspunkt möchte ich im Folgenden Bilder von Edvard Munch, J.A.G. Acke und Eugène Jansson und ihren Entstehungskontext untersuchen.

9 In Dänemark wurde Homosexualität 1933 entkriminalisiert, in Schweden 1944 und in Norwegen erst 1972. In Dänemark wurde Homosexualität bis 1972 als psychische Krankheit gewertet, in Norwegen und Schweden bis 1979.

10 Vgl. CLAYSON: 1991.

Nacktheit und Gesundheit bei Edvard Munch

Die Periode um die Jahrhundertwende 1900 im Leben des norwegischen Künstlers Edvard Munch ist von Rastlosigkeit, Wurzellosigkeit und Krankheit geprägt. Er verbrachte viel Zeit in Sanatorien. Typisch für Munchs ›Kuren‹ scheint gewesen zu sein, dass er sie sich meistens selbst verschrieb, dass er meist die Diagnose selbst stellte, dass er keinen Arzt aufsuchte, wenn es ihm schlecht ging, und dass er eine Behandlung abbrach, bevor sie eine Wirkung hätte erzielen konnte. In den meisten Briefen aus dieser Zeit beschreibt er ausführlich seinen Gesundheitszustand, ungeachtet der Tatsache, ob er ein freundschaftliches oder nur ein berufliches Verhältnis zum Empfänger pflegte. Der Mäzen Gustav Schiefler kommentierte Munchs Verhältnis zu Krankheit in einem Brief an seine Frau, als er Munch in Warnemünde besuchte:

Er ist Hypochonder, klagt über Schmerzen im Rücken, weiß nicht, obs Rheumatismus oder Sodbrennen ist, er kann sich aber nicht entschließen, zum Arzt zu gehen. Typus: hypochondrischer Junggeselle.¹¹

In der langen Reihe an Krankheiten und Behandlungsmethoden gibt es indessen eine Konstante: das Baden. Munch betrieb das Baden als Kur und als Freizeitvergnügen, in Form von Fichtennadelbädern, Wasserkuren, warmer oder kalter Bäder, am Meer und in den Bergen, Schwimmen in Badehäusern oder im Meer. Aus allen Briefen geht hervor, dass Munch sehr mit seinem Körper, mit dessen Funktion und Dysfunktion, beschäftigt war. Das Erforschen seines eigenen männlichen Körpers fällt in diesen Jahren mit Munchs künstlerischem Projekt zusammen. In den Badebildern verbindet er Freizeitbeschäftigung, Körperpflege und die Erschließung eines neuen Motivs. Während er sich seiner Gesundheit widmete, konnte er gleichzeitig seinem Interesse für Akte und das Badendemotiv nachgehen. Dieses Interesse gilt also gleichermaßen der Funktion und der Ästhetik des nackten Körpers.

Munch schildert die Sommer ab 1889 in Åsgårdstrand am Oslofjord und die Sommer 1907 und 1908 in Warnemünde an der deutschen Ostseeküste als die einzigen Perioden körperlichen Wohlbefindens. Ansonsten handelte es sich, wie gesagt, um einen Zeitraum, der von physischen Beschwerden und seelischen Belastungen geprägt war und mit Munchs Zusammenbruch und Aufenthalt in einer Nervenlinik in Kopenhagen

¹¹ Gustav Schiefler an Luise Schiefler, 6. August 1907. MUNCH und SCHIEFLER: 1987, 253.

1908/1909 endete. Aus Åsgårdstrand schrieb Munch im Juli 1903 an Max Linde, einen Mäzen und Freund in Lübeck: »Ich segel, male und bin frisch – Trinke hier wenig Alkohol.«¹² Vier Jahre später schreibt er aus Warnemünde an den Kunstsammler und Mäzen Ernest Thiel in Stockholm:

Ich habe mich außerordentlich gut erholt. Ruhe, frische Luft und gute ökonomische Verhältnisse haben große Dinge erreicht – Ich lebe von Hafergrütze, Milch und Brot und Fisch – Diese Diät habe ich im Sommer begonnen. Die Nerven waren sowohl in den Augen als auch im Magen in Unordnung – Ich fühle mich jetzt wie neugeboren.¹³

Aus Urheberrechtsgründen
kann die Grafik nur in der
gedruckten Fassung
erscheinen.

Due to restricted copyright
the picture can only appear
in the printed version.

Abb. 1: Edvard Munch: *Badende Männer* (1907)¹⁴

Munch begann seine Serie badender Männer 1904 in Åsgårdstrand. Das Hauptwerk, *Badende Männer*, wurde am Strand von Warnemünde gemalt. Am Strand mit nackten Modellen zu arbeiten war alles andere als unproblematisch. Sowohl nackt zu baden als auch zu fotografieren war streng verboten und Munch brauchte eine Sondergenehmigung, um nach den Öffnungszeiten am Strand arbeiten zu können. Das Bild auszustellen erwies sich als noch größeres Problem. Der Galerist in Hamburg weigerte

¹² Munch an Max Linde, 3. Juli 1903, zitiert nach HELLER: 1995, 114.

¹³ »Jeg har her kommet mig overordentlig. Ro, frisk Luft og gode økonomiske forhold har gjort store Ting – Jeg lever av Havregrød Melk og Brød og Fisk – Denne Diæt begyndte jeg med i sommer. Nerverne var i Uorden både i Øjnene och Maven – Jeg er nu som gjenfødt.« Munch an Ernest Thiel, 21. September 1907. Munch-Museum Oslo.

¹⁴ Edvard Munch: *Badende menn*. 1907. Öl auf Leinwand, 206 x 227,5 cm, Ateneum Helsinki. Copyright: Ateneum Helsinki.

sich, das Bild auszustellen, da es in den Augen des Publikums brutal und ungeschminkt wirkte.¹⁵ Erst 1910 stellte Munch das Bild aus. 1911 kaufte das Kunstmuseum Ateneum in Helsinki *Badende Männer* an, was in einer gewaltigen Debatte resultierte. Die meisten Teilnehmer an der Debatte kritisierten die Technik und betrachteten das Bild als unfertig und nachlässig gemalt. Aus den vielen Leserbriefen geht hervor, dass das Publikum das Bild nicht ›verstand‹. Vermutlich entsprach das Bild nicht in ausreichendem Maß dem Aktgenre und den idealen Körpern, an die das Publikum gewohnt war. Die Sonnenbräune, die behaarte Haut und die betonten Geschlechtsteile irritierten die Betrachter. Ein Akt sollte einen asexuellen weißen Körper mit gleichmäßiger und haarloser Haut ohne individuelle Kennzeichen wie Frisur und Bart zeigen. Munchs *Badende Männer* waren allzu alltäglich und modern in einer Zeit, als viele Akte noch mythologische oder historische Helden mit idealen und überhistorischen Körpern darstellten.

Munch selbst scheint sich der Körperideale bewusst gewesen zu sein und strebte mehr oder weniger ernsthaft danach, seinen Körper dem Ideal entsprechend zu trainieren. In einem Brief an den Cousin Ludvig Ravensberg schrieb er: »Als ich ein Profilbild von meiner Figur sah, beschloss ich nach Beratung mit meiner Eitelkeit, die Zeiten für Steinwerfen, Speerwerfen und Baden zu verlängern.«¹⁶ Vielleicht spielt er auf die Fotografie mit dem Titel *Edvard Munch als Akt* von 1903 an, die im Munchmuseum aufbewahrt wird und ihn in einer Pose zeigt, die an griechische Athletenskulpturen erinnert. Die Faszination für einen gesunden und trainierten Körper konnte möglicherweise nicht am eigenen Körper realisiert werden, sondern wurde in *Badende Männer* auf eine Weise inszeniert, die damals als radikal und modern wahrgenommen wurde. 1982 beschreibt die Kunstwissenschaftlerin Ragna Stang *Badende Männer* folglich als »eine mächtige Hymne an Lebensmut und Vitalität. [...] In der Herrschaft der Sonne über den Strand tritt uns der Mann selbst nach einem erneuernden Bad entgegen.«¹⁷ Ihr zufolge handelt es sich um ein

15 Vgl. Gustav Schiefler in seinem Tagebuch, 30. Oktober 1907. MUNCH und SCHIEFLER: 1987, 259.

16 »Da jeg så et Profilbillede af min figur besluttede jeg efter Samraad med min Forfængelighed at forlænge Stenkastningens, Spydkastningens og Badets timer.« Edvard Munch an Ludvig Ravensberg, 23. Juni 1904, Munch-Museum Oslo.

17 »en mægtig hymne til livsmod og vitalitet. [...] I solvældet over stranden træder selve manden os i møde efter et fornyelsens bad.«

»Monument des maskulinen Menschen« und des »gesunden, siegreichen Mannes«. ¹⁸

In der Munchrezeption und -forschung gibt es eine starke Tendenz, den Künstler mit seinen Bildern zu identifizieren. Als die Bilder und ihr Inhalt jetzt als ›gesund‹ beschrieben werden konnten, wechselten viele Kritiker die Spur und betonten die Schaffenskraft des Künstlers. In den 1890er Jahren war Munchs Kunst unter anderem von dem jungen Psychiater Johan Scharffenberg (1869–1965) als geisteskrank beschrieben worden, der seine Argumentation an Max Nordaus (1849–1923) einflussreiches Buch *Entartung* (1892) anlehnte. Auch der Schriftsteller Bjørnstjerne Bjørnson (1832–1910) hatte eine Stipendienvergabe an Munch mit den Worten kritisiert, es handle sich dabei nicht um eine »Krankenversicherung«. ¹⁹ Die Presse stürzte sich auf Gerüchte, Munch sei in Schlägereien verwickelt und in eine Nervenklinik eingewiesen worden und publizierte Artikel mit Überschriften wie »Norwegischer Maler geisteskrank«. ²⁰ Der Journalist und Freund Christian Gjerløff beeilte sich, Munch im Krankenhaus in Kopenhagen zu besuchen und einen langen Artikel in *Dagbladet* zu veröffentlichen. Im Interview erzählt Munch, der laut Gjerløff »vor Wohlbefinden strahle« ²¹, dass es ihm noch nie so gut gegangen sei und dass es die Sommer in Warnemünde gewesen seien, die diese »Wiederauferstehung zum Leben« ²² möglich gemacht hätten. Munch vergleicht seine Wiederauferstehung mit einer Verwandlung in den legendären Wikingerkönig Olav Tryggvason. ²³ Er inszeniert sich also als einer der mythologischen oder historischen Helden, die aus der Kunstgeschichte bekannt waren. Vermutlich trugen diese Inszenierung und die Erzählung von Munchs Gesundung dazu bei, dass das Publikum Munch als lebenskräftig statt geisteskrank wahrzunehmen begann. Man kann nur speku-

18 »monument over det maskuline menneske«, »sunde sejrende mand«. Zitiert nach: STANG: 1982, 197–198.

19 »Unsere wenigen und äußerst mageren Künstlerstipendien sind nun einmal auf keinen Fall als eine Art Krankenversicherung zu verstehen; sie so zu verwenden bedeutet, sie auf Abwege zu führen.« (»Men nu er vore få og yderst tarvelige kunstnerstipendier aldeles ikke en slags sygekasser; at bruge dem til det er at føre dem på afveje.«) Bjørnstjerne Bjørnson in *Dagbladet*, 16. Dezember 1891. Zitiert nach: STANG: 1982, 82.

20 »Norsk Maler sindssyg«. *Aftenbladet*, 5. Oktober 1908.

21 »straaler av bare velvære«.

22 »gjenopstandelse til livet«.

23 Christian Gjerløff: »Brev til Dagbladet«, *Dagbladet*, 8. Oktober 1908.

lieren, ob auch *Badende Männer* zu einer neuen Perspektive auf Munch beitrug, aber die Kritiker begannen gleichzeitig, den Künstler mit den abgebildeten muskulösen Männern zu identifizieren, statt wie früher mit dem ›Verrückten‹ auf *Der Schrei*:

Edvard Munch befindet sich jetzt in der vollen Blüte seiner Manneskraft. Noch nie hat sich seine Begabung so prächtig entfaltet wie jetzt, noch nie erschien seine Kraft so groß [...]. Er ist nicht nur der beste und fruchtbarste unserer Maler, sondern auch der unbeugsamste und männlichste.²⁴

Munch malte weiterhin klaustrophobische, gewaltsame Szenen. Er kämpfte weiterhin mit allen möglichen physischen und psychischen Beschwerden. Heute kennt das Publikum vor allem die ›kranken‹ Bilder wie *Der Schrei* und ist vor allem an Munchs Krankheiten interessiert. *Badende Männer* ist fast nie in Ausstellungen gezeigt worden. Aber die Inszenierung von Gesundheit und Lebenskraft hat eine Zeit lang dazu beigetragen, dass Munchs Schaffenskraft und Kreativität in den Fokus geriet und das Bild von dem Giganten gezeichnet wurde, als der er seither wahrgenommen wird.

Nacktheit und Gesundheit bei Eugène Jansson

Eugène Jansson war Mitglied des schwedischen Konstnärnsförbundet (Künstlerverband) und war für seine nächtlichen Stockholmsansichten bekannt geworden. Nach der Jahrhundertwende hörte er auf zu malen. Als er einige Jahre später wieder an die Öffentlichkeit trat, verblüffte er Publikum und Kollegen: Er hatte vollständig sein Motiv gewechselt. Bis zu seinem Tod 1915 widmete er sich dann ausschließlich der Figurenmalerei: männliche Badende, Athleten und Matrosen- und Zirkusszenen. Meist handelte es sich dabei um Akte. Die Frage nach dem Grund für den plötzlichen Sinneswandel beschäftigt Kunstwissenschaftler bis heute. Ein Rezensent einer Ausstellung 1918 schreibt:

Gewiss passierte ihm gegen Ende seiner Laufbahn etwas Analoges mit Josephsons²⁵ Wahnsinn, als er seine besten Kräfte den kolossalen Leinwänden mit

24 »Edvard Munch staar nu i sin kraftigste manddoms alder. Aldrig har hans skaper-evne utfoldet sig pragtfuldere end nu, aldrig [har] hans kraft syntes større [...]. Han er ikke alene den ypperste og frodigste maler, vi eier, han er ogsaa den steileste og mandigste.« Jappe Nilssen in *Dagbladet*, 1. April 1911.

25 Der schwedische Maler Ernst Josephson (1851–1906), der an einer psychischen Krankheit litt.

männlichen Modellen widmete [...], wahnsinnig als Gemälde in Monumentalformat.²⁶

80 Jahre später drückt sich der Journalist Bengt Lagerkvist ähnlich aus:

In Carl Fredrik Hills²⁷ Fall war es die Geisteskrankheit, die die Veränderung bewirkte, in Eugène Janssons Fall etwas anderes – das, was ihn die Stadt als Motiv verlassen und stattdessen riesige Leinwände mit nackten Matrosen füllen ließ. Was war passiert?²⁸

Aus Urheberrechtsgründen
kann die Grafik nur in der
gedruckten Fassung
erscheinen.

Due to restricted copyright
the picture can only appear
in the printed version.

Abb. 2: Eugène Jansson: *Das Badehaus der Marine* (1907)²⁹

Ähnlich wie bei Munch werden die skandalösen männlichen Akte mit dem physischen und psychischen Zustand des Künstlers, mit Sport und Training verbunden. So gut wie alle Texte über Jansson betonen die schwache körperliche Konstitution des Künstlers und den Versuch, diese durch fanatisches Sporttreiben zu verbessern:

26 »Visserligen hände det honom mot slutet av hans bana något analogt med Josephsons vansinne, då han ägnade sina bästa krafter åt de kolossala dukarna av manliga modeller [...], vansinniga som tavelkonst i monumentalformat.« *Dagens Nyheter*, 22. März 1918.

27 1849–1911, schwedischer Maler, der auch an einer psychischen Krankheit litt.

28 »I Carl Fredrik Hills fall var det sinnessjukdomen som åstadkom förändringen, i Eugène Janssons fall något annat – det som fick honom att lämna staden som motiv och istället fylla jättedukar med nakna flottister. Vad hade hänt?« LAGERKVIST: 1997, 24.

29 Eugène Jansson: *Flottans badhus*. 1907. Öl auf Leinwand, 197 x 301 cm. Thielska galleriet, Stockholm. Copyright: Thielska galleriet.

Ein schweres Nierenleiden resultierte [...] in einer Schrumpfniere, und die Ärzte sagten voraus, dass er keine zwanzig Jahre alt werden würde. Eine geringe Möglichkeit der Rettung sollte in einer äußerst hygienischen Lebensweise mit frischer Luft, Gymnastik und Baden liegen.³⁰

Aus dem Zitat von 1920 geht hervor, dass frische Luft und Sport, vor allem Schwimmen und Baden, als Therapie verordnet wurden. Der Kunsthistoriker Nils Wollin verknüpft die männlichen Akte mit diesem wichtigen Aspekt in Janssons Leben:

Als Folge seiner Krankheit war er ja schon als Jüngling gezwungen, oft die Badehäuser zu besuchen, um dort durch Freiluftsleben eine kräftigere Physis zu erringen. Schon früh wurde er deshalb in dieses Milieu nackter Körper in sportlicher Betätigung gezwungen. Immer mehr wurde es eine Lebensbedingung für den körperlich beeinträchtigten Künstler, an den Übungen teilzunehmen. Als es ihm klar wurde, dass die künstlerische Form, die er früher gepflegt hatte, erschöpft war, lag es ihm ganz natürlich am nächsten, die Welt künstlerisch umzusetzen, mit der er mit seinem physischen Ich so lange in Kontakt gestanden hatte.³¹

Wollin kann Janssons Vorliebe für männliche Akte nur damit erklären, dass Jansson einen großen Teil seiner Freizeit in Badehäusern verbrachte und offensichtlich von den nackten männlichen Körpern in Bewegung inspiriert worden sei. Wollin zufolge geschah das alles andere als freiwillig: Jansson sei dazu gezwungen gewesen, sich zwischen all den anderen Männern zu bewegen. In den Augen Wollins ist diese Erfahrung als Erklärung für die Entstehung der männlichen Akte hinreichend. Auf diese Weise klammert er eine mögliche Faszination oder sogar ein Begehren für die betrachteten Körper aus und verteidigt Janssons Motivwahl mit einer Kombination aus Zwang und ›Natürlichkeit‹, die paradox erscheint. Wollin erwähnt den Begriff Homosexualität nicht. Er identifiziert in den Akten hingegen ›den männlich gesunden Blick des Künstlers auf die Umwelt‹.³² Wollin zufolge befördert das Sporttreiben Männlichkeit, Ge-

30 »Ett svårt njurlidande resulterade [...] i skrupnjure, och läkarna förutspådde, att han ej skulle nå tjuogoårsaldern. En svag möjlighet till räddning skulle ligga i ett ytterst hygieniskt levnadssätt med frisk luft, gymnastik och badning.« WOLLIN: 1920, 7.

31 »Till följd av sin sjukdom nödgades han ju redan som yngling ofta besöka badhusen för att där genom friluftsliv kunna tillvinna sig en kraftigare fysik. Tidigt tvingades han därför in i denna miljö av nakna kroppar i idrottslig verksamhet. Allt mer växte det till ett livsvillkor för den fysiskt undermålige konstnären att delta i övningarna. När det så stod klart för honom, att en konstnärlig form, han tidigare odlat, var uttömd, låg det honom därför helt naturligt närmast att söka konstnärligt omsätta den värld, han med sitt fysiska jag så länge stått i kontakt med.« Ebd., 117.

32 »konstnärens manligt friska syn på omvärlden«. Ebd., 123.

sundheit und in Janssons Fall künstlerische Kreativität. Der Kunstsammler und -kritiker Klas Fåhræus äußerte sich einige Jahre später ähnlich:

[...] als er in seinem Wesen eine schwache, in gewisser Hinsicht halb weibliche Neigung verspürte, wurde eine Abhärtung dieses empfindlicheren Teils seiner Natur eine Parole für die Selbsterziehung, an der er sein ganzes Leben lang unbeugsam festhielt.³³

Meines Erachtens spielt Fåhræus mit der »schwachen, in gewisser Hinsicht halb weiblichen Neigung« deutlich auf den Verdacht der Homosexualität an, ohne ihn zu nennen – was 1915 wohl nicht möglich war. Bei Wollin und Fåhræus erscheint das Badehaus, wo man Jansson ständig antreffen konnte und wo er Motive und Modelle rekrutierte, als ein sehr ambivalenter Ort, wo Männlichkeit gleichzeitig bestärkt und bedroht wird. Der ›schwächere‹ Teil der Natur des Künstlers, der sich nicht nur auf seine körperliche Verfassung bezieht, wird im Badehaus im Kontakt mit unzähligen nackten männlichen Körpern sowohl in Versuchung geführt als auch abgehärtet. Die zeitgenössischen Texte über Jansson sind vom Versuch gekennzeichnet, die Nacktheit der Körper und die damit verbundene Sexualität, das Begehren, zu verleugnen, um die Männlichkeit, Gesundheit und körperliche Natürlichkeit des Künstlers wiederherzustellen.

Die Debatte um Janssons gesundheitlichen Zustand hört mit den 20er Jahren nicht auf. Bis heute sind die KritikerInnen am Zusammenhang zwischen den Athleten auf Janssons Bildern und dem Körper des Künstlers interessiert. Es scheint, als würden sie, wie im Folgenden Bengt Lagerkvist, immer mehr Krankheiten und ungünstige Bedingungen in Janssons Leben entdecken:

Er litt auch an anderen Schwierigkeiten außer der Armut. Er starb fast an Scharlach und wurde sein Leben lang von der Behinderung geplagt. Dazu Kurzsichtigkeit und ein ernstes Nierenleiden.³⁴

33 »[...] när han i sitt eget väsen skönjde en vek, i vissa avseenden halvt kvinnlig läggning, blev ett hårdande av denna ömmare del av hans natur en lösen för den självuppföstran, som han i hela sitt liv oböjligt vidhöll.« FÅHRÆUS: 1915, 478.

34 »Han drabbades också av andra svårigheter utom fattigdomen. Han blev halvdöd efter scharlakansfeber och plågades av handikappet hela sitt liv. Dessutom närsynthet och ett allvarligt njurlidande.« LAGERKVIST: 1997, 26.

Teddy Brunius knüpft an die Erklärungen seiner Kollegen aus den 10er- und 20er Jahren an, wenn er die Ursache für Janssons Aktmalerei in der Krankheit und im Sporttreiben des Künstlers sucht:

In seiner Kränklichkeit suchte er das Freiluftbad auf, wo die Marinesoldaten zusammen mit kräftigen Gefährten seine Zeit in Anspruch nehmen [...]. Für Eugène Janssons Malerei war das Bad der Marinesoldaten eine Quelle der Gesundheit.³⁵

Letzteres Zitat ist insofern besonders interessant, als es anfangs etwas über den Künstler aussagt, um mit dem Zustand seiner Malerei zu enden. Das Bad und die »kräftigen Gefährten« bedeuten eine Quelle der Gesundheit sowohl für den Künstler als auch für seine Kunst. Aber wie kann ein Kunstwerk gesund sein? Oder meint der Autor die dargestellten Körper? Ganz gleich ob die männlichen Akte als wahnsinnig oder gesund gedeutet werden, verknüpfen die Kritiker das Motiv der Bilder mit dem Körper des Künstlers.

Was genau in Janssons Bildern gibt Anlass zu all diesen Bemerkungen über Krankheit und Gesundheit? Deutlich ist eine Faszination für einen idealen Männerkörper. Wenn man die Badenden mit fotografischen Vorlagen vergleicht, wird deutlich, dass die Körper auf den Bildern vereinheitlicht sind. Der Künstler gleicht Unterschiede in Körpergröße, Alter, Gewicht und Körperbau aus. Wenn er ein antikes Ideal anstrebt, ist es nicht der Typus des Jünglings oder Epheben, sondern der griechische Athlet. Die Männer stehen und liegen in Posen. Die Bilder scheinen keine Abbildung einer realen Situation zu sein, sondern gleichen, abgesehen von der Farbigkeit, einem Blick in eine voll gestopfte Gipsabgusssammlung. Alle denkbaren traditionellen Posen kommen vor. Genau hierin liegt eine Ambivalenz zwischen dem offenbaren Kult des perfekten, gesunden, wohl trainierten und gepflegten Körpers und dessen zwanghaft erscheinender Wiederholung. Während der einzelne Körper gesund aussieht, kann der Anblick von Massen von ihnen als krank angesehen werden.

Neben der Wiederholung des nackten männlichen Körpers, die fast manisch wirkt, gibt es noch einen weiteren Grund dafür, dass die Bilder als abweichend wahrgenommen werden können. Einerseits sind die ba-

³⁵ »Han sökte sig i sin klenhet till friluftsbadet, där flottisterna upptog hans tid tillsammans med de kraftfulla ledsagarna [...]. För Eugène Janssons måleri var flottisternas bad en hälsokälla.« BRUNIUS: 1998, 64.

denden Männer auf Janssons Badebildern Bildobjekte, die mit bewussten Posen in Szene gesetzt werden. Andererseits sind sie selbst in den Anblick weiterer nackter Männerkörper versunken. Sie sind selbst Betrachter einer Szene. Das Bild reflektiert also das Betrachten selbst, den genussvollen Blick auf einen wohl geformten Männerkörper. Im Gegensatz zu Munch und Acke inszeniert Jansson die nackten Körper in einem gut gefüllten Badehaus und nicht am grenzenlosen Meer. An Stelle der Begegnung des individuellen Körpers mit der Natur steht die Interaktion zwischen den Körpern im Vordergrund. Die Blicke, die innerhalb des halböffentlichen Raums gewechselt werden, werden umso deutlicher, als sie von Blicken von außen geschützt sind. Wie auf Munchs *Badende Männer* versteckt Jansson die Geschlechtsorgane nicht, sondern der Blick des Betrachters wird direkt auf sie gelenkt. Die Bilder beinhalten also die Möglichkeit eines begehrenden Blicks auf einen männlichen Körper, den man sonst nur vom weiblichen Akt kennt. Die Sexualität der dargestellten Körper kann zwar verleugnet oder heruntergespielt werden, aber gleichzeitig wird der Betrachter auf seine eigene Sexualität hingewiesen. Obschon es nie ein Geheimnis war, dass die Lust von Betrachter und Künstler ein Bestandteil des weiblichen Akts ist, ist die Vorstellung eines homosexuellen Blicks immer noch ein heikles Thema.

Im Zusammenhang mit einer Ausstellung und einigen Publikationen über Eugène Jansson in den Jahren 1997/98 wurde in Zeitschriften, Tageszeitungen und im Fernsehen eine Kontroverse über seine Sexualität ausgetragen. Die Kunsthistorikerin Inga Zachau, die das Buch *Eugène Jansson. Der Maler der blauen Stadt* veröffentlichte und den Katalogtext zu einer großen retrospektiven Ausstellung in der Kunsthalle Liljevalchs schrieb, verleugnet Janssons Homosexualität und nennt verschiedene ›natürliche‹ Erklärungen für die Vorliebe für nackte Männerkörper. Einige Historiker und Journalisten protestierten gegen die aus ihrer Sicht heteronormative Kunstgeschichtsschreibung, die die Heterosexualität des Künstlers voraussetze, solange es nicht genügend ›Beweise‹ für seine Homosexualität gebe. Da homosexuelle Handlungen bis 1944 strafbar gewesen seien, ist es ihrer Meinung nach selbstverständlich, dass solche Belege in Janssons Fall nicht zu finden sind.³⁶

³⁶ Die Debatte begann mit Inga Zachaus Buch *Eugène Jansson. Den blå stadens målare (Eugène Jansson. Der Maler der blauen Stadt)* (= ZACHAU: 1997) und ihrem Beitrag zum Katalog der Liljevalchs konsthall (FOGELSTRÖM et al.: 1998). Zachaus Argumentation steht die Forschung des Historikers Greger Eman gegenüber, der ihn in die

Nacktheit und Gesundheit bei J.A.G. Acke

Auch Acke war Mitglied des Künstlerverbands. Im Gegensatz zu Jansson, der sein Leben lang in Stockholm wohnte, lebte er den größten Teil seines Lebens auf Åland und in den Schären und bewegte sich am liebsten mit dem Segelboot fort. Ab 1904 malte er Bilder vom Meer und von Booten sowie Akte, zunächst mit seinem Adoptivsohn Fausto als Modell. Ackes bekannteste Bilder sind wohl *Meereslauscher* und *Östrasalt*, die beide nackte männliche Figuren auf Klippen im Meer zeigen. Dass die Bilder am bekanntesten sind, liegt vermutlich daran, dass der Künstler vollständig mit den Figuren identifiziert wird, und die Bilder eine kollektive Erfahrung des schwedischen Sommers vermitteln. Im Hinblick auf letztere wurde *Meereslauscher* in die Ausstellung *Schönheit für alle* im Berliner Bröhan-Museum 2005 aufgenommen. Im Katalog wird das Bild im Abschnitt »Landschaftsmalerei – Melancholie und der Traum vom Norden« aufgeführt.³⁷ Da das Bild weder stilistisch noch kontextuell als »Jugendstil in Schweden« bezeichnet werden kann, wie es der Titel der Ausstellung nahe legt, nehme ich an, dass das Bild in der Ausstellung im Rahmen eines schwedischen »nation branding« verwendet wurde, um die Nähe zwischen Mensch und Natur als genuin schwedisches oder skandinavisches Phänomen und den nackten Körper somit als etwas Natürliches zu präsentieren. Diese Inszenierung von Ackes Kunst und dem Künstler selbst hat eine Tradition seit Ackes Lebenszeit und wurde auch von ihm selbst vorgeführt.

Die Argumentation in der Rezeption von J.A.G. Ackes männlichen Akten gleicht der von Jansson insofern, als Natürlichkeit und Kreativität verknüpft werden. Im Gegensatz zu Jansson, dessen natürliches Verhältnis zu nackten gesunden Körpern als Resultat eines anstrengenden Disziplinierungsprozesses erscheint, betont Klas Fähræus 1925 Ackes impulsives und nahes Verhältnis zur Natur: »In der Tiefe seines Wesens trat deutlicher als bei anderen der instinktive Naturmensch hervor.«³⁸ Wie bei Jansson wird Acke die vollständige Kontrolle seiner künstlerischen Mittel

Geschichte der Homosexuellen in Stockholm einordnet: EMAN: 1999b. Beide wurden 1997 in der Fernsehsendung von SVT *Natten är min. Om Eugène Janssons måleri (Die Nacht ist mein. Über Eugène Janssons Malerei)* interviewt.

³⁷ BECKER: 2005, 76.

³⁸ »På djupet av hans väsen framträdde mera tydligt än hos andra den instinktiva naturmänniskan.« FÄHRÆUS: 1925, 155.

und Motive abgespröchen. Die Kunst, die männlichen Akte, erscheinen als Resultat bestimmter Eigenschaften, der Umgebung und ›natürlicher‹ Prozesse. In einem Katalog von 1979 lautet die Argumentation wie folgt: »Acke hatte einen für ihn natürlichen Motivkreis gefunden und kam dadurch auch mit seinem Ausdrucksmittel, seiner Form und vor allem seiner Farbe zurecht.«³⁹ Wie bei Jansson werden sowohl der Künstler als auch seine Kunst, sogar die künstlerischen Mittel wie die Farbe, als gesund beschrieben. Tor Hedberg schreibt in einem Nachruf 1924 über Ackes Farbe, dass »er ihr eine Frische verleihen konnte, ein Unbewusstsein und eine Vitalität, die den Stempel des Persönlichen trägt.«⁴⁰

Aus Urheberrechtsgründen
kann die Grafik nur in der
gedruckten Fassung
erscheinen.

Due to restricted copyright
the picture can only appear
in the printed version.

Abb. 3: J.A.G. Acke: *Östrasalt* (1906)⁴¹

So gut wie alle Kritiker erwähnen Ackes Segeln, auch metaphorisch, um die Lebensweise des Künstlers zu beschreiben, beispielsweise Karl Asplund in einem weiteren Nachruf:

Wie launenhaft er auch über die getrennten Meere der Kunstarten gekreuzt ist, wie übermütig schnell er auch über Stag gegangen ist und neue Kurse einge-

39 »Acke hade funnit en för honom naturlig motivkrets och därmed kom han också till rätta med sitt uttrycksmedel, sin form och framför allt sin färg.« LAGERLÖF: 1979, 10.

40 »han kunde förläna den en friskhet, en omedvetenhet och vitalitet, som bär det personligas stämpel.« *Dagens Nyheter*, 6. September 1924.

41 J.A.G. Acke: *Östrasalt*. 1906. Öl auf Leinwand, 98 x 135,5 cm. Privatsammlung. Copyright: Claes Moser.

schlagen hat, nie hatte er eine abendliche Windstille um sein Fahrzeug, sondern ständig frischen wechselnden Wind.⁴²

Alle Elemente sind in einem Artikel von Erland Lagerlöf aus dem Jahr 1962 versammelt:

Fast sein ganzes Werk bezeugt diese positive Lebenseinstellung, eine starke gesunde Freude. Acke war ein Träumer und Visionär, aber er war auch ein Freiluftsmensch, ein vitaler Lebensbejager, der in seinem Segelboot die Herrlichkeit mit allen Sinnen erlebte.⁴³

Acke wird stets als eine Art Reinkarnation des starken, virilen gesunden Manns dargestellt, der das erstrebenswerte Ideal in Vitalismus und Freiluftkultur ausmacht. Während es bei Munch und Jansson heißt, dieses Ideal bleibe eine visuelle Fantasie, wird bei Acke ein ›natürlicher‹ Zusammenhang zwischen der strotzenden Gesundheit und Lebenslust des Künstlers und deren visueller Umsetzung in den männlichen Akten hergestellt. Die Tendenz ist in den 1960er Jahren besonders stark, als Henning Hammargren ein Gedächtnisbuch über Acke herausgibt:

Ackes Meerbilder, stark und gesund/frisch inspiriert von Sommer und Meerluft, haben bessere Voraussetzungen dafür jung zu bleiben, durchströmt, wie sie sind, von einer gesunden natürlichen Schöpferkraft. Gibt es ein frischeres/gesünderes und unkonventionelleres Selbstporträt als seines, bei dem das braungebrannte lachende Gesicht beduinartig aus dem Badelaken hervortritt, oder einen Knabekörper, der mit mehr gesunder Sommerfrische gemalt ist als Faustos *An der Küste* von 1904? Auf *Östrasalt* von 1906 stehen drei starke und gesunde Männer auf der umspülten Klippe, es gibt keine Symbolik, aber es ist eine herrliche Hymne an das gesunde Leben.⁴⁴

42 »Hur nyckfullt han kryssat över konstarnernas skilda hav, hur övermodigt snabbt han gått över slag och tagit nya kurser, aldrig har han haft kvällsbleket kring sin farkost, utan ständigt frisk växlande vind.« ASPLUND: 1924.

43 »Nästan allt hans verk vittnar om denna positiva livsinställning, en stark sund glädje. Acke var drömmare och visionär, men han var också friluftsmänniska, en vital livsbejagare, som i sin segelbåt upplevde sommarens härlighet med alla sinnen.« LAGERLÖF: 1962, 41.

44 »Ackes havsmålningar, starkt och friskt inspirerade av sommar och saltluft har större betingelser för att förbli unga, genomströmmade som de är av en sund naturlig skaparkraft. Finns det ett friskare och mera okonventionellt självporträtt än hans med det brunbrända skrattande ansiktet beduinartat frånstickande ur badlakanet, eller en pojkkropp målad med mera sund sommarfriskhet än Faustos *I havsbandet* 1904? I *Östrasalt*, 1906, står tre starka och friska män på den omspolade hällen, där finns ingen symbolik men det är en härlig hymn till det sunda livet.« ASPLUND: 1960, 12.

Ganze sieben Mal werden im Zitat die Begriffe ›frisch‹ (im Schwedischen bedeutet ›frisk‹ sowohl gesund als auch frisch) und ›gesund‹ für die Beschreibung von Ackes Motiven und seiner Kunst verwandt. Es erstaunt nicht, dass auch die Nacktheit der Akte als natürlich und als Beweis für Lebensfreude und Nähe zur Natur gedeutet wird, wenn Künstler und Kunst auf so nachdrückliche Weise mit Gesundheit, Licht und Frische verknüpft werden. Sinnlichkeit wird lediglich in der Bedeutung von Naturerlebnis, von Ackes »Vermögen zur innerlichen Naturgemeinschaft«,⁴⁵ verstanden und damit entsexualisiert.⁴⁶ Der Körper des Künstlers wird im Rahmen der gleichen Logik verstanden. Eine Szene, in der sich Acke vor seinen Freunden nackt auszieht, um als wunderschöne Venusstatue zu posieren, für deren Beschreibung ihm die Worte fehlen, wird als weiterer Beweis für die Natürlichkeit und die Lebensfreude des Künstlers wahrgenommen.⁴⁷ Die Tatsache, dass Acke das Leben in den Schären der Großstadt vorzog und bis zu seinem Tod mit seiner einzigen Frau verheiratet war, trug dazu bei, dass ein Bild von Acke als von der Dekadenz der Künstlerkreise unberührt konstruiert wurde.

Dass das Betonen von Gesundheit und Lebenskraft in unterschiedlichen Zusammenhängen als Strategie fungieren kann, um Abweichungen zu verschleiern, gilt auch in Bezug auf Acke. *Meereslauscher* als Ausdruck für Lebenskraft und Lebensfreude zu interpretieren bedeutet beispielsweise, andere Deutungen auszuschließen. Die Figur, die sich an eine Klippe klammert, kann mit gleichem Recht als verzweifelt, als letzter Überlebender eines Schiffbruchs, beschrieben werden. Manche Quellen geben Veranlassung zu der Annahme, dass Acke Alkoholiker war. Tor Bonnier, dessen Eltern gut mit Ackes befreundet waren, schreibt, dass die Abendessen wegen Ackes Trinkerei oft mit Tränen der Ehefrau endeten.⁴⁸ Auch in Ackes Fall kann der Gesundheitsdiskurs in Heteronormativität münden. So verschweigt der Autor einer Kolumne Ackes männliche Akte, die alle schon existierten, als die Kolumne 1924 entstand. Stattdessen beschreibt er eine traditionelle Situation in einem Künstleratelier:

Habe den Künstler Acke bei der Arbeit gesehen, wie er auf der Leinwand mit Farben eines der menschlichen Wesen des Schöpfers wiedergibt; am liebsten in

45 »förmåga till innerlig naturgemenskap«.

46 RISSLER: 1960, 106.

47 Vgl. LINDSTRÖM: 1960, 142.

48 BONNIER: 1962.

der Gestalt einer jungen, frühlingshaft frischen Frau. Ich denke mir, dass ein kleines hellblondes Mädchen, die an eine Krokusknospe erinnert, auch ein dankbares Motiv für den Pinsel des Künstlers Acke wäre.⁴⁹

Meiner Kenntnis nach existiert kein Bild eines hellblonden Mädchens in Ackes Werk. Der Autor projiziert traditionelle Vorstellungen von einem männlichen Künstler und seinem weiblichen lebensfrohen und viel jüngeren Modell auf Acke und macht damit den männlichen Akt zu einem abweichenden und vernachlässigbaren Phänomen.

Zusammenfassung

Der Historiker Oliver König beschreibt das Baden zu Anfang des 19. Jahrhunderts als Schnittpunkt zwischen Scham und Hygiene.⁵⁰ Man hatte die Bedeutung von frischer Luft, Bad und Sonne für die Gesundheit erkannt, aber es erforderte eine große Anstrengung, bei leichter Bekleidung die Anständigkeit zu bewahren. Nacktheit wurde aus medizinischer und hygienischer Perspektive verteidigt, aber Nacktheit und Erotik sollten voneinander getrennt bleiben. Hier stand man vor einem Problem: Man konnte leicht Frauen und Männer voneinander trennen, aber nicht Hetero- und Homosexuelle. Badehäuser und Strände entwickelten sich zu Treffpunkten der homosexuellen Subkultur, aber Homosexuelle konnten nicht auf Grund ihres körperlichen Aussehens identifiziert werden. Mediziner hatten sie seit dem Ende des 19. Jahrhunderts freilich für krank und degeneriert erklärt, aber das konnte nicht von den Körpern abgelesen werden. Im Gegenteil entwickelte die homosexuelle Subkultur schon früh einen Körperkult, der die Ästhetisierung des männlichen Körpers beförderte.

Die zeitgenössischen Reaktionen deuten darauf hin, dass es schwierig für die Betrachter von Ackes, Janssons und Munchs Badeszenen war, zwischen einer freundschaftlichen Gemeinschaft unter Männern und Homoerotik zu unterscheiden. Dennoch war genau dieser Unterschied, die An- oder Abwesenheit von Begehren, der wesentliche. Deshalb schaute man sich die Biografien an. Bei Munch oder Acke konnte man keine Hinweise auf homosexuelle Beziehungen finden. Auch wenn man etwas

49 »Sett konstnären Acke i arbete med att på duken i färger återge någon av skaparens mänskliga varelse; hålst i skepnad av någon ung, värlikt frisk kvinna. En liten ljusblond flicka, påminnande om en utsprucken crockus föreställer jag mig också skulle vara ett tacksamt motiv för artisten Ackes pensel.« *Vaxholms Tidning*, 5. April 1924.

50 Vgl. KÖNIG: 1999.

gegen die sichtbaren Geschlechtsteile einzuwenden hatte, fand man es nicht problematisch, dass beide sich selbst oder Freunde nackt porträtiert hatten. Im Gegenteil konnten diese Szenen als Ausdruck einer innigen Gemeinschaft gemeinsam die Natur erlebender Männer verstanden werden. Im Gegensatz dazu versucht man bis heute, das ›unnatürliche‹ Begehren Janssons zu verleugnen.

Die Begriffe Gesundheit und Krankheit können verwendet werden, um eine Abweichung festzustellen, ohne Homosexualität beim Namen zu nennen. Wenn es um ›nation branding‹ geht wie in der Ausstellung *Schönheit für alle*, sind es bis heute nur die Bilder und Künstler und damit diejenigen abgebildeten Körper, die als ›gesund‹ wahrgenommen werden, die die Nation repräsentieren dürfen, in diesem Fall Ackes *Mereslauscher* und Zorns *Badende Mädchen* (1888). Janssons Bilder mit ihrer zwanghaften Faszination für Körper desselben Geschlechts wie das des Künstlers wurden vermutlich als abweichend wahrgenommen.

Gemeinsam mit Anders Zorn, der ausschließlich weibliche Akte malte, entwickelten Munch, Jansson und Acke ein neues Genre, das man mit ›erwachsene Badende in einer nordischen Landschaft‹ beschreiben könnte. Spezifisch daran ist die Verknüpfung des traditionellen Bademotivs mit dem Baden als moderne kulturelle Praxis. Diese Praxis ist von einer Ambivalenz zwischen Hygiene, Gesundheit und Natürlichkeit auf der einen sowie Scham und (abweichende) Sexualität auf der anderen Seite geprägt. Ein Differenzierungsprozess zwischen diesen zwei Seiten kann in der Rezeption der Bilder nachverfolgt werden. Viele Rezensionen zeugen von einem großen Druck auf die Künstler, als gesund zu erscheinen. Nach einer debattenreichen Zeit überzeugten die Bilder wohlgeformter gesunder Männer einen Großteil des Publikums. Viele meinten eine Analogie zwischen den kräftigen Körpern und der Schaffenskraft des Künstlers zu erkennen.

Meines Erachtens ist es wichtig, diese Analogie in Frage zu stellen und stattdessen zu untersuchen, welche Funktion die Inszenierung von Gesundheit in den Bildern für die Rezeption des Werks eines Künstlers hat. Für Betrachter gilt es also, den Inszenierungscharakter der Bilder zu erkennen. Für die Künstler jedoch galt es, die nackten Körper als natürlich und gesund zu inszenieren und die richtige Balance zwischen der Lust am Leben und der Lust am Schauen zu finden.

LITERATUR

- ASPLUND, Karl: »J.A.G. Acke – ett hundraårsminne«. In: HAMMARGREN, Henning (Hg.): *J.A.G. Acke. En minnesskrift*. Stockholm: Gebers, 1960, 9–15.
- BARDON, Annie: *Munch und Warnemünde 1907/1908*. Rostock: Kunsthalle, 1999.
- BECKER, Ingeborg (Hg.): »Schönheit für alle« – *Jugendstil in Schweden*«. Berlin: Bröhan-Museum, 2005.
- BENGTSSON, Eva-Lena: *Levande modell*. Stockholm: Konstakademien, 1994.
- BONNIER, Tor: »Några barndomsminnen«. In: *Julstämning* (1962), 34–45.
- BRUNIUS, Teddy: »Eugène Jansson Blåmålararen«. In: *Månadsjournalen* 19 (1998:1), 62–67.
- CLAYSON, Hollis: *Prostitution in French Art of the Impressionist Era*. New Haven, London: Yale University Press, 1991.
- EMAN, Greger: »1907: Det homosexuella genombrottet«. In: SÖDERSTRÖM, Göran: *Sympatiens hemlighetsfulla makt. Stockholms homosexuella 1860–1960*. Stockholm: Stockholmia, 1999a, 149–164.
- EMAN, Greger: »Bröderna Jansson«. In: SÖDERSTRÖM, Göran: *Sympatiens hemlighetsfulla makt. Stockholms homosexuella 1860–1960*. Stockholm: Stockholmia, 1999b, 210–245.
- FÄHRÆUS, Klas: »Eugène Jansson«. In: *Ord & Bild* 24 (1915:9), 467–480.
- FÄHRÆUS, Klas: »J.A.G. Acke«. In: *Ord & Bild* 35 (1925), 147–158.
- FOGELSTRÖM, Lollo et al. (Hg.): *Eugène Jansson: 1862–1915*. Stockholm: Liljevalchs konsthall, 1998.
- HELLER, Reinhold: *Edvard Munch. Leben und Werk*. München: Prestel, 1993.
- JORDÅEN, Runar: *Frå synd til sjukdom? Konstruksjonen av mannleg homoseksualitet i Norge 1886–1950*. Unpublizerte Magisterarbeit. Universitæt Bergen, 2003.
- KÖNIG, Oliver: »Die Nacktheit beim Baden«. In: GRISKO, Michael (Hg.): *Freikörperkultur und Lebenswelt. Studien zur Vor- und Frühgeschichte der Freikörperkultur in Deutschland*. Kassel: Kassel University Press, 1999, 43–68.
- LAGERKVIST, Bengt: »Var han rädd för människor, Blåmålararen som bar på det mest förbjudna?«. In: *Kulturens Värld* 12 (1997:4), 22–29.
- LAGERLÖF, Erland: »Målararen J.A.G. Acke«. In: *Studiekamraten* 44 (1962:3), 41–46.
- LAGERLÖF, Erland: »J.A.G. Acke 1859–1924«. In: BRUMMER, Hans-Henrik (Hg.): *J.A.G. Acke 1859–1924*. Stockholm: Prins Eugens Waldemarsudde, 1979, 2–41.
- LINDSTRÖM, Susanne: »Vännerna Acke och Rikard«. In: HAMMARGREN, Henning (Hg.): *J.A.G. Acke. En minnesskrift*. Stockholm: Gebers, 1960, 139–145.
- MUNCH, Edvard und Gustav SCHIEFLER: *Briefwechsel. Band 1: 1902–1914*. Hamburg: Verein für Hamburgische Geschichte, 1987.
- RISSLER, Gerd: »Acke och skärgården«. In: HAMMARGREN, Henning (Hg.): *J.A.G. Acke. En minnesskrift*. Stockholm: Gebers, 1960, 106–113.
- STANG, Ragna: *Edvard Munch. Mennesket og kunstneren*. Oslo: Aschehoug, 1982.
- VON ROSEN, Wilhelm: *Månens kulør: Studier i dansk bøssehistorie 1628–1912*. København: Rhodos, 1993.

WOLLIN, Nils: *Eugène Janssons måleri. Försök till gruppering och analys*. Stockholm: Sveriges allmänna konstföreningen, 1920.

YDSTIE, Ingebjørg (Hg.): *Livskraft. Vitalismen som kunstnerisk impuls 1900–1930*. Oslo: Munch-Museum, 2006.

ZACHAU, Inga: *Eugène Jansson. Den blå stadens målare*. Lund: Signum, 1997.