Die Ikonologie einer neuen Weltordnung

Per Krohgs Gemälde im Sicherheitsrat der Vereinten Nationen[1]

Maria Veie Sandvik

Foto: Chris Erlbeck

Maria Veie Sandvik, geb. 1977, arbeitet als Kunsthistorikerin, Galeristin, Kuratorin und Redakteurin (Zeitschrift ›Minerva‹) in Oslo.

Das monumentale Gemälde, das fast die gesamte Stirnwand des Sitzungssaals des UN-Sicherheitsrats in New York einnimmt, ist aus den Nachrichten bestens bekannt. Der vorliegende Beitrag führt in die Hintergründe der Entstehung des Bildes ein, unternimmt eine ikonografische Analyse und Interpretation des Bildes – und erschließt die Weltsicht des Künstlers Per Krohg, der dieses Gemälde schuf.

Der Künstler

Krohg war einer der vier norwegischen Schüler von Henri Matisse (1869–1954) in dessen kurzer Zeit als Leiter einer privaten Kunstschule in Paris (1908–1911). Diese vier Künstler – Henrik Sørensen, Jean Heiberg, Axel Revold und Per Krohg –, auch ›Freskenbrüder‹ genannt, betonten, dass Kunst die Aufgabe der moralischen Erziehung übernehmen müsse. Sie zeigten nach dem Vorbild älterer Maler ihre Werke dort, wo die Menschen waren – in Kirchen und Rathäusern. Solche Gebäude wurden Schauplatz der nationalen und sozialdemokratischen Malerei, wie sie die vier Matisse-Schüler voranbringen wollten.

Um diese neue Arena zu bespielen, mussten sie die Technik der Freskenmalerei erlernen. Die so genannte Freskenperiode in der norwegischen Kunstgeschichte begann, als Axel Revold den Wettbewerb für die Ausgestaltung der Börse in Bergen gewann. Im selben Jahr gewann Krohg den Wettbewerb zur Dekoration der Handelsmarineschule in Oslo. Die beiden genannten Dekorationen markierten in vieler Hinsicht den Beginn einer langen Reihe von Fresken in öffentlichen Gebäuden Norwegens, deren bedeutendstes Denkmal bis heute das Osloer Rathaus ist.

Der Auftrag

Um das Jahr 1950 herum erhielt Per Krohg von seinem Landsmann, dem ersten UN-Generalsekretär Trygve Lie, den Auftrag, ein Bild für den Saal des mächtigsten Gremiums der neuen Weltorganisation zu schaffen. Das figurative, auf Leinwand gemalte Werk im Sicherheitsrat der Vereinten Nationen ist ein Geschenk Norwegens. Auf politischen Druck des norwegischen Staates und des Generalsekretärs wurde es am 22. August 1952 entgegen starker Widerstände aus dem Architektenbeirat der Vereinten Nationen offiziell eingeweiht.

Die Aufnahme des Werkes wird durch David L. Bosco wie folgt veranschaulicht:

»Es war ein Werk des norwegischen Künstlers Per Krohg und stellte Episoden einer Menschheit dar, die sich selbst aus Krieg und Elend befreit und zu produktiver Harmonie aufrafft. Sein zentrales Motiv stellt einen aufsteigenden Phönix dar. Die Los Angeles Times nannte das Bild ›einfallsreich‹. Ein Korrespondent der BBC war weniger gnädig. Er nannte es ›der Welt schlechtestes Wandgemälde, das ich viele Stunden verblüfft betrachtet habe‹.«[2]

Weil sich das Werk in einem Saal befindet, der mit enormer politischer Bedeutung aufgeladen ist, erscheint es umso wichtiger, es unvoreingenommen zu betrachten. Es sollte nicht zum Objekt eigener Auffassungen bezüglich des Sicherheitsrats, der Vereinten Nationen, des Generalsekretärs oder des Künstlers gemacht werden. Erforderlich ist eine neutrale erste Beschreibung, in der die motivischen Elemente zutage treten, aus denen sich das Bild zusammensetzt. Deshalb habe ich mich entschieden, das Werk zu untersuchen, ohne mich allzu sehr in die Biografien der Beteiligten oder in die Korrespondenz zwischen dem Generalsekretär, dem Architekten des Sitzungssaals Arnstein Arneberg und dem Künstler zu vertiefen.

Mehrere Fragen haben sich daraus für meine Auseinandersetzung mit dem Werk von Krohg ergeben. Denn dieses Bild (und der Saal, in dem es untergebracht ist) unterscheiden sich nicht nur vom Rest des UN-Sitzes, sondern auch von anderen Dekorationen, die Per Krohg im öffentlichen Raum geschaffen hat. Die Analyse wird mehr Fragen aufwerfen als Antworten geben, weil Krohg hier keinem bekannten bildlichen Programm folgte, sondern eine neue Ikonologie für eine radikal neue Weltordnung nach dem Zweiten Weltkrieg erschaffen wollte.

Zum ersten Mal saßen kleine Staaten am selben Tisch mit großen und mächtigen, um durch Verhandlungen zu gemeinsamen Lösungen zu gelangen. Der Völkerbund, der Vorläufer der Vereinten Nationen, scheiterte, weil ihm die Autorität und die militärischen Mittel gefehlt hatten, um Nationen zur Änderung ihres Verhaltens zu zwingen. Der Sicherheitsrat stellte demgegenüber etwas vollkommen Neues dar. Betrachtet man das Kunstwerk in seinem Saal, wo Konflikte der Nachkriegszeit diskutiert und immer wieder Menschenleben mit politischen Zielen abgewogen wurden, so muss man sich fragen, ob Krohg wirklich freie Hand hatte. Bei Auftragsarbeiten im öffentlichen Raum herrscht selten völlige künstlerische Freiheit, doch andererseits sind bis heute keine Belege dafür aufgetaucht, dass der Architekt

Arneberg irgendeinen Druck auf Krohg ausgeübt hätte.

Ingeborg Glambeck schreibt dazu: »Obwohl viele andere Länder bedeutende Dekorationen, Gemälde, Wandteppiche, Mosaike, Skulpturen und anderes gespendet haben, ist der Sitzungssaal des Sicherheitsrats der einzige Fall im gesamten Gebäudekomplex der Vereinten Nationen, in dem eine einzelne Nation die Hauptverantwortung für Ausstattung und Dekoration eines ganzen Saales übernahm. Es ist nicht ganz klar, wie die Idee dazu aufkam. Trygve Lie schreibt in seinem Buch, er habe sich ›[...] gefreut über die Entscheidung, dass die Dekoration und Möblierung der Räumlichkeiten des Sicherheitsrats den drei skandinavischen Ländern anvertraut wurde, die als erste ihre Mitwirkung angeboten hatten‹. Daraus wird nicht klar, wer die Entscheidung fällte oder wie sie zustande kam. Die Vermutung liegt nahe, dass Lie selbst ein Wort mitzureden hatte, zumindest so weit es die Rolle Norwegens betraf. Aber er verwischt seine Spuren mit allgemeinen und vagen Formulierungen.«[3]

Trygve Lies guter Freund Arneberg erhielt den Auftrag, den Sitzungssaal des Sicherheitsrats auszugestalten. Es deutet nichts auf irgendeine Art von Wettbewerb oder offene Ausschreibung des UN-Vorhabens hin. Die Quellen verraten nur, es sei »entschieden worden«, diesen Saal als Schaufenster Norwegens von einem norwegischem Architekten unter Mitwirkung eines norwegischen Malers und mit norwegischen Materialien realisieren zu lassen.[4]

Als Generalsekretär war Lie offenbar in der Lage, den Auftrag komplett an Norwegen zu vergeben, obwohl das Land nur für die Dekoration des Saales bezahlte. Die Spende Norwegens deckte nicht einmal das Honorar des Architekten ab. Aus der Korrespondenz zwischen Krohg, Arneberg und Lie geht hervor, dass Krohg den Vereinten Nationen Skizzen vorlegte, dagegen ist nirgends dokumentiert, dass Arneberg oder Lie ihm Vorgaben machten, was den Inhalt des Werkes betraf. Zugleich muss man betonen, dass Mitglieder des Kunstbeirats am UN-Amtssitz, die Vorschläge für Kunstwerke in den Sitzungssälen zu bewerten hatten, starke Vorbehalte gegenüber der Verwendung figürlicher Malerei äußerten. Dieser Widerstand war erheblich. Zwar legte Krohg einen Entwurf des geplanten Werkes vor, doch der Kunstbeirat verwarf zunächst sein Vorhaben einer Wandmalerei im Saal des Sicherheitsrats.

Die Empfehlung des Kunstbeirats lautete, dieses Werk anderswo im Gebäude unterzubringen, weil es im Sicherheitsrat die Aufmerksamkeit der Delegierten ablenken könne. Es handle sich, so wurde eigens betont, bei dem Sitzungssaal um einen Arbeitsraum. Doch dann knüpfte ein königlicher norwegischer Erlass vom 7. Januar 1950 die Spende von 15 000 Dollar an die Bedingung, dass Krohgs Werk im Saal des Sicherheitsrats angebracht werde. Zudem veröffentlichte das norwegische Außenministerium am 20. März 1950 eine Presseerklärung, in der es ausdrücklich hieß, das Geldgeschenk Norwegens sei nur für die künstlerische Ausgestaltung der Räume, also für Malereien und Skulpturen gedacht.[5]

Arneberg erinnerte das UN-Planungsbüro in einem Brief vom 3. August 1950 daran, dass die Zuwendung für die Finanzierung des Künstlerhonorars gedacht sei und gestrichen werde, falls das Werk von Krohg keinen Platz im Sitzungssaal des Sicherheitsrats finde. Um den Kunstbeirat und Wallace K. Harrison, den Leiter der Architektenkommission (Board of Design) zu überzeugen, wurde Harrison im August 1950 nach Oslo eingeladen. Es kam auch zu einer Begegnung zwischen Jacques Carlu und Howard Robertson vom Kunstbeirat und Generalsekretär Lie. Laut Glambek wurden der Delegation in Oslo Werke der norwegischen Monumentalmalerei gezeigt, darunter besonders Arbeiten von Per Krohg. Sie war danach angeblich überzeugt, dass Krohgs Gemälde wie vorgesehen im Sicherheitsrat aufgehängt werden konnte. Nachdem der Kunstbeirat seine Genehmigung erteilt hatte, richtete die Osloer Stadtverwaltung im Rathaus ein großes Atelier ein und stellte es Per Krohg für seine Arbeit an der Dekoration des UN-Saales zur Verfügung. Trygve Lie ging es dabei nicht allein um Krohg.

Glambek beruft sich auf eine Quelle, wonach der Generalsekretär »Picasso vehement ablehnte und keinerlei Interesse an abstrakter Malerei zeigte«. Nach Linda Phipps hatte Picasso 1948 angeboten, ein Wandgemälde für die Vereinten Nationen anzufertigen, war mit seinem Vorschlag aber gescheitert. »Mit Sicherheit verhinderte Lies Abneigung gegen die Arbeit Picassos in Verbindung mit dessen linken politischen Überzeugungen, dass der Künstler beim Bau des New Yorker Amtssitzes berücksichtigt wurde.«[6] Insgesamt besteht kein Zweifel, dass Lie in seiner Eigenschaft als Generalsekretär erheblichen Druck ausübte, um sicherzustellen, dass Krohgs Gemälde im Saal des Sicherheitsrats aufgehängt wurde. Glambek fand zudem heraus, dass der erwähnte königliche Erlass zur Finanzierung des Gemäldes im norwegischen Parlament nicht diskutiert wurde.

Als Generalsekretär war Lie offenbar in der Lage, den Auftrag komplett an Norwegen zu vergeben, obwohl das Land nur für die Dekoration des Saales bezahlte.

Die Empfehlung des Kunstbeirats lautete, dieses Werk anderswo im Gebäude unterzubringen, weil es im Sicherheitsrat die Aufmerksamkeit der Delegierten ablenken könne.

1 Dieser Beitrag ist eine gekürzte und überarbeitete Fassung eines gleichnamigen Textes der Autorin, erschienen in dem Ausstellungskatalog: United Nations Revisited, Künstlerische Interventionen im politischen Raum, herausgegeben von Signe Theill, Berlin 2013, S. 15–37.

2 David L. Bosco, Five to Rule Them All: The UN Security Council and the Making of the Modern, Oxford 2009, S. 67.

3 Ingeborg Glambeck, The Council Chambers in the UN Building in New York, Scandinavian Journal of Design History, 15. Jg., 2005, S. 8–39, hier S. 11.

4 Glambeck, a.a.O (Anm. 3), S. 15.

5 Glambeck, a.a.O (Anm. 3), S. 17.

6 Glambeck, a.a.O (Anm. 3), Fußnote 49, S. 47f.

Das Vorgehen und die Mittel, die Trygve Lie als ehemaliger Außenminister anwendete, zeigen, wie sehr das Gemälde Per Krohgs 1950 von der norwegischen Regierung und sogar von König Haakon VII. persönlich favorisiert wurde. Dies war mehr als nur eine beiläufige Kontroverse. Glambek zufolge gab es sogar einen Antrag, den königlichen Erlass vom parlamentarischen Kontrollausschuss prüfen zu lassen.[7] Dennoch wurde Krohgs Gemälde nach zweijährigem Streit schließlich aufgehängt. Der Sicherheitsrat der Vereinten Nationen trat am 4. April 1952 zu seiner ersten Sitzung im neuen Saal zusammen. Der Saal als solches wurde am 22. August 1952 offiziell eröffnet. Das Ölgemälde auf Leinwand ist etwa 8 x 5 Meter groß und befindet sich an der Stirnseite hinter dem ovalen Konferenztisch, flankiert von raumhohen Vorhängen, die den Saal abdunkeln und den Blick auf den East River versperren. Ursprünglich hatte Krohg ein Wandgemälde im Sinn. Obwohl es wie ein Wandgemälde aussieht, entstand das Bild tatsächlich als Ölmalerei auf Leinwand in Krohgs Atelier im Osloer Rathaus.

Obwohl es wie ein Wandgemälde aussieht, entstand das Bild tatsächlich als Ölmalerei auf Leinwand in Krohgs Atelier im Osloer Rathaus.

Das Gemälde: eine ikonografische Analyse

Unterer Bildbereich

Das Gemälde besteht aus einem horizontalen unteren Feld, das ein Viertel seiner Gesamthöhe einnimmt, und acht separaten, über einem marmorierten Hintergrund schwebenden Bildftafeln. Das untere Feld enthält die finstersten Anklänge des Werks. In der Mitte sehen wir einen spiralförmigen, maschinenartig erscheinenden Drachen. Er hält in seinem Maul den Griff eines Schwertes, als wollte er dessen Klinge, die diagonal nach rechts unten zeigt und seinen Körper zweimal durchbohrt, herausziehen. Der Drache ist im Profil und noch auf seinen vier Füßen stehend zu sehen. Er ist zwischen den beiden Säulen, an die er sich klammert, gefangen. Diese Säulen sind, wie der Drache selbst, in einem dunklen Braunton gehalten. Krohg hat außerdem eine rötlich-braune Form gemalt, die an eine Brücke erinnert und den Drachen wie ein Golgatha-Hügel einfasst. Zu beiden Seiten dieser golgathaartigen Form erkennen wir Abhänge und menschliche Figuren, die sie in Richtung der helleren Felder auf dem Bild zu überwinden versuchen.

Auf der rechten Seite haben zwei gefesselte Männer einen festen Stand gefunden und werden von den Figuren in der darüber befindlichen Tafel begrüßt, während zwei Männer noch im Boden unter ihnen gefangen sind. Auf der linken Seite erkennen wir eine Frau, von der sich nur die Arme und der Kopf innerhalb des Rahmens befinden, während eine weitere weibliche Figur an einem Seil, das ihr ein Mann hält, in die hellere Tafel über ihr klettert. Auf dem Boden zu ihrer Rechten steht ein uniformierter Mann, der uns ansieht und sein Barett vor einer Haubitze zieht. Seine andere Hand hält ein Gewehr mit Bajonett am Riemen, als wollte er es niederlegen.

Rechts von diesem Mann marschieren zwei Reihen von Männern, Frauen und Kindern von beiden Seiten heran und treffen in der Mitte aufeinander. Ein gelb-weißer Vogel, der einem Schwan ähnlich

sieht und seine Flügel beidseitig ausbreitet, steht mitten unter ihnen auf seinem Schatten. Der Schnabel ist geschlossen. Der Kopf erscheint im Profil, der Körper in Vorderansicht. Dahinter sehen wir ein rechteckiges blaues Feld mit gelben Sternen, das diese Tafel als einzige mit dem unteren Teil verbindet. Die Menschenreihen marschieren in dieses Feld hinein und liegen dann auf einer Achse mit dem Hals des Vogels.

Acht Bildtafeln

Acht deutlich umrahmte Tafeln sind oberhalb des unteren Bildteils angeordnet, zwei davon entlang der vertikalen Mittelachse, jeweils drei weitere symmetrisch zu beiden Seiten. Die Mittelachse verläuft durch die rechteckige blaue Tafel hinter dem majestätischen Vogel, und die mandelförmige Tafel in der Bildmitte, die auf der Höhe des Vogelschnabels ihren unteren Ansatzpunkt hat. Krohg hat zwei hochformatige, rechteckige Tafeln zu beiden Seiten dieser Mitteltafel gemalt. Während ihre unteren Ränder auf einer Ebene mit den beiden äußeren Tafeln liegen, erscheinen Letztere als römische Bogenfenster mit geradem unterem Rand. Über den beiden hochformatigen Rechtecken befinden sich zwei horizontale Tafeln mit rechteckigen Abschlüssen an den Außenseiten und gekrümmten Rändern zur mandelförmigen Tafel in der Mitte. Die Rahmen schaffen einen Raum zwischen den Tafeln. Das erscheint bei Kirchenfenstern viel logischer als bei einer Arbeit, in der alle Elemente auf einer einzigen Leinwand angeordnet sind.

Rechteckige hochformatige Tafeln in der Mitte

Was hat Krohg nun in diesen acht Tafeln dargestellt? In die rechteckigen malte er städtische Architektur als Schauplatz einer fröhlichen Menschenmenge, in deren vorderster Reihe Männer und Frauen einander abwechseln und ein hellblaues Band halten. Ein aufgehelltes Feld erstreckt sich wie ein Pfad hin zu dem Bereich des Bildes, in dem die aus dem Abgrund heraufsteigenden Männer begrüßt werden. Auffallend ist der Gegensatz zwischen den dunklen Figuren, die mit dem Rücken zu uns in Richtung der städtischen Landschaft klettern, und den bunt gekleideten, uns zugewandten Menschenmengen. Zwischen der feiernden Menge, die Menschen verschiedener ethnischer Herkunft umfasst, und den Sklaven, die nach oben klettern, sehen wir auf der linken Seite einen weiß gekleideten Trommlerjungen afrikanischen Ursprungs. Auf der rechten Seite zerrt ein Mann mit nacktem Oberkörper und asiatischer Kopfbedeckung eine dunkle, kniende Figur in das helle Bildfeld. Unübersehbar ist, dass Krohg versuchte, in diesem Teil des Bildes Menschen aller Kontinente zu zeigen, aber man sieht dem Bild dennoch an, dass es 1952 gemalt wurde. Ethnische und bis zu einem gewissen Grad auch geschlechtliche Zugehörigkeit sind in einer Weise dargestellt, die man im Jahr 2014 als ziemlich problematisch empfinden muss.

Bogenfenstertafeln am linken und rechten Rand

Die Tafel am äußersten linken Rand zeigt ebenso ein städtisches Umfeld. Auf der unteren Ebene steht ein Mann, gefolgt von zwei weiteren, die ein Seil halten, an dem eine Frau in die Höhe klettert. Hinter diesen drei Männern und etwas erhöht auf einer mittleren Ebene lässt eine Frau durch das Öffnen eines Fensters Sonnenstrahlen hinein. Ganz oben in diesem Bild stehen sechs Personen vor einem Kirchturm. Zwei von ihnen tragen gemeinsam ein Brett, eine dritte schüttet Getreide aus einem Gefäß in ein anderes, auf diesem Brett stehendes. Zu ihren Füßen befinden sich ähnliche Gefäße. Was stellen sie dar? Man könnte meinen, Krohg beschreibe einen Handel mit Nahrungsmitteln, weil die Personen der Gruppe unterschiedliche Uniformen und Kopfbedeckungen tragen.

In der Tafel am gegenüberliegenden, äußersten rechten Rand steht ein Mann neben einem sich aufbäumenden Pferd, während die dunkle männliche Figur von unten mit dem Rücken zu uns steht und nur teilweise zu diesem Bild gehört, da ihre Füße noch in das untere Feld hineinragen. Dieser Mann trägt mit der linken Hand auf seiner Schulter eine Spitzhacke, mit der rechten eine Schaufel. In das Feld über dem Pferd hat Krohg einen Raum gemalt, in dem ein Mann durch ein großes Teleskop blickt und eine Frau mit einem Mikroskop hantiert. Links davon, auf der Tafel nahe der Mittelachse, hat Krohg Rottannen im Vordergrund mit einem Paar tanzender Hofnarren rechts davon gemalt, außerdem einen Klavierspieler in der Mitte und eine Sängerin mit einem Geigenspieler daneben. Eine Linie führt diagonal durch dieses Feld und teilt es in zwei durch leicht unterschiedliche Farbgebung voneinander getrennte Bereiche. Hofnarren und Musiker werden durch diese Linie voneinander getrennt, eine andere, sitzende Person neben einem Tisch und einem Bücherregal mit einer Büste darauf überwindet sie.

Horizontale Tafeln über der Mitte

Die leicht gekrümmte Diagonale und ihre Entsprechung im gegenüberliegenden Feld ergänzen einander zu einem größeren Kreis, der die mandelförmige Tafel auf der Mittelachse umfasst. Das horizontale Feld links davon zeigt ebenfalls Bäume im Vordergrund, von denen einige an Palmen, andere an Zypressen erinnern. Ganz links deutet ein Mann auf eine Tafel oder vielleicht auch auf eine Leinwand auf der Staffelei, während auch hier dieselben flammengleichen Formen entlang einer ähnlich wie im gegenüberliegenden Feld gekrümmten Diagonale den Bildbereich teilen. Unmittelbar rechts neben der Dia-

Auffallend ist der Gegensatz zwischen den dunklen Figuren, die mit dem Rücken zu uns in Richtung der städtischen Landschaft klettern, und den bunt gekleideten, uns zugewandten Menschenmengen.

Unübersehbar ist, dass Krohg versuchte, in diesem Teil des Bildes Menschen aller Kontinente zu zeigen, aber man sieht dem Bild dennoch an, dass es 1952 gemalt wurde. Ethnische Zugehörigkeit sind in einer Weise dargestellt, die man im Jahr 2014 als problematisch empfinden muss.

7 Glambeck, a.a.O. (Anm. 3), Fußnote 36, S. 46.

gonale kniet ein Mann in einem grünen Anzug, während zwei andere Figuren vor einer Industrielandschaft stehen und ein Modell bauen (das dem Osloer Rathaus ähnlich sieht), während eine dritte an einem Tisch sitzt und einen großen Bogen Papier studiert. Dieses letzte Bildfeld ist sehr wahrscheinlich eine Darstellung der Architektur, und insgesamt kann man diese horizontalen Felder mit den anderen vier Flächen als Darstellungen der bildenden Kunst, der Musik, der Literatur und des Theaters deuten.

Krohgs Nutzung einer mandelförmigen zentralen Tafel, um die Kernfamilie als Fundament der Sozialdemokratie darzustellen, ist problematisch.

Mandelförmige Tafel in der Mitte

In den mandelförmigen Mittelteil schließlich hat Krohg fünf auf einem rötlichen Untergrund sitzende oder stehende Figuren gemalt, während die sechste Figur im Hintergrund in einem Obstbaum sitzt. Ein Kind hockt im Vordergrund mit überkreuzten Beinen und hält eine Taube. Die Frau links davon kniet mit einem Blumenstrauß in ihrer linken Hand und hält einen Mann mit der rechten Hand an seinem rechten Ellenbogen. Ebenso hält der Mann die Frau an ihrem rechten Ellenbogen, während seine linke Hand auf seinem Knie ruht. Hinter dem Mann und vor dem Baumstamm hält ein Junge einen Stock. Über dem Paar überreicht die im Profil dargestellte Figur im Baum dem Mädchen links hinter der Frau eine Frucht. Ist das eine Anspielung an die Versuchung, die sich Zugang zum – hier von einer Familie verkörperten – Paradies verschafft? Oder ist es einfach nur ein Bild der Nächstenliebe und der fruchtbaren Erde?

Interpretation

Unterschiedliche christliche Symbole

Wir können nicht davon ausgehen, dass Krohg seine ikonografischen Elemente bewusst einsetzte, wenngleich ich im Folgenden argumentieren werde, dass das Eindringen der Versuchung ins Paradies eine wahrscheinlichere Deutung dieser Figur ist als die bloße Nächstenliebe. In seiner Autobiografie schreibt Krohg 1956, dass seine neue, entschiedenere Haltung in diesem Gemälde auf die glückliche Ehe mit seiner zweiten Frau Ragnhild nach dem Ehebruch seiner ersten Frau zurückzuführen sei. Trygve Neergaard, ein ehemaliger Professor an der Universität Oslo, ist der Überzeugung, dass glückliche, enge Familienbande seit diesem Zeitpunkt ein wichtiges Motiv in Krohgs Arbeit waren:

Krohg leistete sich hier mehrfach ein Vorgehen, das man als Synkretismus, das heißt als Kombination von Elementen unterschiedlicher religiöser Herkunft, bezeichnen könnte.

»In dem Bild ›Fred‹ (Friede, 1940, Norwegisches Nationalmuseum) nahm es beinahe schon emblematische Form an. Hier sind die fromm knienden Eltern in stiller Geborgenheit von ihren Kindern umringt. Auch im mandorlaförmigen Mittelteil der Dekoration für den Sitzungssaal des Sicherheitsrats in New York, an der er von 1950 bis 1952 arbeitete, gab er diesem Motiv einen zentralen Stellenwert.«[8]

Sein Bild von 1940 ist detailreicher als das zehn Jahre später gemalte Werk im Sicherheitsrat. In der älteren Arbeit wird keine Frucht in der Weise übergeben oder entgegengenommen, wie Eva im Garten Eden einen Apfel von der Schlange empfängt. Fred zeigt einfach nur drei Kinder im Schulalter, die Obst von einem Baum pflücken. Daher gibt es auch keinen Grund, die Versuchung Evas in die UN-Dekoration hineinzulesen. Krohgs Nutzung einer mandelförmigen zentralen Tafel, um die Kernfamilie als Fundament der Sozialdemokratie darzustellen, ist aber nach wie vor problematisch. Man kann verstehen, dass sein Bild einer neuen Weltordnung an vorderster Stelle eine gütige Familie, eine einfühlsame Erziehung in Geborgenheit zeigt. Aber warum nutzte Krohg dafür das Kompositionsschema eines Altarbilds? Er hatte zu diesem Zeitpunkt schon zahlreiche Dekorationen von Gebäuden gemalt, doch keine davon war besonders heiligen Inhalts oder befand sich in einem Haus des Glaubens. Erst 1960, sechs Jahre vor seinem Tod, bemalte er die Kapelle in Ekeberg und das Krematorium in Sandefjord. Warum also schuf er für den Sitzungssaal des Sicherheitsrats ein Bild, als handle es sich um eine Kirche? Ist es angemessen, christliche Bilder zu benutzen, um die Hoffnung auf eine neue Welt zu vermitteln?

Krohg leistete sich hier mehrfach ein Vorgehen, das man als Synkretismus, das heißt als Kombination von Elementen unterschiedlicher religiöser Herkunft, bezeichnen könnte, etwa wenn er einen aufsteigenden Phönix, einen Kalvarienberg und eine Mandorla in einem Bild vereint. Man könnte behaupten, dass alle diese Motive Bestandteile desselben Glaubens sind, aber ich möchte doch betonen, dass die verschiedenen christlichen Glaubensrichtungen einander nach eigener Auffassung ausschließen. Ein Phönix hat keinen selbstverständlichen Platz in einem Altarbild. Eine Mandorla wird in der griechisch-orthodoxen Kirche verwendet, nicht aber in der katholischen oder in den protestantischen, wo andererseits der Kalvarienberg als motivisches Element häufig vorkommt.

Offenkundig hat Krohg Elemente verschiedener christlicher Konfessionen benutzt, zugleich aber versucht, das Bild durch den Verzicht auf eine Darstellung Gottes zu ›entchristianisieren‹. Ist ihm das gelungen? Kann eine Kirche aufhören, eine Kirche zu sein, nur weil man ihr diesen Status entzieht? Und warum entschied sich Krohg für ein Programm aus Motiven, die er nie zuvor verwendet hatte?

Das UN-Gemälde unterscheidet sich in mehrerer Hinsicht von Krohgs anderen Dekorationen, doch sein heutiger Status als ein Werk minderer Qualität scheint im Zusammenhang damit zu stehen, dass es sich um eine Auftragsarbeit handelt, bei der es an künstlerischer Freiheit fehlte. Wie wir an mehreren Beispielen gesehen haben, beherrscht Krohg hier weder Form noch Inhalt seines bildlichen Programms.

Obwohl ihm eine ebene, rechteckige Fläche zur Verfügung stand, entschied er sich für eine gezwungene Segmentierung des Motivs und ließ die verschiedenen Felder über einer hellen Oberfläche schweben. Das wirkt wie ein schwacher Abklatsch der nur wenige Jahre zuvor entstandenen, kontinuierlichen Zyklen der ›Freskenbrüder‹ im Osloer Rathaus.

Während der ›Freskenbruder‹ Alf Rolfsen, wie Gunnar Danbolt[9] geltend macht, dort wie in einem Film eine Szene fast unmerklich in die andere übergehen ließ, verwendet Krohg hier erfolglos fragmentierte Szenen. In schroffem Gegensatz zu byzantinischen Kirchen und Kirchen der Renaissance, in denen die Bauweise zum Ausgangspunkt für die Mosaiken und Fresken genommen wurde, malte Krohg ein Motiv ohne jeden Bezug zu dem Raum, in dem es Platz finden sollte. Sein Bild will die Illusion separater Fenster erzeugen, wie es sie in einer Kirche gibt, aber ich finde nicht, dass ihm das gelungen ist. Warum entschied er sich so?

Die Kernfamilie und der Garten Eden

Man könnte seine Darstellung eines von Kindern umringten Ehepaars im mandorlaförmigen zentralen Bildbereich so verstehen, dass es ihm um ein Bild der Kernfamilie als Fundament der Gesellschaft ging. Obwohl diese Deutung plausibel ist, kann ich mich nicht ganz von der Vorstellung verabschieden, dass Krohg die Ähnlichkeit zwischen seinem Motiv und der Versuchung Evas im Garten Eden hätte auffallen müssen. Ich vermute, dass es sich um eine Mahnung an den Sicherheitsrat handelt, wachsam zu sein und nach möglichen Versuchungen Ausschau zu halten. Ebenso wie Eva in Versuchung geriet, von den Früchten des verbotenen Baumes zu kosten, würden es auch die Delegierten im Saal des Sicherheitsrats mit großen Herausforderungen zu tun bekommen. Vielleicht wollte Per Krohg sie daran erinnern, dass sie immer auf der Hut sein und wachsam für Anzeichen des Bösen sein müssen, oder dass es ein Grundbedürfnis des Menschen ist, immer neue Territorien zu erobern.

Betrachtet man das Bild, so kann es keinen Zweifel geben, dass es Optimismus und die Hoffnung auf eine bessere Welt zum Ausdruck bringt. Wieso gelang es Krohg aber nicht, eine glaubwürdige Vision zu malen und etwas zu schaffen, das künstlerisch das Niveau seiner vorangegangenen Dekorationsarbeiten erreichte? Seine imaginären, über einem hellen Untergrund schwebenden Kirchenfenster wirken wie das Ergebnis eines Konflikts zwischen Auftrag, Motiv, Material und Umsetzung.

Frühe künstlerische Einflüsse und Kriegserfahrungen

Per Krohg (1886–1965) wuchs wie ein ›Zirkuskind‹ des bekannten norwegischen Künstlerpaars Oda und Christian Krohg auf. Als Sohn der beiden bedeutsamsten Bohemiens von Christiania (alternativer Stadtteil von Oslo), deren Lebensstil kompromisslos freisinnig war, hatte er eine für Norwegen äußerst ungewöhnliche Kindheit. Eines der bekanntesten Werke seines Vaters ist ›Albertine im Wartezimmer des Polizeiarztes‹ (1885–1887), ein Bild, das zum ersten Mal überhaupt Prostituierte als Bürgerinnen – als handelnde Subjekte, nicht als Opfer – im Warteraum einer Arztpraxis zeigt. 1886, im Geburtsjahr Per Krohgs, schrieb sein Vater einen Roman über die Näherin Albertine, die durch die Armut zur Prostitution gezwungen wird. Das Buch wurde wegen seiner Beschreibung der Sexualität sofort beschlagnahmt und von einem Gericht für anstößig befunden. Was bedeutete das für Per Krohgs Wahrnehmung der Kernfamilie, wie er sie später im mandelförmigen Zentrum seines Bildes für den Sicherheitsrat darstellte? Warum trat Per Krohg nicht in die Fußstapfen seines Vaters und forderte den Sicherheitsrat mit einer realistischen Darstellung der Welt im Jahr 1952 heraus?

Es kann keinen Zweifel geben, dass das Bild Optimismus und die Hoffnung auf eine bessere Welt zum Ausdruck bringt.

Nach einer Reihe von Dekorationsarbeiten in der Zwischenkriegszeit wurde Per Krohg von den deutschen Besatzern ins Gefängnis gesteckt. Er musste seine Arbeit am Osloer Rathaus abbrechen und wurde zuerst ins Konzentrationslager Grini geschickt, bevor man ihn als Bauarbeiter in Kvænangen im Norden Norwegens einsetzte. Mit einjähriger Unterbrechung durch seine Zwangsarbeit dauerte seine Arbeit am Osloer Rathaus vom Beginn des Krieges bis 1949.

Anders als viele Norweger erfuhr er die Grausamkeit des Krieges am eigenen Leib. Zwar dauerte seine Inhaftierung nur ein Jahr, doch es ist wahrscheinlich, dass er brutaler Misshandlung ausgesetzt war und mitansehen musste, wie andere Häftlinge vor Hunger und Erschöpfung starben. Die meisten Todesopfer des Zweiten Weltkriegs in Norwegen waren ausländische Häftlinge, besonders aus Osteuropa, die in Norwegen Straßen und Anlagen für das ›Großdeutsche Reich‹ bauen mussten. Viele Jahre vor seinen Erlebnissen in Grini und Kvænangen, nämlich während des Ersten Weltkriegs, hatte Krohg in den französischen Vogesen als freiwilliger Rettungsskifahrer gedient. Angesichts dieses Hintergrunds kann man mit Sicherheit davon ausgehen, dass er leidenschaftlich zu den Inhalten seiner Dekorationen am UN-Amtssitz stand.

Krohg musste seine Arbeit am Osloer Rathaus abbrechen und wurde ins Konzentrationslager Grini geschickt.

Im Unterschied zu Paris und zu Krohgs Geburtsstadt Oslo ist das Klima im Norden Norwegens rau, besonders in den langen dunklen Wintern. Die fins-

8 Trygve Neergaard: Per Krohg – utdypning, Norsk biografisk leksikon (Norwegisches Biografisches Lexikon). I Store norske leksikon, http://snl.no/.nbl_biografi/Per_Krohg/utdypning

9 Gunnar Danbolt, Den store nasjonale harmonien, Norsk kunsthistorie, 3. Aufl., 2006.

teren Töne seiner UN-Dekoration lassen sich als Symbole innerer und äußerer Qual, aber auch als spezifische Erinnerungen an seine Haft deuten. Diesen Auftrag nahm er nicht einfach nur des Geldes wegen an, sondern aus tiefer Überzeugung. Das Bild stellt seine Erlebnisse und deren physische Realität dar, wenngleich der unrealistische Stil einen anderen Eindruck erweckt.

Die finsteren Töne seiner UN-Dekoration lassen sich als Symbole innerer und äußerer Qual, aber auch als spezifische Erinnerungen an seine Haft deuten.

Nur wenige Jahre zuvor hatte Krohg im kalten dunklen Winter bis zur völligen Erschöpfung Straßen gebaut und sehr wahrscheinlich entsetzlich gefroren. Für einen Künstler und besonders einen Maler, der seine Hände mit der Präzision eines Chirurgen benutzen muss, war das mit Sicherheit doppelt belastend. Krohg war, wie auf dem Gemälde dargestellt, buchstäblich von Menschen in Ketten umgeben, in einer finsteren Welt ohne Hoffnung.

Die Dekoration im Sitzungssaal des Sicherheitsrats brachte nicht nur Krohgs ideologische Herangehensweise an die Kunst als ein Mittel zur moralischen Erziehung zur Geltung. Er malte hier auch das, was für ihn zur Wirklichkeit seiner Zeit gehörte. Krohgs Formensprache macht allerdings die Tatsache, dass seine Motive mehr als nur Gedankeneinfälle sind, beinahe unkenntlich. Ich frage mich, ob ich ihm eher geglaubt hätte, wenn er sich bei diesem Werk eines anderen Stiles bedient hätte – vielleicht nicht unbedingt eines Realismus wie sein Vater, aber doch einer abstrakteren, moderneren Sprache, etwa wie Pablo Picasso in seinem Antikriegsbild ›Guernica‹.

Schlussfolgerungen

Ich habe versucht zu zeigen, dass Per Krohg das Bild einer neuen Weltordnung geschaffen hat. Ich habe unterschiedliche Ebenen und Motive seiner UN-Dekoration beschrieben und die äußerst radikalen Mittel, die Krohg anwendete, in einer ikonografischen Analyse erörtert. Aus den segmentierten, auf mehrere Ebenen verteilten Darstellungen von Menschen, die aus finsteren Tiefen steigend die helleren Höhen erklimmen, schließe ich, dass Krohg eine Zukunft veranschaulichen wollte, in der die Vereinten Nationen die Welt erlösen, ebenso wie Jesus dies nach christlichem Glauben am Kreuz getan hat.

Krohg wollte eine Zukunft veranschaulichen, in der die Vereinten Nationen die Welt erlösen.

Ich habe keine Antwort auf die Frage gefunden, ob Krohg die christliche Ikonografie als Bezugsrahmen aus freier künstlerischer Entscheidung oder auf Anweisung des Generalsekretärs oder des Architekten Arneberg benutzte. Doch ich habe auf die markanten Unterschiede zwischen dieser Arbeit und anderen Dekorationen öffentlicher Gebäude von Krohg hingewiesen. Obwohl Krohg sich in der Arbeit für Auftraggeber mehrfach bewährt hatte, vermute ich stark, dass er in diesem Fall nach engen Vorgaben arbeitete. Sehr wahrscheinlich wurde Krohg gebeten, sein Selbstporträt in der älteren Arbeit ›Fred‹ wiederzuverwenden. Angesichts der irrationalen Verwendung vermeintlicher Bildtafeln in der Form von Kirchenfenstern, des ikonografischen Bezugsrahmens und der im Vergleich mit Krohgs älteren Arbeiten insgesamt minderen Qualität halte ich es für wahrscheinlich, das seine künstlerische Freiheit eingeschränkt war. Jedoch ist es mir in der Analyse nicht gelungen, den Inhalt dieser Vorgaben aufzudecken oder festzustellen, von wem sie kamen.

Als Ikonologin habe ich gezeigt, dass die hierarchische Struktur des Gemäldes mit der Mittelachse auf einem byzantinischen Bildprogramm beruht. Ich habe außerdem gezeigt, wie der Künstler verschiedene Motivtypen unterschiedlicher christlicher Bekenntnisse durchmischt und ›entchristianisiert‹, indem er Christus am Kreuz durch einen Phönix und Gott in der Mandorla durch eine Kernfamilie der Zukunft ersetzt.

Krohgs neue Weltordnung war also erklärt humanistisch. Nirgendwo wird eine Person als Herrscher von Gottes Gnaden dargestellt, dagegen wird die Bedeutung der Gemeinschaft durch die Familie im Zentrum des Gemäldes unterstrichen. Der Künstler führt zudem verschiedene Formen des gesellschaftlichen Zusammenhalts vor: nicht nur familiäre Bande, sondern auch die lokale Gemeinschaft und die Solidarität der Arbeit. Krohg malte eine Wirklichkeit, die im Norwegen der Nachkriegszeit tatsächlich weitgehend existierte, also eine Welt des engen sozialen Zusammenhalts auf der Grundlage einer starken Zivilgesellschaft und eines Staates, der sich allmählich zu unserem heutigen Wohlfahrtsstaat entwickelte.

Diese Analyse warf somit vielleicht mehr Fragen auf, als sie Antworten gab. Aber bevor ich das Bild als einen Ausdruck von Krohgs Biografie las, habe ich versucht zu sehen, welches Bildprogramm und welche Motivtypen er verwendet hat. Abweichend vom typischen sozialdemokratischen Stil der früheren Werke der ›Freskenbrüder‹, wie man es im Osloer Rathaus sehen kann, hat Krohg ein synkretistisches Werk geschaffen, in dem verschiedene Ikonen aufeinander treffen. Es ist nicht offensichtlich, was der gefangene aufgespießte Drache repräsentiert und auch nicht, was der siegende Phönix auf dem organischen Berg über dem Drachen darstellt. Anhand des Kontextes kann man den Vogel dennoch als wiedererrichteten Völkerbund interpretieren. Dieser entspricht der Rolle eines Mittelsmanns, der den Völkern der ganzen Welt die Möglichkeit gibt, sich von Not und Unrecht, vom dunkel gemalten Abgrund des Werkes in dessen heller gemaltes Bildfeld mit den feiernden Menschenmassen, zu erheben. Krohg zeigt hier, wie die Zusammenarbeit des Volkes und ein Zusammenschmieden seiner Kräfte eher Hoffnung auf eine neue Welt geben können, als der Glaube an eine Gottheit oder einen einzelnen Staatsführer als Erretter.