

Buchen, Wüsten, Palmen. Die Malerei des dänischen “Goldenen Zeitalters” zwischen Nationalromantik, Orientalismus und den Bildern der kolonialen Karibik im 19. Jahrhundert.

Textband der Dissertation

(in der für die Veröffentlichung 2024 redigierten Fassung der am 26.10.2020 eingereichten und am 23.2.2021 verteidigten Arbeit)

zur Erlangung des akademischen Grades

doctor philosophiae (Dr. phil.)

im Fach Kunstgeschichte des Caspar-David-Friedrich-Instituts für Kunstgeschichte der Philosophischen Fakultät der Universität Greifswald

von

Nico Anklam

geboren am 13.8.1981

Dekanin der Philosophischen Fakultät: Prof. Dr. Theresa Heyd

Gutachter:

Prof. Dr. Kilian Heck (Erstgutachter), Lehrstuhlinhaber Kunstgeschichte, Caspar-David-Friedrich-Institut für Kunstgeschichte, Philosophische Fakultät der Universität Greifswald

Professor im Ruhestand Dr. Dr. h.c. Michael North (Zweitgutachter), bis April 2023
Lehrstuhlinhaber Allgemeine Geschichte der Neuzeit, Historisches Institut, Philosophische Fakultät der Universität Greifswald

Inhaltsverzeichnis des Textbandes

1.	<i>Einleitung</i>	1
1.1	Vorausschau	1
1.2	Goldenes Zeitalter der Landschaftsmalerei	2
1.3	Nation und Identität im Norden	4
1.4	Nordischer Orient und kolonialer Norden	6
1.5	Forschungsstand	9
1.6	Von Kopenhagen über Jütland und den Orient in die Karibik – Zum Gang der Untersuchung	12
2.	<i>I – Die Erfindung einer dänischen Nationallandschaft</i>	15
2.1	Einleitung zum ersten Kapitel	15
2.2	Eine Kunstakademie für den Norden	19
2.3	Christoffer Wilhelm Eckersberg	22
2.3.1	Kopenhagener Freilichtmalerei und die Folgen	22
2.3.2	Auf Abstand: Landschaft als betrachtbarer Bildraum	26
2.4	Johan Thomas Lundbye	32
2.4.1	Zeigen und Verbergen	32
2.4.2	Höhlengedanken	35
2.5	Peter Christian Thamsen Skovgaard	38
2.5.1	Eintritt frei: der offene Bildraum	38
2.5.2	Dänemarks endlose Sommer	40
2.5.3	Die demokratische Buche	42
2.5.4	Begehbare Naturtheater	45

2.6	Exkurs I: From another World – Møns Kreidefelsen	46
2.7	Fredrik Vermehren	52
2.7.1	Terra Incognita Jütland	52
2.7.2	Die kimbrische Wüste	55
2.8	Zusammenfassung des ersten Kapitels	58
3.	<i>II – Weiter Horizont des dänischen Orientalismus</i>	59
3.1	Einleitung zum zweiten Kapitel	59
3.2	Martinus Rørbye	65
3.2.1	Das Nahe und das Ferne: Goldener Käfig Dänemark	65
3.2.2	Fernes Jütland	67
3.2.3	Vom geografischen in den imaginären Süden	69
3.2.4	Flickenteppich ‘Orient’	75
3.3	Elisabeth Jerichau-Baumann	79
3.3.1	Zwei Meerjungfrauen	81
3.3.2	Eine ägyptische Krugverkäuferin	84
3.4	Exkurs II: Hans Johan Frederik Berg	86
3.4.1	Ägypter über dem Polarkreis? Die Aquarelle der Sámi aus Nordnorwegen	87
3.5	Zusammenfassung des zweiten Kapitels	90
4.	<i>III – Koloniale Landschaft der dänischen Karibik</i>	93
4.1	Einleitung zum dritten Kapitel	93
4.2	Fritz Melbye	98
4.2.1	Unter dänischen Palmen	98
4.2.2	Bruder Anton	101

4.2.3	„En lille romantisk Bjergø”	102
4.2.4	Mit Camille Pissarro von Charlotte Amalie nach Caracas	108
4.3	Exkurs III: Frederic Church	113
4.4	Die visuelle Leerstelle: Koloniale Außenräume	117
4.5	Zusammenfassung des dritten Kapitels	121
5.	<i>Rückschau und Ausblick: Ortsungebundenheit – eine neue Spur in der Landschaft?</i>	125
6.	<i>Literaturverzeichnis</i>	129

1. Einleitung

1.1 Vorausschau

Der Wind drückt das weiße Kleid an den Körper, der hellbraune Überwurf weht um die Schultern und fliegt fast davon. Der jungen Frau mit roter Haube ist der Blick hinunter zur kalkigen Steilküste ganz offensichtlich nicht geheuer. Ein Geländer schützt vor einem unsichtbaren Abgrund; der sich einstellende Schwindel wird dadurch umso größer. Sie kehrt der Landschaft den Rücken zu und verweigert den Blick in ein Bild, dem wir uns als Betrachter nicht entziehen können. Unklar bleibt, ob wir hinaus in eine Landschaft schauen oder durch einen Guckkasten auf eine kleine Theaterbühne hinein linsen.

Eine Gruppe von Männern spielt vor einem türkischen Kaffeehaus Schach. Allerlei *Tophane Piper* qualmen, diese modischen Langpfeifen, mit denen es sich so vortrefflich paffen lässt. Wilder Wein rankt über die Fassade und oben zwitschert es aus einer kleinen, goldenen Vogelvoliere. Ein Mann mit weißem Turban lugt durch den Rundbogen, um zu sehen, was der nächste Spielzug bringen mag. Doch befand sich nicht just dieses Haus gerade noch in einem Hinterhof in Dänemark?

Inmitten von Palmen und Papayas kocht über einer kleinen Feuerstelle eine Suppe. Die Köchin, ihr Begleiter mit Stock und Hut, sowie die flache Strohhütte dahinter, werden fast in Gänze von der überbordenden Natur verschluckt. Die Menschen erscheinen kleiner als so manches Blatt, so ausufernd grünt es in dieser schwarz-weißen Lithografie. Gen Horizont von weitläufigen Bergketten und den nächsten Inseln gerahmt, thront ein kleines weißes Haus auf einem Hügel. Von dort oben scheint sich gut beobachten zu lassen, was sich hier unten, in dem dichten Dschungel der dänischen Karibik, zusammenbraut.

Eine Erkenntnis der vorliegenden Arbeit wird es sein, dass, während das ehemals weltumspannende dänische Herrschaftsgebiet im Verlauf des 19. Jahrhunderts auf die uns heute bekannte Größe zusammenschrumpfte, sein gemalter Bildraum im gleichen Zeitraum weit in das Imaginäre expandierte. Umso kleiner das faktisch beherrschte Reich war, desto größer wurde es in seinen Bildern. Diesem Ergebnis ging die Vermutung voraus, dass eine kleine Leinwand der Kreidefelsen von der Ostseeinsel Møn, in der sich eine Betrachterin im Schwindel von der Landschaft abwendet (Abb. 1), ein Gemälde von einer Gruppe von

Schachspielern vor einem türkischen Kaffeehaus (Abb. 2) und eine Lithografie der tropischen Hügel Dänisch-Westindiens (Abb. 3) verbunden sein könnten.

Die hier vorliegende Arbeit stellt eine bislang in der Kunstgeschichte vernachlässigte Frage: Wie verhalten sich, in der dänischen Malerei von den 1800er bis zu den 1860er Jahren, der Entwurf einer national-romantischen Landschaft im Bild, die parallele Konjunktur der Orient-Darstellungen und die visuelle Repräsentation der kolonialen Gebiete zueinander? Wie die folgenden Seiten zeigen werden, überschneiden sich die visuelle Erfindung einer dänischen Landschaft und der imaginäre dänische Orient in überraschend deutlicher Weise im Bild; unvermutet ergänzen und bedingen die Bilder aus den kolonialen Landschaften der Karibik augenscheinlich das Dänische ‘Goldene Zeitalter.’ Die Überlegungen dieser Arbeit berühren damit in ihrem spezifischen Fokus auch ganz grundlegende Fragen der Kunstgeschichte des ‘langen’ 19. Jahrhunderts¹ von Landschaft, Nation und Identität, sowie der Bildmedien, Darstellungstechniken und Wissensnetzwerke, die sich in den Bildern, die dieses Jahrhundert hervorgebracht hat, verdichten.

1.2 Goldenes Zeitalter der Landschaftsmalerei

Für die Landschaftsmalerei, der viele der hier behandelten Werke zugeschrieben werden können, ist das 19. Jahrhundert eine zentrale Epoche. Wenngleich die Landschaft als thematische Gattung seit dem 16. Jahrhundert in der europäischen Kunstproduktion vermehrt auftrat, emanzipierte sie sich erst im 19. Jahrhundert von dem Status einer Seitenlinie der Historienmalerei.² Mit dem Schrumpfen der Figur zur Staffage läutete sich vollends ihre Selbstständigkeit ein; insbesondere das Aufkommen der Naturwissenschaften paarte sich mit neuen Unterrichtsformen des Malens *à la plein air*.³ Hier deutet sich eine entscheidende Dialektik der Zeit an, nämlich diejenige zwischen dem Postulat einer naturgetreuen, realistischen

¹ Sowohl der russische Historiker Ilya Ehrenburg (1891–1967) als auch der britische Historiker Eric Hobsbawm (1917–2012) kommen als Urheber des Begriffs eines „long nineteenth century“ in Frage, das allgemein hin die Zeit von 1789 bis 1914 umschreibt. Siehe u.a. Osterhammel, Jürgen. *Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*. Suhrkamp, Berlin, 2018 (im folgenden Osterhammel:2018) sowie Harrison, Charles; Wood, Paul; Gaiger, Jason (Hrsg.). *Art in Theory 1815–1900: An Anthology of Changing Ideas*. Blackwell, Hoboken, 1998 (im folgenden Harrison:1998).

² Wetzell, Christoph. *Wörterbuch der Malerei*. Reclam, Ditzingen, 2018 (im folgenden Wetzell:2018), S. 85.

³ Gunnarsson, Torsten. *Friluftsmåleri före friluftsmaleriet. Oljestudier i nordiskt landskapsmåleri 1800–1850*. Acta Universitatis Upsaliensis, Uppsala, 1989 (im folgenden Gunnarsson:1989), S. 289.

Darstellung von Landschaft und dem imaginierten Landschaftsraum im Bild. Die in dieser Untersuchung besprochenen Werke zeichnen sich häufig dadurch aus, dass sie gerade vor dem Hintergrund der Verschränkung dieser beiden Tendenzen wirkmächtig werden. Es scheint, dass gerade dann eine besondere imaginäre Kraft von den Bildern ausgeht, wenn sie vorgeben, realistisch zu sein.

„Vielleicht setzt jede Abbildung von Natur schon voraus, dass die Selbstverständlichkeit des Umgangs mit Natur gebrochen wurde[.] (...) Findet die Landschaft erst auf der Leinwand ihre verborgene, wahre Gestalt[?]“, fragen die Kulturwissenschaftler Thomas Macho, Manfred Moser und Christof Subik.⁴ Gerade mit Hinblick auf die Genese einer Nation fällt der Natur und der Landschaft eine gewichtige Rolle zu, die sich in der Emanzipation der Landschaftsmalerei nochmals potenziert. Häufig scheint die Natur erst im Bild zur Landschaft zu werden. Die „Natur der Nation“, wie die Kunsthistorikerin Tanja Michalsky doppel-sinnig zuspitzt, war für die Niederlande des 17. Jahrhunderts nicht zuletzt von der Frage geprägt, wie „der Konnex hergestellt wurde, welche bildlichen Strategien es ermöglichten, die Natur als nationale zu inszenieren und zu überhöhen.“⁵ Das Dänische Goldene Zeitalter des 19. Jahrhunderts ist also nicht nur ein aus der Antike entlehnter Begriff, „für eine glückliche Zeit, reich an Geist und Gedanken“, wie die dänische Kunsthistorikerin Bente Scavenius schreibt.⁶ Es stellt in der Verbindung von Landschaftsmalerei und visuellem *nation-building* auch eine Verwandtschaft zur niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts dar.

Der erste Satz des kürzlich erschienen Essays „Landscape Then and Now“ des Kunsthistorikers Tim Barringer lautet: „The aesthetics of landscape have always been finely calibrated in response to prevailing ideological concerns of the day“, und wenig später: „Art history, too, stands within rather than above prevailing ideologies.“⁷ Diese Vorzeichen sind zunächst nichts grundlegend Neues, und dennoch ist es für die vorliegende Untersuchung wich-

⁴ Macho, Thomas H.; Moser, Manfred; Subik, Christof (Hrsg.). *Ästhetik*. Reclam, Stuttgart, 1986 (1974) (im folgenden Macho:1986), S. 52.

⁵ Michalsky, Tanja. *Die Natur der Nation. Überlegungen zur „Landschaft“ als Ausdruck nationaler Identität*. In: Bußmann, Klaus; Werner, Elke Anna (Hrsg.). *Europa im 17. Jahrhundert: ein politischer Mythos und seine Bilder*, Steiner, Stuttgart 2004 (im folgenden Michalsky:2004), S. 337.

⁶ Scavenius, Bente. *Die Bühne des Goldenen Zeitalters – ein Fenster zur Wirklichkeit*. In: Scavenius, Bente (Hrsg.). *Das Goldene Zeitalter in Dänemark. Kunst und Kultur in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. Gyldendal, Kopenhagen, 1994 (im folgenden Scavenius:1994), S. 8.

⁷ Barringer, Tim. *Landscape Now and Then*, In: *British Art Studies*, Nr. 10, November 2018 (im folgenden Barringer:2018). Abrufbar unter: <https://doi.org/10.17658/issn.2058-5462/issue-10/tbarringer> (zuletzt aufgerufen am 01.01.2020).

tig, sich diese beiden methodischen Parameter zu vergegenwärtigen. Einerseits scheint sich der Untersuchungsgegenstand in seiner ästhetischen Ausprägung nur unter Berücksichtigung der Bedingungen seiner Zeit und seines lokal-spezifischen Zusammenhangs gänzlich zu erschließen. Andererseits ist auch die fachliche Herangehensweise denselben Bedingungen unterworfen wie die Produktion des Untersuchungsgegenstandes selbst.

Jede Wissenschaft – und somit auch die Kunstgeschichte – unterliegt Trends und Moden, die sich aus der Zeit und dem Ort ergeben, von dem aus sie angewandt wird. Dass die folgenden Fragen zum Dänischen Goldenen Zeitalter den Blick nicht nur auf die nationalromantische Landschaft richten, sondern auch orientalistische und koloniale Bildstrategien offenlegen wollen, ist einer Erweiterung des kunsthistorischen Methoden-Kanons der letzten drei Dekaden zu verdanken.

1.3 Nation und Identität im Norden

Der Untersuchungszeitraum dieser Arbeit fällt in die Zeit, in der die visuelle Nationenbildung im vollen Gange war. Der Skandinavist Ralph Tuchtenhagen attestiert dem „nationalen Erwachen“ der Länder Nordeuropas“, dass man sich gerade in der bildenden Kunst von der „klassischen (antiken) Landschaft“ zurückzog und sich an einer Verknüpfung von „nördlicher“ und nationaler Landschaft versuchte.⁸ So entwickelte sich

eine Landschaftsmalerei und -literatur, die sich vornehmlich der Darstellung des ländlichen, weil angeblich ursprünglich-unverfälschten nationalen Lebens, sowie den biologischen und geomorphologischen Besonderheiten der Natur des eigenen Landes widmete. (...) So galten beispielsweise Birkenwälder, Seen- und Felslandschaften, Nacht, Schnee und Eis als jeweils nationale Phänomene und konnten auf diese Weise nationalsymbolisch verwertet werden.⁹

Wir werden im Verlauf dieser Arbeit sehen, dass diese Zuschreibungen im Groben zwar durchaus zutreffen, sich allerdings angesichts eines *close-readings* der tatsächlichen künstlerischen Produktion – wie im Falle der Buche als neuer national-demokratischer Baum Däne-

⁸ Tuchtenhagen, Ralph. „Nordische Landschaft“ und wie sie entdeckt wurde. In: Fülberth, Andreas, et al (Hrsg.). *Nördlichkeit – Romantik – Erhabenheit. Apperzeptionen der Nord/Süd-Differenz (1750–2000)*. In: Mörke, Olaf (Hrsg.). *Imaginatio Borealis: Bilder des Nordens*. Bd. 15, Peter Lang, Frankfurt/Main, 2007 (im folgenden Tuchtenhagen:2007), S. 131.

⁹ Tuchtenhagen:2007, S. 131.

marks – in ihrer Allgemeinheit nicht halten lassen. Analog zur Darstellungsweise der Vegetation wird sich auch das Wetter in der Kunst des Dänischen Goldenen Zeitalters als relativ schnee- und eisfrei herausstellen. Durchaus zutreffend ist hingegen Tuchtenhagens These, dass auch die dänischen Landschaften – ebenso wie die nordischen Landschaften im Allgemeinen – in mehrfacher Hinsicht sowohl als „Heimat des Einzelnen und als Sanatorium der Nation, als nationaler Heilsort aufgefasst werden konnten.“¹⁰

Die nordische Landschaft ist tatsächlich „ein mehrfach destilliertes Kunstprodukt“¹¹, wie sich an den besprochenen Werken zeigen wird. Damit werden auch basale Fragen angesprochen, wie etwa, was das Konstrukt der Nationen überhaupt ausmacht: Der amerikanische Politikwissenschaftler Benedict Anderson bezeichnete sie prominent als Herausbildung von „imagined communities.“¹² Die Nation sei eine „imagined political community – and imagined as both inherently limited and sovereign. It is *imagined* (sic!) because the members of even the smallest nation will never know most of their fellow-members.“¹³ Die nordische *nationale* Landschaft ist in diesem Zusammenhang gewinnbringend von Tuchtenhagen als ein „Prozess“ beschrieben worden.¹⁴ Für „die Landbewohner und die Einwohner künftiger nationaler Landschaften selbst nämlich war das Land, auf dem sie lebten, noch keine ‚Landschaft‘.“¹⁵ Bei diesem Vorgang der Konstituierung von Landschaft fällt nun gerade den Bildern eine zentrale Rolle zu, wie auch der Skandinavist Bernd Henningsen feststellt:

Bilder haben eine schier unüberwindliche Wirkmächtigkeit (...), so dass es schwierig bis unmöglich ist, den Festlegungen und Verfälschungen des 19. Jahrhunderts entgegenzuwirken. Insofern hat alle Identitätsforschung sich auf den mentalen Steinbruch des 19. Jahrhunderts einzulassen; alle Auto- und Heterostereotypen in der internationalen beziehungsweise interkulturellen Kommunikation haben den einen oder anderen Ursprung in diesem Jahrhundert.¹⁶

¹⁰ Tuchtenhagen:2007, S. 132 f.

¹¹ Tuchtenhagen:2007, S. 40.

¹² Anderson, Benedict. *Imagined Communities. Reflection on the Origin and Spread of Nationalism*. Verso, London, 1995 (1983) (im folgenden Anderson:1995).

¹³ Anderson:1995, S. 6.

¹⁴ Tuchtenhagen:2007, S. 133 f.

¹⁵ Tuchtenhagen:2007, S. 133 f.

¹⁶ Henningsen, Bernd. *Vorwort*. In: Henningsen, Bernd (Hrsg.). *Das Projekt Norden. Essays zur Konstruktion einer europäischen Region*. Berlin Verlag, Berlin, 2002 (im folgenden Henningsen:2002), S. 12 f.

Die Kunstgeschichte kann hier nicht nur perspektivisch ergänzen, sondern, wie auch in dieser Arbeit gezeigt wird, den Bildern in ihrem Wesen auf den Grund gehen. Dabei gilt die weiterhin hilfreiche und gewinnbringende These des Kunsthistorikers Wolfgang Kemp, dass „jedes Kunstwerk gezielt unvollendet ist, um sich durch den Betrachter zu vollenden.“¹⁷

1.4 Nordischer Orient und kolonialer Norden

Auf den ersten Blick mag es überraschen, doch die Frage nach Landschaft und Nation in der europäischen Kunst des 19. Jahrhunderts führt unweigerlich zur Frage nach dem ‘Orient.’¹⁸ Das Verhältnis, das Dänemark und seine Kunst zum Konstrukt ‘Orient’ herausgebildet haben, stellt sich dabei in mehrfacher Hinsicht als bemerkenswert heraus. Wie der Skandinavist Ebbe Volquardsen klarstellt, sind „die Repräsentationen des Orientalischen (...) im Dänemark des 19. Jahrhunderts als Ausdrücke eines Identitätsfindungsprozesses zu lesen.“¹⁹

Adam Oehlenschlägers (1779–1850) dänische Prosa-Version des *Aladdin og den Forunderlige Lampe*, die 1808 als eine Adaption von Antoine Gallands (1646–1715) französischem Aladdin aus *Tausendeiner Nacht* aus dem frühen 18. Jahrhundert erschien, stellt den Protagonisten als glücklichen Dänen dar. In diesem Text wird er sogar phänotypisch in die Nationalfarben getaucht: „Deilig rød og hvid, som Mælk og Blod“ – Aladdin, so schön rot und weiß, wie Milch und Blut.²⁰ Bereits im Prolog fordert Oehlenschläger, der bald darauf auch als Autor des Texts der dänischen Nationalhymne firmierte, „eine Vereinigung des ‘Morgenländischen’ und des ‘Nordischen’.“²¹ Zentral ist hier zu verstehen, so Volquardsen, dass

¹⁷ Kemp, Wolfgang. *Über Leerstellen in der Malerei des 19. Jahrhunderts*. In: Kemp, Wolfgang (Hrsg.). *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*. Dietrich Reimer, Berlin, 1992 (im folgenden Kemp:1992), S. 313.

¹⁸ Said, Edward W. *Orientalism*. Penguin, London, (1978) 2003 (im folgenden Said:2003).

¹⁹ Volquardsen, Ebbe. *Die Orange im Turban. Über die Funktionen von Orientrepräsentation in der dänischen Literatur des 19. Jahrhunderts*. In: *Tijdschrift voor Skandinavistiek*, Bd. 31, Nr. 2, 2010 (im folgenden Volquardsen:2010), S. 100.

²⁰ Oxfeldt, Elisabeth. *Nordic Orientalism. Paris and the Cosmopolitan Imagination 1800–1900*. Museum Tusulanum Press, Kopenhagen, 2005 (im folgenden Oxfeldt:2005), S. 24.

²¹ Volquardsen:2010, S. 107.

der Orient, bei Oehlenschläger nicht, wie in den internationalen Orientalismuskonversationen oftmals angenommen wird, als kulturelles Anderes in Abgrenzung zur europäischen bzw. westlichen Kultur konstruiert wird. Vielmehr wird anhand der Verweise auf die nordische Mythologie eine Verwandtschaftsbeziehung zwischen der morgenländischen Kultur und den Ländern des Nordens hergestellt.²²

Diese Beziehung zwischen dänischer Nationalfindung und dänischem Orientalismus ist seit den Untersuchungen der norwegischen Literaturwissenschaftlerin Elisabeth Oxfeldt belegt und unter dem von ihr geprägten Begriff des „Nordic Orientalism“ am Beispiel literarischer Werke besprochen und erforscht worden. Diese Diskurse gehen offensichtlich auf die kulturhistorischen Thesen des palästinensisch-amerikanischen Literaturwissenschaftlers Edward Said und sein opus magnum *Orientalism* von 1978 zurück.²³ Bereits der dritte Satz stellt die bis heute virulente These in den Raum: „The Orient was almost a European invention.“²⁴ Eine tiefgehende Beschäftigung mit den Bildern des Nordischen Orientalismus im Allgemeinen und denjenigen des dänischen Orients im Speziellen sind jedoch bis heute ein absolutes Forschungsdesiderat, dem diese Arbeit nachkommen will.

Es gilt hier weiterhin, die Untersuchung von kolonialen Bildern aus der dänischen Karibik stets angesichts der Problematik und der Potentiale der Vermischung dieser beiden Felder durchzuführen. Der imaginierte Raum des Orients muss zunächst nichts mit dem tatsächlichen, ökonomisch bedeutsamen Raum der europäischen Kolonialreiche zu tun haben. Gleichwohl, einige existierende Teile der Welt gerieten im Zuge des kolonialen Expansionsdrangs „in jenes imperiale Fahrwasser (...), das Said als trans-historisches Gepräge eines gesamteuropäischen Orientalismus imaginiert hat.“²⁵ Es gilt also, dass der Orient und seine Imagination sowie das tatsächliche Kolonialreich zunächst gänzlich divergente Orte meinen, sie sich beizeiten jedoch decken können.

Was die dänische Kolonialgeschichte und vor allem die aus ihr entstandenen Bilder betrifft, steht die Kunstgeschichte erst am Anfang. Wie der dänische Kunsthistoriker Mathias

²² Volquardsen:2010, S. 108.

²³ Said:2003.

²⁴ Said:2003, S. 1.

²⁵ Polaschegg, Andrea. *Die Regeln der Imagination. Faszinationsgeschichte des deutschen Orientalismus zwischen 1770 und 1850*. In: Goer, Charis und Hofmann, Michael (Hrsg.). *Der Deutschen Morgenland. Bilder des Orients in der deutschen Literatur und Kultur von 1770 bis 1850*. Fink, München, 2008 (im folgenden Polaschegg:2008), S. 35.

Danbolt in Bezug auf die kolonialen Verflechtungen der Kunst der nordischen Länder feststellt:

Art and visual culture pertaining to Nordic colonial histories have received surprisingly little scholarly attention and remain to be properly accounted for.²⁶

Der Ansicht des britischen Kulturwissenschaftlers Robert J.C. Young folgend sind wiederum erste Schritte zur Postkolonialität dann getan, wenn sich der ‘Westen’ darüber bewusst geworden sei, dass „when western people look at the non-western world what they see is often more a mirror image of themselves and their own assumptions than the reality of what is really there (...).“²⁷

Wie können wir diese spiegelbildlich gebrochenen Prozesse der Selbstgewahrwerdung für den höchst ambivalenten und mehrschichtigen Raum des ‘Nordens’ verstehen? Der ‘Norden’ selbst ist nicht nur ein immer wieder neu zu definierendes Terrain oder eine sich neu konstituierende Idee, sondern er steht ebenso in Verbindung mit den transatlantischen Kolonialgebieten wie mit den kolonialisierten Gebieten im Norden selbst – wenn man etwa an die Region Sápmi der indigenen Bevölkerung nördlich des Polarkreises denkt. Wenn der deutsche Literaturwissenschaftler Alexander Honold die „Flussdeltas des afrikanischen Kontinents als europäische Staubsauger für Waren“²⁸ bezeichnete, gilt dies auch für die dänische Kolonien in der Karibik? Wie schlägt sich dies in der Kunstproduktion nieder und entstehen gar innerhalb dieses kolonialen Gefüges unerwartete Formen hybrider künstlerischer Produktion?²⁹

²⁶ Danbolt, Mathias. *The Art of Nordic Colonialism: Writing Transcultural Art Histories*. In: *Arts and Cultural Studies*. Abrufbar unter: <https://artsandculturalstudies.ku.dk/research/the-art-of-nordic-colonialism-writing-transcultural-art-histories/> (zuletzt aufgerufen am 18.10.2020).

²⁷ Young, Robert J.C. *Postcolonialism*. Oxford Uni Press, Oxford, 2003, S. 2.

²⁸ Honold, Alexander. *Pfadfinder. Zur Kolonialisierung des geographischen Raumes*. In: Geppert, Alexander C.T.; Jensen, Uffa; Weinhold, Jörn (Hrsg.). *Ortsgespräche. Raum und Kommunikation im 19. und 20. Jahrhundert*. transcript, Bielefeldt, 2005, S. 149.

²⁹ Magister, Karl-Heinz. *Kreolisierung des Schreibens in den Kontaktzonen afro-karibischer Kultur: Paule Marshall, Erna Brodber, Michelle Cliff und Jamaica Kincaid*. In: Hermann Herlinghaus, Utz Riese (Hrsg.). *Heterotopien der Identität. Literatur in interamerikanischen Kontaktzonen*. C. Winter, Heidelberg, 1999.

1.5 Forschungsstand

Die dänische Kunst, zumal die dänische Kunst des 19. Jahrhunderts, ist ein in der deutschsprachigen Kunstgeschichte wenig bearbeitetes Feld. Dass insbesondere nach 1945 in beiden deutschen Staaten die Kunstgeschichte zunächst weniger an der Verbindung der Topoi *Norden* und *Landschaft* im 19. Jahrhundert interessiert war, liegt sicherlich auch darin begründet, dass der Nationalsozialismus den Komposit-Entwurf ‘nordische Landschaft’ unter Zuhilfenahme der Werke Caspar David Friedrich instrumentalisiert hatte. So war der „Begriff ‘Nordisch’ für die Genese und Festlegung eines rassischen Identitätskonzepts“³⁰ zu eigen gemacht worden und damit zunächst für die Nachkriegs-Kunstgeschichte vergleichsweise wenig attraktiv oder gänzlich unbrauchbar. Gleichwohl lässt sich in der jüngeren Kunstgeschichte ein immer wieder punktuell auftretendes, vor allem museal manifestierendes Interesse an der Kunst des Dänischen Goldenen Zeitalters feststellen. Häufig sind diese Ausstellungen an Orten in Deutschland zu sehen gewesen, die in dem hier abgesteckten Untersuchungszeitraum noch zu Dänemarks Territorium gehörten, so etwa die Kieler Schau von 2005 *Die Kopenhagener Schule. Meisterwerke dänischer und deutscher Malerei von 1770 bis 1850* oder die jüngst an der Hamburger Kunsthalle zu sehende Ausstellung *Eckersberg – Faszination Wirklichkeit. Das Goldene Zeitalter der dänischen Malerei* im Jahr 2016. Weiterhin lässt sich die Ausstellung *Baltic Light. Early Open-Air Painting in Denmark and North Germany* der kanadischen Nationalgalerie in Ottawa aus dem Jahr 1999 hinzurechnen, die im Jahr 2000 unter dem Namen *Im Lichte Caspar David Friedrichs. Frühe Freilichtmalerei in Dänemark und Norddeutschland* nach Hamburg kam und unter dem abermals veränderten Titel *Unter demselben Himmel. Land und Stadt in der dänischen und deutschen Kunst 1800–1850* weiter nach Dänemark reiste.

Die wechselnden Ausstellungstitel sind nicht ungewöhnlich bei reisenden Ausstellungen, verweisen aber stets auf das jeweilige Interesse sowie neue, oft lokale Kontextualisierungen. Zumeist waren diese Ausstellungen an Leihgaben aus Dänemark gebunden oder kamen als direkte Übernahmen von dänischen Museen. So schrieb der Kurator am Kölner Wallraf-Richartz-Museum Götz Czymmek 1995 anlässlich der Ausstellung *Aus Dänemarks gol-*

³⁰ Hinrichs, Nina. *Das ‘Nordische’ in der nationalsozialistischen Landschaftsmalerei*. In: Hormuth, Dennis; Schmidt, Maïke (Hrsg.). *Norden und Nördlichkeit. Darstellungen vom Eigenen und Fremden*. In: Mörke, Olaf (Hrsg.) *Imaginatio Borealis. Bilder des Nordens*. Peter Lang. Bd. 21, Frankfurt/Main, 2004 (im folgenden Hinrichs:2004), S. 121.

dener Zeit – Landschaftsmalerei des frühen 19. Jahrhunderts aus dem Statens Museum for Kunst, Kopenhagen, dass es „mangels ständiger Präsenz in den eigenen musealen Sammlungen immer erneuter Ausstellungsanläufe [bedarf] (...), um die hohe Qualität der dänischen Malerei des 19. Jahrhunderts in Deutschland weiterzuvermitteln.“³¹

Mit der Schenkung der Sammlung Müller an das Greifswalder Pommersche Landesmuseum ist 2017 eine große Sammlung dänischer Kunst des 19. Jahrhunderts in den Norden Deutschlands gekommen. Darüber hinaus eröffnete 2019 am Nationalmuseum in Stockholm eine der umfassendsten Ausstellungen zum Dänischen Goldenen Zeitalter der letzten Jahrzehnte. Die letzte schwedische Ausstellung zum Thema lag schon über 50 Jahre zurück und sollte, unter dem Titel *Dansk Gulålder*, 1964 dem schwedischen Publikum eine dort vergessene Epoche seines südlichen Nachbarn in Erinnerung rufen.³²

Dass sich jüngst ein Trend feststellen lässt, der „a keenly felt desire to produce new insight and information about one of the most remarkable and popular periods with the history and Danish art and culture“³³ reflektiert, mag auch mit den geopolitischen Verschiebungen zu tun haben, die den ‘Norden’ erneut und vermehrt in das Zentrum der alltäglichen Berichterstattungen rücken. Schmelzendes Grönlandeis, die bald ganzjährig eisfreie Nordwest-Passage in der Arktis und die aktuell zunehmende Aufmerksamkeit für die koloniale Vergangenheit der nordischen Länder haben an diesem Vorgang sicher einen entscheidenden Anteil. In den Tagen, da diese Arbeit in ihrer Fertigstellung ist, kündigte der Nordische Pavillon der Venedig Biennale für zeitgenössische Kunst an, dass 2022 ein Kollektiv der Sámi – die indigene Bevölkerung im nördlichen Skandinavien – die nordischen Länder vertreten wird.³⁴

An deutschen Universitäten deckt bislang – vom Forschungszusammenhang der zeitgenössischen Kunst abgesehen – zumeist die Skandinavistik die Auseinandersetzung mit der nordischen, skandinavischen, oder, wie in unserem Fall, der dänischen Kunst ab. Allerdings

³¹ Czymmek, Götz. *Vorwort*. In: Czymmek, Götz. *Aus Dänemarks goldener Zeit – Landschaftsmalerei des frühen 19. Jahrhunderts aus dem Statens Museum for Kunst, Kopenhagen* (Ausstellungskatalog), Wallraf-Richartz-Museum, Köln, 1995, S. 7.

³² Nørgaard Larsen, Peter; Olausson, Magnus. *The Golden age of Danish art. World Art between disasters*. In: Høgsbro Østergaard, Cecilie (Hrsg.), *Danish Golden Age* (Ausstellungskatalog), Nationalmuseum, Stockholm, 2019 (im folgenden Nørgaard:2019a), S. 14.

³³ Nørgaard:2019a, S. 15.

³⁴ Sunna, Anders. *Nordischer Pavillon in Venedig wird von Sámi-Künstlern bespielt*. In: *Monopol-Magazin*. Ab-rufbar unter: <https://www.monopol-magazin.de/nordischer-pavillon-venedig-wird-von-sami-kuenstlern-bespielt> (zuletzt aufgerufen am 19.10.2020).

fehlt es hier beizeiten an einer adäquaten kunsthistorischen Methodik, da sich der Zugriff im Wesentlichen auf literaturwissenschaftliche Zugänge beschränkt. Außerhalb Dänemarks wartet die angelsächsische Kunstgeschichte mit einigen tonangebenden Stimmen zur Kunst des 19. Jahrhunderts aus Dänemark auf, wie etwa mit dem britischen Kunsthistoriker David Jackson in Leeds oder den US-amerikanischen Kunsthistorikerinnen Patricia Berman und Michelle Facos in den USA. Selbst in der gewichtigen US-amerikanischen *Society for the Advancement of Scandinavian Study* rücken erst in den letzten Jahren vermehrt kunsthistorische Themen in den Fokus; auch hier dominieren weiterhin literaturwissenschaftliche Zugriffe.

Freilich ist die dänische Kunstgeschichte mit der Beschäftigung ihrer eigenen Kunst ungleich breiter aufgestellt, gleichwohl hat das (nunmehr) kleine Land, dessen größte Universitäten sich in Aarhus und Kopenhagen befinden, endliche Ressourcen für eine epochenübergreifende Forschung. So spielt die Kunst des 19. Jahrhundert selbst in Dänemark nur eine begrenzte Rolle in der Forschung. In jüngerer Zeit erlebte diese Fachrichtung durch das auf fünf Jahre anberaumte Forschungsprojekt *Centre for Nineteenth Century Studies. Art and the formation of national identities* (2017–2021) an der Universität Aarhus eine internationale Belebung. Insbesondere die Thematik einer Kunstgeschichte zum nordische Kolonialismus findet aktuell in dem auf vier Jahre angelegten Forschungsprojekt der Universität Kopenhagen *The Art of Nordic Colonialism. Writing Transcultural Art Histories* (2019–2022) neue Aufmerksamkeit.

Die vorliegende Arbeit wird sowohl eine Erweiterung der deutschsprachigen Kunstgeschichte gen Norden anbieten als auch an die in der dänischen Wissenschaft aktuell diskutierten Themen anknüpfen. Die *THEORIA Forschungsgruppe zur Malerei der Romantik Nordeuropas in ihren transkulturellen Bezügen und Rezeptionen* des Caspar-David-Friedrich Instituts der Universität Greifswald, in deren Rahmen die vorliegende Arbeit entstand, mag als ein neuer Ort der Forschung zu der Kunstgeschichte des Nordens, so ist zu hoffen, der deutschsprachigen Kunstgeschichte erhalten bleiben und ausgebaut werden.

1.6 Von Kopenhagen über Jütland und den Orient in die Karibik – Zum Gang der Untersuchung

Die Arbeit ist in drei Hauptkapitel unterteilt: ***Die Erfindung einer dänischen Nationallandschaft, Weiter Horizont des dänischen Orientalismus, und Koloniale Landschaft der dänischen Karibik.*** Jedem dieser drei Hauptkapitel ist nochmals eine ausführliche Einleitung vorangestellt, die Themen, Untersuchungsgegenstände, Personen, Werke sowie Forschungsstand und Fragestellung und die zu vermutenden Ergebnisse vorab beleuchtet. Diese Kapiteleinleitungen fallen demnach umfangreicher aus als möglicherweise gewohnt, erlauben jedoch eine flüssige und punktgenaue Vorbereitung auf den jeweiligen Abschnitt für die Leserinnen und Leser.³⁵

Unter dem Titel ***Die Erfindung einer dänischen Nationallandschaft (2)*** werden im ersten Kapitel zunächst anhand eines kurzen Abrisses der Geschichte der Königlichen Akademie in Kopenhagen die Bedingungen hergeleitet, durch die sich das Phänomen eines Dänischen Goldenen Zeitalters der Malerei überhaupt erst entwickeln konnte. ***Eine Kunstakademie für den Norden (2.2)*** fragt, inwiefern hier die Faktoren des wichtigen Akademie-Leiters ***Christoffer Wilhelm Eckersberg (2.3)*** eine Rolle spielten, welche neue Techniken in der Lehre zum Einsatz kamen und wie sich damit die ***Kopenhagener Freilichtmalerei und die Folgen (2.3.1)*** sowohl auf Eckersberg als Künstler sowie auf seine Schüler auswirkten. Der bildtheoretische Teil ***Auf Abstand: Landschaft als betrachtbarer Bildraum (2.3.2)*** zeigt auf, wie das Verständnis von Natur, Landschaft und Bild sich bei Eckersberg verdichtet und gleichzeitig vorbereitet, in welcher Weise sich die Generation seiner Schüler davon unterscheiden wird.

Anhand einer Auswahl von Werken ***Johan Thomas Lundbyes (2.4)*** zeigt sich eine divergente Bildauffassung, die sich vor allem durch Strategien von ***Zeigen und Verbergen (2.4.1)*** auszeichnet. Eine solche Bildauffassung knüpft auch an frühe romantische Formen der Landschaftssperrung an und beschäftigt sich insbesondere mit einem bislang vollkommen vernachlässigten Aspekt in Lundbyes Malerei, die hier unter dem Titel ***Höhlengedanken (2.4.2)*** besprochen wird und sich auf das Thema der spirituell belebten Landschaft durch die

³⁵ Bei allen Worten in der vorliegenden Untersuchung, die eine weibliche, männliche oder intersexuelle Person bezeichnen könnten, jedoch im Text mit einem Wort männlichen Geschlechts bezeichnet sind, hofft der Autor, dass das männliche Genus als übergeschlechtlich verstanden werden kann.

sogenannten Nisse-Zwerge bei Lundby auszeichnet. **Peder Christian Thamsen Skovgaard (2.5)** folgt als zweiter und vielleicht wirkmächtigster Schüler Eckersbergs. Neben seiner Freundschaft zu Lundby und ihrer oft parallelen Arbeit entwirft dieser ab den späten 1840er Jahren einen neuen Zugang zur dänischen Landschaft, die hier unter der Überschrift **Eintritt frei: Der offene Bildraum (2.5.1)** untersucht wird.

Darüber hinaus kommen motivische Fragen zum Tragen, die sich über die Einzelbetrachtungen der künstlerischen Œuvre hinaus als ikonographische Grundströmungen innerhalb der Bilder des dänischen Goldenen Zeitalters feststellen lassen und aufschlussreiche Verzweigungen darlegen. So zeigt sich die Motivik dieser Malerei auffällig oft bei gutem Wetter, was in dem Abschnitt **Dänemarks endlose Sommer (2.5.2)** mit der zeitgeschichtlichen Verankerung von Polarexpeditionen und nationalen Fragen kontextualisiert wird. Ebenfalls ist die Frage, welche Bäume wann überhaupt zu sehen sind, höchst politisch besetzt, wie das Unterkapitel **Die demokratische Buche (2.5.3)** veranschaulicht wird. Zurückkehrend zum Eckersbergschen Ausgangspunkt und seiner Bildauffassung wird in **Begehbare Naturtheater (2.5.4)** nochmals der Unterschied zu einem – auch national – politisch besetzten Bildraum verhandelt, der nicht mehr nur zur Betrachtung, sondern zum partizipativen Betreten einlädt.

Es folgt ein Exkurs, der eine Reihe von Arbeiten in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts bespricht, die alle dieselbe Küstenformation darstellen, jedoch zu überraschend unterschiedlichen visuellen Resultaten kommen, wie der **Exkurs I: From another World – Møns Kreidefelsen (2.6)** anschaulich zeigen kann. Anschließend verlässt die Untersuchung den Raum Süd-Seeland – geografisch wie auch motivisch – und widmet sich mit dem Künstler **Fredrik Vermehren (2.7)** dem nördlichen und für die Malerei Dänemarks des frühen 19. Jahrhundert schlicht nicht existenten Raum, der **Terra Incognita Jütland (2.7.1)**. Zum Abschluss des ersten Kapitels kann gezeigt werden, dass Jütland in einen transzendenten und imaginären Bildraum überführt wird, und damit auch als **Die kimbrische Wüste (2.7.2)** bezeichnet werden kann. Das erste Kapitel schließt wie die beiden folgenden auch mit einer kurzen Zusammenfassung, die nochmals die wichtigsten Punkte reflektiert.

Das zweite Kapitel **Weiter Horizont des dänischen Orientalismus (3)**, knüpft mit einer Untersuchung zum ersten dänischen Maler des Goldenen Zeitalters an, der es bis an die nördlichste Spitze Dänemarks schaffte: **Martinus Rørbye (3.2)**. Zunächst nah an seine Bio-

grafie angelegt, dreht es sich in **Das Nahe und das Ferne: Goldener Käfig Dänemark (3.2.1)** um schon im Frühwerk zu erkennende Motive, die sich in einem seiner späteren Werken spiegeln. Bald reist Rørybe dann auch in Begleitung des bekannten dänischen Dichters Hans Christian Andersen gen Norden, was im Abschnitt **Fernes Jütland (3.2.2)** besprochen wird. Hier begegnen uns erstmals einige neue Motive und es deutet sich eine Verschiebung in ein nicht mehr an die Topographie gebundenes Bildprogramm an, das Rørybes Orientbilder vorbereitet, wie in dem Abschnitt **Vom geografischen in den imaginären Süden (3.2.3)** nachvollzogen wird. Rom und die dort arbeitende Gemeinschaft von dänischen Künstlern, die sich um den Architekten Bindsbøll gruppierte und mit dem Rørybe auch über Griechenland in die Gegend der heutigen Türkei reisen wird, spielen hier eine zentrale Rolle. Die Bilder, die Rørybe im Nachgang dieser Reise komponiert, werden in **Flickenteppich ‘Orient’ (3.2.4)** analysiert. Diese bildspezifischen Implikationen werden besonders im Kontext der Orientdiskurse und dem literaturwissenschaftlichen Postulat eines ‘Nordischen Orientalismus’ diskutiert.

Nach Martinus Rørybe rückt die deutsch-dänisch-polnische Malerin **Elisabeth Jerichau-Baumann (3.3)** in den Fokus, da sich ihre Karriere spiegelbildlich zu der Rørybes lesen lässt: Jerichau-Baumann kommt von Außen in die Mitte der dänischen Nationalromantik und Orientalismen. Bisher wurde es vernachlässigt, ihre Darstellungen von nationalromantischen weiblichen Figuren – wie in **Zwei Meerjungfrauen (3.3.1)** besprochen – mit ihren orientalistischen Figuren abzugleichen. Hier kann eine Sonderrolle innerhalb der Orientdiskurse im Hinblick auf Geschlechterverhältnisse und Bildpolitiken festgestellt werden, wie der Abschnitt **Eine ägyptische Krugverkäuferin (3.3.2)** aufzeigen wird.

Der hierauf folgende **Exkurs II: Hans Johan Frederik Berg. Ägypter über dem Polarkreis? Die Aquarelle der Sámi aus Nordnorwegen (3.4)** geht der Frage nach, ob und wie die Darstellung des Eigenen und Fremden mit Hinblick auf das visuelle *nation building* in Norwegen zur Mitte des 19. Jahrhunderts vergleichbar ist.

Das dritte Kapitel **Koloniale Landschaft der dänischen Karibik (4)** konzentriert sich zunächst auf die Schaffensphase des Künstlers **Fritz Melbye (4.1)** in den dänischen Kolonien auf den westindischen Antillen, stellt die grundlegenden Bedingungen dieser Situation dar und zeichnet in dem Abschnitt **Unter dänischen Palmen (4.2)** nach, was sie für einen Künstler um 1850 bedeuteten. Mit einer Rückblende zum älteren Bruder Anton Melbye und dessen

künstlerischer Laufbahn soll in **Bruder Anton (4.3)** nachgezeichnet werden, welches Wissen und welche Techniken er seinem jüngeren Bruder Fritz als Lehrer vermittelte. Der darauf folgende Abschnitt beschäftigt sich unter dem Titel „**En lille romantisk Bjergø**“ (4.4) mit einem 1856 in Dänemark herausgegeben Kompendium, das zwei Lithografien auf Basis von Melbye Gemälden verbreitete. Diese stehen in starkem Kontrast zu Melbyes Ölskizzen und Zeichnungen, auf die in **Mit Camille Pissarro von Charlotte Amalie nach Caracas (4.5)** tiefer eingegangen wird. Der in der Karibik als dänischer Staatsbürger auf St. Thomas geborene Künstler Pissarro lernte von und reiste mit Fritz Melbye, ausgehend von ihrem gemeinsamen Atelier in Caracas in Venezuela, wie sich anhand eines bisher wenig bearbeiteten Konvoluts aus einer US-amerikanischen Sammlung veranschaulichen lässt.

Der anschließend eingefügte **Exkurs III: Frederic Church (5)** beleuchtet die Querverbindungen zur amerikanischen Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts, da es Church war, bei dem Melbye das Konvolut aus der Karibik hinterließ, nachdem man gemeinsam durch Jamaika gereist war. Abschließend diskutiert der Abschnitt **Die visuelle Leerstelle: Koloniale Außenräume (6)** den Rückbezug zu der eingangs postulierten Abwesenheit der Bilder der dänischen Kolonien und ordnet diese Feststellung in den größeren Zusammenhang des kolonialen Gefüges des 19. Jahrhunderts ein.

2. I – Die Erfindung einer dänischen Nationallandschaft

2.1 Einleitung zum ersten Kapitel

Das erste Kapitel untersucht vier Künstler und eine Institution: Im Fokus stehen die Werke Johan Thomas Lundbyes (1818–1848), Peter Christian Skovgaards (1817–1875) und Frederik Vermehrens (1823–1910) sowie die Kopenhagener Kunstakademie, insbesondere ab 1818 unter der Leitung von Christoffer Wilhelm Eckersberg (1783–1853). Eckersberg ist zu Beginn des 19. Jahrhunderts der entscheidende Motor – als Künstler und Lehrer – an der Akademie in Kopenhagen. Das Kapitel beginnt mit einer Nachskizzierung der Genese der Kunstakademie und Eckersbergs Rolle in der Etablierung einer nordischen *plein air*-Schule. Auch Eckersbergs Werke selbst bieten sich als Prisma einiger entscheidender Wandlungen der Kunst des 19. Jahrhunderts an. Die Stichworte *Betrachter* und *Blick* sind hier zentral.

Lundbye und Skovgaard bilden die malerische Doppelspitze der nachfolgenden Hochphase des dänischen ‘Goldenen‘ Zeitalters. Sie waren befreundet, arbeiteten und reisten gemeinsam.³⁶

Dieses Kapitel wird dem übergeordneten Thema der gesamten Arbeit folgend sowohl eine Bestandsaufnahme bekannter Arbeiten anbieten, als auch die Teile der *Guldaldermaleri* aufzeigen, die bisher in der Forschung nicht genug Beachtung fanden oder gar übersehen wurden. Einige Neuausrichtungen für das Verständnis der dänischen Malerei des 19. Jahrhunderts sollen insbesondere unter dem Aspekt einer sich selbst im Bild suchenden Nation angesprochen werden. Dabei spielen verschiedene Faktoren des politischen und sozialen Umfelds der Akademie in Kopenhagen ebenso eine Rolle wie eine mediengeschichtliche Erweiterung der Kunst zu Beginn des 19. Jahrhunderts.³⁷

Die Künstler Skovgaard und Lundbye werden auch in diesem ersten Teil der Arbeit besprochen, da sie zwar in vielen Überblicksbänden zur dänischen Kunst des 19. Jahrhunderts als zentrale Figuren Erwähnung finden, gleichwohl P.C. Skovgaard – nicht nur in der deutschsprachigen Literatur – bislang wenig berücksichtigt wurde. Lundbyes Werk wurde zwar kontinuierlich in der dänischen Kunstgeschichtsschreibung aufgegriffen, soll hier jedoch um zwei bisher übersehene oder unterschätzte Facetten seines Werks erweitert werden. Dabei wird erstmals seine Strategie des Verdeckens und Sperrens³⁸ von Landschaft mit seinen – in der Tat skurrilen – Zwergen-Darstellungen zusammengedacht.

P.C. Skovgaard hingegen erfuhr auch in Dänemark erst in den letzten Jahren erneute – wenn nicht erstmals wirkliche – Aufmerksamkeit in der Wissenschaft, dank der umfassenden Untersuchungen aus dem Umfeld des Centre for 19th Century Studies an der Universität Aarhus unter der Leitung von Karina Lykke Grand und dem Skovgaard Museet in Dänemark. Der von beiden Institutionen 2010 herausgegebene Band *P.C. Skovgaard – Dansk guldalder revurderet*³⁹ (*P.C. Skovgaard – Das dänische goldene Zeitalter wiederentdeckt*) versammelt

³⁶ Skovgaard, Bente; Lofthus, Else; Strømstad, Kirsten (Hrsg.). *Sommerrejsen til Vejby 1843 – J.Th. Lundbye og P.C. Skovgaard* (Ausstellungskatalog), Statens Museum for Kunst SMK, Kopenhagen, 1989.

³⁷ Der Kunsthistoriker Norbert Wolf fasst diese Entwicklung anschaulich unter dem Titel *Neue Medien* zusammen. Wolf, Norbert. *Neue Medien*. In: *Kunst-Epochen. Klassizismus und Romantik*. Bd. 9, Reclam, Stuttgart, 2002 (im folgenden Wolf:2002), S. 10 f.

³⁸ Zum Thema der Landschaftssperrung als Strategie der Landschaftsmalerei des 18. Jahrhunderts vgl. Heck:2019, S. 192ff.

³⁹ Lykke Grand, Karina; Oelsner, Gertrud (Hrsg.). *P.C. Skovgaard – Dansk Guldalder revurderet*. Aarhus Universitetsforlag, Aarhus, 2010 (im folgenden Lykke Grand:2010).

neun Artikel, die Skovgaards Werk erstmals aus unterschiedlichsten Blickwinkeln betrachten und wichtige aktuelle Perspektivenerweiterung zu bisherigen Einzelbeiträgen anbieten. Gertrud Oelsner und Karina Lykke Grand beklagen eingangs, dass eine tiefergehende Forschung zu Skovgaard bisher gänzlich fehle.⁴⁰ Viele der von den beiden Herausgeberinnen versammelten Beiträge stellten selbst 2010 noch absolute Forschungsdesiderate dar und bieten nun auch eine Perspektive auf die *Guldalderermaleri* im Licht aktueller Forschungskonjunktoren, wie beispielsweise Gry Hedins Aufsatz zur Landschaftsmalerei unter den Vorzeichen des Anthropozäns zeigt.⁴¹ Seit Henrik Bramsens *Malerier af P.C. Skovgaard*⁴² von 1938 stand damit erstmals eine breite und umfassende Untersuchung zum Werk P.C. Skovgaards zur Verfügung – gleichwohl nur auf Dänisch.

Ein Wunsch der vorliegenden Arbeit ist es, die breit aufgestellte Kunstgeschichte zum 19. Jahrhundert im deutschsprachigen Raum perspektivisch gen Norden zu erweitern. Dies erscheint nicht zuletzt vor dem Hintergrund sinnvoll, dass doch allen voran die heutige – und davor mehrmals vergessene – Galionsfigur der deutschen Romantik Caspar David Friedrich (1774–1840) und sein norwegischer Freund und Kollege Johan Christian Clausen Dahl (1788–1857) sich zwar später ein Haus in Dresden teilen sollten, beide jedoch zuvor an der Akademie in Kopenhagen studiert hatten, genauso wie der Pommeraner Philipp Otto Runge (1777–1810) und der Mecklenburger Georg Friedrich Kersting (1785–1847).⁴³ Diese „Kreidefelsenroute“⁴⁴ zwischen geologisch und kulturell eng verwandten Landschaften, versinnbildlicht durch ganz ähnliche Kreidefelsen auf der Insel Rügen in Norddeutschland und der Insel Møn im äußersten Südosten Dänemarks, fand bislang wenig Beachtung in der deutschsprachigen Kunstgeschichte.

Dahl, Runge und Friedrich waren Zeitgenossen des für die dänische Kunst kaum zu überschätzenden Eckersberg. Friedrich studierte in Kopenhagen unter einem von Eckersbergs

⁴⁰ Lykke Grand, Karina; Oelsner, Gertrud. *Forord*. In: Lykke Grand:2010, S. 10.

⁴¹ Hedin, Gry. *Seeing the History of the Earth in the Cliffs at Møn. Interaction between Landscape Painting and Geology in Denmark in the First Half of the 19th Century*. In: *Romantik: Journal for the Study of Romanticisms*, 2013, S. 77–101.

⁴² Bramsen, Henrik. *Malerier af P.C. Skovgaard: Kunst i Danmark*. Ejnar Munksgaards Forlag, Kopenhagen, 1938.

⁴³ Berman, Patricia G. *In another Light. Danish Painting in the Nineteenth Century*. Thames & Hudson, London, 2007 (im folgenden Berman:2007), S. 46.

⁴⁴ Heck, Kilian. *Die Kreidefelsenroute*. In: Frenssen, Birte (Hrsg.). *Die Dänen!* (Ausstellungskatalog), Pommerches Landesmuseum, Greifswald, 2018, S. 61 ff.

nicht minder einflussreichen Vorgängern, dem dänischen Landschaftsmaler Jens Juel (1745–1802). Aus dieser frühen Generation von dänischen Malern und Lehrern des Goldenen Zeitalters entsprang auch Johan Ludvig Lund (1777–1867), ein im damals dänischen Kiel geborener Historienmaler, Kommilitone und Freund Caspar David Friedrichs, bei dem später sowohl Skovgaard als auch Lundbye an der Königlichen Akademie in Kopenhagen ihr Handwerk lernen sollten. Die engen Bande zwischen geografischen Räumen, die sich im heutigen Süddänemark und Norddeutschland befinden, erfuhren im Verlauf des 19. Jahrhunderts mehrere fundamentale Erschütterungen, die im Krieg von 1864 kulminierten.⁴⁵ Schleswig, Holstein und Lauenburg fielen an Preußen und Dänemark verlor ein Drittel seines europäischen Hoheitsgebiets.⁴⁶ Die Ausmaße der Schockwellen, die dieses Ereignis bis heute im kulturellen Gedächtnis Dänemarks hinterlassen hat, ließ sich jüngst in der 10-teiligen Fernsehserie *1864* erahnen, die im Format rezenter Netflix-Erzählformate im Jahr 2014 zum 150. Jahrestags des Krieges prämierte.⁴⁷

Es gilt auf den folgenden Seiten einerseits, eine auch in der dänischen Fachliteratur noch lückenhafte Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts anzusprechen und an einigen Stellen aufzufüllen und, andererseits, einen Teil nordeuropäischer Kunstgeschichte in den deutschsprachigen Geisteswissenschaften erstmals als Thema und Untersuchungsgegenstand anzubieten. Letzteres geschieht auch vor dem Hintergrund einer paneuropäischen Mobilität und kulturellen Transgressivität sowie nationalistischen Abschottungsprozessen insbesondere um die Mitte des 19. Jahrhunderts, die mit Hinblick auf aktuelle Tendenzen neuer Nationalismen in Europa die Relevanz von kunsthistorischer Forschung und die Dringlichkeit dieser Bilder unterstreicht.

P.C. Skovgaard und Thomas Lundbye zeigen in ihren Bildern hauptsächlich Seeland – die größte dänische Insel im Süden des Landes. Dass gerade diese Landschaft und nicht das weitaus größere Jütland im Fokus der Malerei der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts steht, ist kein Zufall. Zwar spielen die Viten der beiden Künstler und ihre Elternhäuser auf Seeland eine Rolle, entscheidend war aber auch ein Prozess im Verlauf des 19. Jahrhunderts, den der

⁴⁵ Schröter, Harm G. *Geschichte Skandinaviens*. C.H. Beck, München, 2015 (im folgenden Schröter:2015), S. 50 ff.

⁴⁶ Schröter:2015, S. 50 ff.

⁴⁷ Boredal, Ole. *1864*, 464minütige TV-Miniserie, Dänemark, 2014. Eintrag im Datensatz des dänischen Film-instituts DFI. Abrufbar unter: <https://www.dfi.dk/viden-om-film/filmdatabasen/film/1864> (zuletzt aufgerufen am 04.04.2020).

Historiker Steen Bo Frandsen als „Opdagelsen af Jylland“⁴⁸ bezeichnet: die Entdeckung Jütlands. Die kimbrische Halbinsel, besonders ihr extremer Norden, war bis zu der Eisenbahnverbindung nach Fredrikshavn 1879 nur äußerst beschwerlich zu erreichen und blieb lange eine „terra incognita“⁴⁹ innerhalb Dänemarks und damit auch als Motiv in der Malerei und als Thema in den Ausstellungen in Kopenhagen lange absent.⁵⁰ Dies sollte sich zur Mitte des 19. Jahrhunderts ändern und ist Thema des letzten Teils dieses Kapitels.

Das Gemälde eines jütländischen Schafhirten von Frederik Vermehren von 1855 spielt eine gewichtige Rolle als argumentative Brücke zwischen den Kapiteln. Das Bild selbst nimmt bis heute eine zentrale Rolle in der Darstellung und Wahrnehmung der jütländischen Landschaft in Dänemark ein – nicht zuletzt durch seinen zentralen Platz in der Kopenhagener Nationalgalerie. Umso überraschender ist, dass es selbst in der dänischen Kunstgeschichte bisher keine weitreichende Monografie zu Vermehren gibt. Auf den Untersuchungen des Kurators der dänischen Nationalgalerie Peter Nørgaard Larsen⁵¹ fußend, wird hier Vermehrens Bild als Prisma der Entdeckung der kimbrischen Halbinsel⁵² verstanden. Damit bereitet der Schluss des hier vorliegenden Kapitels auch das anschließende Thema des zweiten Kapitels vor: den spezifisch nordischen Orientalismus in der Malerei Dänemarks des 19. Jahrhunderts.

2.2 Eine Kunstakademie für den Norden

Eine Geschichte der Malerei im Dänemark des 19. Jahrhunderts, wie aber auch eine eigenständige Kunstgeschichte Dänemarks überhaupt, muss mit der Königlichen Akademie in Kopenhagen und ihrem Umfeld an Lehrern und Schülern beginnen. Denn Kopenhagen war

⁴⁸ Frandsen, Steen Bo. *Opdagelsen af Jylland Den regionale dimension i Danmarkshistorien 1814–64*. Aarhus universitetsforlag, Aarhus, 1996.

⁴⁹ Oelsner, Gertrud. *En rejse mellem helstat og nationalstat. Martinus Rørbye i Jylland og Norge i 1830*. In: Folsach, Birgitte von; Søndergaard, Sidsel Maria (Hrsg.), *Martinus Rørbye. Det nære og det fjerne* (Ausstellungskatalog), Øregaard Museum, Skovgaard Museet, Nivaagaards Malerisamling and Ribe Kunstmuseum, Hellerup, 2014 (im folgenden Oelsner:2014), S. 89

⁵⁰ Oelsner, Gertrud. *Jutland – a colony in Denmark. Painting the unknown* (im folgenden Oelsner:2019), In: Hørgsbro Østergaard, Cecilie (Hrsg.). *Danish Golden Age* (Ausstellungskatalog), Nationalmuseum, Stockholm, 2019 (im folgenden Hørgsbro:2019), S. 281

⁵¹ Nørgaard Larsen, Peter. *Backwards into the future. The late golden Age* (im folgenden Nørgaard:2019). In: Hørgsbro:2019, S. 296 ff.

⁵² Mit der kimbrischen Halbinsel wird die Landzunge im Norden Europas bezeichnet, die ungefähr die Gebiete des heutigen Schleswig-Holsteins und das nördlich davon liegende dänische Jütland umfasst.

um 1800 „auf der Höhe der europäischen Kunstentwicklung und Kunsterziehung.“⁵³ Kaum zu überschätzen ist der Einfluss der Akademie auf die Entwicklung der dänischen Kunst der Moderne – und sie blieb nach ihrer Gründung als Det Kongelige Danske Skildre-, Billedhugger- og Bygnings-Academie i Kiøbenhavn im Jahr 1754 die bis heute wichtigste Ausbildungsstätte für Künstler, seit 1908 auch für Künstlerinnen.⁵⁴ Die Kunstakademie in Odense auf der Insel Fünen, Det Fynske Kunstakademi, oder die Kunsthochschule in Dänemarks zweitgrößter Stadt Aarhus in Jütland, Århus Kunstakademi, wurden erst 1944, letztere sogar erst 1963 gegründet.⁵⁵ Durch die Kopenhagener Akademie verfügte Dänemark zur Mitte des 18. Jahrhunderts über die erste Kunsthochschule in ganz Nordeuropa.⁵⁶ Von 1754 bis 1771 unterstand sie in Lehre und Ausrichtung dem französischen Bildhauer Jacques Saly.⁵⁷ Danach stand ihr kurzfristig von 1771 bis 1772 der schwedische Maler Carl Gustav Pilo vor und anschließend, von 1777 bis 1789, im Wechsel der dänische Bildhauer Johannes Wiedewelt und der dänische Architekt Caspar Frederik Harsdorff. Besonders unter Wiedewelt war die Akademie dem Geiste Winkelmanns nahe⁵⁸, beide verband eine enge Freundschaft.⁵⁹

Im Revolutionsjahr 1789 bekam der dänische Maler, Bildhauer und Allgemeingelehrte Nicolai Abraham Abildgaard (1743–1809) die Leitung der Akademie übertragen. Hiermit beginnt die Zeit des „greatest prestige“ der Institution.⁶⁰ Für den Zusammenhang dieser Untersuchung ist dies der eigentliche Startschuss für die *Guldaldermaleri*. Nun war es auch für Künstler wie den jungen Caspar David Friedrich oder Philipp Otto Runge die offensichtliche erste Wahl, aus Schwedisch-Pommern zur Ausbildung nach Kopenhagen zu gehen. Die amerikanische Kunsthistorikerin Patricia Berman spricht von einer „nordischen Renaissance“ und

⁵³ Demandt, Philipp. *Vorwort*. In: Wesenberg, Angelika (Hrsg.), *Kopenhagener Malerschule* (Ausstellungskatalog). Nicolai, Berlin, 2016 (im folgenden Demandt:2016), S. 4.

⁵⁴ Anonym. *An Art Academy is Born*. In: *Kunstakademiet*. Abrufbar unter: <https://kunstakademiet.dk/en/schools-visual-arts/history-schools-visual-arts/art-academy-born> (zuletzt aufgerufen am 17.09.2020).

⁵⁵ Anonym. *An Art Academy is Born*. In: *Kunstakademiet*. Abrufbar unter: <https://kunstakademiet.dk/en/schools-visual-arts/history-schools-visual-arts/art-academy-born> (zuletzt aufgerufen am 17.09.2020).

⁵⁶ Berman:2007, S. 39.

⁵⁷ Berman:2007, S. 39.

⁵⁸ Berman:2007, S. 40.

⁵⁹ Holm, Henrik. *Dannebrog. The flag that fell from the Sky: The Golden Age of Danish Art* (Ausstellungskatalog), Eesti Kunstimuuseum/Kadrioru kunstimuuseum, Tallinn, 2019 (im folgenden Holm a:2019), S. 35

⁶⁰ Berman:2007, S. 40.

dem erneuten Interesse an nordischen Sagen und Geschichten, die viele junge Künstler aus ganz Nordeuropa und darüber hinaus inspirierte, in Kopenhagen der Ausbildung nachzugehen.⁶¹

Friedrich sollte vier Jahre von 1794 bis 1798 an der Kopenhagener Akademie studieren.⁶² Gleichwohl, so anregend Abildgaard und der später hinzugekommene Lehrer Jens Juel für viele Studenten der Akademie gewesen sein müssen, so schwunglos fühlte es sich offenbar in anderen Teilen der Ausbildung in Kopenhagen an. Der Wolgaster Philipp Otto Runge korrespondierte während seiner Studienzeit in Kopenhagen von 1799 bis 1801 mit Johann Wolfgang von Goethe und schrieb, dass er viel von Juel über die Farb- und von Abildgaard über die Kompositionslehre lerne – ansonsten sei in der Akademie aber lediglich Gähnen zu vernehmen.⁶³ Die Geschichte der Akademie sollte sich nach der Jahrhundertwende radikal verändern. Denn das neue Jahrhundert beginnt für Dänemark mit einer späten, aber folgenreichen Allianz mit Napoleon.⁶⁴

Diese Allianz bedingt wiederum eine der zwei „Katastrophen“, die allgemein als Klammern für das sogenannte dänische goldene Zeitalter der Kunst postuliert werden. So apostrophierte 2019 auch die dänische Nationalgalerie in Kopenhagen eine großangelegte Übersichtsausstellung zum *Dansk Guldalder* mit dem Untertitel *verdens kunst mellem to katastrofer (Kunst von Weltrang zwischen zwei Katastrophen)*.⁶⁵ Die erste Katastrophe bezeichnet das Bombardement Kopenhagens durch die britische Marine im Jahr 1804, das unter der nahezu vollständigen Vernichtung und Inbesitznahme der einst stolzen dänischen Flotte zur Niederlage Dänemarks führte.⁶⁶ Der darauf folgende Frieden von Kiel brachte „für alle nordischen Länder und Regionen politische Veränderungen.“⁶⁷ Für Dänemark verfügte man aber – was für die kleine Nation besonders schmerzhaft war – am 14. Januar 1814 unter anderem die

⁶¹ Berman:2007, S. 46.

⁶² Berman:2007, S. 46.

⁶³ Berman:2007, S. 46.

⁶⁴ Schröter:2015, S. 48.

⁶⁵ Die Ausstellung, mit einer leicht veränderten Werkliste, startete in Stockholm unter dem alleinigen Titel *Dansk Guldalder*.

⁶⁶ Schröter:2015, S. 50.

⁶⁷ Alsen, Katharina; Landmann, Annika. *Nordische Malerei. Im Licht der Moderne*. Prestel, New York, 2016, S. 24.

Übertragung des seit 1523 dänischen Norwegens an Schweden.⁶⁸ Als bis dahin marinege-
stütztes Weltreich mit Besitzungen in ganz Nordeuropa – von den Färöer Inseln, über Island
und mit Grönland bis in die Arktis, mit den Überseekolonien in Indien, Ghana und der Kari-
bik – bekam Dänemark damit zu Beginn des 19. Jahrhunderts schwerwiegende Risse.⁶⁹

Dieser ersten „Katastrophe“⁷⁰ sollte die zweite mit dem Verlust eines Drittels seiner
europäischen Hoheitsgebiete im Krieg von 1864 folgen, die in einem späteren Kapitel der
vorliegenden Arbeit näher beleuchtet wird. Just zu der Zeit der ersten großen politischen Nie-
derlagen im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts wurde der aus dem Herzogtum Schleswig
stammende Maler Christoffer Wilhelm Eckersberg (1783–1853) in die Kopenhagener Aka-
demie aufgenommen, die ihn 1818 zum Professor ernannte. Im gleichen Jahr wurde der aus
dem damals dänischen Kiel stammende Johan Ludvig Lund (1777–1867) ebenfalls auf eine
Professur berufen. Ungeheure Veränderungen standen der Akademie damit bevor, die nicht
nur die erste Hochphase der *Guldaldermaleri* einleiten sollte und die „Grundlage einer eigen-
ständigen dänischen Kunst“⁷¹ legen würde, sondern auch in direkter Linie zu den beiden
Landschaftsmalern Johan Thomas Lundbye und Peter Christian Skovgaard führt.

2.3 Christoffer Wilhelm Eckersberg

2.3.1 Kopenhagener Freilichtmalerei und die Folgen

Christoffer Wilhelm Eckersberg war nicht nur ein „große[r] Erneuerer der dänischen
Kunst“,⁷² er veränderte den künstlerischen Blick in die Landschaft grundlegend und gilt des-
halb „als Vater der Kunst des Goldenen Zeitalters“ in Dänemark.⁷³ Sein Wirken fällt dabei

⁶⁸ Schröter:2015, S. 48.

⁶⁹ Jensen, Niklas Thode; Simonsen, Gunvor; Olsen, Poul Erik. *Reform eller Revolution 1803–48*. In: Olsen, Poul Erik (Hrsg.). *Vestindien. St. Croix, St. Thomas og St. Jan*. Gads, Kopenhagen, 2017, S. 216.

⁷⁰ Nørgaard:2019, S. 14.

⁷¹ Monrad, Kasper. *Det Danske Guldaldermaleri*. In: Ljøgdødt, Knut (Hrsg.). *Fra Guldalder til Cobra – Dansk Kunst i 150 år. Malerier fra Statens Museum for Kunst i København*. Nordnorsk Kunstmuseum Tromsø, Tromsø, 2005, S. 11.

⁷² Monrad, Kasper. *Eckersberg auf der europäischen Bühne*. In: Bertsch, Markus; Gaßner, Hubert; Struck, Neela. *Eckersberg. Faszination Wirklichkeit. Das goldene Zeitalter der dänischen Malerei* (Ausstellungskatalog), Imhof, Petersberg, 2016, S. 9.

⁷³ Holm Dannebrog:2019, S. 17. Übersetzung des Autors.

auch in jene Zeit radikaler Veränderungen, die Jonathan Crary als „Neu- und Umstrukturierung des Sehens in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts“ bezeichnet.⁷⁴ Ein „Bruch mit den klassischen Sehmodellen“ der „weit mehr als nur eine Veränderung im Erscheinungsbild von Bildern und Kunstwerken oder in Darstellungskonventionen“ war. Es handelte sich vielmehr, so Crary, um eine „umfassende[n] und gewaltige[n] Umstrukturierung von Wissen und Erkenntnis (...), die die produktiven und kognitiven Vermögen des Menschen wie seine Bedürfnisstruktur auf unendlich vielfältige Weise neu strukturierten.“⁷⁵

Vom Historienmaler des französischen Klassizismus Jacques-Louis David (1748–1825) in Paris ausgebildet und von der Zeit in Rom beim dänischen Starbildhauer Bertel Thorvaldsen (1770–1844) geprägt, kommt Eckersberg 1818 zurück mit einem Ruf als Professor nach Kopenhagen an die Akademie. Das von Phillip Otto Runge bemerkte Gähnen⁷⁶ in der Akademie zur Jahrhundertwende hat nun ein Ende: Eckersberg suspendiert das obligatorische Kopieren nach Gipsabgüssen und schickt seine Studenten ins Freie. Erstmals wird direkt in der Natur gemalt, *en plein air*, und ab 1833 sogar nach Aktmodellen.⁷⁷ Eckersbergs Leidenschaft für die genaue Beobachtung der Natur, auch mit Hilfe verschiedener optischer Instrumente, seine Perspektiv-, Licht- und Schattentraktate,⁷⁸ aber allem voran die bis dahin in der Ausbildung unbekannt Malerei direkt vor dem Sujet, prägten eine ganze Generation von Künstlern in Dänemark und wirkten nach.⁷⁹ „Tragende Säulen der Ausbildung bei Eckersberg waren neben der Perspektivlehre das allgemeine Naturstudium“, subsumiert Angelika Wesenberg im Katalogtext zur Ausstellung *Die Kopenhagener Schule*.⁸⁰

Ogleich an anderen Orten Europas ähnliche Tendenzen zu erkennen waren, bleiben sie an den Akademien, wenn überhaupt, vereinzelt „Protestprogramm“.⁸¹ Nur in Kopenha-

⁷⁴ Crary, Jonathan. *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*. Verlag der Kunst, Dresden, 1996 (1990) (im folgenden Crary:1996), S. 13.

⁷⁵ Crary:1996, S. 13 f.

⁷⁶ Berman:2007, S. 46.

⁷⁷ Berman:2007, S. 54.

⁷⁸ Gunnarsson, Torsten. *Nordic Landscape Painting in the Nineteenth Century*, Yale University Press, New Haven, 1998 (im folgenden Gunnarsson:1998), S. 21.

⁷⁹ Anonym. *C.W. Eckersberg*. In: *Kunstindeks Danmark & Weilbachs Kunstnerleksikon*. Abrufbar unter: <https://www.kulturarv.dk/kid/VisKunstner.do?kunstnerId=172&wsektion=alle> (zuletzt aufgerufen am 08.02.2024).

⁸⁰ Wesenberg, Angelika. *Die Kopenhagener Malerschule*. In: Wesenberg:2016 (im folgenden Wesenberg Malerschule:2016), S. 28.

⁸¹ Wesenberg Malerschule:2016, S. 28.

gen war die Malerei vor dem Sujet bereits in den 1820er Jahren fester Bestandteil der akademischen Ausbildung und „besitzt aus diesem Grunde in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wirklich europäische Bedeutung.“⁸²

Die weiter reichenden Konsequenzen der Eckersberg'schen Lehre für die dänische Malerei ergeben sich aber auch durch die bald einsetzende soziopolitische Notwendigkeit der Erfindung einer dänischen Nationallandschaft. Schlüsselfigur ist hier der dänische Kunsthistoriker und Faktotum Niels Laurits Høyen (1789–1870). In einer Rede am 23. März 1844 in Kopenhagen, plädiert er für eine skandinavische Kunst im Allgemeinen und eine dänische Nationalkunst im Besonderen.⁸³ Høyen war zuvor ein „europäischer Däne“⁸⁴ gewesen, sagt der dänische Kunsthistoriker Hans Edvard Nørgård-Nielsen, wie auch das späte Porträt Wilhelm Marstrands (1810–1873) von Høyen aus dem Jahr 1868 zeigt (Abb. 4). Die Grafiken im Hintergrund verankern Høyens berufliche Anfänge in der Auseinandersetzung mit der italienischen Renaissance und der römischen Antike.

Ab den 1830er Jahren begann Høyen aber für eine Kunst einzutreten, die „die edle Einfachheit, die Ehrlichkeit, die Unschuld, in ihrer schönsten Prägung, (...) ihre Wurzel im Norden [hat].“⁸⁵ Diese Kunst sollte ihren Ausgangspunkt in der vorchristlichen Zeit haben und in einer erneuten Beschäftigung mit den heimischen Landschaften münden. Erstmals sollten nun auch Bilder von und aus einem „nordischen Erbe“⁸⁶ heraus produziert werden, die bislang, so Høyen, zwar als kulturelles Erbe in Schriften oder in der Natur selbst weiter existierten, aber nicht in eine eigenständige Kunst überführt worden seien.⁸⁷ Die von Eckersberg etwa zwanzig Jahre vor Høyens größtem Einfluss praktizierten und bald in der Lehre eingeführten Techniken der genauen Naturbeobachtungen und der Freilichtmalerei sollten sich mit den Høyen'schen Forderungen nach nationalen Motiven auf folgenreiche Weise in der nächsten Generation verbinden.

⁸² Wesenberg:2016, S. 28.

⁸³ Høyen, Niels Laurits. *Om Betingelserne for en skandinavisk Nationalkonsts Udvikling* (1844). In: Ussing, J.L. (Hrsg). *Niels Laurits Høyens Skrifter*. Gyldendalske, Kopenhagen, 1871 (im folgenden Høyen:1871), S. 351.

⁸⁴ Nørgård-Nielsen, Hans Edvard. *Dansk Guldalder Maleri* (Sammlungskatalog). Ny Carlsberg Glyptotek, Kopenhagen, 1995, S. 29. Übersetzung des Autors.

⁸⁵ Høyen:1871, S. 354. Übersetzung des Autors.

⁸⁶ Høyen:1871, S. 355. Übersetzung des Autors.

⁸⁷ Høyen:1871, S. 354. Übersetzung des Autors.

Eckersbergs eigene Werke bleiben einer sorgsam Akkuratesse und damit einer bei-zeiten fast steifen Genauigkeit verbunden. Besonders seine Marinemalerei, wie die Darstellung des vor Elsinor ankernden russischen Linienschiffs Assow mit Fregatte von 1828 (Abb. 5), erweckt den Eindruck eines idealtypischen, fusionierten Substrats vieler konkreter Beobachtungen, anhand derer er „die Essenz der sichtbaren Dinge heraus Schälen“ konnte.⁸⁸ Eckersbergs Marinemalerei bedürfte eines eigenen Kapitels. Insbesondere Schiffe auf See sowie die sich darüber auftürmenden Wolkengebilde stellen einen umfangreichen eigenen Abschnitt seines Oeuvres dar, der hier nur am Rande erwähnt bleiben muss.⁸⁹ Der Himmel über der russischen Assow geht in Anbetracht einer kleinen Ölstudie aus der Sammlung des Statens Museum for Kunst auf Beobachtungen Eckersbergs im Jahr 1826 am Öresund zurück (Abb. 6). Viele seiner Zeichnungen und Perspektivskizzen – wie die der Assow beispielsweise (Abb. 7) – zeugen von seinem großen Interesse an Schiffsan- und aufsichten, denen er vor allem ab 1820 parallel zur Professur nachging und die er mit akribischem Interesse an allen Details des Schiffs und Schiffstypen, „des Rumpfs, der Takelage und der Segel“ anging.⁹⁰ Auch das Wasser interessierte ihn als Thema. Wir scheinen in diesen Darstellungen jedoch weniger die sprühende Gischt oder die individuelle Woge selbst zu erleben. Stattdessen sehen wir, dass Eckersberg an einer konkreten und gleichsam archetypischen Form der Welle interessiert zu sein scheint, wie bei der Betrachtung des Wassers im Vordergrund – gerade auch bei der Assow – besonders evident wird.

Dieses Streben, aus dem „phantastischen Formenreichtum[s]“ eines bestimmten Phänomens in der Welt dennoch das im Bild festzuhalten, was dem Einzelnen in der „gemeinsame[n] Form teilhaftig ist“ und „somit eine innere, eingeborene Wahrheit, die in der äußeren Erscheinung des Objektes enthalten ist und die in der Darstellung aus ihr heraus sprechen muss“⁹¹ zu visualisieren, ist freilich kein Spezifikum Eckersbergs. Künstlerisches Schaffen wurde lange vor und nach dem hier veranschlagten Untersuchungszeitraum von diesen Fragen angetrieben. Diese Herausforderungen künstlerischer Arbeit zeigen sich jedoch am Scharniermoment in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der dänischen Malerei in be-

⁸⁸ Monrad:2016, S. 9.

⁸⁹ Holm Dannebrog:2019, S. 83 ff.

⁹⁰ Monrad:2016, S. 23 f.

⁹¹ Matisse, Henri. *Genauigkeit ist nicht Wahrheit*. In: Macho, Thomas H.; Moser, Manfred; Subik, Christof (Hrsg.). *Ästhetik*. Reclam, Stuttgart, 1986 (1947), S. 125.

sonders aufschlussreichem Licht, da sich sowohl die ausbildenden Institution der Akademie *à la plein-air*, wie auch die politisch-sozialen Umstände einer aufkommenden nationalen Schule mit heimischen Motiven diese Fragen explizit betreffen.

In Eckersbergs Seestück der Assow erscheint das Gesamtbild trotz – oder gerade wegen seiner Detailversessenheit – nie wirklich realistisch.⁹² Ob sich in Eckersbergs Schaffen eine Kunstauffassung verdichtet, in der die „nachprüfbar Richtige des Dargestellten“⁹³ die Beziehung zwischen Werk und Welt vorgibt, wie der Kunsthistoriker Philip Demandt schreibt, bleibt Streitbar. Eine reisende Ausstellung der Werke Eckersbergs zwischen der dänischen Nationalgalerie SMK und der Hamburger Kunsthalle, die sein Oeuvre erstmals⁹⁴ umfänglich in Deutschland in einer Einzelausstellung im Jahr 2016 präsentierte, zeigte anhand der unterschiedlichen Ausstellungstitel in Kopenhagen und Hamburg trefflich die gegensätzlichen Auffassungen, zwischen denen sich seine Arbeiten verstehen lassen können: Während man in Kopenhagen unter dem Titel *C.W. Eckersberg – A beautiful Lie* eröffnete, war eine annähernd identische Auswahl an Werken wenig später in Hamburg als *C.W. Eckersberg – Faszination Wirklichkeit* zu sehen. Für die vorliegende Untersuchung ist insbesondere der Teil von Eckersbergs Schaffen bedeutungsvoll, der mit dem inszenierten Blick im Bild zu tun hat, den er als Künstler – vor allem aber als Wegbereiter der dänischen Kunst des 19. Jahrhunderts – voranbrachte. Auf einer kleinen Leinwand der Kopenhagener Hirschsprung Sammlung verdichtet sich diese Thematik anschaulich.

2.3.2 Auf Abstand: Landschaft als betrachtbarer Raum

Angst und Bange scheint der Dame im weißen Kleid, orangefarbenen Schal und roten Hut zu sein. Längst hat sie sich abgewendet von der Steilküste mit Kreidefelsen auf der Insel Møn, während ihre Begleitung mit ausgestreckter Hand zum nochmaligen Blick hinunter einlädt. Aus sicherem Abstand rechts beobachtet ein älterer Herr mit Gehstock sitzend das Geschehen. Auf dieser 38 x 45 cm kleinen Leinwand von 1809 (Abb. 1) sind alle Protagonisten

⁹² Monrad:2016, S. 23 f.

⁹³ Demandt:2016, S. 5.

⁹⁴ Anonym. *Eckersberg – Faszination Wirklichkeit*. In: *Hamburger Kunsthalle*. Abrufbar unter: <https://www.hamburger-kunsthalle.de/ausstellungen/eckersberg-faszination-wirklichkeit> (zuletzt aufgerufen am 10.04.2020).

in einer durch helle Erde gekennzeichneten Manege vereint. Der äußerste Rand dieses Betrachter-Raums ist zudem durch einen doppelreihigen hölzernen Zaun hüfthoch abgesichert. Wir befinden uns damit mitten in den Debatten des Blickens im Bild: Wolfgang Kemp wirft das Blicken unter anderem für das gesamte 19. Jahrhunderts als zentrale Frage auf, die das Bild und seine Rahmung als „Grundsatzdebatten über Kunst und Realität, über Illusion und Wahrheit hineingezogen [hat].“⁹⁵ Das in Eckersbergs Gemälde versammelte Bildpersonal repräsentiert demnach auch verschiedene Modi des Blickens, oder – wie im Fall der jungen Frau – das Nicht-Vermögen des Hinunter-Schauens. Die rezeptionsästhetischen Untersuchungen Wolfgang Kemps zum Betrachter⁹⁶ und die von ihm dabei herausgearbeitete „quasi ‘szenische’ Einbettung und Rahmung (...) bildlicher Repräsentation“⁹⁷ scheinen gerade bei Eckersberg evident.

Mit Eckersbergs Darstellung der Kreidefelsen von Møn befinden wir uns an einem zentralen Ort der dänischen Kulturlandschaft, der überhaupt erst ein lust- oder schaudervolles Hinunterschauen möglich macht. Denn Dänemark wurde erst eine topografisch flache Nation, als die Kolonie Norwegen mit ihren spektakulären Fjorden verloren ging. Ihre Darstellung in den späteren norwegisch-nationalromantischen Bildern des Malers Adolph Tidemand (1814–1876) ähnelte nicht zufällig den alpinen Landschaftsbildern der Schweiz, Bayerns und Österreichs. Die Kreidefelsen von Møn blieben neben dem auch recht flachen Himmelberg in Jütland die einzige Möglichkeit für dramatische Perspektiven in der Landschaft. Eckersbergs Gemälde verhandelt aber auch Generationen, Lebensalter und ihre Stimmungen: vom sitzend gemäßigten Alten unter der starken Eiche rechts, zu den Jungen mit bewegtem Beiwerk links. Eckersbergs Leinwand lässt sich innerhalb der Thesen des amerikanischen Kunsthistorikers Jonathan Crary⁹⁸ lesen: Crary widerspricht einer laut ihm bis heute in der Kunstgeschichtsschreibung verankerten Vermutung, dass sich erste Formen der modernen Malerei erst nach der Erfindung der Fotografie 1839 bildeten und mit der damit vermeintlich verbundenen Entwicklung des französischen Impressionismus zusammenhängen, die schlussendlich in die

⁹⁵ Kemp, Wolfgang. *Heimatrecht für Bilder. Funktionen und Formen des Rahmens im 19. Jahrhundert*. In: Heck, Kilian; Jöchner, Cornelia (Hrsg.). *Kemp-Reader. Ausgewählte Schriften von Wolfgang Kemp*. Deutscher Kunstverlag, München, 2006, S. 31.

⁹⁶ Kemp:1992.

⁹⁷ Haverkamp, Anselm. *Schauplatz der Darstellung. Über "Der Betrachter ist im Bild" von Wolfgang Kemp*. In: *Texte zur Kunst*, Nr. 58, Texte zur Kunst Verlag, Berlin, 2005, S. 112 ff.

⁹⁸ Crary:1996.

Abstraktion führte.⁹⁹ Diese Debatte ist für unseren Zusammenhang – vielleicht überraschend – hilfreich. Crary versucht, die Entwicklung der Kunst des 19. Jahrhunderts – und dabei vor allem die für diese Untersuchung höchst relevante Zeit von ca. 1800 bis 1850 – weniger anhand einer Kunstgeschichte der Werke, sondern vielmehr durch eine Genealogie des Betrachters zu verstehen.¹⁰⁰ Er geht davon aus, dass „die zumeist im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts veranschlagten radikalen Veränderungen der Kunst als spätere Symptome oder Konsequenzen dieser bedeutenden systematischen Veränderung begriffen werden [können], die bereits 1820 in vollem Gange war.“¹⁰¹

Wie können wir nun Eckersbergs Gemälde der Kreidefelsen auf Møn in diesem Zusammenhang verstehen? Hierfür lohnt es, ein Gemälde Jens Juels zum Vergleich heranzuziehen (Abb. 8). Zwischen dieser großformatigen Auftragsarbeit für den wohlhabenden Kaufmann Niels Ryberg (1725–1804) und Eckersbergs Aussicht auf Møn liegen zwar nur etwas mehr als zehn Jahre, dennoch sind die Unterschiede innerhalb der großen Ähnlichkeiten für unseren Zusammenhang überaus hilfreich. Das Bildpersonal ist nominal identisch und wie auf einer Spiegelachse in vergleichbaren Positionen angeordnet: Vom älteren Mann auf der Bank unter dem Baum sitzend, zu dem jungen Mann mit junger Frau an der Seite. Ebenfalls ist die durch helleren Boden zum unteren Bildrand gehaltene Ebene mit einem in einem Halbkreis aufsteigenden Rand zum Mittelgrund in beiden Bildern vergleichbar angelegt. Abgesehen von den unterschiedlichen Hüten der beiden Alten zeigt auch die Ikonographie der Kleidung, dass sich beide Gemälde zeitgeschichtlich identischer Modellvorstellungen bedienen, wenn wir Frack und Hosen der Männer und die fast identischen weißen Kleider mit farbigem Überwurf der jungen Frau vergleichen. Das Gesicht der jungen Frau legt jedoch einen fundamentalen Unterschied zwischen den beiden Gemälden offen, der sie als grundverschieden entlarvt: Es ist der Blick.

Die Blickpolitiken von Juels Gemälde demonstrieren unmissverständlich die repräsentative Rolle seines Werkes. Der Sohn präsentiert seine Frau, den Blick auf den Vater gerichtet. Der Vater wiederum schaut zum Gesicht der jungen Frau, während sie aus dem Bild hinaus zu uns als Betrachter sieht. Dem jungen Mann kommt lediglich ein umso aufmerk-

⁹⁹ Crary:1996, S. 6.

¹⁰⁰ Crary:1996, S. 5.

¹⁰¹ Crary:1996, S. 16.

merer Blick des weißen Hundes zu seinen Füßen zu Teil; die erhobene Pfote vermag es, das tierische Beäugen noch zu unterstreichen. Unmissverständlich zeigt dieses Bild in den Maßen 380 x 290 cm in Lebensgröße, wer was und wen besitzt. Das schließt den materiellen Besitz der Familie im Hintergrund ebenso ein wie das geschlechterspezifisch-problematische Gefälle der jungen Frau als repräsentatives Objekt. Der Strich und die minutiös ausgearbeitete Natur von Juel stehen in der Tradition einer Malerei, die noch tief aus dem 18. Jahrhundert herührt. Die eigentümliche Unbewegtheit des Bildes entsteht auch daher, weil sich hier ein durch Blickpolitiken symbolisiertes Verhältnis offenbart, das gänzlich dem Repräsentativen verhaftet bleibt.

Juels Gemälde bleibt ohne medientechnisch selbst-reflexiven Faktor. Ganz anders dahingegen bei Eckerbergs kleiner Leinwand aus der Hirschsprung Sammlung: Ungleich dynamischer und voller Bewegung inszeniert Eckersberg hier, so scheint es, vor allem den Blick als für uns nachvollziehbare Aufführung. Durch den Rahmen des Bildes erleben wir ein dramatisches Spektakel. Hinter dem für die Figuren begrenzten Raum des unteren Drittels des Gemäldes erahnen wir die einem Hitchcock'schen *Vertigo*-ähnlichen Abgründe obwohl – oder gerade weil – wir sie nicht sehen können. Vielmehr spiegelt sich die Tiefe des Abgrundes in der Reaktion mit bewegtem Beiwerk der Dame mit Schal. Im Abgleich mit Juels Gemälde wird hier Wolfgang Kemp's Formel von Der-Betrachter-ist-im-Bild¹⁰² spornstreichs gewahrt: Obwohl wir bei Juel direkt angeblickt werden, verbleiben wir auf unserer Seite der Leinwand; bei Eckersberg schwindeln wir dafür postwendend bei den Charakteren mit. Auch hier ergibt sich offensichtlich ein geschlechtsspezifisches Gefälle, denn der weibliche Blick erscheint als zu schwach, um dem Abgrund standzuhalten. Das männliche Pendant tritt ungleich anders auf – er findet ganz offensichtlich, dass es nichts zu fürchten gibt. Ruhig und sitzend betrachtet wiederum die Figur des alten Mannes das Geschehen. Er stellt in dieser Aufführung den entrückten Blick des Alters dar und wäre im Kemp'schen Sinn eine im Bild angelegte Reflexionsfigur. Dahinter erhebt sich unverkennbar die Kreidelandschaft der Insel Møn mit dem Sommerspiret.¹⁰³

An dieser Stelle ist zunächst der Zusammenhang dieses Bildes als Theater der Blicke von Bedeutung. Der Kunsthistoriker Henrik Holm erwähnt in einem Beitrag zum Maler

¹⁰² Kemp:1992.

¹⁰³ An späterer Stelle wird die ikonographische Bedeutung dieser spezifischen Landschaft wie auch der massigen Eiche rechts noch Thema werden.

Christian August Lorentzen (1749–1828) in einem Nebensatz, dass Lorentzen den 30 Jahre jüngeren Eckersberg just in Jahren der Entstehung dieses Gemäldes zu zahlreichen Theaterabenden mitnahm.¹⁰⁴ Lorentzen hatte den Auftrag, Niels Holbergs Stücke in Gemälden festzuhalten, die daraufhin in Stichen von Johan Frederik Clemens (1749–1831) zirkulierten (Abb. 9). So war der junge Eckersberg nicht nur oft bei den Theaterabenden anwesend, sondern schaute offensichtlich einem der damals wichtigsten Historienmaler, der gleichsam sein Lehrer war, über die Schulter, wie dieser versuchte, die Szenografie von Theaterbühnen im Bild einzufangen. Dabei erscheint nun vor allem der Vordergrund des Bildes als abgetrennter Raum des sicheren Betrachtens gerade jenem des Proszeniums der Theaterbühne verblüffend ähnlich.¹⁰⁵

Vor dem Hintergrund Eckersbergs Theaterbesuche mit Lorentzen und angesichts des recht kleinen Formates von 35 x 45 cm steht die Figurengruppe mit Zaun, Abgrund und Landschaft an den Klippen Møns auch in Verbindung mit der seit Mitte des 18. Jahrhunderts verbreiteten populären Attraktion der Guckkästen. In Eckersbergs jüngeren Jahren um die Entstehung unserer Møn-Aussicht hatten diese just den Höhepunkt ihrer Verbreitung hinter sich und können demnach als gemeinhin bekannt vorausgesetzt werden.¹⁰⁶ Gerade Eckersberg, der sich sehr für Perspektivstudien und optische Geräte begeisterte, kannte vermutlich jene mit einer optischen Linse ausgestatteten Miniatur-Theaterbühnen mit mehreren übereinander gestaffelten Bühnenbildern, die durch das nahe Herantreten und Hineinlinsen in Landschaften auch das Gefühl von Schwindel erregen wollten. Dass diese Form der visuellen „Weltaneignung“ Eckersbergs Kunst nahe stand, scheint auch plausibel, da der Guckkasten doch „der Logik einer instrumentellen Vernunft verhaftet bleibt“, durch „feste[n] Rahmen, klare[n] Bildausschnitt [und] sichere[n] Blick aus definiertem Abstand.“¹⁰⁷ In anderen Worten, genau jenen Parametern der Naturbeobachtung, die wir bei Eckersberg haben beobachten können.

¹⁰⁴ Holm a:2019, S. 47.

¹⁰⁵ Heck, Kilian. *Die Wirklichkeit ist auch nur eine Illusion. Der Maler Carl Blechen und die Bausteine einer neuen Kunst*. Unveröffentlichte Habilitationsschrift, 2019, S. 75.

¹⁰⁶ Hick, Ulrike. *Geschichte der optischen Medien*. Fink, München, 1999, S. 216 ff.

¹⁰⁷ Kloock, Daniela. *Ulrike Hick: Geschichte der optischen Medien*. In: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen / Reviews*, Bd. 18, Nr. 2, 2001, S. 155.

Nochmals mit Crary gedacht: Eckersbergs Kreidefelsen trafen unabhängig von seiner künstlerischen Intention auf visuelle Sehgewohnheiten der Betrachter, die auch von den „neuen Medien“ geformt wurden.¹⁰⁸ Und gleichzeitig lässt sich vice versa Crarys These exemplifizieren, dass spätere populäre Medien um die Jahrhundertmitte wie die Stereoskopie, die einen räumlichen Effekt im Mittelgrund zweier übereinander gelegter Fotografien erzeugten, eben nicht *ex nihilo* im Auge des Betrachters auftauchten, sondern sich schon vorab in anderen Formaten, wie in unserem Beispiel einer Aussicht auf die Kreidefelsen von Møn etabliert hatten. Denn genau hinter dem Zaun in Eckersbergs Bild, wo der Frau im weißen Kleid, orangefarbenen Schal und roten Hut der Blick unerträglich wurde, entstünde die stereoskopische Räumlichkeit. Eckersberg reagiert mit seinem Bild möglicherweise auch unmittelbar auf die von seiner Lehrer-Generation – wie bei Jens Juel – vertretenen Auffassung des Bildes als Repräsentation, und bietet nun eine Bildauffassung an, bei der das Schauen selbst inszeniert wird.

Eckersberg fertigte bis zu seiner Abreise nach Paris 1810¹⁰⁹ noch weitere Aussichten auf Møn an, wie eine mit Ausblick auf den Sommerspiret aus einer Privatsammlung auf Fünen (Abb. 10), aber auch Aussichten auf Schloß Kronborg von 1809, ebenfalls aus der Hirschsprung Sammlung (Abb. 11). Auch wenn ihnen nicht die gleiche Dramatik oder Dynamik innewohnt wie der hier ausführlich besprochenen Arbeit, sind auch ihnen viele der zentralen Aspekte gemein. Der Blick des Betrachters und dessen optisch-mediale Vermittlung werden durch die Fernrohre sogar explizit thematisiert. Gleiches gilt für die geschlechterspezifische Aufladung, genauso wie für die Aufteilung des Bildes in die Zonen eines dem Proszenium entsprechenden Vordergrund, von dem aus geschaut werden kann und einer Landschaft als Betrachtungsgegenstand dahinter. Der Körper im Bild wird bei diesen Werken Eckersbergs aber noch stets gebraucht, um als Produzent für die optische Erfahrung einzustehen, die wir als Betrachter nachvollziehen sollen.

Eine Notiz der Kustoden in den Sammlungsarchiven des Kopenhagener Statens Museum for Kunst vermutet in Bezug auf diese Bilder Eckersbergs aus dem Jahr 1809, dass es insgesamt gar zehn bis zwölf dieser Bilder als Serie zu Møn und Umgebung gab. Sie wären als Auftragsarbeiten für Christopher Schøller von Bülow (1770–1830) angefertigt worden,

¹⁰⁸ Wolf, Norbert. *Kunst-Epochen. Klassizismus und Romantik*. Bd. 9, Reclam, Stuttgart, 2002, S. 10 f.

¹⁰⁹ Monrad:2016, S. 10.

der 1806 das Herrenhaus Nordfeld auf Nord-Møn gekauft hatte.¹¹⁰ Hier stünde also abermals der vermittelte Blick im Vordergrund, der den Bild-Betrachter zusehen lässt, wie andere eine Landschaft betrachten.

Bei den im Anschluss besprochenen Malern Johan Thomas Lundbye und Peter Christian Skovgaard und ihren Landschaftsbildern verschwindet der Sicherheitsabstand im Vordergrund. Die Schülergeneration Eckersbergs öffnet die Landschaft, wie wir im folgenden sehen werden, von einem Beobachtungs- zu einem Erfahrungsraum für den Betrachter.

2.4 Johan Thomas Lundbye

2.4.1 Zeigen und Verbergen

Johan Thomas Lundbye (1818–1848) starb früh durch eine wahrscheinlich verirrte Kugel zu Beginn des Treårskrigen, der Schleswig-Holsteinischen Erhebung von 1848.¹¹¹ Einer der produktivsten Künstler der Hochphase des dänischen goldenen Zeitalters wurde also nicht einmal 30 Jahre alt. Von ihm stammen die folgenden schwelgerischen Sätze der dänischen Nationalromantik, die einen Eindruck der Begeisterung der Maler um 1840 geben und für welche Sujets sich der junge Lundbye ereiferte:

Was ich mir als Maler zur Lebensaufgabe gemacht habe, ist mein geliebtes Dänemark zu malen. [...] Was für eine Schönheit steckt in diesen feinen Linien unserer Hügel, die so anmutig wellenförmig sind, dass sie wie aus dem Meer gestiegen zu sein scheinen, dem mächtigen Meer, an dessen Gestaden die steilen, gelben Sanddünen stehen und unsere Wälder, Felder und Heiden.¹¹²

¹¹⁰ Anonym. In: *SMK*. Abrufbar unter: <https://collection.smk.dk/#/en/detail/KMS7984> (zuletzt aufgerufen am 24.09.2020).

¹¹¹ Anonym. *Johan Thomas Lundbye*. In: *Kunstindeks Danmark & Weißbachs Kunstnerleksikon*. Abrufbar unter: <https://www.kulturarv.dk/kid/VisWeilbachRefresh.do?kunstnerId=1014&wsektion=alle> (zuletzt aufgerufen am 04.10.2020).

¹¹² Miss, Stig. In: Johnston, Catherine et al (Hrsg.), *Baltic Light: Early Open-Air Painting in Denmark and North Germany* (Ausstellungskatalog), Yale, New Haven, 1999 (im folgenden Miss:1999), S. 180.

Lundbyes Werk ist bereits umfassend in der dänischen Kunstgeschichte besprochen.¹¹³ Er muss dabei für allerlei Allgemeinplätze in der Literatur erhalten: als gleichzeitiger „Vollblutromaniker“ und „Realist“¹¹⁴, als Mediator zwischen Kunst und Wissenschaft.¹¹⁵ Häufig wird sein Werk allein danach bewertet, wie viel Nationalgefühl es angeblich produzierte.¹¹⁶ Die folgenden Gedanken wollen die *Guldaldermaleri à la Lundbye* jedoch zunächst von einer Seite betrachten, die bisher nur Stig Miss 1999 im Katalog der Ausstellung *Baltic Light: Early Open-Air Painting in Denmark and North Germany* explizit benannte, nämlich, dass er paradoxerweise mehr verdeckt als zu zeigen.¹¹⁷ Und tatsächlich scheinen sich eine Reihe seiner Landschaften oft als wellenartige Stöße von Land aufzutürmen, die wie erstarrte Hügel einer einst fluiden Masse durch das Bild rollend zum Erliegen gekommen sind. Sie entsprechen oft dem von ihm selbst postulierten Land, welches er im Eingangszitat skizziert.

Bereits eines der frühesten Werke Lundbyes zeigt eine Landstraße nahe Frederiksvaerk (Abb. 12). Der gerade 18-jährige Lundbye malt hier eine Szene, in deren Mittelgrund sich vermutlich ein Teil des sich ganz in der Nähe seines Elternhauses gelegenen Arresø in hellblau mit leichten Wellen abzeichnet.¹¹⁸ Zwei junge Männer sitzen auf einer Anhöhe im linken Bildvordergrund; mittig erscheint das Dach eines Hauses, das sich genau in der Flucht des Weges befindet. Am gegenüberliegenden Ufer und damit am weitesten von uns entfernt ist wiederum eine grüne Anhöhe zu sehen, bekrönt von einem braunen Dolmengrab, das wie ein Gipfelkreuz in den Himmel ragt. Helle Cumuluswolken links sind mit leichtem Blau an ihren Unterseiten gefasst.

Der junge Lundbye schiebt hier zu Beginn seiner Laufbahn innerhalb des ihm zur Verfügung stehenden Bildraums die ihm wichtigen Elemente voreinander. Bezeichnenderweise werden es auch diese Elemente bleiben, die viele seiner späteren Werke ausmachen werden: eine Straße, die sich mäandernd und von Hügeln verdeckt vom Betrachter wegbe-

¹¹³ Madsen, Karl. *Johan Thomas Lundbye 1818–1848*. Gyldendal, Kopenhagen, 1949 (1895) (im folgenden Madsen:1949). sowie Nørgård-Nielsen, Hans Edvard. *Undervejs med J.Th. Lundbye*. Gyldendal, Kopenhagen, 2004 (im folgenden Nørgård-Nielsen:2004).

¹¹⁴ Madsen:1949, S. 47.

¹¹⁵ Hedin, Gry. *Hieroglyphical Boulders: Johan Thomas Lundbye as Mediator between Art and Science*. In: *European Romantic Review*, Taylor and Francis, S. 453–474, 2015, DOI:10.1080/10509585.2015.1050831.

¹¹⁶ Holm a:2019, S. 131.

¹¹⁷ Miss:1999, S. 178.

¹¹⁸ Miss:1999, S. 178.

wegt, sowie ein Hünengrab oder Runenstein am Wegesrand. So entsteht trotz der Tiefe auch ein Eindruck des schablonenhaften Einfügens. Die Spannung des Bildgeschehens liegt demnach gerade darin, dass sich immer ein Teil der Szenerie vor die nächste legt und sich durch das Anschneiden des Hauses, des Sees und des Hügels mit Dolmen beim Betrachter ein starker Wunsch nach dem Dahinter-Blicken einstellt.

Viele von Lundbyes Schlüsselwerken, wie auch *En dansk Kyst* (Eine dänische Küste) von 1843 (Abb. 13), beruhen auf Skizzen, die er am Roskilde Fjord anfertigte.¹¹⁹ Westlich gelegen vom Binnengewässer des Arresø und nur durch die Landzunge des Frederiksværk getrennt, wartet auch hinter den meisten Hügeln potentiell das Dänemark umgebende Meer. Lundbye bleibt sein Leben lang, trotz einer ausgiebigen Italienreise von 1845 bis 1846, genau diesem Stück Landschaft im Norden Seelands verbunden, um sie in eine allgemeingültige dänische Sehnsuchtslandschaft zu überhöhen.

Andere Teile seines Werkes wie seine berühmte Landschaft am Arresø von 1838 oder die Aussicht zum Bjersø von 1840, beide aus der Ny Carlsberg Glyptotek in Kopenhagen, sind freilich in ihrer horizontalen Anlage und der extremen Fernsicht weniger verdeckend, sondern liefern eine panoramaartige Übersicht einer gesamten Nationallandschaft, die im Fall des Arresø sogar einen meteorologischen Tagesablauf in einem Bild über mehrere Stunden zu komprimieren scheint. Während links die schweren Wolken noch den Regen ausgießen, scheint mittig unermüdlich die Sonne.

Nicht nur zeitlich, auch räumlich fügt Lundbye hier alles zusammen: Die Wälder vorne links lösen sich rechts in Weideland auf. Die Küstenlinien des Sees liefern gleichsam die Möglichkeit, über den Roskilefjord der alten Königstadt zum Meer zu blicken. Patricia Berman fasst diese Leinwand als eine Verwandlung der flachen dänischen Landschaft in eine „vast monumental fantasy“¹²⁰ zusammen. Lundbye scheint dabei auch, wie Berman anmerkt, eine Mischung zu generieren, die einerseits Høyens Forderung einer dänischen Malerei mit nationalen Motiven nachkommt, in der er aber auch Caspar David Friedrichs und Johan Clausen Dahls Idee von Landschaft als Ort der Emotion angedeutet wird.¹²¹ Lundbye trage so

¹¹⁹ Lederballe, Thomas. *En dansk kyst. Motiv fra Kitnæs ved Roskilde Fjord, 1843*. In: *Statens Museum for Kunst SMK*. Abrufbar unter: <https://www.smk.dk/highlight/en-dansk-kyst-motiv-fra-kitnaes-ved-roskilde-fjord-1843/> (zuletzt aufgerufen am 15.10.2020).

¹²⁰ Berman:2007, S. 116.

¹²¹ Berman:2007, S. 114.

eine „summary of Danish history“¹²² zusammen, die mitunter mehr der deutschen Romantik verbunden scheint, wenn wir diese als Kunst verstehen, in der jene widersprüchlichen Kräfte im Bild toben, denen das „rationale und wissenschaftliche Interesse der Aufklärung wieder einer irrationalen Komponente den Weg [öffnete], da sie Gefühl und Einbildungskraft als Erkenntnisquellen gelten ließ“.¹²³ Kurzum: so prominent die nationalen Themen retrospektiv auch hervortreten mögen, so wenig scheint die für Lundbyes Oeuvre ebenfalls wichtige Komponente der Einbildungskraft und des Irrationalen beachtet worden zu sein.

Die eingangs erwähnte Debatte in der Literatur um Lundbyes vielfach belegte Depressionen darf hier nicht ganz ausgeklammert bleiben. Vielmehr lohnt es, trotz – oder gerade aufgrund – dieses Hintergrundes seine bildkompositorische Strategie des Zeigens und Verbergens dahingehend zu untersuchen, was sich denn hinter oder gar – psychoanalytisch apostrophiert – *unter* den Schichten befinden könnte, deren Anblick uns verstellt bleibt. In Lundbyes Nisse-Gemälden zeigt sich, so hier die Vermutung, dass seine mehr oder minder realistisch daherkommenden Landschaften nicht nur von den im beginnenden 19. Jahrhundert noch jungen naturwissenschaftlichen, sondern vielleicht ebenfalls von spirituellen Prinzipien unterbaut waren.

2.4.2 Höhlengedanken

Weitaus weniger bekannt als seine populären menschenleeren Landschaften ist neben vielen Tierdarstellungen auch ein umfangreiches Konvolut von Gegenden und Räumen voller Trollen und Zwerge. Diese Bilder lassen seine Werke, insbesondere mit Hinblick auf die Schichtungen und das Verdecken, in neuem Licht erscheinen. Lundbye mag als erster – und vielleicht auch in dieser Konsequenz einziger – Maler des dänischen goldenen Zeitalters „romantische Darstellungen [der] Nissen“¹²⁴ angefertigt haben. Nissen sind jene „Kobolde, Gnome, Heinzelmännchen und Zwerge“¹²⁵ in den nordischen Ländern, die Lundbye spätes-

¹²² Berman:2007, S. 116.

¹²³ Wolf:2002, S. 15.

¹²⁴ Eggerer, Juliane. *Von Waldtrollen und Hauszwerge. Norwegens übernatürliche Wesen als Erzählfiguren*. LIT, Münster, 2020, S. 33.

¹²⁵ Saabye, Marianne. *Dansk kunst i 100 år. 100 malerier fra det 19. århundrede*. Den Hirschsprungske Samling, Kopenhagen, 2011 (im folgenden Saabye:2011), S. 34.

tens 1841 durch eine Ausgabe von Just Mathias Thiles dänischen Volkssagen intensiver studierte, wie die dänische Kunsthistorikerin Marianne Saabye feststellt.¹²⁶ Lundbye muss sich aber auch schon davor für diese meist im Verborgenen lebenden Sagenfiguren interessiert haben, wie beispielsweise ein Porträt seines Zeitgenossen Lorenz Frølich belegt (Abb. 14), den Lundbye bereits 1840 als eben jenen Zwerg mit roter Mütze darstellte.

Die Vermutung liegt nahe, dass – so kurios und skurril die Zwergenbilder heute erscheinen mögen – Lundbyes Oeuvre sich gerade *nicht* als entweder national-romantische Landschaft oder als ein von Zwergen bevölkerter Zauberwelt darstellt, sondern dass für Lundbye hinter jedem Hügel, unter jedem Stein und neben jeder Baumwurzel auch Kohorten von mit roten Zipfelmützen ausgestatteten Zwergen wirkten. Eine Federzeichnung mit Gouache von 1845 (Abb. 15) bestätigt diese Vermutung sogar ganz explizit: Unter einer Landschaft mit Wald, See und Steinen sind fünf Nissen fleissig am Werk, in einer Höhle Metall zu schmieden. Eine Leinwand aus der Kopenhagener Hirschsprungsammlung belegt zudem, dass ein bemützter Zwerg vor dem Eingang in ein Hünengrab gelangweilt Wache hält (Abb. 16).

Noch klarer zeigt sich, dass es lohnt, Lundbyes Klassiker um den Aspekt der verdeckten Zwergenwelt als für den Maler immer mitgedacht anzunehmen, wenn wir sein bekanntes Querformat von 1839 (Abb. 17) hinzuziehen. Dieses Werk aus dem Kopenhagener Thorvaldsen Museum zeigt prominent im Vordergrund ein Grab „aus der Vorzeit“¹²⁷ in der bereits erwähnten Landschaft in der Nähe seines Elternhauses. Wie auch schon in der frühen Leinwand bei Frederiksværk schichten sich hier wellenartig die Hügel vor dem Auge des Betrachters, und obschon sich ein weites Panorama nach rechts gen Horizont öffnet, ist auch hier die Strategie des Anschneidens und Verdeckens klar zu erkennen, wenn wir beispielsweise auf die Hausdächer im Mittelgrund schauen. Gleichzeitig findet hier eine radikale Überhöhung statt, die den Hügel mit Grabsteinen „gigantisch“ aufragen lässt.¹²⁸ Bei einer Detailansicht (Abb. 18) wird gar offensichtlich, dass Lundbye die Größenverhältnisse derart außer Kraft setzt,

¹²⁶ Saabye:2011, S. 34.

¹²⁷ Der dänische Titel mit dem das Werk im Katalog unter der Inventarnummer B 255 des Thorvaldsen Museums geführt ist lautet *En gravhøj fra oldtiden ved Raklev på Refsnæs*” (dt: Ein Grabeshügel aus der Vorzeit bei Raklev auf Refsnæs, Übersetzung des Autors). Anonym. *En gravhøj fra oldtiden ved Raklev på Refsnæs*. In: *Tilbygningen*. Abrufbar unter: <http://tilbygningen.dk/studiesalen/artikel/262> (zuletzt aufgerufen am 01.05.2020).

¹²⁸ Anonym. *En gravhøj fra oldtiden ved Raklev på Refsnæs*. In: *Tilbygningen*. Abrufbar unter: <http://tilbygningen.dk/studiesalen/artikel/262> (zuletzt aufgerufen am 01.05.2020).

dass dieser Stein gar einem alpinen Bergmassiv gleicht. Die Verschiebung in den Vordergrund des Bildes erzeugt zudem einen ähnlichen Effekt wie derjenige, der bei Caspar David Friedrichs Watzmann-Gemälde (Abb. 19) zu beobachten ist und den der Kunsthistoriker Kilian Heck als „Nahsicht-Konfrontation“¹²⁹ beschrieben hat. Sie lässt unweigerlich nach oben blicken.

Die nationalromantische Überhöhung des Hünengrabes kann sogar um einen Aspekt erweitert werden, wenn wir eine Federzeichnung von Lundbye hinzuziehen (Abb. 20), die ein ganz ähnliches Setting aufweist: Wieder verdeckt ein Hünengrab im linken vorderen Bildteil die Sicht, dahinter erahnen wir eine flache Landschaft mit Wasser. In dieser fast identischen Landschaft ist als Rückenfigur dem Grab aber nun ein Zwerg anbei gestellt, der sich nonchalant an einen Stein lehnt und gen Horizont blickt. Darunter steht der Satz: „Wo auch immer man Fackeln auf der Heiden funkeln sieht, dort über das Golde wacht ein Zwerg.“¹³⁰

Lundbye bedient hier einerseits ein nationalromantisches Kulturprogramm nach Høyens Gusto für eine dänische Nationallandschaft, die bei Lundbye aber nicht nur als geographisch-topologisches Bild von Seeland nebst Hünengrab verstanden werden kann, sondern vielmehr als ein von immer noch lebendigen nordischen Sagenwesen bevölkertes panskandinavisches Imaginarium. Lundbye ging gar so weit, sich in seinem Skizzenbuch von 1846 unter der Überschrift „Trolledom og Hule-Tanker“ (Magie und Höhlengedanken) selbst als Nisse festzuhalten,¹³¹ vermutlich als der Zwerg Sindre der Snorre Edda (Abb. 21).¹³²

Für unseren Zusammenhang der Erfindung einer nationalen Landschaft Dänemarks im Bild zeigt sich, dass Thomas Lundbyes oft in diesem Zusammenhang zitierten Werke auch einen bisher – im eigentlichen Wortsinn – versteckten Charakter haben. Und das in zweierlei, miteinander verknüpfter Hinsicht: Seine *Guldalder*-Landschaften weisen häufig eine Kompositionsstrategie von überlappenden Teilen auf, die Motive angeschnitten lassen oder durch eine extreme Überhöhung des Vordergrundes Dahinterliegendes verdecken. Selbst die berühmten Gemälde wie ein Landweg in Nordseeländischer Landschaft von 1842 oder der bekannte Gänseturm von Vordingborg von 1842 (Abb. 22 und 23) lassen sich als wellenartige

¹²⁹ Heck:2019, S. 75 ff.

¹³⁰ Übersetzung des Autors.

¹³¹ Eggerer:2020, S. 33.

¹³² Saabye:2011, S. 34.

Schichtungen verstehen, die visuell von Versperrungen leben: Wir sehen nicht, was hinter dem nächsten Hügel auf dem Landweg in Nordseeland wartet; wir können nicht ausmachen, was sich im oder gar hinter dem Vordingborger Turm zusammenbraut. Wenn wir nun sein paralleles – freilich recht eigentümliches – Werk der Zwergenwelten hinzuziehen, so wird doch in Anbetracht der vorab besprochenen Blätter sogar ganz konkret gewahr: Hinter und gar unter Lundbyes Hügeln wimmelt es von unsichtbaren Kräften.

Zu vermuten bleibt, dass seine bekanntesten Gemälde wohl kaum die gleiche Popularität genossen hätten, wären seine Zwerge darin aufgetaucht. Umso mehr müssen sie mitgedacht werden. So hoch wie Lundbye und seine spätere Rezeption das nationalromantische Dänemark in *En Dansk Kyst* (Abb. 13) auftürmen, so tief lassen die unterirdischen – und damit unterbewussten – Schächte, Gänge, Minen und Höhlen der darin unsichtbar inkludierten Nisse blicken. Selbst das Dänemark umgebende Meer präsentiert sich in „Trolledom og Hul-etanker“ von Fabelwesen belebt, wenn Lundbyes Zwergen-Altarego als Rückenfigur, ki-chernd die Hand vor den Mund haltend, zum Meer blickt, wo drei Meerjungfrauen in den Schaumkronen gen Strand gespült werden (Abb. 24).

Lundbyes Gefährte P.C. Skovgaard entwickelte eine Bildsprache entlang ähnlicher, beizeiten sogar derselben Sujets, wie beispielsweise die Ausstellung *Sommerrejsen til Vejby 1843, J.Th. Lundbye og P.C. Skovgaard* (Sommerreisen nach Vejby 1843, J.Th. Lundbye und P.C. Skovgaard, Ü.d.A) 1989 in der Kopenhagener Nationalgalerie anschaulich aufbereitete. Für P.C. Skovgaard sind jedoch gänzlich andere bildnerische und theoretische Strategien zentral, die weniger als Reflexion der Subjektivität des Künstlers funktionieren, sondern, an Eckersbergs Schule anknüpfend, vielmehr den Blick des Betrachters als zentrales Motiv mitdenken.

2.5 Peter Christian Thamsen Skovgaard

2.5.1 Eintritt frei: Der offene Bildraum

Peter Christian Skovgaard ist laut Gertrud Oelsner und Karina Lykke Grand der zentrale Künstler des ‘Goldenen’ Zeitalters, der dänischen Nationalromantik und der Land-

schaftsmalerei seiner Zeit überhaupt.¹³³ Er ist der Künstler seiner Generation, der – neben Vilhelm Kyhn – die meisten Landschaften Dänemarks abbildete und erforschte. Zugleich war er der erste wiederkehrende Bebilderer der Topographie des südlichen Seelands, der Kreidefelsen von Møn und der Buchenwälder Iselingens.¹³⁴ Und Skovgaard war überraschenderweise, wie einleitend bereits angedeutet, bis 2010 nicht Gegenstand tiefergehender kunsthistorischer Forschung.¹³⁵ Gleichwohl wurden ihm kontinuierlich große Ausstellungen ausgerichtet; zu seinem 100. Geburtstag gab es eine umfassende Retrospektive in der Kunsthal Charlottenborg in Kopenhagen 1917, wie auch 1967 zum 150.¹³⁶

Durch P.C. Skovgaards Darstellungen entdeckte Dänemark seine Landschaften in neuem Licht. Seine Darstellungen der seeländischen Landschaft mit weitem Himmel und flachem Land (Abb. 25) wirken wie Lobgesänge auf den Sommerhimmel, dessen Blau gen Horizont in ein helles Weiß kippt und wo die Luft so klar ist, dass selbst die kleinsten Details noch in der Ferne genau zu erkennen sind. War die deutsche Romantik und die Lehrergeneration Skovgaards an der Kopenhagener Akademie noch von einem Landschaftsbild ausgegangen, dessen „Grundlage (...) die Vorstellung einer Kultivierung der natürlichen Gegebenheiten durch die ordnende Kraft der Vernunft“¹³⁷ sein müsse, ging P.C. Skovgaard anders vor. Er bewahrte sich innerhalb der nationalromantischen Schule eine erfrischend pathosfreie, beobachtende Zurückhaltung. Man könnte viele seiner Bilder fast als realistisch bezeichnen, eine Eigenschaft, die man Thomas Lundbye beispielsweise weniger attestieren kann.

Auf der kleinen Leinwand aus der Sammlung Müller des Pommerschen Landesmuseums in Greifswald sind diese Qualitäten Skovgaards wunderbar veranschaulicht. Bemerkenswert ist hier vor allem seine gekonnte Bildregie, das Nebensächliche unauffällig in den Mittelpunkt zu rücken. Weder das Haus im Vordergrund noch die Windmühle am Horizont rechts oder die Höfe im Mittelgrund befinden sich im Zentrum der Aufmerksamkeit. Skovgaard lenkt den Blick auf die grüne, schlichte Natur und den Zwischenraum der Felder im

¹³³ Lykke Grand; Oelsner:2010, S. 9.

¹³⁴ Lykke Grand;Oelsner:2010, S. 10.

¹³⁵ Lykke Grand;Oelsner:2010, S. 10.

¹³⁶ Lykke Grand;Oelsner,:2010, S. 16.

¹³⁷ Miller, Phil. *Emanzipation einer Gattung: Die deutsche Landschaftsmalerei im 19. Jahrhundert*. In: Scholl, Christian; Anne-Katrin Sors (Hg.). *Akademische Strenge und künstlerische Freiheit. Die Gemälde des 19. Jahrhunderts in der Kunstsammlung der Universität Göttingen* (Bestandskatalog), Universitätsverlag Göttingen, Göttingen, 2013, S. 178.

Mittelgrund. Beliebte Repoussoirs der Lehrergeneration um Eckersberg, Lund oder gar Friedrich in Form von Büschen, Zäunen oder Begrenzungen klingen noch nach in den drei zentralen Büschen und dem Baum rechts, der uns die Sicht auf das Haus halb verdeckt. Bei Skovgaard fließen diese Elemente jedoch so ineinander, dass sie sowohl ihre bildimmanente Funktion behalten als auch ihre Rolle dem Betrachter dezent vorenthalten. All dies passiert innerhalb des Vorder- und Mittelgrunds, der hier in Skovgaards lichtdurchfluteter Szene nicht einmal das untere Viertel des Bildes einnimmt. Darüber erstreckt sich unermüdlich in blau und weiß der weite Himmel eines dänischen Sommers.¹³⁸

2.5.2 Dänemarks endlose Sommer

Die nationalromantische Landschaft à la Skovgaard scheint tatsächlich von endlosen Sommern geprägt zu sein. Dies überrascht zunächst insofern, als dass sich gerade unter den Bedingungen der Høyen'schen Forderung nach Bildern einer skandinavischen Nationalkunst auch winterliche Landschaften anbieten könnten. Das fast durchgängig sonnige Wetter der dänischen Kunst des 19. Jahrhunderts ist dabei keineswegs zufällig. Die weiten blauen Himmel mit einem irisierenden und gestochen scharfen, klaren Licht in P.C Skovgaards Landschaften sind ein Erbe C.W. Eckersbergs. Vermutlich genügten genau diese Lichtverhältnisse Eckersbergs Vorliebe der kühlen Beobachtung und scharfkantigen Darstellung am besten.

Die Malerei Eckersbergs hätte kaum in regnerischen Herbststürmen oder unter heftigem Schneefall stattfinden können – weder motivisch, um die ihm wichtigen Themen im Bild zu verarbeiten, noch praktisch als *plein-air*-Malerei. Sicher scheint in jedem Fall zu sein, dass dieser *eternal summer* eine ikonographische Eigendynamik für die dänische Malerei in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts entwickelte, sich bei Skovgaard prominent fortsetzte und „almost synonymous with the Golden Age“ wurde.¹³⁹ Im Umkehrschluss brachte man kaum Bilder mit Regen, Schnee oder Nebel hervor.¹⁴⁰ Ausnahmen wie eine Darstellung Südsee-

¹³⁸ Teile der Bildbeschreibung dieser Leinwand gehen auf einen Eintrag des Autors im Bestandskatalog der Sammlung Müller zurück. Anklam, Nico; Bair, Christel; Frenssen, Birte; Heck, Kilian; (Hrsg). *Nordlichter. 150 Jahre dänische Kunst. Schenkung Christoph Müller*. Sandstein Verlag, Dresden, 2021, S. 345.

¹³⁹ Holm a:2019, S. 107.

¹⁴⁰ Holm a:2019, S. 107.

lands in *Winterlandschaft bei Vordingborg* (Abb. 26) von J.C.C. Dahl aus dem Jahr 1822 oder J. T. Lundbyes *Winterlandschaft* von 1845 (Abb. 27) waren also „highly unusual.“¹⁴¹

Die propagierte Fokussierung auf den Norden als Bildthema in der dänischen Nationalromantik produzierte – mit wenigen Ausnahmen – stets Bilder einer warmen Jahreszeit. Mehr noch waren schneebedeckte Gegenden, die sich im Bild als von der Farbe Weiß getünchte Landschaften zeigen würden, in ihrer Wirkung gerade im Verlauf des 19. Jahrhunderts mit seinem Expansionsdrang gen Nordpol höchst ambivalent besetzt. Einen ersten Höhepunkt erreichte dieser Expeditionsdrang mit dem katastrophalen Scheitern der Franklin-Expedition bei der zwischen 1845 und 1848 alle beteiligten Seeleute in der kanadischen Arktis verschwanden.¹⁴² Der Wissenschaftshistoriker Philipp Felsch attestiert der Arktis, dass sie das Terrain sei, „auf dem sich das 19. Jahrhundert heroisch verausgabte.“¹⁴³ Die schneebedeckte Natur war also im kulturellen Verständnis zur Jahrhundertmitte verankert. Die Farbe Weiß stand dabei sowohl als „Sinnbild für alles was anmutig, ehrenvoll und erhaben“ sein konnte, gleichzeitig lauerte aber „in der innersten Vorstellung von diesem Farbton etwas Ungreifbares, das die Seele stärker in Panik versetzt, als das Rot des Blutes“¹⁴⁴ wie Herman Melvilles 1851 erschienener Roman *Moby Dick* anschaulich beschreibt.

Es ist gerade die Ambivalenz der Farbe, die, „obschon das Weiss vieles Schöne aus dem Reiche der Natur noch veredelt und verfeinert, so als verleihe es ihm etwas ganz eigenes und besonderes wie bei Marmor und Perlen“, dazu führt, dass sobald sie der „freundliche[n] Verbindungen entkleidet ist und mit etwas in sich Schrecklichem gepaart“ ist, sie so „maßlos grauenvoll“ wird. Der Philosoph Peter Sloterdijk paraphrasierte die für diesen Zusammenhang wichtige Verbindung von weißem Wal und weißer Landschaft passend. Moby Dicks blendendes Weiß markiere „den nicht-sphärischen, den homogenen, den unmarkierten Raum (...), in dem sich Reisende um (...) jede Empfindung von Ankunft und Heimat betrogen füh-

¹⁴¹ Holm a:2019, S. 127.

¹⁴² Fink, Almut. *19.05.1845 – Die letzte Expedition John Franklins*. Podcast des Westdeutschen Rundfunks WDR vom 9.3.2016. Abrufbar unter: <https://www1.wdr.de/radio/wdr5/sendungen/zeitzeichen/franklin114.html> (zuletzt aufgerufen am 26.04.2020).

¹⁴³ Felsch, Philipp. *Wie August Petermann den Nordpol erfand*. Luchterhand, München, 2010, S. 14.

¹⁴⁴ Melville, Herman. *Moby Dick*. Zitiert nach der Verarbeitung durch den Bayerischen Rundfunk 2 in einem Hörspiel von: Buhlert, Klaus. *Moby Dick*. 2019. Episode 4 von 12. Minute 13:00 bis Minute 19:31. Abrufbar unter: <https://www.br.de/mediathek/podcast/moby-dick-das-hoerspiel/810> (zuletzt aufgerufen am 27.04.2020).

len werden.“¹⁴⁵ Einmal mehr macht Melville selbst die Verbindung von der Farbe des Wals zum skandinavischen Norden und damit dem „Weißen Schrecken“¹⁴⁶ auf, wenn er schreibt, dass beim Anblick der weißen Winterlandschaften des hohen Nordens „die Welt gelähmt“ vor dem Betrachter liege und „wie ein halsstarrer Reisender in Lappland, der sich weigert eine farbige Brille aufzusetzen (...) an dem unendlichen weißen Leichentuch“ erblinde.¹⁴⁷

In Anbetracht der kontingenten Symbolhaftigkeit von einer weiß gefärbten Natur, wie der nordischen Schneelandschaft gen Jahrhundertmitte, wird auch klar, dass für die ebenfalls von N.L. Høyen beschworene und von Adam Oehlenschläger in der Nationalhymne umgesetzte Idee eines lieblichen Dänemarks, eine besondere Verbindung geschaffen werden musste. Einerseits sollte das nordisch-skandinavische Erbe einer nationalen Kunst Sichtbarkeit erlangen und andererseits bedurfte es für Dänemark einer sommerlichen Färbung, die sich anschaulich, so das Argument dieses Abschnitts, in der national-romantischen Malerei als ein nordischer „eternal summer in a fair and fertile landscape“¹⁴⁸ verbildlicht. Die Bilder Jørgen Sonnes sind hierfür ein passendes Beispiel, in denen Bauernkinder durch goldene Kornfelder ziehen – wie in der *Landszene* von 1848 (Abb. 28) –, das heidnische Fest der Sommersonnenwende zu einem erneuerten Nationalfeiertag umgedeutet wurde – wie in Sonnes *Sankt Hans Aften* von 1860 (Abb. 29) –, oder die glücklichen Dänen unter lieblich hellblauen Nächten um das Feuer tanzen.¹⁴⁹

2.5.3 Die demokratische Buche

So häufig die Sonne in der *Guldalermaleri* scheint, so auffällig oft ist auf ihren Bildern seit der Generation P.C. Skovgaards ein bestimmter Baum zu sehen: die Buche. Die Frage nach der Prägnanz der Buchenwälder stellt in der dänischen Malerei auch ein kunstge-

¹⁴⁵ Sloterdijk, Peter. *Im Weltinnenraum des Kapitals*. Suhrkamp, Frankfurt, 2017 (2005) (im folgenden: Sloterdijk:2017), S. 183.

¹⁴⁶ Sloterdijk:2017, S. 180.

¹⁴⁷ Melville:2019.

¹⁴⁸ Gunnarsson:1998, S. 5.

¹⁴⁹ Das Bildthema der skandinavischen Sommernächte wird für die Kunst des ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhunderts anschaulich weitergedacht in: House, John. *An Outside View*. In: Ahtola-Moorhouse, Leena et al (Hrsg.). *Dreams of a Summer Night. Scandinavian Painting at the Turn of the Century* (Ausstellungskatalog), Arts Council of Great Britain/Hayward Gallery, London, 1986.

schichtlich gewichtiges Thema dar, wie Getrud Oelsners Aufsatz zum Buchenwald als national-demokratisches Motiv bei Skovgaard¹⁵⁰ von 2010 und Gry Hedins “Seeing the History of the Earth in the Cliffs at Møn. The Interaction between Landscape Painting and Geology in Denmark in the First Half of the 19th Century”¹⁵¹ von 2013 jüngst klar machten. Die Buche – insbesondere im Gegensatz zur Eiche – stellt eine feste Größe im ikonographischen Programm der dänischen Nationalromantik dar, dahingegen noch nicht im früheren Goldenen Zeitalter.

Die Ikonographie der Eiche nahm freilich parallel dazu in Deutschland eine andere Wendung. Der an der Kopenhagener Akademie unter Jens Juel von 1804 bis 1807 ausgebildete Mecklenburger Georg Friedrich Kersting (1785–1847) ging nach seiner Rückkehr aus Dänemark zunächst nach Dresden und wurde dort im Umfeld des Widerstandes gegen Napoleon politisiert. Hier entstanden nicht nur die berühmten Gemälde, die Caspar David Friedrich im Atelier zeigen, sondern auch die als Diptychon angelegten Gemälde *Auf Vorposten* (Abb. 30) und *Die Kranzwinderin* von 1814 (Abb. 31). Ersteres zeigt Kerstings gefallene Freunde Theodor Körner, Karl Friedrich Friesen und Heinrich Hartmann. Sie sind in den Uniformen des Lützowschen Freikorps in schwarz-rot-gold dargestellt, Haare und Hüte in Altdeutscher Tracht. Hartmann, im Vordergrund rauchend, trägt zudem das von Carl Friedrich Schinkel entworfene Eisene Kreuz, erstmals 1814 für die Befreiungskriege gestiftet. Das zweite Bild zeigt eine junge Frau an einem Bach, einen Kranz knüpfend. Sie sitzt auf einem Stein, der an der uns zugewandten Seite die drei Namen der mittlerweile Gefallenen trägt, die uns auf dem linken Teil des Diptychs noch begegnet waren.¹⁵² Für unseren Zusammenhang ist jedoch entscheidend, dass sich diese Szenen in einem alles umfassenden Eichenwald abspielen. Ein Wald, der im Angesicht der Befreiungskriege als ein preußischer und damit deutscher Wald interpretiert wurde.¹⁵³

¹⁵⁰ Oelsner, Getrud. *Skovens demokratiske rum og andre nationale motiver hos P.C. Skovgaard*. In: Lykke Grand, Karina; Oelsner, Gertrud (Hrsg.); *P.C. Skovgaard – Dansk guldalder revurderet*; Aarhus Universitetsforlag, Aarhus, 2010, S. 55.

¹⁵¹ Hedin, Gry. *Seeing the History of the Earth in the Cliffs at Møn. Interaction between Landscape Painting and Geology in Denmark in the First Half of the 19th Century*. In: *Romantik: Journal for the Study of Romanticisms*, 2013, S. 77–101.

¹⁵² Hageman, Kristin. *Revisiting Prussia's Wars Against Napoleon: History, Culture, and Memory*. Cambridge University Press, Cambridge und New York, 2015, S. 2–7.

¹⁵³ Brey Mayer, Ursula; Ulrich, Bernd (Hrsg.). *Unter Bäumen. Die Deutschen und der Wald* (Ausstellungskatalog), Sandstein, Dresden, 2011.

Die Eiche war für kommende Generationen Dänemarks doppelt und dreifach kontaminiert: als Baum der deutschen Bedrohung aus dem Süden, des dänischen Adels und folglich auch der antidemokratischen Kräfte. Dafür kam ein neuer Baum im dänischen Repertoire der romantisch-nationalen Ikonographie hinzu: die Buche. Und das, obgleich „die alten Wälder Dänemarks [wurden] vor allem durch Eichen bestimmt [wurden].“¹⁵⁴ Entscheidend für diesen botanisch-politischen Umschwung sollte unter anderem eine ökologisch-ökonomische Veränderung sein. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts ändert sich das Erscheinungsbild Dänemarks, vor allem durch große Umbrüche in der Landwirtschaft. Wie die Kunsthistorikerin Henrike Weyh in ihrer Studie *Norden und Dänemark als Bilder nationaler Selbstdarstellung im dänischen Landschaftsgarten* überzeugend darlegt, schickten die Landwirte des 17. und 18. Jahrhunderts das Vieh zur Nahrungsaufnahme in die Wälder, wodurch alle jungen Triebe abgefressen wurden.¹⁵⁵ Buchenwälder konnten sich nicht weit ausbreiten. Zum Ende des 18. Jahrhunderts verschwindet das Vieh jedoch aus den Wäldern und wird auf die Kleefelder getrieben, womit sich auch der dänische Wald radikal verändert. Wurden die jungen Buchen bislang abgefressen, „schossen sie [nun] überall heran“, kräftiger und schneller als die Eichen, die nun im Schatten der Buchen nicht mehr nachwachsen konnten und so verdrängt wurden.¹⁵⁶

Die zahlreichen Leinwände mit Buchenwäldern der Generation nach Eckersberg zeigen also ein tatsächlich neues Phänomen. Bei Eckersberg selbst waren die Buchenwälder auch deswegen noch kein zentrales Thema, weil sie schlicht nicht in der Fülle existierten, wie sie Skovgaard später wahrnehmen konnte. Der Buchenwald bot sich als Zeichen einer neuen Zeit an. Der Kurator Henrik Holm vom Kopenhagener Statens Museum for Kunst fasst es treffend mit der Formel zusammen, dass die Buchen die Symbole einer neuen Nation waren, die Eichen hingegen der Baum des „old kingdom“.¹⁵⁷ Der Historiker Thorkild Kjaegaard konnte zudem in seinem *ecohistorical* Ansatz zeigen, dass Landschaften, die viele Dänen heute als seit Jahrhunderten gegeben annehmen, vielmehr als das Produkt einer eher rezenten

¹⁵⁴ Weyh, Henrike. *Norden und Dänemark als Bilder nationaler Selbstdarstellung im dänischen Landschaftsgarten*. (Diss.). Peter Lang, Frankfurt/Main, 2006 (im folgenden Weyh:2006), S. 154.

¹⁵⁵ Weyh:2006, S. 154 f.

¹⁵⁶ Weyh:2006, S. 155.

¹⁵⁷ Holm, Henrik. *Dannebrog. The flag that fell from the Sky: The Golden Age of Danish Art* (Ausstellungskatalog), Eesti Kunstimuuseum/Kadrioru kunstimuuseum, Tallinn, 2019, S. 137.

ökologischen Verschiebung zu bezeichnen sind.¹⁵⁸ Kjaegaard belegt ebenfalls für die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts, wie eine lyrische Umwertung der Natur stattfand und die Buche den Platz der Eiche einnahm. So begann die Zeit der Buche als dänischer Nationalbaum.¹⁵⁹

2.5.4 Begehbare Naturtheater

Bemerkenswerterweise entspricht Skovgaards Aussicht auf just dieselbe Kalksteinformation auf der Insel Møn (Abb. 32), wie wir sie schon bei Eckersberg haben sehen können, den soeben skizzierten Parametern eines sommerlichen, wolkenlosen Himmels. Auch hier wird der Sommerspiret deutlich von einem Buchenwald gerahmt, ganz im Gegensatz zu Eckersbergs wuchtiger Eiche von 1809. Im Unterschied zu Eckersbergs Version ist hier die klare Trennung von proszeniumschem Betrachtungsraum und Betrachtungsgegenstand jedoch verschwunden. Kein Zaun, keine sandfarbene Manege trennt die Bildebenen; vielmehr verbindet sich der Betrachtungsraum mit dem Betrachtungsgegenstand. Ohne Staffage oder Platzhalter für uns als Betrachter öffnet sich der Bildraum umgehend. Skovgaard lenkt den Weg gar vom Vordergrund links vorbei an den Büschen mittig und rechts am unteren Bildrand direkt zu der Lichtung, die den Blick auf den Sommerspiret freigibt.

Auch hier ist die Verbindung zu einem bühnenhaften, kulissenartigen Setting nicht gänzlich absent, sie funktioniert jedoch fundamental anders als bei Eckersberg: Wähten wir uns 1809 noch als Zuschauer, die den Betrachtenden beim Betrachten der Steilküste zusahen, so inszeniert Skovgaard die Felsenküste Møns zur Jahrhundertmitte als begehbare Bild, in dem die Buchen einem nationalromantischen Vorhang gleichen, die die vierte Wand des Theaterraums für uns durchlässig machen. Dabei wird sicherlich auch Høyens Forderung bedient, dass die neue Kunst weniger für „Kabinette oder Galerien“ zu schaffen sei, sondern eine „en ren demokratisk Retning“, („eine rein demokratische Richtung“) haben soll.¹⁶⁰ Kein „Anhäufen von Weltkunstschätzen, sondern ein aus dem Inneren des Volkes kommender Drang“ sollte sie bestimmen: Bilder einer für alle zugänglichen Natur, nicht die Bilder einer

¹⁵⁸ Fink, Deborah. Review von Kjaegaard, Thorkild. *The Danish Revolution, 1500–1800: An Ecohistorical Interpretation*. In: *H-Net Reviews*, 1998.

¹⁵⁹ Kjaegaard, Thorkild. *The Danish Revolution, 1500–1800: An Ecohistorical Interpretation*. Cambridge University Press, New York, 1994.

¹⁶⁰ Übersetzung des Autors.

von nur Wenigen betrachteten Natur. Hier konkretisiert sich abermals Gertrud Oelsners These des Buchenwaldes als ein „demokratischer Raum“¹⁶¹, der sowohl ikonographisch für die demokratischen Kräfte steht, aber auch als Erfahrungsraum viel breiter angelegt ist als die pittoreske Landschaftserfahrung. Skovgaards Darstellung von Møns Steilküste ist also auch eine visuelle Einladung für den Betrachter, Teil dieser neuen Landschaft und damit einer neuen Zeit zu werden.

Mit Hinblick auf die Ambivalenz der weißen Landschaften findet hier eine geschickte Zähmung statt. Møns Klint kommt bei Skovgaard als strahlend weißes Gebirge vor einem leuchtend blauen Sommerhimmel daher. Ein Jahr bevor Melvilles *Moby Dick* erscheint und zwei Jahre nachdem die letzten Seeleute der Franklin-Expedition im blenden Weiß der Arktis erfroren waren, vermag es Skovgaard, den schneeweißen Kalkberg im Süden Dänemarks als leuchtendes Nationaldenkmal in einem begehbaren Bildraum zu inszenieren. Wie ein von sattgrünem Gras aus betrachtbarer Eisberg vor einem irisierenden Meer und Himmel, dessen Erhabenheit die Anlage zum Schrecken zwar notwendigerweise bedingt, der im dänischen Sommer des Goldenen Zeitalters nach Skovgaard jedoch im zahmen Licht einer begehbaren Nationallandschaft erscheint.

2.6 Exkurs I: From another World – Møns Kreidefelsen

P.C. Skovgaard war freilich nicht der einzige Künstler der *Guldaldermaleri*, der Møn malte. Die weißen Kreidefelsen der Ostseeinsel am südöstlichsten Punkt von Seeland hatten in der nationalromantischen Malerei Dänemarks durchaus Konjunktur. Die weißen Kreidefelsen nahmen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts noch zahlreiche andere Formen und Funktionen im Bild an. Einige davon werden hier schlaglichtartig besprochen.

Der Anfang soll mit zwei weiteren Werken Skovgaards gemacht werden, denn er experimentierte nicht nur mit den Aussichten durch den Wald auf die Felsen, wie wir im vorherigen Abschnitt sehen konnten (Abb. 32), sondern Skovgaard zeigt die Felsen auch in Untersicht, von der Küste aus gesehen, wie in einer Version von 1852 (Abb. 33). Hier sind die Kreidefelsen weniger eine Erscheinung als mehr ein sich kontinuierlich aufbauendes Resultat von Landschaft. Skovgaard beginnt mit den kleinsten Steinen im Vordergrund am Strand und

¹⁶¹ Oelsner:2010, S. 55.

lässt über die verschatteten Bäume Stück für Stück die hellen Felsen anwachsen, bis sie schlussendlich von den Strahlen einer späten Abendsonne vor dem Himmel ausgeleuchtet werden. Dieses geologische Schichten von Landschaft mag auch mit dem aufkeimenden Interesse für die noch jungen Naturwissenschaften zu tun haben, das insbesondere bei Skovgaard klar zu erkennen ist.¹⁶²

Während sich dieses Küstenstück wie eine weniger dramatische Version von Thomas Lundbyes *En Dansk Kyst* lesen lässt (Abb. 13), wird in Anbetracht einer im Jahr zuvor fertig gestellten Leinwand (Abb. 34) klar, dass Skovgaard hier auf der Suche nach etwas anderem ist, als Lundbye es war. Die dänische Kunsthistorikerin Gry Hedin hat überzeugend darlegen können, was erst auf den zweiten Blick in dieser Leinwand evident wird (Abb. 35): Skovgaard stellt geologische Gesteinsschichten dar. Die schwarzen, unterbrochenen Linien in den Kreidefelsen sind ein Versuch, die verschiedenen Ablagerungen der Erdzeitalter mit in das Bild einzuführen. Hier kann also keine Rede mehr von einer theaterhaften Erscheinung von Landschaft sein, wie es noch bei dem Buchenwald mit dem Kreidefelsen von 1850 möglich war. Teilweise setzt Skovgaard bis in das kleinste Detail jene Beobachtungen um, die der Kopenhagener Geologe Hans Christoph Wilhelm Pugaard (1823–1864) machte und dessen Kontakt zu Skovgaard von keinem geringeren als Niels Laurits Høyen etabliert wurde, wie Hedin rekonstruierte.¹⁶³ Studien von Puggaard gehen wiederum auf bereits zu Beginn des Jahrhunderts aufkommende Illustrationen zurück, die erstmals versuchten, diesen Komponenten in der Landschaft im Bild gerecht zu werden, wie sich anhand S.L. Langes Druck von 1803 (Abb. 36) rasch nachvollziehen lässt. Ästhetisch interessant an der Lithografie ist zudem, dass sich hier eine fast mathematische Aufteilung von vertikal laufenden Linien auf den Felsen rund um den Sommerspiret links und horizontalen Linien rechts manifestiert, die durch eine arkadische Landschaft mit Wasserfall getrennt werden.

Der Sommerspiret ist auch klar in Georg Emil Liberts (1820–1908) Version von Møns Klint zu erkennen (Abb. 37); hier erscheinen die Kreidefelsen 1846 jedoch abermals in gänzlich anderem Licht. Liberts Sommperspiret und die ihn begleitenden Auswüchse türmen sich in unendliche Höhen auf und es scheint tatsächlich, als reiche Møns Klint bis in den Himmel. Eine dem Caspar David Friedrichschen Watzman (Abb. 19) ähnelnde Bildaufteilung lässt den

¹⁶² Hedin:2013, S. 77–101.

¹⁶³ Hedin:2013, S. 89.

Betrachter in einiger Höhe über der von Gräsern und einigen Laubbäumen ausgestaffierten Landzunge im Vordergrund schweben, auf dem sich ein Wolfgang Kempster „Stand-in“ zeigt: der Betrachter ist als Rückenfigur im Bild selbst anwesend und wir blicken mit ihm über die Wipfel hinauf zu einer alpin-anmutenden Gebirgslandschaft von weißen Steinformationen. Unerreichbar weit scheint Libert hier Møns Klint in die Ferne zu rücken, selbst das Segelboot gen Horizont auf dem hellblauen Meer scheint näher als die schneeweiße Landschaft vor uns. Die starken Verschattungen der zackig aufragenden Kreidespitzen lassen die Landschaft beinahe bedrohlich erscheinen. Libert mag bei dieser Version der Kreidefelsen weniger an einem nüchtern naturwissenschaftlichen Zugang interessiert gewesen sein, als vielmehr an einer Reise in einer Landschaft des Fantastischen.

Jules Vernes (1828–1905) *Reise zum Mittelpunkt der Erde* wird zwar erst 1864 erscheinen, jedoch sei hier erinnert, dass sich der Eintritt in die Erde bei Verne über einen isländischen, von Schnee bedeckten Vulkan vollzieht. Auch weisen die wie Stalaktiten und Stalaktiten wachsenden spitzförmigen Formationen von Liberts Kreidefelsen eine große formale Verwandtschaft zu Kristallen, Diamanten und anderen Edelsteinen auf, die man unter der Erde vermutete und die prominent in der *Reise zum Mittelpunkt der Erde* vertreten waren. Liberts Møn scheint wie ein Ort, der nicht von dieser Welt ist. Dass gerade die europäische Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts auch auf der Suche nach dem Fantastischen war – oder dass sich dies zumindest für die heutige Rezeption der Bildwelten von um 1850 wie selbstverständlich kommuniziert –, dafür gibt das Buchcover der aktuellen Ausgabe von Vernes Klassiker des Deutschen Taschenbuch Verlags ein gutes Beispiel ab. Darauf zu sehen ist der Blick in die Blaue Grotte auf Capri von Albert Bierstadt aus dem Jahr 1857 (Abb. 38).

Wiederum vier Jahre früher, 1842, malte der Holsteiner Louis Gurlitt (1812–1897) eine Version der Kreidefelsen von Møn, die vom Museum SMK in Kopenhagen – in dessen Besitz das Werk sich befindet – als eine „typische“ Landschaft des klassischen dänischen Goldenen Zeitalters beschrieben wird (Abb. 39).¹⁶⁴ Auch Gurlitt rückt den Sommerspiret in die Ferne, jedoch sind die Kreidefelsen in diesem Fall recht klar von dieser Welt. Wie bei Libert erscheinen sie riesig im Vergleich zu ihrer tatsächlichen Größe, und doch findet sich in allem eine gewisse Wohltemperiertheit.

¹⁶⁴ Anonym. *Louis Gurlitt. Møns Klint*. In: *SMK*. Abrufbar unter: <https://open.smk.dk/artwork/image/KMS525> (zuletzt aufgerufen am 13.10.2020).

Gurlitt macht es einem leicht, in das Bild einzutreten: Durch eine Landzunge im Vordergrund finden wir uns sofort auf festem Grund. Gleichwohl ist es nicht einfach, den Weg zu den Felsen selbst auszumachen, so viele verschiedene Situationen sind in diesem Gemälde zusammengefügt. Von umgestürzten und entwurzelten Bäumen rechts bis hin zu einer pastoralen Landschaft links, in der wir erst auf den zweiten Blick Hirten und ihre Schafe entdecken. Übergänge von wiesenartigem zu felsigem Grund sind durch grünen Bewuchs unterbrochen und erst allmählich gewinnt das Auge des Betrachters genug Halt, um sich zu überlegen, ob und wie er selbst auf die fernen Felsen klettern könnte. Abermals ist die Ostsee zu sehen, die von einem hellen Grün in tiefes Azurblau übergeht. Neben dem Segelschiff gen Horizont rechts findet sich links ein Dampfschiff, dessen Ausstoß fast sichtbarer ist, als es selbst.

Gurlitt unternimmt hier eine epochale oder zeitliche Schichtung, die im Jahr 1842 beginnt und über die historisierende, pastorale Landschaft im Mittelgrund bei einer just in diesen Jahren neuen Technik der hochseefähigen Dampfschiffe abschließt. Er inszeniert nicht weniger als „eines der herausragendsten Merkmale des 19. Jahrhunderts“¹⁶⁵, wie der Historiker Jürgen Osterhammel die neuen Schiffe nennt, die ein Charakteristikum einer neuen Ära sein werden: die Beschleunigung in der Moderne durch Technologie. Nachdem der gebürtige Altonaer Gurlitt sich bei der Holsteinischen Erhebung von 1848 auf die Seite der Separatisten schlug, waren seine Gemälde lange nicht in den ständigen dänischen Sammlungen zu sehen. Erst in den letzten dreißig Jahren ist er wieder konstant als dänischer Künstler des „Goldenen Zeitalters“ vertreten und wird auch als dieser in den Ausstellungen ausgewiesen, nachdem er viele Jahre von der Deutschen Kunstgeschichte adoptiert worden war.¹⁶⁶

Abermals gut zehn Jahre zuvor malte 1831 der 22-jährige Friedrich Sødring (1809–1862) eine Nachtversion von Møns Klint (Abb. 40), die in zweierlei Hinsicht bemerkenswert ist. Mit Sødring nähern wir uns wieder der Zeit Eckersbergs und finden hier eine spätere Version des umzäunten Betrachtterraums wieder. Wie schon bei Eckersberg ist im Bildvordergrund ein für uns abgesteckter Raum ausgewiesen, mit einer flachen Wiese und der schon von Eckersberg bekannten Eiche rechts. Gleichwohl ist in Sødrings Version der Zaun in weite Ferne gerückt und anscheinend auch nicht mehr ganz intakt. Es fehlt auch das Bildpersonal:

¹⁶⁵ Osterhammel, Jürgen. *Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*. Suhrkamp, Berlin, 2018, S. 1010.

¹⁶⁶ *Appendix Künstlerbiografien*. In: Hørgsbro:2019, S. 311.

Diese Betrachtenden-Manege ist allein für uns gedacht. Ungleich vertikaler als bei Eckerberg schießen die Bäume in den nächtlichen Himmel und obwohl alles auf den Blick zum Sommerspirt ausgerichtet ist, wirkt die nächtliche, monochrom weiße Kalklandschaft im Gegensatz zu den spektakulären Versionen der soeben besprochenen Nachfolger weniger attraktiv.

Dies führt uns zum zweiten Fokus dieser Arbeit: der Nacht. Sødring benutzt das bekannte Setting der Kreidefelsen, um die in der deutschen Romantik, im dänischen ‘Goldenen’ Zeitalter und in weiten Teilen der Malerei des 19. Jahrhundert verbreiteten und beliebten Mondbilder zu suggerieren. Von Caspar David Friedrichs *Mondaufgang am Meer* von 1822 (Abb. 41) zu Thomas Fearnleys *Mondlicht in Amalfi* von 1834 (Abb. 42) und Carl Wagners *Mondaufgang* von 1821 (Abb. 43): Die Nachtsicht mit Mond, der durch sein schwächeres Licht mehr Spielraum für Gegenlichteffekte zulässt und dabei oft halb oder ganz von Wolken oder Gegenständen verdeckt wird, war ein populäres und verbreitetes Motiv. In Sødrings Version der Kreidefelsen ist die weiße Landschaft aufgrund der Bildaufteilung nur *ein* Akteur in der Truppe eines nächtlichen Bühnen- und vielleicht auch Schauerstücks, in dem die knochige Eiche, das zerbrochene Geländer, der hell leuchtende Mond und die dazu kontrastierenden, aalglatten, eisigen, weißen Felsen jeweils ihre eigene Rolle spielen.

Eine letzte Møn-Ansicht des 19. Jahrhunderts stammt zwar aus der gleichen Zeit wie die uns nun schon bekannte Version von Eckerberg, jedoch scheint John Christian Clausen Dahls (1788–1857) Variante noch weiter zurück zu reichen (Abb. 44). Der Norweger und Hausgenosse Caspar David Friedrichs aus Dresden malte die Kreidefelsen 1815 in einem schwungvollen Strich, der an das niederländische Goldene Zeitalter und „deren große Epoche“ erinnert, dem das Dänische seinen Namen und seine Sicht auf die Welt verdankt.¹⁶⁷ Von den Segeln der Schiffe über die Steine im Vordergrund zu dem von Bäumen bewachsenen Kliff: Alles scheint von kreisenden, schwingenden Bewegungen getragen. Die Kompositionslinien verdichten sich links der Mittelachse in der hellen Stirnseite der Kreidefelsen. Im Vordergrund läuft ein kleiner Bach in das wellige Meer und die beiden Männer an ihrem Ruderboot scheinen ebenso entrückt, wie der Stein rechts vor ihnen gleichsam klein und riesig wirkt. Dahls Version der Kreidefelsen von Møn rührt aus einer Zeit, in der der ästhetische

¹⁶⁷ Preuß, Sebastian. *Wie die Dänen nach Greifswald kamen*. In: *Weltkunst*, 6.6.2018. Abrufbar unter: <https://www.weltkunst.de/ausstellungen/2018/06/wie-die-daenen-nach-greifswald-kamen> (zuletzt aufgerufen am 15.10.2020).

Grundsicherung des Malens den Verlauf der visuellen Erzählung prägt. Seine Version folgt dem Caspar David Friedrichschen Empfinden, dass das Bild sowohl die äußere Form der Welt, als auch das Innere des Künstlers spiegeln soll.

Dieser kurze, anachronistische Überblick zeigt auf, dass die Kreidefelsen von Møns Klint allein in diesen fünfzig Jahren als Projektionsfläche für verschiedenste Bildauffassungen fungierten. Jede neue Version ist somit auch eine bewusste Entscheidung für ein gewähltes Narrativ. Dies unterstreicht ein Blick in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts, beispielsweise zu dem in der deutschen Kunstgeschichte wenig besprochenen dänischen Maler Hans Fischer (1849–1886), dessen Herbstsicht auf Møns Klint von 1882 (Abb. 45) von intensiver Bewegung und einer nach links schnellenden Dynamik getragen wird. Der Sommerspirt rechts ordnet sich klein allem unter, was zur linken Bildhälfte auf den Horizont zuschießt. Im diffusen, vom Wasser aus spiegelnden Licht einer außerhalb des Bildraums befindlichen Sonne wird der linke Felsvorsprung von hinten angestrahlt und leuchtet im Gegenlicht der Reflexionen des Wassers auf. Im Bild herrscht eine solche Dynamik vor, dass sich sogar der Horizont zu krümmen scheint. Fischer erinnert hier eindrucklich an die Bilder der von Licht dynamisierten Landschaften des Engländers William Turner (1775–1851), der sich „von Matrosen (...) vier Stunden lang an einen Schiffsmast [hatte] binden lassen, um ein Unwetter auf See genau beobachten zu können.“¹⁶⁸

Fischers Møn ist nicht mehr – das sollte an dieser Stelle auch klar werden – mit der Bildsprache des dänischen Goldenen Zeitalters der Malerei verbunden, sondern, – wenn überhaupt –, im Zusammenhang der ab den 1870er Jahren populär werdenden impressionistisch geprägten Skagen-Malerschule zu sehen. Fischers Darstellung der Kreidefelsen bleibt aber eine Ausnahme im späteren 19. Jahrhundert, denn für die Skagen-Maler waren Møn und die Landschaft Seelands kein zentrales Thema mehr. Nicht nur, weil es sich geografisch bei Skagen und Møn um zwei der am weitesten entfernten Punkte innerhalb Dänemarks handelt, sondern vor allem, weil für die Skagen-Maler Møn ideologisch mit dem Goldenen Zeitalter besetzt war.

¹⁶⁸ Wolf, Norbert. *Malerei der Romantik*. Taschen, Köln, 1999, S. 78.

2.7 Fredrik Vermehren

2.7.1 Terra Incognita Jütland

Die Beine eines Hirten scheinen aus der Heide empor zu wachsen, seine Füße verschwinden in dem rötlichen Bewuchs wie Wurzeln in der Erde. Frederik Vermehrens Gemälde *Hirte auf der Heide* von 1855 (Abb. 46) zeigt ein weites und baumloses Land mit dem Protagonisten im Vordergrund. Er steht fest und unbewegt, dafür schwingen in seinen Händen Stricknadeln und ein Wollknäuel hängt auf der Höhe der linken Schulter von seiner Jacke. Vermehren bildet hier weitaus mehr ab, als einen Hirten in der Heide. Er entwirft eine Beziehungskette zwischen dem Menschen und der ihn umgebenden Natur. Die Strickwolle ist der Ertrag der Schafe, die wir links im hinteren Mittelgrund grasen sehen. Die Tiere wiederum werden von diesem kargen, horizontalen Land genährt. Vor einem verschatteten Erdwall inszeniert leuchten sie in derselben hellen Farbpalette wie die Wolle oder die Kleider des Hirten. Vermehren teilt klar mit, dass Mensch und Natur, Tiere und Wolle mit diesem Ort verwoben sind – und damit zu einer Kulturlandschaft werden. Der Detailreichtum der Hirtenkleidung, voller Nähstiche und Löcher, die Knöpfe und Flicker, die freundlichen Falten um die Augen und der hechelnde Hund zu seinen Füßen: All dies vermittelt eine bildliche Authentizität, als ob Vermehren eben jenem Hirten auf Jütland 1855 begegnet wäre. In der Tat gibt es Belege dafür, dass der Maler Frederik Vermehren im Jahr 1854 tatsächlich einem 82-jährigen Hirten in Jütland begegnete.¹⁶⁹

Die eigentliche Relevanz dieses Gemäldes liegt für den hier zentralen Kontext der Erfindung einer dänischen Nationallandschaft aber nicht in seiner porträtistischen Raffinesse, sondern vielmehr in seiner ikonographischen und ikonologischen Weite. Diese Weite der Erzählung umfasst dabei nicht nur einen Zustand des Menschen von „communion with vast, unspoilt, divine nature.“¹⁷⁰ Es ist gerade die uralte Spur des Menschen in der Landschaft, die Vermehren zur zentralen, überzeitlichen Verbindung macht: in Form eines bislang in der Lite-

¹⁶⁹ Anonym. In: *SMK*. Abrufbar unter: <http://collection.smk.dk/#/en/detail/KMS1496> (zuletzt aufgerufen am 02.01.2020).

¹⁷⁰ Nørgaard Larsen:2019, S. 296.

ratur unerwähnt gebliebenen Hirtenstabes.¹⁷¹ In die linke Achsel des Hirten geklemmt, beschreibt der Stab eine Diagonale im Bild, die vom Bildvordergrund bis zum Horizont reicht. Das hintere Ende des Stabes zeigt dabei nicht nur präzise auf die Horizontlinie, sondern deutet ebenfalls auf den höchsten Punkt eines Hünengrabes in der Landschaft. In den bisherigen Beiträgen zu Vermehrens Gemälde wurde dieser wichtige Umstand übersehen, obwohl er doch, so die These dieses Abschnitts, ein wichtiger Schlüssel zur überzeitlichen Bedeutungsebene ist.

Wie wir schon bei Thomas Lundbye sehen konnten, erfreuten sich die Hünengräber als kulturelle Zeugnisse einer vorchristlichen Zeit innerhalb der dänischen Nationalromantik großer Aufmerksamkeit.¹⁷² Freilich sind diese circa fünftausend Jahre alten Strukturen kein dänisches Alleinstellungsmerkmal sondern kommen in annähernd allen Teilen des europäischen Kontinents vor.¹⁷³ Im weiteren Kontext der europäischen Kunstproduktion des 19. Jahrhunderts und insbesondere mit Hinblick auf die Konjunktur des Genres Landschaftsmalerei können wir vergleichbare Tendenzen auch anderenorts nachzeichnen. John Constables Aquarell *Old Sarum* von 1834 (Abb. 47) beispielsweise verbindet ebenfalls die Darstellung eines aus der Eisenzeit befestigten Hügels, der in der Landschaftsdarstellung zum „nationalen Geschichtsdenkmal“¹⁷⁴ erhoben wird. Er scheint dabei sowohl ein „Dokument der ‘guten alten Zeit’“ zu sein, als mit der „romantischen Unendlichkeitssehnsucht“ zu fusionieren.¹⁷⁵

Ähnliches geschieht auch im Falle von Vermehre – gleichwohl ist das Verhältnis von Monument in der Landschaft und Hirte im Vordergrund proportional verkehrt: Constables Hirte im linken Bildvordergrund ist Staffage und Old Serum thron über allem. Bei Vermehrens sind Hirte und Landschaft gleichwertig verbunden. Da der bereits erwähnte Niels Laurits Høyen in seiner Rede vor der skandinavischen Gesellschaft in Kopenhagen 1844 forderte,

¹⁷¹ Nørgaard Larsen bestätigte in einem Gespräch in der dänischen Nationalgalerie am 18.10.2019 im Rahmen der Ausstellung *The Danish Golden Age* (24.08.2019 – 08.12.2019), dass dieser Aspekt bislang nirgends besprochen wurde.

¹⁷² Weyh:2006, S. 85 f.

¹⁷³ Für die unterschiedlichen Einbettungen der Hünengräber und Begriffsdefinitionen in nationale Narrative vgl. Cummings, Vicki. *Dolmen*. In: *Britannica*. Abrufbar unter: <https://www.britannica.com/topic/dolmen> (zuletzt aufgerufen am 02.01.2020) oder Anonym. *Dysosmi*. In: *Projekt Runeberg*. Abrufbar unter: <http://runeberg.org/salmonsens/2/6/0642.html> (zuletzt aufgerufen am 05.05.2020). Für weiterführende Literatur siehe Perschke, Reena. *Die deutsche Megalithgrab-Nomenklatur – Ein Beitrag zum Umgang mit ideologisch belasteter Fachterminologie*. In: *Archäologische Informationen*. Bd. 39, Heidelberg, 2016.

¹⁷⁴ Wolf:2002, S 135.

¹⁷⁵ Wolf:2002, S 136.

dass der Künstler nun „nicht alleine sein Talent entwickeln muss (...), sondern wo er auch für sein Vaterland kämpfen kann, für die ganze nordische Natur, für das Volksleben und alle großen Erinnerungen der Vorzeit“¹⁷⁶ eintreten soll, können wir das Bild Vermehrens als Teil einer größer angelegten Neuausrichtung der dänischen Kunst verstehen. Durch das Hünengrab verbindet Vermehren diesen spezifischen Hirten, seine Schafe und das Land unter seinen Füßen mit vorchristlichen, neolithischen Bestattungsstätten. Dieses Bild scheint kommunizieren zu wollen: Wir ernten seit Anbeginn der Zeit ununterbrochen von diesem Land und unsere Gräber zeugen davon. Der jütländische Hirte ragt aus der Landschaft auf wie ein indigenes Gewächs. Vermehren zeigt diese Landschaft als rötlich blühende Heide, die sich zum Mittelgrund hin zu einer weichen, indifferenten Oberfläche wandelt und schließlich in eine wüstenartige, endlose offene Ebene mündet. Cumuluswolken in einem klaren blauen Himmel unterstreichen die intensive Sonne, die wir nicht sehen können, die aber die Umgebung kraftvoll beleuchtet. Diese „nördliche Wildnis“¹⁷⁷ namens Jütland wird zu einer chromatischen Kulisse, in der sich der Hirte perfekt einfügt.

Der Kunsthistoriker Torsten Gunnarsson definiert „nordic wilderness“ treffend als Kennzeichen einer Landschaftsdarstellung, die „render[s] [a] home country exotic by evoking a kind of generalized and characteristic grandeur“.¹⁷⁸ Und Peter Nørgaard Larsen schlägt in seinem Aufsatz “Backwards to the Future. The Late Golden Age“¹⁷⁹ in Bezug auf das hier besprochene Werk Vermehrens vor, dass der Blick des Hirten auf uns auch die Angst vor dem Verlust einer alten Zeit widerspiegeln. Nørgaard unterschlägt dabei jedoch, was der Titel seines Aufsatzes doch ankündigt: Ist der bildliche Hintergrund des Hirten samt Hünengrab nicht auch ein Plädoyer für Jütland als Teil Dänemarks für die kommende Zeit? Wie ein vergessener Stamm der Vormoderne, der hier von einem meist urbanen Publikum Kopenhagens¹⁸⁰ wohlwollend wiederentdeckt und auf der mentalen Landkarte Dänemarks integriert werden kann.

¹⁷⁶ Høyen:1844, S. 359.

¹⁷⁷ Gunnarsson:1998, S. 91.

¹⁷⁸ Gunnarsson:1998, S. 91.

¹⁷⁹ Nørgaard Larsen:2019, S. 296 ff.

¹⁸⁰ In Bezug auf die steigende Präsenz jütländischer Landschaften in den Ausstellungen Kopenhagens siehe: Oelsner, Gertrud. *Jordforbindelser Dansk maleri 1780–1920 og det antropocæne landskab*. Hirschsprung, Kopenhagen, 2019, S. 54.

Der fordernde, uns in das Bild einladende Blick des Hirten ist nicht nur ungewöhnlich, sondern durch seine phänotypische Aufladung mit blauen Augen und blondem Haar auch im Zusammenhang von inszenierter Kultur und Natur zu lesen, womit „Alterität oder das Verhältnis von Auto- und Heterostereotype oder zwischen individueller und kollektiver Identität (...)“¹⁸¹ berührt werden. Die ethnisch-stereotypische Aufladung und Rückkopplung des Hirten „nordischen Typs“¹⁸² an die ihn umgebende Landschaft mag „die Versuche der europäischen Völker wider[spiegeln], ihre nationale Identität in der Auseinandersetzung mit den Nachbarvölkern zu bestimmen und den Gegensatz dank der Referenz auf die Natur zu legitimieren.“¹⁸³ Damit bleibt er für das Kopenhagener Publikum gleichzeitig vertraut und fremd.

2.7.2 Die kimbrische Wüste

Dieser Entwurf von Jütlands Landschaft ist nicht nur in zeitlicher Hinsicht weit gefasst: Selbst ihre Verortung scheint variabel. So deutet Charlotte Klonk in ihren Schlussgedanken aus *Science and the perception of Nature in late eighteenth and early nineteenth century British landscape Art* an: Ab der Mitte des 19. Jahrhunderts waren fantasievolle Elemente fester Bestandteil wissenschaftlicher und künstlerischer Bildsprache geworden.¹⁸⁴ Ließe sich in unserem Beispiel nicht auch konstatieren, dass Vermehren die kimbrische Landschaft nicht nur als sie selbst, sondern auch als eine transzendente dänische Wüste präsentiert? Jütland erscheint als ein tatsächlicher, wenn auch kaum besuchter, Ort in Norddänemark sowie als ein hoch aufgeladener Kristallisationspunkt dänischer Geschichte, der den tatsächlichen Bauern unter der Sonne des Nordens an einem sich unendlich ausdehnenden Ort in Richtung eines immer weiter entfernten Horizonts verankert. Vermehrens *Hirte auf der Heide*

¹⁸¹ Fink, Gonthier-Louis. *Diskriminierung und Rehabilitierung des Nordens im Spiegel der Klimatheorie*. Arndt, Astrid et al (Hrsg.). *Imagologie des Nordens. Kulturelle Konstruktion von Nördlichkeit in interdisziplinärer Perspektive*. In: Mörke, Olaf (Hrsg.) *Imaginatio Borealis. Bilder des Nordens*. Peter Lang, Frankfurt/Main, 2004, S. 46.

¹⁸² Kurt Karl Eberlein (1890–1944/45) verklärte Caspar David Friedrich pro-nationalsozialistisch mit blondem, wallenden Haar und grün-blauen Augen retrospektiv als nordischen Künstler-Typus. Eberlein, Kurt Karl. *Caspar David Friedrich der Landschaftsmaler. Ein Volksbuch deutscher Kunst*. Velhagen & Klasing, Bielefeld/Leipzig, 1939.

¹⁸³ Fink:2004, S. 45.

¹⁸⁴ Klonk, Charlotte. *Science and the perception on nature. British landscape art in the eighteenth and early nineteenth centuries*. Yale University Press, New Haven, 1996, S. 189 f.

ist einerseits das Bild des tatsächlichen Hirten, den der Maler wohl im Jahr zuvor getroffen hat, aber auch eine Projektionsfläche für die fantasievolle Ausdehnung Dänemarks auf seine geografischen und historischen Grenzen in einen sehr weiten Raum. Die „Weltanschauung und Ausdrucksformen“¹⁸⁵ der Romantik als Versuch, das Kleinste und das Größte, „von der toten Materie bis zum lebendigen Humanen“¹⁸⁶ in einem Werk zusammenzuführen, in dem „Vergangenheit, Gegenwart [und] Zukunft (...) Bausteine eines Universums“¹⁸⁷ darstellen, scheint ebenso für die dänische, nationalromantische Malerei zur Mitte des 19. Jahrhunderts zu gelten, wie sie nach dem Kunsthistoriker Jens Christian Jensen für die deutschen Früh- und Hochromantik im obigen Zitat zutrifft. Bei Vermehren ist sie jedoch weniger christlich-protestantisch motiviert; vielmehr wird eine Genealogie entworfen, die sich von den vorchristlichen Zeiten bis in die Gegenwart des Bildes ziehen soll. Dem Hirten kommt dabei die Rolle eines entfernten, vergessenen Verwandten zu, der sich im wilden Norden Jütlands über Jahrhunderte gehalten hat. Und dieser wilde Norden wird gen Horizont wüstenähnlich.

Mit der Erschließung Skagens im hohen Norden Dänemarks durch Maler wie Martinus Rørbye (1803–1848) oder Vilhelm Kyhn (1819–1903) sind auch erstmals Bilder von Skagen in den Ausstellungen in Charlottenborg in Kopenhagen zu sehen. Dies geschieht in den 1830er Jahren. So kommen zur Mitte des 19. Jahrhunderts neue Motive der bis dahin eher seeländisch geprägten dänischen National-Romantik hinzu, wie wir sie in den vorhergehenden Abschnitten sehen konnten. Die 120 Hektar große Wanderdüne Råbjerg Mile bei Skagen erscheint nun auch als Motiv, wie in Vilhelm Kyhns Leinwand „Skagen Klitter“ von 1845 (Abb. 48) beispielsweise, die als Radierung im Jahr der Entstehung von Vermehrens Hirten 1855 in die Publikation *Den Danske Stat, en almindelig geographisk Skildring for*

¹⁸⁵ Broer, Werner; Etschmann, Walter; Hahne, Robert; Tlutsty, Volker. *Epochen der Kunst, 19. Jahrhundert. Vom Klassizismus zu den Wegbereitern der Moderne*. Bd. 4, Oldenbourg, München, 1997, S. 67.

¹⁸⁶ Jensen, Jens Christian. *Malerei der Romantik in Deutschland*. DuMont, Ostfildern, 1985, S. 8.

¹⁸⁷ Jensen:1985, S. 8.

*Folket*¹⁸⁸ aufgenommen wurde. Die Wanderdünen Jütlands standen so bereit, um das Motiv der „Wüste als Imaginationsraum“¹⁸⁹ und als „leere Fläche für Beschriftung“ zu bedienen.¹⁹⁰

Es dauerte „eine geraume Zeit, ehe das Goldene Zeitalter den dänischen Wilden Westen entdeckte“, wie der Kulturhistoriker Hans Hertel über Jütland schreibt.¹⁹¹ Der jütländische Norden und seine Wüstenlandschaft wurden im beginnenden 20. Jahrhundert gar zum orientalistischen Filmset, als hier Robert Dinesens *Geheimnis der Sphinx* mitten in einer kleinen ‘Wüste’ Nordeuropas gedreht wurde (Abb. 49). Dies ist jedoch, so soll hier schon vermutet sein, kein Phänomen des 20. Jahrhunderts. Vielmehr ist es ein später Ausläufer einer dänischen Orientfaszination¹⁹² des 19. Jahrhunderts, und diese steht auch – so die hier anschließende These – in enger Verbindung zu den Bildern der jütländischen Landschaften.

Hans Christian Andersen stellte 1859 unmissverständlich klar, dass die kimbrischen Landschaften der dänischen National-Romantik und die Fantasielandschaften des orientalistischen Südens eng verwoben waren. Der erste Satz aus seiner “Geschichte aus den Sanddünen“ von 1859 lautet: „Es ist eine Geschichte aus den jütländischen Sanddünen, die aber nicht in Jütland anhebt, sondern weit weg von dieser nördlichen Halbinsel, im Süden, in Spanien beginnt (...). (...) [V]on den Bergen weht ein frischer, labender Wind herab über die Orangengärten, über die prächtigen maurischen Hallen mit ihren goldenen Kuppeln und farbigen Wänden[.]“¹⁹³ Dieser Verbindung in den Bildern von dänischer Nationalromantik und dänischem Orientalismus nachzuspüren wird das Ziel des folgenden Kapitels sein.

¹⁸⁸ Oelsner, Gertrud. *Det opdelt land. Sjaelland, Fyn og Jylland i dansk landskabsmaleri og geografi i 1800-tallet*. In: Oelsner, Gertrud. *Jordforbindelser Dansk maleri 1780–1920 og det antropocæne landskab*. Hirschsprung, Kopenhagen, 2019, S. 95.

¹⁸⁹ Schmitz-Emans, Monika. *Die Wüste als poetologisches Gleichnis. Beispiele, Aspekte, Ausblicke*. Königshausen und Neumann, Würzburg, 2011 (im folgenden Schmitz-Emans:2011), S. 127.

¹⁹⁰ Schmitz-Emans:2011, S. 127.

¹⁹¹ Hertel Hans. *Unser eigenes Schottland. Die Entdeckung Jütlands in der dänischen Kunst und Literatur*. In: Scavenius, Bente (Hrsg.). *Das Goldene Zeitalter in Dänemark. Kunst und Kultur in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. Gyldendal, Kopenhagen, 1994, S. 185.

¹⁹² Zerlang, Martin. *Bagdad i København. Om modernisering i orientalske gevandter*. In: *Kultur & Klasse*, Nr. 82, Kopenhagen, 1996, S. 154–187.

¹⁹³ Andersen, Hans Christian. *Geschichte aus den Sanddünen*. In: Pedersen, Vilhelm; Frølich, Lorenz. *Gesammelte Märchen / Hans Christian Andersen*, 1949 (1859).

Das dänische Goldene Zeitalter wurde entscheidend durch die Institution der Kopenhagener Akademie und den herausragenden Künstler und Lehrer C.W. Eckersberg geprägt. Die Erneuerung der Lehre durch *plein air*-Malerei war ein entscheidender Faktor für die Entwicklung einer Kopenhagener Schule. Die *Guldaldermaleri* der zweiten Generation wurde durch Eckersbergs Schüler Johan Thomas Lundbye oder Peder Christian Skovgaars weiterentwickelt. Im ersten Kapitel wurde deutlich, dass zum beginnenden 19. Jahrhundert einige entscheidende Veränderungen in den Sehkonventionen einsetzten. Schließlich erweiterte sich das Goldene Zeitalter der dänischen Malerei mit dem Bildmotiv Jütland nicht nur geografisch, sondern kippt, wie anhand der Werke Frederik Vermehrens gezeigt wurde, den Horizont in eine imaginäre Ebene der nationalen Romantik.

Es ist gerade die Inbezugnahme eines Betrachters im Bild, so Jonathan Crarys These, durch die sich die Kunst des 19. Jahrhunderts vermehrt auf das Modell eines subjektiven Sehens einlassen kann.¹⁹⁴ Anders formuliert: Die Malerei des dänischen Goldenen Zeitalters will also die „Unterdrückung der Subjektivität des Sehens“¹⁹⁵ des 17. und 18. Jahrhunderts abschütteln. Wie sich mit den zur Jahrhundertmitte beginnenden Darstellungen Jütlands andeutet, kommen nun auch entlegene Gegenden der Nation als Motive auf den Plan. Wenn der Kulturhistoriker Philipp Felsch den „Raum selbst“ als eine „natürliche, in Postmeilen und Wegstunden unterteilte Größe“ bezeichnet, so mag er in dieser Formulierung schon selbst den Widerspruch identifiziert haben, der den Raum generell, aber vor allem im Verlauf des 19. Jahrhunderts, ausmacht: Er ist nämlich alles andere als „natürlich“, sondern gerade durch Transport- und Kommunikationsmittel schrumpf- oder dehnbar. Passender illustriert Felsch wenig später wie sich die beschleunigende „Transportrevolution des 19. Jahrhunderts“¹⁹⁶ auf die subjektive Wahrnehmung auswirken kann: „Heinrich Heine notierte 1843 mit gemischten Gefühlen, die Nordsee brande neuerdings direkt vor Paris.“¹⁹⁷

¹⁹⁴ Crary:1996, S. 15f.

¹⁹⁵ Crary:1996, S. 20.

¹⁹⁶ North, Michael. *Zwischen Hafen und Horizont. Weltgeschichte der Meere*. C.H. Beck, München, 2016, S. 242.

¹⁹⁷ Felsch:2010, S. 22.

Anschließend wird die Frage zu klären sein, wie sich nun der „unermessliche[r] historische[r] Raum“¹⁹⁸ des Orients anbot um den Ursprung der Nation in einer imaginären Landschaft neu zu verhandeln.

3. *II – Weiter Horizont des dänischen Orientalismus*

3.1 Einleitung zum zweiten Kapitel

Mit der zweiten Generation von Malern des dänischen ‘Goldenen Zeitalters’ bildete sich eine national-romantische Schule aus, die motivisch zunächst besonders den Süden Dänemarks und Seeland bevorzugte. Bei der ersten Generation, die sowohl Jens Juel und Nicolai Abildgaard, aber auch den jüngeren C.W. Eckersberg einschließt, tauchte Seeland zwar ebenfalls vermehrt auf, jedoch ohne die politische Dimension der späteren Künstler. Ab den 1830er Jahren wurden schließlich auch Jütland sowie der Norden Jütlands im Besonderen Thema, wie unter anderen Gertrud Oelsner in ihrer empirischen Studie zu den steigenden Zahlen der Werke mit jütländischen Motiven in den Ausstellungen in Kopenhagen anschaulich demonstriert.

Die visuelle Dualität, die das Jütland-Thema grundsätzlich durchzieht, wurde bereits im vorherigen Kapitel anhand der Analyse von Frederik Vermehrens Werk eingeführt. Zum einen ist es die visuelle Entdeckung eines bislang unbearbeiteten geografischen Raums sowie, im Sinne der Agenda Nils Laurits Høyens, die Entdeckung einer nationalen Kunst, die sich in Form einer neuen nationalen Landschaft im Bild äußert. Zum anderen erfuhr die jütländische ‘Wüste’ damit aber auch eine imaginäre Aufladung über die tatsächliche Topographie hinaus, an die das nun folgende Kapitel anknüpft. Die Sanddünen Skagens treten hier – wie bereits nach Hans Christian Andersen zitiert – abermals in Erscheinung.

Skagen ist ein Ort im äußersten Norden Dänemarks, dessen Bild jedoch erst geschaffen werden musste. Es lag so weit abseits vom Zentrum Kopenhagen und die Reise war logistisch so umständlich, dass man noch Mitte des 19. Jahrhunderts doppelt so lang dorthin

¹⁹⁸ Polaschegg:2008, S. 35.

brauchte wie nach Paris.¹⁹⁹ Teile Jütlands waren damit ein zunächst imaginierter Ort, den wenige je gesehen hatten und der gerade im Hinblick auf die Bildpolitiken der national-romantischen Malerei noch zu besetzen war. Hier fehlte es nicht nur an grünen Buchenwäldern als Symbol der Nationalromantiker. Jütland musste überhaupt erst auf der mentalen Landkarte verortet werden: ein Landstrich, der bis zur Jahrhundertmitte „weder das Interesse der Ausländer noch das der Inselbewohner auf sich ziehen konnte.“²⁰⁰

Das vorherige Kapitel zeigte, dass Frederik Vermehrens Schäfer in einer Landschaft platziert wurde, die sich gen Horizont in eine transzendente Wüste verwandelte. Einerseits war sie durch die vorchristlichen Dolmen-Gräber eindeutig als dänische, also nordisch-heidnische Kulturlandschaft gekennzeichnet. Andererseits wird sie, verankert in einer imaginären Wüste, zu einem Nicht-Ort in einer Nicht-Zeit, der mit einigen der Landschaftscharakteristika der Moderne einhergeht, wie sie der Kulturhistoriker Homi Bhabha ausmachte.²⁰¹

Bhabhas Schriften, deren Resonanzraum und Bezugsrahmen häufig die Postkolonialität ist, können für unseren Zusammenhang gerade mit Hinblick auf seine Ideen zu den „margins of the modern nation“ hilfreich sein, um das visuelle *nation-building* des ‘Goldenen Zeitalters’ und der Nationalromantik im Hinblick auf das Konstrukt ‘Orient’²⁰² zu kontextualisieren und neu zu bewerten.²⁰³ In welchem Verhältnis stehen imaginierter ‘Orient’ und tatsächliche Wüstenlandschaft im Norden Dänemarks um 1850 zueinander? Wenn wir gelten lassen können, dass die französische Romantik nicht nur „den Orient als Kontinent einer neuen Sehnsucht“, sondern gar als „Vaterland der Imagination“ seit dem Beginn der napoleonischen Besetzungen in Nordafrika verstand, welche Formen und Funktionen mag dann ein dänischer Orientalismus haben?²⁰⁴ Können wir womöglich die obige Formel umkehren und den

¹⁹⁹ Scavenius: 1994, S. 14 f.

²⁰⁰ Frandsen, Steen Bo. *Dänemark – der kleine Nachbar im Norden. Aspekte der deutsch-dänischen Beziehungen im 19. und 20. Jahrhundert*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1994, S. 36.

²⁰¹ Bhabha, Homi K., *The Location of Culture*. Routledge, New York, 2010 (1994).

²⁰² Aufgrund der Ungenauigkeit des Begriffs ‘Orient’ – historisch, geografisch oder kulturell – sowie der unterschiedlichen kulturwissenschaftlichen Konzepte, die versuchen, zu fassen, was unter dem Begriff zu verstehen ist, läge es nahe, ‘Orient’ durchgängig in Anführungszeichen zu setzen. Im Sinne der Leserlichkeit des Textes wird jedoch auf die Nutzung von Anführungszeichen verzichtet. Die Kontingenz des Begriffs bleibt davon jedoch unberührt.

²⁰³ Bhabha, Homi. *DissemiNation: time, narrative, and the margins of the modern nation*. In: Ashcroft, Bill et al (Hrsg.). *The Post-Colonial Studies Reader*. Routledge, New York, 1990, S. 133.

²⁰⁴ Schmidt, Maria Sabine. *Delacroix und der Orient*. In: Herzogenrath, Wulf (Hrsg.). *Delacroix*. Kunsthalle Bremen, 1996, S. 8.

dänischen ‘Orient’ als Imagination des Vaterlands verstehen? Einiges scheint dafür zu sprechen, dass die dänische Malerei genau dies in einzigartiger Weise getan hat.

Auf den folgenden Seiten werden orientalistische Themen in der dänischen Kunst des 19. Jahrhunderts zunehmend eine Rolle spielen, die gerade nicht als Gegenpol, sondern als parallele und sich gegenseitig bedingende Phänomene zur Erfindung der dänischen Nationallandschaft verstanden werden sollen. Methodisch werden die folgenden Abschnitte dabei weder eine erneuerte Form des Orientalismus bedienen, noch soll ignoriert werden, dass das Konstrukt Orient seit dem Ende des 18. Jahrhunderts im Allgemeinen wie auch in seiner spezifisch dänischen Ausprägung um 1850 als eine „kommunikable Größe“²⁰⁵ und prägende Kraft verstanden werden muss.

Ohne den Faktor ‘Orient’ täten sich in einer Kunstgeschichte der dänischen Malerei des 19. Jahrhunderts Lücken auf, die den gesamten Untersuchungsgegenstand verzerren würden. So ließen sich – um nur ein Beispiel zu nennen – die zentralen Bilder der *Guldaldermaleri* wie Constantin Hansens *Gruppe dänischer Künstler in Rom* (Abb. 50) ohne die Berücksichtigung dieses orientalistischen Trends nicht abschließend erklären. Dass Hansen – im Gegensatz zu den sogenannten ‘Europäern’ oder ‘Internationalen’, die ausländische Motive malten –, in der zeitgenössischen Wahrnehmung zumeist als einer der national gesinnten Künstler verstanden wurde, zeigt die begriffliche Unschärfe der von Niels Laurits Høyen propagierten Lager.²⁰⁶ Fast ausnahmslos reisten auch die ‘nationalsten’ Künstler. Und einer der Meistgereisten unter ihnen ist Martinus Rørbye, der mit seiner Fülle von ‘ausländischen’ Themen eine entscheidende Rolle in diesem Kapitel spielen wird. Auch die folgenden rezeptionsgeschichtlichen Ungenauigkeiten, die die spätere Kunstgeschichtsschreibung durchziehen, bestätigten oder vertieften diese Polarisierung. Sie lässt sich als eine „enduring centre-periphery dichotomy“²⁰⁷ verstehen, wie es die Kunsthistorikerin Karina Lykke nennt. Diese klare Trennung ist schon im Moment ihrer vermeintlichen Implementierung nicht haltbar, wie auf den folgenden Seiten klar werden wird.

²⁰⁵ Polaschegg, Andrea. *Der Andere Orientalismus. Regeln deutsch-morgenländischer Imagination im 19. Jahrhundert*. Walter de Gruyter, Berlin, 2006 (im folgenden Polaschegg:2006), S. 63.

²⁰⁶ Lykke Grand, Karina. *Defining the Golden Age. The history of an epoch and a concept*. In: *Danish Golden Age* (Ausstellungskatalog), Nationalmuseum Stockholm, Stockholm, 2019 (im folgenden Lykke Grand:2019), S. 50.

²⁰⁷ Lykke Grand:2019, S. 49.

Das vorliegende Kapitel beschäftigt sich hauptsächlich mit dem Werk des im damals noch dänischen Norwegen geborenen Malers Martinus Rørbye (1803–1848). Rørbye nimmt eine für unseren Zusammenhang äußerst fruchtbare Sonderstellung innerhalb der *Guldaldermaleri* und der Hochzeit der Nationalromantik ein. Etwas älter als Skovgaard oder Lundbye, war Rørbye ein überaus eifrig reisender Maler, dem eine Schlüsselrolle zukommt, da er sowohl der erste²⁰⁸ Skagen-Maler in Jütland war, als auch eine Fülle von Bildern aus dem geografischen Raum anfertigte, die dem visuellen Konstrukt ‘Orient’ zugeschrieben werden können.

Was genau hinter dem Portmanteau ‘Orient’ stehen kann und wie die verschiedenen Strömungen – spätestens seit Edward Saids bahnbrechender Studie *Orientalism*²⁰⁹ – dieses Diskurses mit einer schier endlosen Fülle an kulturwissenschaftlichen Untersuchungen zum Konstrukt Orient sich auffächern²¹⁰, wird im Laufe des Kapitels vereinzelt angesprochen. Der Begriff ‘Orient’ wird dabei zwar nicht grundlegend neu bewertet, jedoch immer wieder punktuell beleuchtet und hinterfragt.

Rørbyes künstlerischer Werdegang von Dänemark über Frankreich, Italien und Griechenland in das damalige Osmanische Reich führte zu seinen ersten Erfolgen in Dänemark, jedoch erst mit orientalistischen Themen. So typisch diese Form der abgewandelten „Grand Tour“, dem „Initiationsritual“²¹¹ des europäischen Bildungsbürgertums des 19. Jahrhunderts einerseits ist, so soll andererseits gerade hier ein dänischer Sonderweg innerhalb der weitgefächerten Orientalismen des 19. Jahrhunderts aufgezeigt werden, den die dänisch-norwegische Literaturwissenschaftlerin Elisabeth Oxfeldt als „copenhagenizing the orient“ und „orientalizing copenhagen“ zusammenfasste.²¹² Dieser Sonderfall eines von ihr erstmals als „nordic orientalism“ beschriebenen Phänomens ist für die dänische Literatur des 19. Jahrhunderts hinreichend belegt. Für die Kunstgeschichte ist jedoch festzuhalten, dass, abgesehen von Birgitte von Folsachs Ausstellung *By the Light of the Crescent Moon. Images of the Near*

²⁰⁸ Scavenius:1994, S. 183.

²⁰⁹ Said:2003.

²¹⁰ Conrad, Christoph; Kessel, Martina. *Blickwechsel: Moderne, Kultur, Geschichte*. In: Conrad, Christoph; Kessel, Martina (Hrsg.). *Kultur & Geschichte. Neue Einblicke in eine alte Beziehung*. Reclam, Stuttgart, 1998, S. 25 f.

²¹¹ Pieper, Jan. *Die Grand Tour in Moderne und Nachmoderne. Zur Einführung*. In: Imrode, Joseph; Pieper, Jan (Hrsg.). *Die Grand Tour in Moderne und Nachmoderne*. Niemeyer, Tübingen, 2008, S. 4 ff.

²¹² Oxfeldt:2005, S. 53.

East in Danish Art and Literature, zu der ein von ihr verfasster Katalog 1996 erschien, das Thema nie weitergehend untersucht worden ist.²¹³

Das vorliegende Kapitel wird eben jene Doppelstrategie der Orientalisierung Kopenhagens und der Kopenhagenisierung des Orients in den bildlichen Darstellungen des 19. Jahrhunderts nachweisen. Darüber hinaus stellt sich hier die wichtige Frage nach den kunsttheoretischen, beziehungsweise bildspezifischen, Implikationen, die diese Orientbilder mit sich bringen und über eine schiere Transponierung von der Literaturwissenschaft in die Kunstgeschichte hinausgehen. Dies scheint umso dringlicher, wenn die Feststellung der Literaturwissenschaftlerin Andrea Polaschegg gilt, dass Orientbilder „jeweils von bestimmten ästhetischen Strömungen, Philosophien, kulturellen Bewegungen oder gesellschaftlichen Konstellationen zu bestimmten Zeiten *für sich* entdeckt [wurden] – *für* eine romantische Universalpoesie oder eine kollektive Suche nach den Wurzeln der eigenen Kultur (...).“ (sic!)²¹⁴

Der dänische ‘Orient‘ wäre damit ein vortrefflicher Spiegel für die national-romantische Agenda in der dänischen Kunst. Noch entscheidender für unseren Zusammenhang ist wohl aber, dass das Konstrukt Orient zwar als different zum jeweiligen Konstrukt Abendland wahrgenommen wurde, darin aber, so Polaschegg, als „völlig analoge Zivilisation“ begriffen werden konnte.²¹⁵ Damit „firmierte das Morgenland als – positiv oder negativ belegte – Parallelkultur zum Abendland.“²¹⁶ Diese hauptsächlich für die Literatur getroffenen Thesen sollen hier nach Folsachs Untersuchungen von 1996 erstmals wieder – und in der deutschsprachigen Kunstgeschichte überhaupt – für die dänische Kunst des 19. Jahrhunderts aufgegriffen und bildtheoretisch durchleuchtet werden.

Der zweite Teil des Kapitels legt den Fokus auf die Arbeiten der in Warschau geborenen, dänisch-deutsch-polnischen Malerin Elisabeth Jerichau-Baumann (1819–1881). Schon die genaue Definition ihrer Nationalität spiegelt einige der zentralen Identitätsdiskurse der damaligen Zeit wider. Während Rørbyes Bilder sich noch von Dänemark zu einem imaginierten Orient bewegten, in dem sich Dänemark selbst zu finden sucht, widmen wir uns mit Jerichau-Baumann einer Malerin, deren Werke mitunter von der tonangebenden Community der

²¹³ Folsach, Birgitte von. *By the Light of the Crescent Moon. Images of the Near East in Danish art and literature. 1800–1875*. David Sammling, Kopenhagen, 1996.

²¹⁴ Polaschegg:2008, S. 17.

²¹⁵ Polaschegg:2008, S. 19.

²¹⁶ Polaschegg:2008, S. 19.

dänischen Kunst zur Mitte des 19. Jahrhunderts diskreditiert wurden: Sie sahen in ihren Arbeiten die Perspektive einer Fremden, womit zumeist ‘deutsch’ gemeint war.²¹⁷ Jerichau-Baumann „tried hard to fit into the national sentiments of the day“, attestiert Henrik Holm.²¹⁸ Sie malte trotzdem – oder gerade deswegen –, neben einer Fülle von ‚Orientmotiven‘, einige der wirkmächtigsten national-romantischen Dänemark-Bilder. Bemerkenswerterweise beschreibt der künstlerische Werdegang Jerichau-Baumanns, der von Warschau über Düsseldorf und Rom nach Kopenhagen führte, zeitweise sogar die umgekehrte Richtung von Rørbyes Weg – künstlerisch wie geographisch.

In einem abschließenden Exkurs beleuchtet das vorliegende Kapitel einen Teil der Werke des Malers Hans Johan Frederik Berg (1804–1889), der als Norwegens erster²¹⁹ Orientalist gelten mag. Seine Aquarelle zeigen sowohl das Interesse an Motiven des ‘Orients’, als auch an der indigenen Bevölkerung der Sámi im Norden Norwegens. Anhand seiner Arbeiten lässt sich einerseits die Frage nach imaginierten Exotismen des jungen Nationalstaates Norwegen nachverfolgen; andererseits bieten seine Motive einen hilfreichen Vergleichsmoment, um der Frage nachzugehen, inwiefern der dänische Orientalismus tatsächlich eine skandinavische Besonderheit darstellt. Bergs Bilder verdeutlichen, wie sich in zeitgeistig verwandten Motiven des Orientalismus über die Nationalgrenzen hinweg vordergründige Ähnlichkeiten auftun. In ihren spezifischen nationalen Ausprägungen finden jedoch gerade die divergenten Bedingungen der nationalen Schulen Ausdruck.

Dänemark ist im Verlauf des 19. Jahrhunderts im Gegensatz zu seinen europäischen Nachbarn kein expandierendes Reich mehr: es schrumpft. Dem dänischen Orientalismus einen „weiten Horizont“ im Titel des Kapitels voranzustellen ist also ein Rückgriff auf die Kulturgeschichte dieses Begriffs.²²⁰ Die Horizontlinie ist nicht zuletzt in der Malerei die Metapher einer „perpetuierenden Bewegung“, also „eine[r] Grenzlinie, die zwar jederzeit ange-

²¹⁷ Nørgaard Larsen, Peter. *En ægyptisk pottesælgerske ved Gizeh, 1899*. In: *SMK Kopenhagen*, 2016. Abrufbar unter: <https://www.smk.dk/en/highlight/an-egyptian-pot-seller-at-gizeh-1876-78/> (zuletzt aufgerufen am 29.07.2020).

²¹⁸ Holm, Henrik. *Dannebrog. The flag that fell from the Sky: The Golden Age of Danish Art* (Ausstellungskatalog), Eesti Kunstimuuseum/Kadrioru kunstimuuseum, Tallinn, 2019, S. 19.

²¹⁹ Aaserud, Anne. *Hans Johan Frederik Berg. Norway's first Orientalist and Watercolorist?* In: Aaserud, Anne; Ljøgodt, Knut (Hrsg.). *Fra Nesna til Nilen. Akvareller fra Hans Johan Frederik Bergs reiser*. Nordnorsk Kunstmuseum, Tromsø, 2007, (im folgenden Aaserud: 2007), S. 89.

²²⁰ Koschorke, Albrecht. *Der Horizont als Symbol der Überschreitung und Grenze*. Suhrkamp, München, 1990.

peilt, aber niemals überschritten oder auch nur erreicht werden kann.“²²¹ Der weite Horizont des dänischen Orientalismus wäre demnach, so die Vermutung dieses Kapitels, wie eine niemals endende Kamerafahrt, in der die motivische „Horizontflucht der romantische[n] Landschaftsdarstellungen“²²² eine besondere ikonographische und ikonologische Aufladung erfährt.

3.2 Martinus Rørbye

3.2.1 Das Nahe und das Ferne: Goldener Käfig Dänemark

Martinus Rørbye (1803–1848) malt „das Nahe und das Ferne.“²²³ So unscharf diese Feststellung der dänischen Kunsthistorikerin Birgitte von Folsach zunächst erscheinen mag, so treffend ist sie doch für den in Norwegen geborenen Maler und steht gleichsam für eine der zentralen Formeln der Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts.²²⁴ *Det nære og det fjerne* (*Das Nahe und das Ferne*) war auch der Titel einer umfassenden Überblicksausstellung zum Oeuvre Rørbyes, die von 2014 bis 2015 zwischen dem Øregaard Museum, dem P.C. Skovgaard Museum, der Nivaagaards Malerisamling und dem Ribe Kunstmuseum ausgerichtet wurde. Es war die erste größere Ausstellung zu Rørbye in Dänemark seit über dreißig Jahren.²²⁵

Rørbye ist, wie der zuvor besprochene P.C. Skovgaard, ein Künstler der *Guldaldermaleri*, dessen Werk sich erst innerhalb der letzten zehn Jahre erneut des wissenschaftlichen Interesses innerhalb Dänemarks erfreuen konnte. Grundlegende kunsthistorische Forschung zu Rørbye ist außerhalb Dänemarks bislang nur vereinzelt festzustellen. Eine Auseinander-

²²¹ Honold, Alexander. Pfadfinder. *Zur Kolonialisierung des geographischen Raumes*. In: Geppert, Alexander C.T.; Jensen, Uffa; Weinhold, Jörn (Hrsg.). *Ortsgespräche. Raum und Kommunikation im 19. und 20. Jahrhundert*. transcript, Bielefeldt, 2005 (im folgenden Honold:2005), S. 142.

²²² Honold:2005, S. 142

²²³ Folsach, Birgitte von; Søndergaard, Sidsel Maria (Hrsg.). *Martinus Rørbye. Det nære og det fjerne* (Ausstellungskatalog), Øregaard Museum, Skovgaard Museet, Nivaagaards Malerisamling and Ribe Kunstmuseum, Hellerup, 2014.

²²⁴ Beenken, Hermann. *Das neunzehnte Jahrhundert in der deutschen Kunst. Aufgaben und Gehalte. Versuch einer Rechenschaft*. Bruckmann, München, 1944, S. 153 ff.

²²⁵ Anonym. *Martinus Roerbye. Det naere og det fjerne*. In: *Nivaagaard*. Abrufbar unter: <http://www.nivaagaard.dk/wp-content/uploads/2016/04/Martinus-Roerbye-Det-naere-og-det-fjerne.pdf>.

setzung innerhalb der deutschsprachigen Kunstgeschichte mit den skandinavischen Künstlern des 19. Jahrhunderts bleibt damit ein Forschungsdesiderat dieser Arbeit.

Die Fokussierung auf das Thema Orient bei Rørbye will auch einer Konjunktur des 'Orientalismus' in dem Betrachtungszeitraums dieser Arbeit insgesamt gerecht werden, der gerade mit Hinblick auf Rørbyes Werk nicht die Entdeckung eines neuen geographischen Raumes darstelle, sondern im „Bewusstsein schon immer da gewesen [war], gefüllt mit Orten und Figuren, Ereignissen, Bildern und Tönen.“²²⁶ Die Frage nach dem Nahen und Fernen zeigt sich als miteinander verwobenes Gefüge schon in einem Werk des jungen 22-jährigen Rørbye. Dieses Gefüge macht Rørbye, „a leading representative of the Danish Golden Age“²²⁷, zu einem hilfreichen Prisma seiner Generation innerhalb der größeren Frage nach der dänischen Malerei des 19. Jahrhunderts, die uns hier beschäftigt.²²⁸

Dänemark war für Rørbye ein goldener Käfig (Abb. 51). 1825 inszeniert er als junger Mann (im Alter von 22 Jahren) den Blick aus dem Fenster des Wohnzimmers im Elternhaus auf den Kopenhagener Hafen. Der Vater hatte als Staatsbeamter im dänisch-norwegischen Drammen gearbeitet, wo Rørbye bis zum zwölften Lebensjahr aufwuchs. Mit der Unabhängigkeit Norwegens siedelte die Familie nach Kopenhagen über.²²⁹ Als junger Mann und späterer „Lieblingsschüler“²³⁰ C.W. Eckersbergs sehnt er sich jedoch schon auf dieser Leinwand nach der Ferne.

Während Papier und Skizzenbuch unberührt und offen auf dem glänzend-spiegelnden Tisch im Vordergrund liegen, scheint alles auf diesem in der dänischen Nationalgalerie befindlichen Gemälde mit dem Hinfort-Kommen zu tun zu haben. Vor dem aufgestoßenen Fenster stehen als anthropomorphes *pars pro toto* zwei Fußmodelle. Dazwischen wachsen Topfpflanzen in verschiedenen Lebensstadien, vom Zögling rechts zu den blühenden Horten-

²²⁶ Polaschegg:2008, S. 17.

²²⁷ Oelsner, Getrud. *Inventing Jutland for the 'Golden Age': Danish Artists Guided by Sir Walter Scott*. In: Duffy, Cian (Hrsg.) *Romantic Norths Anglo-Nordic Exchanges, 1770–1842*. Palgrave, London, 2017 (im folgenden Oelsner:2017), S. 105.

²²⁸ Grand Lykke, Karina. *The Image of Travelling. Travel Paintings and Writings by the Danish Golden Age Painter Martinus Rørbye*. In: *RIHA Journal 0146*, February 2017. Abrufbar unter: <http://www.riha-journal.org/articles/2017/0146-lykke-grand> (zuletzt aufgerufen am 09.02.2024).

²²⁹ Anonym. *Martinus Rørbye*. In: *Kunstindeks Danmark & Weilbachs Kunstnerleksikon*. Abrufbar unter: <https://www.kulturarv.dk/kid/VisWeilbach.do?kunstnerId=1049&wsektion=alle> (zuletzt aufgerufen am 18.05.2020).

²³⁰ Oelsner:2017, S. 105.

sien links. Ähnliche Stadien des Werdens lassen sich in den Schiffen im Mittelgrund ausmachen. Während eines noch im Bau ist, sind andere schon klar zum Auslaufen. Zentral scheinen jedoch der Innenraum und dessen Doppelung in der goldenen Voliere im Fensterrahmen zu sein, von dem aus wir gemeinsam mit dem jungen Rørbye hinausblicken. Ähnlich den schmalen Streben des Vogelkäfigs zieht sich ein vom Sonnenlicht angestrahlter Zaun um das Haus, dessen goldenes Licht- und Schattenspiel auf der Fensterbank die Analogie von Zimmer und Käfig unterstreicht. Auch der Vogel in der Voliere blickt hinaus gen fernen Horizont. Die chromatische Kongruenz zwischen dem grauen Innenraum und dem grauen Himmel der unmittelbaren Welt des Kopenhagener Hafens betont zudem, dass sich wohl erst weit hinter dem Horizont die nächste erstrebenswerte Freiheit auftun wird. Einzig das von links kommende Sonnenlicht, rückseitig eingefangen vom grünen Hortensienblatt, scheint ein Versprechen auf wahre Freiheit zu sein.

So klar, wie der junge Rørbye hier den Raum im Hinblick auf Bewegungsmöglichkeiten und Öffnungen choreografiert, so eindeutig verschließt er ihn in der räumlichen, und damit auch sinnbildlichen Rückblende. Ein Spiegel nebst der Voliere, in dem sich die Troddeln der Gardine doppelnd, bietet nicht weniger als ein monochromatisches, perspektivisch flaches Schwarz. Rørbyes Blick hinaus durch das offene Fenster steht darüber hinaus auch motivisch für ein paneuropäisches Phänomen, dem das Metropolitan Museum in New York eine Ausstellung unter dem Titel *Rooms with a View. The Open Window in 19th Century* widmete. Dieses Sich-Verzehren nach der Ferne erscheint auch hier als Leitmotiv, denn was Rørbyes Gemälde mit seinem düsteren Spiegel und dem offenen Fenster unmissverständlich klar macht, ist: Kein Raum mehr für einen Schritt zurück, dort wartet nur das Dunkel. Der junge Rørbye will hinaus in die Welt.

3.2.2 Fernes Jütland

Als Rørbye sieben Jahre später im Jahr 1830 aus Kopenhagen gen Norden aufbrach, war Jütland „et rent *terra incognita*“ (eine reine *terra incognita*), wie Gertrud Oelsner schreibt²³¹ und wie bereits im letzten Teil des vorangegangenen Kapitels gezeigt werden kann-

²³¹ Oelsner, Gertrud. *En rejse mellem helstat og nationalstat. Martinus Rørbye i Jylland og Norge i 1830*. In: Folsach, Birgitte von; Søndergaard, Sidsel Maria (Hrsg.), *Martinus Rørbye. Det nære og det fjerne* (Ausstellungskatalog), Øregaard Museum, Skovgaard Museet, Nivaagaards Malerisamling and Ribe Kunstmuseum, Hellerup, 2014 (im folgenden Oelsner:2014), S. 89 ff.

te. Es war die erste von fünf Reisen nach Jütland, die Rørbye unternahme sollte, ganz modern mit dem Dampfschiff von Kopenhagen nach Aarhus. Diese Route war erst im Jahr zuvor eingerichtet worden. Sie eröffnete eine neue Möglichkeit, in den Norden Jütlands zu kommen und war nicht zuletzt eine strukturpolitische Maßnahme, um „den übrigen Rest des Reichs“²³² zu erschließen. Aarhus war nun das Tor zum jütländischen Kernland, der wilden Westküste und schlussendlich auch zu dem noch weit entfernten extremen Norden gen Skagen.

So wurde Aarhus zu einem auch von Künstlern frequentierten Ort – ein Jahr vor Rørbye hielt sich beispielsweise auch schon Christen Køpke dort auf.²³³ Viel weiter gen Norden kamen bis dahin jedoch wenige Maler und es scheint, dass Rørbye der erste bildende Künstler des 19. Jahrhunderts war, der sich in das Zentrum und an die Nordspitze Jütlands aufmachte, durch, mit den Worten von Gertrud Oelsner, weites, undurchdringliches Heideland.²³⁴ Und er hatte bei diesem Vorhaben prominente Begleitung: Auf dem Dampfschiff *Diane* aus Kopenhagen hatte sich auch Hans Christian Andersen eingefunden. Aus Rørbyes Tagebüchern wissen wir, dass die beiden eine Weile gemeinsam reisten, bevor Rørbye am 6. Juni 1830 gen Nordwesten nach Thisted zog, während Andersen nach Viborg in das Landesinnere weiterreiste.²³⁵ So fasziniert der Maler von dieser für ihn ‘exotischen Region’ war, so sehr klingt nach, was wir im ersten Kapitel insbesondere bei P.C. Skovgaard feststellen konnten: Große Teile der Malerei des dänischen Goldenen Zeitalters drehen sich um den Wald und die dänische Buche. Für Rørbye war der Norden Jütlands faszinierend; er „könnte sogar sehr schön sein“, schrieb er aus der Thisted.²³⁶

So fasziniert Rørbye vom Norden Jütlands war, so schwer fiel ihm die visuelle Umsetzung dieser kargen Landschaft, da sie so wenig der Landschaft Seelands entsprach, deren Ästhetik ihn die Kopenhagener Kunstakademie gelehrt hatte.²³⁷ Wir finden vor allem in seinen Aquarellen wüstenartige, sandige Landschaften mit hügeligen Strukturen, wie die Aus-

²³² Oelsner:2014, S. 89. Übersetzung des Autors.

²³³ Oelsner:2014, S. 91.

²³⁴ Oelsner, Gertrud. *Inventing Jutland for the ‘Golden Age’: Danish Artists Guided by Sir Walter Scott*. In: Duffy, Cian (Hrsg.) *Romantic Norths Anglo-Nordic Exchanges, 1770–1842*. Palgrave, London, 2017, S. 106.

²³⁵ Anonym. *Martinus Rørbyes Rejsedagbøger af – Breve. 6. jun. 1830*. In: *Kilder Til Dansk Kunsthistorie. Ny Carlsbergfondet*. Abrufbar unter: <https://roerbye.ktdk.dk/n/i3u9gHHV> (zuletzt aufgerufen am 07.12.2023).

²³⁶ Nielsen, Jytte. *Martinus Rørbye og Thy*. In: *Historisk Årbog for Thy og Vester Hanherred*, 1992, S. 86 f. Übersetzung des Autors.

²³⁷ Oelsner:2019, S. 288.

sicht auf Moor und Dünen aus den frühen 1830er Jahren (Abb. 52). Größere Steine liegen im Vordergrund und stechen aus der wellenartigen Landschaft hervor, die in ihrer Horizontalität nur von einem einsamen Beobachter auf der Horizontlinie unterbrochen wird. Es scheint fast, als ob sich Rørbye einer Wüstenlandschaft als Seestück ohne Wasser nähert. Ein

weiteres Aquarell (Abb. 53) zeigt eine Aussicht bei Gaerum im nördlichsten Bezirk Vendsyssel. Abermals dominiert das Horizontale. Starke Schlagschatten der Steine am Wegesrand lassen auf eine Abend- oder Morgensonne schließen und ein sandiger Weg verläuft am linken Bildrand. Die Figur des Betrachters in der nordjütischen Landschaft auf diesem Blatt lebt 17 Jahre später nochmals in abgewandelten Varianten der zwei stehenden Männer in einem seiner letzten Leinwände auf, als Bild einer Sommernacht in Skagen von 1848 (Abb. 54).

Rørbye wurde damit auch der erste Skagen-Maler, fast vierzig Jahre bevor eine Gruppe von Malern um Peder Severin Krøyer unter demselben Namen bekannt werden würde.²³⁸ Während die meisten von Rørbyes Malerfreunden an der Akademie kaum weiter reisten als bis zu der Insel Seeland, wollte Rørbye die Welt sehen, wie Birgitte von Folsach feststellt.²³⁹ Nachdem er sich 1833 in Skagen und kurz bei seiner Familie in Norwegen aufhielt, reiste er jetzt allerdings Richtung Süden.

3.2.3 Vom geografischen in den imaginären Süden

Rørbye, der Lieblingsschüler Eckersbergs,²⁴⁰ folgt nun den Wegen seines Lehrers. 1833 bricht er zunächst nach Paris auf, wo sich eine für wichtige und in der Forschung bislang unterschätzte Verbindung auftut: Rørbye studierte die Werke einiger bedeutender Romantiker Frankreichs, neben Theodore Gericault (1791–1824) und Horace Vernet (1789–1863) auch die von Eugene Delacroix (1798–1863).²⁴¹ Der dänische Kunsthistoriker Jørgen B. Hartmann kommt zwar zu dem Schluss, dass Rørbye Delacroixs Werk nicht goutierte²⁴²

²³⁸ Folsach:1996, S. 48.

²³⁹ Folsach:1996, S. 48.

²⁴⁰ Folsach:1996, S. 48.

²⁴¹ Von Folsach, S. 48.

²⁴² Hartmann, Jørgen B. *Fra Maleren Martinus Rørbyes Vandreaar*. Kopenhagen, 1950, S. 12.

und Birgitte von Folsach mutmaßt daraufhin, dass es an dem zu dramatischen Strich seines französischen Kollegen gelegen haben muss²⁴³, dennoch ist festzuhalten, dass Rørbye auf dem Weg gen Süden die Werke einer der zentralen Figuren des französischen Orientalismus sah. Von Folsach vermutet zudem, dass es zu einem direkten Treffen kam²⁴⁴, was sich zwar aus den Tagebucheinträgen Rørbyes nicht direkt schließen lässt.²⁴⁵ In einem Brief Rørbyes an C.W. Eckersberg vom 20. August 1834 erwähnt Rørbye jedoch explizit die Begegnung mit den Werken Delacroixs, jenem „sogenannten Romantiker“, der „viel Talent [hat], man kann deutlich sehen, dass er sehr schön zeichnen und malen kann; ersteres tut er jedoch nur selten, da er meisterhaft malt“.²⁴⁶ Rørbye spricht dabei über Delacroixs Werk *Das Massaker von Chios* von 1824 (Abb. 55), jenes dramatische Gemälde, das die Niederschlagung der griechischen Nationalbewegung auf der Insel Chios durch das osmanische Heer von 1822 darstellt.

Abgesehen von seiner politischen Aktualität interessierte sich Rørbye sicherlich auch für Delacroixs detailreiches Bildpersonal, das in jenem geographischem Raum angesiedelt war, den er selbst wenig später bereisen sollte. Es ist bemerkenswert, dass bislang diese konkrete ‘orientalistische’ Verbindung zwischen Delacroix und Rørbye übersehen worden ist: Während Rørbye gerade auf dem Weg zu seiner ersten Reise in den Süden war, die ihn ab 1834 von Italien aus auch nach Athen, Smyrna und Istanbul bringen sollte, kam Delacroix 1834 just von seiner ersten Reise nach Marokko und Algerien zurück, die er als Gast des Diplomaten Charles Edgard de Monray begleitet hatte.²⁴⁷

Eines der wohl bekanntesten Bilder des französischen Orientalismus, *Les Femmes D’Algiers* (Abb. 56), entstand in seiner ersten Version 1834 im Nachgang dieser Reise. Die Sammlung der Kunsthalle Bremen umfasst viele von Delacroixs Vorstudien (Abb. 57) zu den *Les Femmes D’Algiers* gehört, die der Künstler demnach schon angefertigt haben musste, als er mit Rørbye zusammentraf. Beide Künstler zeigen ein ganz ähnliches Interesse an den Dingen des Alltags, von Wasserpfeifen (Abb. 58) über Architektur zu Kaffeekannen, die wir auch

²⁴³ Von Folsach, S. 48.

²⁴⁴ Von Folsach, S. 48.

²⁴⁵ *Kilder til Dansk Kunsthistorie*. Abrufbar unter: <https://www.ktdk.dk> (zuletzt aufgerufen am 06.08.2020).

²⁴⁶ Anonym. *Martinus Rørbyes Rejsedagbøger of – Breve. 20. aug. 1834*. In: *Kilder Til Dansk Kunsthistorie. Ny Carlsbergfondet*. In: *Kilder til Dansk Kunsthistorie*. Abrufbar unter: <https://roerbye.ktdk.dk/d/7WRq?locale=da&q=20.+august+1834> (zuletzt aufgerufen am 06.08.2020). Übersetzung des Autors.

²⁴⁷ Anonym. *Martinus Rørbye*. In: *Kunstindeks Danmark & Weilbachs Kunstnerleksikon*. Abrufbar unter: <https://www.kulturarv.dk/kid/VisKunstner.do?kunstnerId=1049> (zuletzt aufgerufen am 09.06.2020).

bei Rørbyes Studien wenig später finden können (Abb. 59). Dies gilt freilich ebenfalls für eine Vielzahl anderer Künstler dieser Zeit und es lässt sich nicht abschließend belegen, ob und wie tief sich Delacroix von Rørbye in die Karten schauen lassen hat. Es ist jedoch sehr wahrscheinlich, dass diese Eindrücke insbesondere in Anbetracht der für Rørbye just bevorstehenden Route wichtig gewesen sein müssen. Es scheint plausibel, dass diese Begegnung in Paris – sei es auch nur mit den Werken – an einem Scharniermoment und zentralen Ort der orientalistischen Malerei Europas nicht spurlos an Rørbye vorübergegangen ist. Er sollte ein halbes Jahr in Paris bleiben und reiste im April 1834²⁴⁸ weiter, womit er den Herbstsalon im Louvre verpasst hätte, auf dem Delacroixs *Les Femmes d'Algers* erstmals ausgestellt und für die Sammlung gekauft wurde.²⁴⁹ Es ist aber anzunehmen, dass Rørbye spätestens im Nachgang des Salons von 1834 auch von diesem Gemälde Delacroixs erfahren hatte.

Von Paris ging es nun weiter gen Süden. Wie zuvor erwähnt, war Hans Christian Andersen bei Rørbyes erster Jütlandreise zugegen, die seine 1842 veröffentlichte Erzählung „Eines Dichters Basar“ umschreibt.²⁵⁰ Rørbyes kommende Reise folgte den bei Andersen erwähnten Stationen Italien, Griechenland und Orient.²⁵¹ Wir können diese von Andersen literarisch veranschlagten Orte unverändert auf Rørbyes Grand Tour übertragen. Unser Augenmerk soll dabei insbesondere auf der sich im Bild konstituierenden Eigentümlichkeit liegen, die auch schon Andersens Stationen begrifflich beschreiben: An einer Stelle schien die Reise den tatsächlichen Raum – also Griechenland – zu verlassen und in einen imaginären – bei Andersen betitelt mit „Der Orient“ – überzugehen.

Rørbye lebte und arbeitete von 1834 bis 1837 fast drei Jahre in Italien, von wo aus er immer wieder zu Reisen aufbrach. Er traf dort auf eine Gemeinschaft von dänischen Künstlern, die aufschlussreich in Constantin Hansens Gemälde *Eine Gruppe dänischer Künstler in Rom* von 1837 festgehalten wurde (Abb. 50). Wie eine Studie von Constantin Hansen zeigt (Abb. 60), hatte Hansen einen Raum in der Via Gregoriana in Rom als Setting gewählt, um

²⁴⁸ Folsach:1996, S. 48; Anonym. *Martinus Rørbye*. In: *Kunstindeks Danmark & Weilbachs Kunstnerleksikon*. Abrufbar unter: <https://www.kulturarv.dk/kid/VisWeilbach.do?kunstnerId=1049&wsektion=rejser> (aufgerufen am 7.8.2020).

²⁴⁹ Anonym. *Les Femmes d'Algers*. In: *Louvre*. Abrufbar unter: <https://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/women-algiers-their-apartment> (zuletzt aufgerufen am 08.08.2020).

²⁵⁰ H.C. Andersen Centret. Abrufbar unter: <https://andersen.sdu.dk/vaerk/register/info.html?vid=711> (zuletzt aufgerufen am 09.08.2020).

²⁵¹ H.C. Andersen Centret. Abrufbar unter: <https://andersen.sdu.dk/vaerk/register/info.html?vid=711> (zuletzt aufgerufen am 09.08.2020).

eine Auftragsarbeit für die Kopenhagener *Kunstforeningen* zu liefern, die 1837 in Auftrag gegeben wurde, ihm jedoch in der Wahl des Sujets freie Hand ließ.²⁵² Hansens Gemälde zeigt auf dieser Innenansicht nicht nur ihn selbst am linken Bildrand, sondern auch das *who-is-who* der dänischen Künstler in Rom der 1830er Jahre, die „a Golden Age within the Golden Age“²⁵³ waren. Auf dem Balkon rauchend haben sich von links nach rechts Vilhelm Marstrand (1810–1873), Albert Kuchler (1803–1886) und Ditlev Blunck (1798–1853) versammelt, während Jørgen Sonne (1801–1891) ebenfalls rauchend rechts auf dem Tisch rechts Platz genommen hat. Auf dem Boden sind der Architekt Gottlieb Bindesbøll (1800–1856) und schließlich Martinus Rørbye zu sehen. An den Wänden ist eine Vielzahl an Bildern im Bild aufgespannt, die nicht nur einen Großteil der dänischen Literatur zum Goldenen Zeitalter beschäftigte, sondern jüngst von der dänischen Nationalgalerie in Zusammenarbeit mit dem journalistisch arbeitenden Kunsthistoriker Peter Kaer in einer 24-teiligen YouTube-Serie besprochen wurde.²⁵⁴ So finden wir beispielsweise in Hansens Werk an der rechten Wand ein Gemälde, das den Vestatempel in Rom zeigt: ein Werk Constantin Hansens (1804–1880), ebenfalls aus dem Jahr 1837 (Abb. 61). Auf dem Tisch darunter lehnt ein Grundriss des Thorvaldsen Museums, das knappe zehn Jahre später 1848 in Kopenhagen eröffnen sollte. Der Architekt dieses Baus ist gleichsam der Hausherr Gottlieb Bindesbøll (1800–1856): Er ist mit roter Kopfbedeckung im Vordergrund von Hansens Gemälde zu sehen, just vor dem in eine Kaffeetasse blickenden Martinus Rørbye.

Bindesbøll kam zur Entstehungszeit von Hansens Gemälde mit Rørbye von einer neunmonatigen Reise zurück, die sie von Rom nach Korfu, Athen, Smyrna und das damalige Konstantinopel gebracht hatte.²⁵⁵ Bindesbøll liegt auf einem Sitzkissen und erzählt offenbar von der soeben beendeten Reise. Er wird dabei von Hansen kleidungsikonographisch gen Orient gerückt: Er trägt einen in hellem Rot leuchtenden Fez. Dass eben jene Kopfbedeckung um die Mitte des 19. Jahrhunderts populär wurde, liegt unter anderem an den Reformen Sultans Mahmud II. Im Jahr 1826 modernisierte dieser das osmanische Militär und legte dabei

²⁵² Olsson, Carl-Johan. *Familiar subjects and new perspectives. Painting on the move in the Golden Age*. In: Østergaard, Cecilie Høgsbro (Hrsg.), *Danish Golden Age* (Ausstellungskatalog), Nationalmuseum Stockholm, Stockholm, 2019 (im folgenden Olsson:2019), S. 226.

²⁵³ Olsson:2019, S. 226.

²⁵⁴ Kaer, Peter. *Kaers Kunstkalender*. In: SMK. Abrufbar unter: <https://www.smk.dk/section/kaers-kunstkalender/> (zuletzt aufgerufen am 25.05.2020).

²⁵⁵ Folsach:1996, S. 49.

den Fez, der seinen Ursprung auf dem Balkan hatte und mit den Farben aus dem marokkanischen Fes gefasst wurde, als Standard-Kopfbedeckung der osmanischen Soldaten fest.²⁵⁶ Mahmud II. ließ sich 1828 nach seinen Kleiderreformen auch prominent mit Fez und neuer Uniform porträtieren. (Abb. 62). Gleichzeitig war der Fez aber auch in Teilen Griechenlands als Kopfbedeckung verbreitet, und gerade Griechenland war in den Jahren vor der Ankunft Rørbyes als eigenständiger Staat aus dem Osmanischen Reich hervorgegangen, was in den national-demokratischen Zirkeln Kopenhagens sehr genau wahrgenommen wurde.²⁵⁷ Bei Mahmud II. handelt es sich um denselben Herrscher, der den Befehl für das zuvor erwähnte Massaker von Chios angeordnet hatte, das Rørbye im Pariser Salon auf Delacroixs Gemälde sah.

Hansen lässt Bindsbøll also ganz in 'orientalischer' Mode auf Kissen und auf Teppichen liegend erzählen und rückt Rørbye mit einer fast identischen Jacke farblich in seine Nähe. Während alle anderen stehen oder auf Stuhl oder Tisch sitzen, hockt Rørbye auf der Stufe zum Balkon direkt vor Bindsbøll. Hier erklärt sich unter anderem auch Rørbyes Blick in die Kaffeetasse. Er kennt bereits die Geschichten, von denen Bindsbøll berichtet, schließlich war er selbst dabei: Der Hausherr plaudert über die gemeinsame Reise nach Griechenland und Kleinasien.²⁵⁸ Wir wissen auch aus Rørbyes Tagebüchern, dass er oft irritiert von Bindsbølls endlosem „Geschwätz“ war.²⁵⁹ Also lässt Hansen seinen Kollegen Rørbye in die Tasse blicken, als ob er in einem Kaffeesatz nach 'orientalischer' Art versucht, die Zukunft zu lesen oder zumindest der Langeweile zu entgehen. In "orientalischer" Art sind auch die Langpfeifen auf Hansens Bild dargestellt. Noch heute nennt man sie auf Dänisch *Tophanepiper* – benannt nach dem Ortsteil Tophane in Istanbul –; sie waren für das dänische Publikum, das dieses Bild in der Kopenhagener *Kunstforeningen* sehen konnte, gleichsam exotisch wie auch äußerst "trendy"²⁶⁰ in einigen Kreisen, die sich für die aufkommende Mode des 'Orientalismus' begeisterten.

²⁵⁶ Kreiser, Klaus. *Das letzte osmanische Jahrhundert*. Bonn, 2005, S. 316 f.

²⁵⁷ Nørgaard-Nielsen 2004, S. 104.

²⁵⁸ Monrad, Kasper. *Hvorfor stirrer Rørbye i sin kaffekop?*. In: *Tidsskrift for Kunst Og Kultur CRAS*, XLIII, Silkeborg, 1985, S. 25–38. Zitiert in: Folsach:1996, S. 112.

²⁵⁹ Folsach:1996, S. 112.

²⁶⁰ Kaer, Peter. *Kærs Kunstkalendar – afsnit #11: Hvorfor ryger de?* In: *SMK*. Abrufbar unter: <https://www.smk.dk/section/kaers-kunstkalendar/> (zuletzt aufgerufen am 25.05.2020).

Kurze Zeit nach seiner Rückkehr aus Rom wurde Rørbye 1837 in Kopenhagen in die Königliche Akademie aufgenommen – und in der Kopenhagener *Kunstforening* wartete man begehrlich auf seine Orient-, wie der einer Karawanen-Brücke bei Smyrna (Abb. 63).²⁶¹ In der Tat scheint Rørbye hier einen kaleidoskopischen Einblick für den Betrachter bieten zu wollen, in dem eine ganze Reihe von Themen in einer Leinwand verdichtet werden. Gerahmt wird das Bild von einem Kaffeehaus links und einer Brücke rechts. Eine Zeder in der linken Bildhälfte teilt das Bild und spannt sich gleichsam mit ihrem Blätterdach fast über den gesamten Bildraum auf. Ungewohnt ist unser Standpunkt: So schichten sich drei horizontale Ebenen vor uns, die jeweils anders bespielt werden. Auf der Karawanen-Brücke im Hintergrund rechts ziehen ein Esel, drei Kamele, Händler und Fußvolk vorbei. Der Scheitelpunkt der Brücke ist weit an den rechten Bildrand verschoben, und so läuft das Fortbewegungsmittel Kamel blubbernd²⁶² als Hintergrundrauschen durch das Bild. Die abfallende Diagonale der Brücke trifft auf die perspektivisch verkürzte Dachkante des Rasthauses mittig am Baum, und so scheint die Karawane auch etwas entrückt über unseren Köpfen zu verlaufen.

Den Vordergrund lässt Rørbye von Licht und Schatten bespielen, die das Blätterdach hervorruft. Neben einem Hund ist ein Korb mit Gurken und Zucchini zu sehen, die er in ähnlicher Form schon drei Jahre zuvor als Bildmittel des Vordergrundes in der Darstellung eines Marktplatzes an der Amalfiküste in Italien verwendet hatte (Abb. 64). Wirken diese krummen Gurken in Italien, von anderem Gemüse und Früchten begleitet, noch wenig bedrohlich, so scheinen sie hier nun zu einem Schlangenkorb verwandelt,²⁶³ eine Person steht mit einem Papagei auf der Hand rechts von der Bildmitte, während auf dem Gewässer unter der Brücke ein weißer Schwan etwas steif mittig in die Durchsicht platziert wurde. In der Bildmitte finden sich mehrere Gruppen von Männern in detailliert ausgearbeiteten Kostümen, Lang- und Wasserpfeife rauchend, gemeinsam diskutierend oder alleine kontemplierend, sowie an der Laute musizierend. Ein Mann lehnt an der Außenwand unter den aufgereihten Wasserpfeifen und beobachtet das Geschehen aufmerksam. Es offenbart sich hier bereits ein Figuren- und

²⁶¹ Anonym. *Udstilling af Rørbyes rejsebilleder. Februar 1838*. In: *Dansk Kilder til Kunsthistorie*. Abrufbar unter: <https://roerbye.ktdk.dk/d/LOTr?q=r%C3%B8rybe%20kunstforeningen%20smyrna> (zuletzt aufgerufen am 08.02.2024).

²⁶² Lechner, Wolfgang. *Das leise Blubbern der Kamele*. In: *Die Zeit*. Nr. 12, 2000. Abrufbar unter: https://www.zeit.de/2000/12/Das_leise_Blubbern_der_Kamele (zuletzt aufgerufen am 21.05.2020).

²⁶³ Faroqhi, Suraiya. *Kultur und Alltag im Osmanischen Reich. Vom Mittelalter bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts*. C.H. Beck, München, 1995, S. 125 ff.

Objektarsenal, das sich in folgenden Arbeiten in abgewandelten Versionen immer wieder finden wird – und das nicht nur in den ‘Orient’-Darstellungen.

Die Kopenhagener *Kunstforeningen* zeigte Rørbyes Werke, darunter die hier besprochene Leinwand im vom 1. bis 14. Februar 1838.²⁶⁴ Bei 31 Ausstellungen im gesamten Ausstellungsjahr 1838 in der *Kunstforeningen* war Rørbyes²⁶⁵ Schau am längsten von allen in diesem Jahr zu sehen, „hvilket (...) ualmindeligt i perioden - to uger!“ (Wahrlich ungewöhnlich in dieser Zeit – zwei Wochen!).²⁶⁶ Sie wurde auch in der hauseigenen Kunstzeitschrift *Dansk Kunstblad* besprochen: Rørbye hatte es demnach verstanden, mit der Karawanen-Brücke ein Interesse des heimischen Publikums zu bedienen, das sich einen möglichst weitreichenden Einblick in ihr Sehnsuchtskonstrukt namens ‘Orient’ wünschte.²⁶⁷ Hier wird abermals „die bekannte These des Literaturwissenschaftlers Edward Said [gewahrt], [dass] die westeuropäischen Dichter und Gelehrten mit ihren Imaginationen und Konzepten [ihren Orient] selbst erfunden [hätten].“²⁶⁸ Von besonderem Interesse für unseren Zusammenhang ist im Folgenden die Figurengruppe aus fünf sitzenden Männern in der Mitte des Bildes aus Smyrna.

3.2.4 Flickenteppich ‘Orient’

Es ist jene Figurengruppe, die uns auf dem Bild aus Smyrna begegnet, die einen ersten Aufschluss darüber gibt, welche bildimmanenten Besonderheiten sich in Rørbyes Orientdarstellungen manifestieren und die es im Folgenden zu klären gilt. Hierfür ist es nötig, die Aufmerksamkeit auf eine ganze Reihe von Arbeiten zu richten, die der Maler im Zeitraum

²⁶⁴ Anonym. *Kunstforeningens Arkiv 1825–1925. 1838*. In: *Dansk Kilder til Kunsthistorie*. Abrufbar unter: <https://kunstforeningen.ktdk.dk/1838> (zuletzt aufgerufen am 17.05.2020).

²⁶⁵ Anonym. *Kunstforeningens Arkiv 1825–1925. 1838*. In: *Dansk Kilder til Kunsthistorie*. Abrufbar unter: <https://kunstforeningen.ktdk.dk/1838> (zuletzt aufgerufen am 17.05.2020).

²⁶⁶ Anonym. *Kunstforeningens Arkiv 1825–1925. Rørbye: Malerier*. In: *Dansk Kilder til Kunsthistorie*. Abrufbar unter: <https://kunstforeningen.ktdk.dk/udstillinger/1838/roerbye-malerier-1838> (zuletzt aufgerufen am 07.12.2023).

²⁶⁷ Monrad, Kasper. *Hverdagsbilleder. Dansk Guldalder - kunstnerne og deres vilkår*. Ejlers, Kopenhagen, 1989, S. 201.

²⁶⁸ Honold, Alexander. *Nach Bagdad und Jerusalem. Die Wege des Wilhelminischen Orientalismus*. In: Honold, Alexander; Simons, Oliver (Hrsg.). *Kolonialismus als Kultur. Literatur, Medien, Wissenschaft in der deutschen Gründerzeit des Fremden*. Francke, Tübingen, 2002, S. 143 f.

zwischen 1834 und 1845 angefertigt hat. Zur einfacheren Nachverfolgung sind diese Arbeiten hier zunächst mit Titel und Datierung aufgelistet:

1834, *Das Café Nicolao Buiuca in Athen* (Abb. 65)

1837, *Ein türkischer Notar beim Aufsetzen eines Ehevertrages* (Abb. 66)

1838, *Szene aus dem öffentlichen Leben im Orient, Motiv bei der Karawanen-Brücke bei Smyrna* (Abb. 63)

1845, *Eingang zum Praestegarden bei Hillested* (Abb. 67)

1845, *Orientaler beim Schachspiel vor einem türkischen Café und Barbier* (Abb. 2)

Das Los Angeles County Museum of Art besitzt eine Ölstudie auf Papier von Martinus Rørbye aus dem Jahr 1845, die den Eingang zu einem ländlichen dänischen Haus in Hillested auf der süddänischen Insel Lolland zeigt (Abb. 67). Rankende Pflanzen wachsen um den Rundbogen des Türeingangs vor einer weiß gekalkten Wand, wie man sie oft bei dänischen Höfen findet. Die Blätter bilden ein attraktives Schattenspiel und zwei Hausschuhe stehen vor dem Eingang. Ein Blick in die offenstehende Tür lässt einige aufgehängte Mäntel erkennen, sowie eine weitere Tür und ein Fenster mit Gardinen.

Was diese Studie von 1845 in ihrer vermeintlich dänischen Ortsspezifität spektakulär macht, ist, dass sie fast unverändert in Martinus Rørbyes weitaus bekannterem, großformatigem Gemälde eines türkischen Kaffeehauses erscheint (Abb. 2). Das Bild des – wie sich hier zeigt – wohl nur vermeintlich türkischen Kaffeehauses entstand noch im selben Jahr wie die Studie aus Los Angeles. Rørbye füllte die dänische Bühne mit einer orientalistischen Staffage, veränderte kleine Details im Türsturz, beispielsweise, wenn er in der türkischen Version drei Rosetten verbaut. Die Löcher im Putz des Türrahmens bleiben dafür die gleichen und der Wein ist bis hin zu dem Verlauf des Stamms und dem Berühren der Blätter mit der perspektivisch stark verkürzten Tür exakt übernommen worden. Sogar die Hausschuhe vor der Tür bleiben fast identisch, laufen in der späteren Version lediglich ein wenig spitzer zu und verwandeln sich von skandinavischen Clogs zu Pantoffeln aus Tausendundeiner Nacht.

Rørbye bricht die Wand des seeländischen Landhauses auf und macht es zu einem Kaffeehaus, wo sich eine Gruppe von vier Männern draußen beim Schachspiel zusammenfindet. Durch die offene Wand schaut ein Fünfter aufmerksam zu. Schnell fällt auf, dass wir hier

den uns bekannten Figuren aus Smyrna wieder begegnen. Die Konstellation der beiden Figuren rechts ist in Position und Kleidung mit denen aus Smyrna fast identisch. Die mittlere Figur aus Smyrna ist nun erhöht in das Fenster verschoben. Die Vorlage für die im Inneren des Gasthauses rauchende Figur ist eine Verarbeitung einer Bleistiftzeichnung von 1834 aus Athen. Während sich auf dem Athener Blatt der Besitzer des Kaffeehauses Nicolao Biuica innerhalb seiner Gaststätte von Rørbye porträtieren ließ,²⁶⁹ vertauschte Rørbye für seine 1845er-Version eines angeblich türkischen Cafés die Perspektive: Nun erscheint der Besitzer aus Athen im Inneren, während wir von außen hineinblicken.

Die klare Verbindung zwischen diesen Arbeiten in einer pastiche-artigen Verwendung der Motive wurden in der Literatur bislang stets nur angedeutet oder vermutet. Birgitte von Folsach sieht in der Fassade von 1845 eine Verarbeitung des Café Nicolao Biuica, das Rørbye in einem Aquarell aus Athen 1835 festgehalten hatte (Abb. A65).²⁷⁰ Diese Vermutung stellt sich, wie wir sehen können, als falsch heraus. Von Folsach zitiert jedoch auch eine, – wohl zwischen 1916 und 1920 vom damaligen Direktor des Thorvaldsen Museums Mario Krohn getroffene –, richtige Einschätzung, nämlich dass die Fassade mit Hellested in Seeland in Verbindung gebracht werden könne. Es ist anzunehmen, dass von Folsach die Studie aus Los Angeles bis 1996 nicht hatte sehen können.

Der direkte Vergleich mit der Studie aus Los Angeles macht evident und belegt hiermit, dass Rørbye in der Tat das sogenannte türkische Kaffeehaus in einem Hof aus Lolland in Süddänemark mit einem Besitzer aus Athen und einer Gruppe von Gästen bestückt, die vormals in einem Gemälde von Smyrna zu sehen waren. Diese Überlagerung von Bildmotiven verdient nochmals intensivere Aufmerksamkeit, denn die von Rørbye vorgenommene Wiederbenutzung von Motiven und deren Umdeutung ist in der malerischen Praxis freilich nichts Ungewöhnliches.

Gerade das Anfertigen von Skizzen und spätere Zusammenfügen verschiedener Sujets war bis zur *plein air*-Malerei nicht die Ausnahme sondern die Regel. An diesem Moment der Geschichte der dänischen Malerei und gerade bei Eckersbergs Lieblingsschüler Rørbye überlagern sich jedoch ein der Kopenhagener Schule verpflichtetes, minutiöses Einfangen einer tatsächlichen Licht- und Perspektivsituation und die gleichzeitige Aufladung mit imaginierten

²⁶⁹ Folsach:1996, S. 113.

²⁷⁰ Folsach:1996, S. 113.

Themen eines konstruierten Sehnsuchtsraums ‘Orient.’ Es ist insbesondere diese Kombination, die es erlaubt, eine überzeugende visuelle Erzählung zu generieren, obwohl sie teilweise fantastisch ist. Hier zeigt sich auch eine Kontingenz der national-romantischen Ortsspezifität, die ihr in dieser Form eigen zu sein scheint.

Vermeintlich klare Zuordnungen werden radikal geografisch verschoben und ermöglichen, dass das dänische Lolland mit Athen und Smyrna zu einer Kompositlandschaft verschmilzt, die nicht nur präzise die von Elisabeth Oxfeldt vertretene These bebildert, dass in der dänischen Literatur des 19. Jahrhunderts eine Verbindung von dänischem Setting und “oriental props²⁷¹ existiere. Vielmehr schafft das Bild im Gegensatz zu Oxfeldts textlichem Untersuchungsgegenstand eine in sich abgeschlossene Bildwirklichkeit im Moment der Betrachtung, die dem zeitgenössischen Publikum noch stärker die Möglichkeit vermittelte, dass hinter dem Bildrahmen sowohl der dänische Orient wie auch ein orientalisiertes Dänemark gleichzeitig zu sehen sind. Der visuelle Flickenteppich ‘Orient’ in der dänischen Malerei des ‘Goldenen Zeitalters’ vermag es damit, sowohl das Konstrukt ‘Orient’ als auch den national-romantischen Raum ‘Dänemark’ aus seiner Ortsgebundenheit herauszulösen und gerade durch seine vermeintliche Orstspezifität in eine fiktionale Ortsungebundenheit zu überführen. Anders formuliert: Gerade weil alles im Bild wie aus dem Leben gegriffen erscheint, ist die Fiktion, dass der abgebildete Raum existiert haben könnte, so wirksam.

Eine Verwandtschaft mit und gleichsam ein bedeutender Unterschied zu den romantischen Kompositlandschaften wie Caspar David Friedrichs Klosterruine Eldena im Riesengebirge von 1830/1834 (Abb. 68) ist, dass sich hier die Konstruiertheit des Kompositorischen sogleich als offensichtlich offenbart. Die Kombination der beiden Motive Riesengebirge und Eldena präsentieren sich sofort als weltliche Motive, die zusammengefügt eine klare Fiktion sind und sich damit im Umkehrschluss als innere Stimmungslandschaft entfalten. Rørbyes Orientalismus, wie in unserem Beispiel des türkischen Kaffeehauses, ist hingegen erst bei genauer Analyse eine zusammengesetzte Fiktion und erscheint daher realistischer. Im Übrigen taucht hier im Jahr 1844, fast zwanzig Jahre nach Rørbyes Ausblick von seinem Jugendzimmer auf den Hafen, auch die bereits bekannte Vogelvoliere wieder auf. Während der Vogel 1825 noch in der Voliere sitzend analog zum jungen Rørbye aus seinem goldenen Käfig hinausblickte, sind die Vögel in der Kompositlandschaft des dänischen Orients zwanzig Jahre

²⁷¹ Oxfeldt, Elisabeth. *Nordic Orientalism. Paris and the Cosmopolitan Imagination 1800–1900*. Museum Tusulanum Press, University of Copenhagen, Copenhagen, 2005. S. 25.

später nicht mehr im Käfig – vielmehr sitzen sie fröhlich zwitschernd im Freien und laben sich am Geschehen um sie herum.

3.3 Elisabeth Jerichau-Baumann

Elisabeth Jerichau-Baumanns (1819–1881) Werk bildet eine weitere Form des dänischen Orientalismus aus, dessen Genese und Wirkmacht sich jedoch von den Orientbildern Martinus Rørbyes unterscheidet, wie wir in diesem kürzeren Abschnitt sehen werden. Geboren in der Nähe von Warschau zu Zeiten Kongresspolens nach dem Ende der Napoleonischen Kriege, wuchs Jerichau-Baumann in einem deutschsprachigen Zuhause auf.²⁷² Ihr Geburtsjahr fällt auf der Zeitachse der *Guldaldermaleri* in das erste Jahr von Eckersbergs Professur in Kopenhagen. Nach Kindheitsjahren in Danzig, dem Herkunftsort ihrer Mutter, wird Jerichau-Baumanns Ausbildungsstätte ab 1838 die Akademie in Düsseldorf, wo sie 1844 ihr Studium abschloss.²⁷³ Eine studierte Künstlerin zur Mitte des 19. Jahrhunderts zu sein war freilich keine Selbstverständlichkeit²⁷⁴ und Jerichau-Baumann fühlte sich als Teil einer sozialkritischen Strömung mit revolutionär-demokratischen Ideen, die sich selten mit der religiösen Motivik der dominanten Nazarener innerhalb der Düsseldorfer Akademie deckte.²⁷⁵

Interessant ist Jerichau-Baumann für unsere Fragestellung der dänischen Malerei zur Mitte des 19. Jahrhunderts, da sie ab 1847 in Dänemark lebte und arbeitete und nicht zuletzt mit ihrem national-romantischen Gemälde *Mutter Dänemark* (1851) (Abb. 69) ein bis heute nachwirkendes, „starkes, wundervolles Bildnis einer Frau“ schuf, wie Hans Christian Andersen es nannte.²⁷⁶ Mit dieser lobenden Einschätzung stand Andersen jedoch recht allein in Dänemark zur Mitte des 19. Jahrhunderts, denn ein großer Teil der national-romantischen Stimmen sah in der Künstlerin eine „schwache Frau“, eine Ausländerin, deren Kunst nicht goutiert

²⁷² Larsen, Peter Nørgaard. *Elisabeth Jerichau Baumann*. In: *Kunstindeks Danmark & Weilbachs Kunstnerleksikon*. Abrufbar unter: <https://www.kulturarv.dk/kid/VisWeilbach.do?kunstnerId=121&wsektion=alle>.

²⁷³ Larsen, Peter Nørgaard. *Elisabeth Jerichau Baumann*. In: *Kunstindeks Danmark & Weilbachs Kunstnerleksikon*. Abrufbar unter: <https://www.kulturarv.dk/kid/VisWeilbach.do?kunstnerId=121&wsektion=alle>.

²⁷⁴ Deseyve, Yvette; Gleis, Ralph (Hrsg.). *Kampf um Sichtbarkeit Künstlerinnen der Nationalgalerie vor 1919* (Ausstellungskatalog), Reimer, Berlin, 2019, S.

²⁷⁵ Anonym. In: *Kunstindeks Danmark*. Abrufbar unter: <https://www.kulturarv.dk/kid/VisWeilbachRefresh.do?kunstnerId=121&wsektion=biografi>

²⁷⁶ Von Folsach:1996, S. 83.

wurde, die einen „zigeunerhaften Geist“ habe und „undänische“ Bilder male, wie beispielsweise der einflussreiche dänische Kunsthistoriker Emil Hannover noch um 1900 schrieb.²⁷⁷ Tatsächlich kommt Jerichau-Baumann eine exzeptionelle Rolle innerhalb des pan-europäischen Trends des Orientalismus zu. ‘Orient’-Bilder entstammten allgemein dem Umfeld männlicher Künstler, die orientalisches anmutende Frauen in „wenig Kleidung“ darstellten.²⁷⁸ Diese Bilder wurden wiederum meist von Männern gekauft und von Männern angeschaut, wie der Kunsthistoriker Peter Nørgaard Larsen polarisierend zuspitzt.²⁷⁹ Jerichau-Baumann sei aber eine Ausnahmeerscheinung in der europäischen Kunst der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, wie Nørgaard Larsen behauptet.²⁸⁰ Wie verhält es sich also mit den orientalistischen Bildern einer deutsch-polnisch-dänischen Künstlerin innerhalb der dänischen Nationalromantik und des dänischen Orientalismus?

Jerichau-Baumanns Verbindung zu Dänemark entstand im Jahr 1845 in Rom, wo sie den dänischen Maler Jens Adolf Jerichau (1816–1883) kennenlernte, heiratete und mit ihm 1846 nach Dänemark zog. Die Werkgenese Jerichau-Baumanns kann mitunter als chiasmatischer Gegenpol zu Martinus Rørbye gelesen werden. Der junge Rørbye wollte aus dem goldenen Käfig Dänemark ausbrechen und konnte – trotz Motiven, die dem Diktum Nils Laurits Høyens entgegenstanden – große Erfolge innerhalb der national konnotierten Malerei feiern: mit ‘ausländischen’ Themen. Vereinfacht könnte man von einer Bewegung der malerischen Genese Rørbyes von Innen nach Außen sprechen, aus Dänemark hinaus in die Welt. Erst dieser Verlauf brachte ihm künstlerischen Erfolg in der Heimat. Jerichau-Baumanns Motivik bewegte sich in umgekehrter Richtung, von Außen kommend ins Innere der dänischen Motivik und – zunächst paradox erscheinend – damit auch in den dänischen Orientalismus. Trotzdem wurde sie nie ganz in den nationalen Zirkeln Dänemarks aufgenommen, obwohl ihre Sujets mitunter nationaler scheinen, als die ihrer Zeitgenossen.²⁸¹

²⁷⁷ Lykke Grand:2019, S. 49. Übersetzung des Autors.

²⁷⁸ Nørgaard Larsen, Peter. *En ægyptisk pottesælgerske ved Gizeh, 1899*. In: SMK Kopenhagen, 2016. (im folgenden Nørgaard Larsen:2016). Abrufbar unter: <https://www.smk.dk/en/highlight/an-egyptian-pot-seller-at-gizeh-1876-78/> (zuletzt aufgerufen am 02.08.2020).

²⁷⁹ Nørgaard Larsen:2016.

²⁸⁰ Nørgaard Larsen:2016.

²⁸¹ Von Folsach:1996, S. 83.

Hier ist es also nicht das ‘Dänische’, das durch den konstruierten ‘Orient’ hindurch scheint, vielmehr sind es Motive aus einem nicht-dänischen Kontext, die mit einigen vermeintlich zentralen dänischen Motiven verwoben werden. Zwei Bilder Jerichau-Baumanns, die nun untersucht werden und die die populäre Geschichte von Hans Christian Andersens Figur der kleinen Meerjungfrau aufgreifen, führen diese These exemplarisch vor.

3.3.1 Zwei Meerjungfrauen

Elisabeth Jerichau-Baumann verfolgte mehrere Motive über lange Zeiträume. Für unseren Kontext der Verschränkung von national-romantischer Landschaft und Orientalismus sind insbesondere die Darstellungen der *Havfru*, der Meerjungfrau, von Interesse, da sie bislang nicht im Zusammenhang mit ihren ‘Orient’-Bildern untersucht wurden. Die früheste Version kann auf 1847 datiert werden (Abb. 70), eine der spätesten Versionen ist für 1873 belegt (Abb. 71).²⁸² Die erste Darstellung fällt damit in die Zeit, als sich die Malerin nach ihrem Aufenthalt in Rom schließlich in Dänemark niedergelassen hatte. Hans Christian Andersens Geschichte der kleinen Meerjungfrau wurde erst 1837 veröffentlicht.²⁸³ Jerichau-Baumanns Darstellung der *lille Havfru* wäre damit auch eine vergleichsweise frühe malerische Interpretation dieser von Andersen popularisierten Figur, die bis heute für zahllose Adaptionen Vorlage gewesen ist. Andersens Geschichte geht auf die Sage der Odine zurück, die erstmals im 14. Jahrhundert verbrieft ist.²⁸⁴

In allen Darstellungen der Meerjungfrau von Jerichau-Baumann wird vordergründig eine liegende weibliche Figur platziert. Die Meerjungfrau von 1847 (Abb. 70) – zehn Jahre nach der Veröffentlichung von Andersens Geschichte und ein Jahr nach der Ankunft Jerichau-Baumanns in Dänemark – liegt vor einem strahlenden, in hellem Rot und Blau erleuchteten Himmel. Schon in diesem frühen dänischen Werk Jerichau-Baumanns lässt sich sowohl eine Überspitzung, als auch eine Verflachung einzelner Bildelemente ausmachen, die eine Einord-

²⁸² Creed, Mary. *Elisabeth Jerichau-Baumann: Sapphisk orientalisme*. In: *Perspective Journal*, 2023. Abrufbar unter: <https://www.perspectivejournal.dk/elisabeth-jerichau-baumann-sapphisk-orientalisme/> (zuletzt aufgerufen am 08.02.2024)

²⁸³ Anonym. *Den Lille Havfrue*. In: *H.C. Andersen Centret*. Abrufbar unter: <https://andersen.sdu.dk/vaerk/havfrue/> (zuletzt aufgerufen am 10.10.2020).

²⁸⁴ Anonym. *Den Lille Havfrue*. In: *H.C. Andersen Centret*. Abrufbar unter: <https://andersen.sdu.dk/vaerk/havfrue/> (zuletzt aufgerufen am 10.10.2020).

nung Jerichau-Baumanns in einen nordischen Symbolismus *avant la lettre* zulassen. Teilweise erscheinen ihre Himmel wie Vorlagen für die Arbeiten des späteren 19. und frühen 20. Jahrhunderts, in der die Natur des *fin de siècle* zum „symbolschweren Gefühlsraum“ wird.²⁸⁵ Obwohl die Lichtquelle ganz offensichtlich hinter der Figur im Vordergrund liegt, wird die Meerjungfrau in einem silbern schimmernden, leicht schuppigen Glanz auch von links ausgeleuchtet. Zahlreiche Fische haben sich im vorderen Bereich des Bildes unter Wasser versammelt und scharen sich um die aus dem Wasser ragende Frau, deren Hüfte in einen großen, schuppigen Fischeschwanz übergeht. Im linken Bildmittelgrund ragt die Schwanzflosse in die- sigem Licht aus dem Wasser. Mit dem linken Arm lehnt sie sich über einen aus dem Wasser ragenden Stein, auf dem Jerichau-Baumann das Bild signierte. Das von hinten kommende Licht geht in Linien von einer verdeckten Sonne ab und taucht die Figur der Meerjungfrau damit in ein dramatisches Gegenlicht; Teile des Gesichtes bleiben verschattet. Die Bildstim- mung Jerichau-Baumanns ähnelt aber vor allem der Beschreibung Andersens:

Die Sonne war gerade untergegangen, als sie den Kopf über das Wasser erhob; aber alle Wolken glänzten noch wie Rosen und Gold: und inmitten der bleichrothen Luft strahlte der Abendstern so hell und schön; die Luft war mild und frisch und das Meer ganz ruhig.²⁸⁶

Mit großen Augen blickt uns die Meerjungfrau an und wirkt tatsächlich wie aus einer anderen Welt. Das Leuchten in ihren Augen verstärkt diesen Effekt; ihr linkes Auge erscheint gelblich, das rechte verbleibt größtenteils in einem tiefen Grün. Diese Iris-Heterochromie betont nicht nur die Größe der Augen, sondern vermittelt auch den Eindruck, dass es sich hier nicht um ein rein menschliches Wesen handelt. Seetang ist wie die Strahlen einer zarten Krone um ihren Kopf drapiert und vermischt sich mit ihrem über die rechte Schulter fallenden Haar. Während Jerichau-Baumanns Darstellung der hinteren Schwanzflosse etwas unbeholfen wirkt, sind die Lichtakzente auf Körper und Wasser virtuos. Kühn ist auch ein hellroter Tupfer zwischen Körper, Wasser und Stein in der rechten, unteren Bildhälfte – durch ihn erschließt sich sofort, dass vom hinteren Sonnenuntergang Licht zu uns durchdringt. Wir be- gegnen hier einer Figur, die nicht zuletzt durch die Hintergrundlandschaft eine ebenso fantas-

²⁸⁵ Gleis, Ralph. *Dekadenz und dunkle Träume. Der belgische Symbolismus*. Hirmer, München, 2020, S. 187.

²⁸⁶ Anonym. *Den Lille Havfrue*. In: *H.C. Andersen Centret*. Abrufbar unter: <https://andersen.sdu.dk/vaerk/havfrue/> (zuletzt aufgerufen am 10.10.2020).

tische wie reale Wirkung entfaltet. Wie aus einem Märchen von Hans Christian Andersen entsprungen, ungeachtet des Wissens um ihre Fiktionalität mit ihrem schuppigen Schwanz und ihrem festen Blick, tritt die Meerjungfrau wie ein sciene-fiction-ähnlicher Hybrid auf, dessen Kraft sich gerade aus der Vermischung der Sphären speist.

26 Jahre später malt Jerichau-Baumann die Meerjungfrau erneut: Sowohl Figur als auch Landschaft erscheinen hier in abgewandelter Form (Abb. 70). Diese spätere Version von 1873 wurde bereits 1877 von Carl Jacobsen aus dem Atelier der Künstlerin heraus gekauft,²⁸⁷ dem Erben der Carlsberg-Brauerei, der 1894 die Ny Carlsberg Glyptotek gründen sollte. Hier befindet sich das Gemälde bis heute. Jerichau-Baumann behält jedoch einige Bestandteile des ersten Bildes bei. Abermals lehnt die weibliche Figur mit dem linken Arm auf einem aus dem Wasser ragenden Stein, während der rechte Arm auf der Hüfte aufliegt, die den Übergang von menschlichem Körper zum schuppigen Fischschwanz bildet. Die blaue Flosse ragt abermals im linken Bildmittelgrund aus dem Wasser heraus. Der Schmuck fällt diesmal etwas üppiger aus: in Form von Seegras um das linke Handgelenk geschlungen. Auch die aus Seetang und -gras gefertigte Krone ist voller geworden.

Die Gesichtszüge wirken weicher: Es scheint eine andere Person als Vorlage für diese Meerjungfrau gedient zu haben. Der wohl auffälligste Unterschied zeigt sich jedoch im Hintergrund. Die zarten Rottöne sind einem dichten Wolkenhimmel gewichen, aus dem sich Sonnenstrahlen geradewegs vom Himmel zum Wasser bahnen. Hier herrscht kein Morgen- oder Abendlicht, sondern eine von starken Schlagschatten dominierte Mittagssituation, die sich von hellen Sonnenflecken vom Horizont bis zur rechten Schulter der Meerjungfrau ziehen. Im Gegensatz zum endlos erscheinenden Wasser der früheren Version findet sich nun eine schroffe, felsige Küstenlandschaft im linken Bildmittelgrund. Düster ragen diese Felsen haushoch aus dem Wasser.

Wo auch immer diese Landschaft sein mag, eine dänische Landschaft ist es nicht. Zwar war die Landschaft der früheren Version nicht explizit dänisch, doch bat sie die Möglichkeit, – ähnlich wie Vermehrens jütländische Wüste –, von einem tatsächlichen in einen imaginierten dänischen Raum überzugehen. Dieser Möglichkeit stellt sich hier nun eine hochschließende Küstenlandschaft in den Weg. Die Meerjungfrau scheint mittlerweile an anderen Gestaden angekommen zu sein.

²⁸⁷ Abrufbar unter: <https://www.kulturarv.dk/kid/VisVaerk.do?vaerkId=105050> (zuletzt aufgerufen am 29.07.2020).

3.3.2 Eine ägyptische Krugverkäuferin

In Anbetracht dieser beiden Meerjungfrau-Darstellungen drängt sich der Vergleich zu einem weiteren Gemälde Jerichau-Baumanns aus den 1870er Jahren auf: der *Krugverkäuferin aus Gizeh* (Abb. 72). Umgeben von einer Reihe großer Krüge in der linken Bildhälfte und unter einem aus Stoffbahnen gespannten Zelt füllt abermals eine weibliche Figur den zentralen Bildraum aus; wieder lehnt sich diese auf den linken Arm und blickt uns direkt in die Augen. Reich bestückt mit goldenem Schmuck an Hals und Ohren, Armen und Stirn und im semi-transparenten Kleid erscheint die junge Frau geradezu eindrucksvoll. Blaue Stoffbahnen, denen etwas Kaskadisches anhaftet, laufen über ihren Körper. Wie in blaues Wasser gehüllt lässt ihre Kleidung den Körper darunter nur erahnen. So zerflissen der Stoff des obigen Sonnenschutzes ist, so prächtig, farbenfroh und impressionistisch im Duktus strahlt der Teppich, auf dem die Krugverkäuferin sitzt. Es sind genau jene Farben, aus denen sich ihr Schmuck zusammensetzt. Am rechten Bildrand ist der Teppich in seiner Struktur noch klar erkennbar, links unter ihrem nackten Fuß löst Jerichau-Baumann perspektivisch korrekt und dennoch visuell überraschend das Muster des Teppichs in einer Fläche aus Farben auf. So wie die Malerin die oberen Stoffbahnen zur Seite schiebt, um den Blick in den Raum freizugeben, so konterkariert die junge Frau im Bild diese Geste mit ihrer linken Hand, die den Schleier unter dem Kinn locker aber bestimmt zusammenhält. Wir sehen nur so viel, wie wir sehen sollen.

Jerichau-Baumann gewährt hier den Einblick in ein von Teppichen gerahmtes Interieur, das sich im linken Bildhintergrund zu einem schimmernden warmen Himmel öffnet. Bestimmend ist jedoch eine Auffälligkeit, die den Bildern der Meerjungfrauen und der Krugverkäuferin gemein ist: die Spiegelung des betrachtenden Blickes. In ihrem einflussreichen Aufsatz „The Imaginary Orient“ von 1989 argumentierte die amerikanische Kunsthistorikerin Linda Nochlin, dass in der orientalistischen Malerei Europas so gut wie keine Europäer auftauchten.²⁸⁸ Nochlin befand, dass eines der bestimmenden Merkmale der orientalistischen Malerei die Abwesenheit der westlichen oder touristischen Figuren sei. Gleichwohl ist ihre Existenz in der Genese der orientalistischen Bildthemen essentiell: ihre Präsenz manifestierte sich nicht physisch im Bild, sondern durch den zumeist männlichen Blick, den das Bild er-

²⁸⁸ Nochlin, Linda. *The Imaginary Orient*. In: *Art in America*, Bd. 77, Nr. 9, 1989 (im folgenden Nochlin:1989), S. 122.

öffne.²⁸⁹ Hier kommt Jerichau-Baumanns zentrale Rolle in der dänischen Kunst des 19. Jahrhunderts, wie aber auch in der weiteren Kunst des gesamten Orientalismus zur Geltung. Peter Nørgaard Larsen sieht in dem Blick der Krugverkäuferin von Gizeh eine „proudly confrontational“ Figur, die den Betrachter direkt anschaut, anstatt ihre Augen abzuwenden.²⁹⁰

Das Portrait einer Krughändlerin aus der ägyptischen Pyramidenstadt Gizeh scheint thematisch zunächst wenig mit den beiden Meerjungfrauen aus Hans Christian Andersens Märchen zu tun zu haben – und doch ist ihre Verbindung in den Bildern Jerichau-Baumanns so stark. Über die formalen Ähnlichkeiten der Positionierung, der Inszenierung und der attributiven Hintergründe hinausgehend, ist es die Reflexion über die Inszenierung des weiblichen Körpers in den verschiedenen Erzählungen des 19. Jahrhunderts, die Jerichau-Baumann in ihren Bildern thematisiert, ob in nordischen Märchen oder den adaptierten Erzählungen aus *Tausendundeiner Nacht*. Sie löst den weiblichen Körper aus seiner Objekthaftigkeit heraus und stattet ihn mit einer potentiellen Handlungsmacht aus. Die Körper einer fiktionalen, maritimen Chimäre eines Märchens oder einer Verkäuferin in der ägyptischen Wüste werden tatsächliche Personen, die firm ihren Blick auf uns richten, während wir sie ansehen.

Auch wenn man einschränkend anmerken könnte, dass beispielsweise die in Jens Juels Gemälde (Abb. 8) auftauchende Schwiegertochter ebenfalls unseren Blick erwidert, so befinden sich Jerichau-Baumanns Figuren dennoch in einem gänzlich divergenten Setting. Rybergs Schwiegertochter ist klar in ein Gefüge aus Besitz und Abhängigkeiten eingebunden, die sich aus dem sie umgebenden Bildpersonal erschließen. Weitaus größer ist der Unterschied noch, wenn wir uns den zwar motivisch und geographisch fernen, aber in diesem Zusammenhang eindrucklichen Vergleich zu Jean-Léon Gérômes *Sklavenmarkt* von 1867 (Abb. 73) und der dortigen Inszenierung des weiblichen Körpers vor Augen führen. Weder die Meerjungfrau noch die ägyptische Verkäuferin stehen in Jerichau-Baumanns Bildern in jemandes Abhängigkeit, sie sind vielmehr damit beschäftigt, aus einer ermächtigten Position heraus unseren Blick zu spiegeln. Genau hier unterscheiden sich Jerichau-Baumanns Figuren von anderen Orient-Bildern, denn ihre Protagonistinnen blicken aus dem Bild heraus, unabhängig davon, ob wir hineinsehen.

²⁸⁹ Nochlin:1989, S. 122.

²⁹⁰ Nørgaard Larsen:2016.

3.4 Exkurs II: Hans Johan Frederik Berg

Mit einem Exkurs zu einem Werkkorpus des norwegischen Porträtisten und Landschaftsmalers Hans Johan Fredrik Berg (1813–1874) soll zum Abschluss des Kapitels eine ergänzende Frage aufgeworfen werden: Wie ist es um die Ähnlichkeiten und Unterschiede von visuellem *nation-building* und Orientalismus bei den skandinavischen Nachbarn Dänemarks bestellt? Wenn Niels Laurits Høyen stets von einer neuen „skandinavischen“ Kunst sprach, stellt sich freilich die Frage, ob der Fall Dänemark in diesem Kontext überhaupt hinreichend spezifisch ist. Was unterscheidet die Kunst um 1850 in Schweden und Norwegen von der in Dänemark zu dieser Zeit? Die Aquarelle des norwegischen Malers Hans Johan Frederik Berg können illustrieren, wie vielversprechend eine breiter angelegte, gesamtscandinavische Untersuchung zu diesem Thema aussehen könnte, die aber dem Umfang der vorliegenden Arbeit entsprechend hier nur exemplarisch angedeutet werden kann. Verkürzt ließe sich resümieren: Trotz der vermeintlichen Analogien erfüllen die Bilder in Dänemark andere Funktionen als beispielsweise in Norwegen. Bergs Bilder verdeutlichen, wie sich in den vordergründigen Ähnlichkeiten verwandter Motive der Nationalromantik und des Orientalismus über die skandinavischen Nationengrenzen hinweg jedoch gerade die divergenten Bedingungen der verschiedenen nationalen Schulen ausdrücken.

Hans Johan Fredrik Berg wurde im nordnorwegischen Dønna geboren und kam nach einem ersten Studienaufenthalt an der erst 1818 gegründeten Königlichen Zeichenschule in Oslo, dem damaligen Christiania,²⁹¹ nach Kopenhagen. Norwegen war, wie bereits zuvor dargelegt, erst nach dem Frieden von Kiel 1814 von Dänemark getrennt worden und konnte, trotz des Verbleibs der norwegischen Krone in Schweden, ein „selbstständiger Staat mit eigener Verfassung und Parlament“ werden.²⁹² Auch hier wuchs wie in Dänemark „während des 19. Jahrhunderts ein starkes Nationalgefühl heran, das sich vor allem politisch und künstlerisch äußerte.“²⁹³ Gleichwohl etablierte sich diese nationale Bewegung etwas später als in Dänemark und war durch einen ideologischen Gewinn von Territorium – also der Erlangung der nationalen Selbständigkeit – motiviert, während in Dänemark nach 1814 eher der konkre-

²⁹¹ Schöter:2015, S. 49 ff.

²⁹² Schöter:2015, S. 51.

²⁹³ Schöter:2015, S. 51.

te Verlust von Hoheitsgebiet zum Fulcrum des Nationalgefühls maßgeblich beitrug. Die Motivationen sind also mit Hinblick auf tatsächliches Territorium und imaginierten Bildraum präzise gegenläufig: Dänemark verlor Land, Norwegen gewann sein eigenes Land überhaupt erst hinzu.

Berg kam zum weiterführenden Studium bei Jens Ludvig Lund von 1836 bis 1837 nach Kopenhagen an die dortige Akademie. Er war zehn Jahre jünger als der ebenfalls in Norwegen geborene Martinus Rørbye, der Sohn eines dänischen Beamten in Norwegen, der nach dem Kieler Frieden zurück nach Dänemark berufen wurde.²⁹⁴ Ob sich beide 1837 nach Rørbyes Rückkehr aus Rom noch begegneten, ist nicht zu belegen. Gleichwohl bekam Rørbye 1837 die Thorvaldsen Medaille für sein Gemälde einer Hochzeit aus Istanbul (Abb. 66) verliehen. Berg wird sicherlich – wenn nicht vor Ort, dann doch durch Kontakte – von der ersten Verleihung dieses wichtigen Preises und dem Sujet erfahren haben. Von Belang für unseren Kontext ist, dass Berg – Norwegens erster Orientalist²⁹⁵ – sich besonders in seinen Aquarellen ab den 1840er Jahren für die heimischen Themen der jungen Nation Norwegen und gleichsam für Motive des Portmanteau ‘Orient’ interessierte.

3.4.1 Ägypter über dem Polarkreis? Die Aquarelle der Sámi in Nordnorwegen

Die norwegische Kunsthistorikerin Anne Falahat stellt ähnlich wie für unsere Beispiele aus Dänemark fest, dass der ‘Orient’ auch in Norwegen zur Jahrhundertmitte in Mode war und dass man sich für alles interessierte, was „orientalisk” war.²⁹⁶ In dieser Parallele liegt bei genauerer Betrachtung der Motive Bergs aber auch ein gewichtiger Unterschied zu den dänischen Orientalisten. Bergs ‘Orient’ scheint mehr auf einem ethnologischen Interesse zu fußen²⁹⁷, das mit einer norwegischen Besonderheit zusammen gedacht werden muss.

Im Norden Norwegens lebte mit den Sámi eine indigene Minderheit, zu der sich die gerade erst selbst aus der dänischen Kolonialisierung befreiten Norweger im Hinblick auf

²⁹⁴ Folsach:1996, S. 48.

²⁹⁵ Aaserud: 2007 S. 89.

²⁹⁶ Falahat, Ann. *Hans Johan Frederik Berg. Akvarellist, kopist og orientalist*. In: Aaserud, Anne; Ljøgodt, Knut (Hrsg.). *Fra Nesna til Nilen. Akvareller fra Hans Johan Frederik Bergs reiser*. Nordnorsk Kunstmuseum, Tromsø, 2007 (im folgenden Falahat:2007), S. 47.

²⁹⁷ Falahat:2007, S. 45.

diese prä-nationalstaatlichen Ureinwohner des hohen Nordens wiederum in ein quasi kolonialisierendes Verhältnis begaben. Die von den Sámi beanspruchte Region Sápmi, die sich innerhalb der heutigen Grenzen von Norwegen, Schweden, Finnland und Russland bewegt, fand in Norwegen erst 1964 durch den Norsk Sameråd (Norwegischer Rat der Samen) überhaupt eine gemeinsame politische Stimme und hat erst seit 1989 mit dem Sameting ein eigenständiges Parlament in Norwegen.²⁹⁸ Die politischen Folgen einer parallel zur norwegischen Nationalfindung im Verlauf des 19. Jahrhunderts gegenüber den Sámi eingerichteten Ungleichgewichts sind also bis weit in die Gegenwart des 21. Jahrhunderts spürbar.

Für unseren Untersuchungszeitraum innerhalb der norwegischen Nationalromantik und eines norwegischen Orientalismus wären laut der Kunsthistorikerin Falahat „für das norwegische Publikum Bergs ägyptische und sámische Motive gleichsam“ „eksotisk.“²⁹⁹ Dies lässt sich gut anhand der Aquarelle Bergs nachvollziehen, die sich ab den 1860er Jahren in Norwegen einer großen Nachfrage erfreuten.³⁰⁰ Oft löst Berg die Portraitierten aus ihrem konkreten Zusammenhang und stellt sie einer ethnologischen Systematisierung gleich in Hochformaten dar, wie beispielsweise die Darstellung der beiden Sámi-Frauen aus Hamnvik vom 21. Juli 1867 (Abb. 74) verdeutlicht. Detailreich wird die Tracht wiedergegeben: Wir sehen eine junge Frau im Dreiviertelporträt, ihre linke Hand scheint locker eine aus dem Bildgeschehen weisende Leine zu halten. Rechts hinter ihr sitzt eine ältere Frau, den Blick nach links gerichtet.

Es scheint, als ob Berg nicht nur das Aussehen der Frauen aus mehreren Perspektiven darstellen wollte, sondern auch, inwiefern diese beiden Frauen als *pars pro toto* für die Sámi-Frauen aus dieser Region stehen können. Beide tragen die für die Region Finnmark typische Kopfbedeckung der *hornlue*³⁰¹ und besonders im Falle der sitzenden Frau scheint Berg bewusst die Wangen und Augenpartie betonen zu wollen. Der Hintergrund bleibt unbearbeitet, ganz im Gegensatz zu dem im gleichen Jahr entstandenen Aquarell eines Sámipaars aus der Gegend von Tromsø (Abb. 75). Die Farbpalette der Kleidung ist eine andere und im Hintergrund sind Berge und Behausung zu sehen. Die Anordnung von einer sitzender und einer ste-

²⁹⁸ Anonym. *Norsk Sameråd*. In: *Store Norske Leksikon*. Abrufbar unter: https://snl.no/Norsk_Sameråd (zuletzt aufgerufen am 16.05.2020).

²⁹⁹ Falahat:2007, S. 48. Übersetzung des Autors.

³⁰⁰ Falahat:2007, S. 42.

³⁰¹ Falahat:2007, S. 44.

henden Person ist jedoch ähnlich. Diese Versuchsanordnung für ein ethnografisches Festhalten von Menschen und ihren Trachten hatte Berg in den Jahren zuvor in Nordafrika erprobt. Wenn wir uns die Darstellung von drei Algeriern aus Alexandria vom 22. April 1850 (Abb. 76) ansehen, so ist auch hier der Fokus auf die verschiedenen Kleidungsstile und die unterschiedlichen Attribute gelegt, herausgelöst aus einer Umgebung bleibt der Hintergrund unbearbeitet. Die drei Männer aus Algerien befinden sich bemerkenswerterweise in Ägypten: Auch sie sind Fremde in einem für Berg fremden Land. Dem *Ägypter mit Langpfeife* von 1850 (Abb. 77) wiederum stellt Berg einen Stein zum Gegenlehnen anbei, genauso wie einen Baumhain mit den Cheops-Pyramiden im Hintergrund.

Hier lohnt es nun, Gertrud Oelsners Beobachtung aus dem vorherigen Abschnitt dieser Arbeit nochmals hinzuzuziehen. Oelsners hält fest, dass die Bilder Jütlands für das Kopenhagener Publikum zur Jahrhundertmitte so weit weg erschienen, wie Grönland oder Island.³⁰² Wie ist es also für das norwegische Publikum in Bezug auf die Bilder aus den Peripherien des eigenen Landes und dem Konstrukt Orient bestellt? In Bergs Aquarellen wurde nicht, wie im dänischen Orientalismus, das Konstrukt 'Orient' als Bühne für eine parallele Wiederentdeckung der eigenen Nationallandschaft benutzt. Vielmehr schien es darum zu gehen, das exotische Volk der arktischen Ureinwohner der Sámi innerhalb der eigenen Grenzen überhaupt zu entdecken. In dieser Gleichung käme den Sámi in Bergs Bildern zwar vordergründig eine ähnliche Funktion zu wie Vermehrens Hirte. Gleichwohl fungierte der Hirte bei Vermehren als eine national-romantische Wiederentdeckung eines vergessenen Eigenen im bis dahin unbekanntem eigenen Norden Dänemarks. Die Bilder der Sámi von Berg funktionierten aber als norwegische Entdeckung des Fremden im äußersten Norden des eigenen Landes.

Eine noch viel größere Ähnlichkeit stellt sich bei den dänischen Darstellungen der Sinti**z*ze und Rom**n*ja aus Jütland ein – dies geschah jedoch weitaus mehr in der Literatur, als im Bild. Die nach 1830 langsam einsetzende „Jütlandmode“³⁰³ brachte nämlich zahlreiche Publikationen hervor, wie *Ethnographische Skizzen zur jütländischen Heidegegend*³⁰⁴ oder

³⁰² Oelsner, Gertrud. *Jutland – A colony in Denmark*. In: Duffy, Cian (Hrsg.) *Romantic Norths Anglo-Nordic Exchanges, 1770–1842*. Palgrave, London, 2017, S. 281.

³⁰³ Hertel, Hans. *Unser eigenes Schottland. Die Entdeckung Jütlands in der dänischen Kunst und Literatur*. In: Scavenius, Bente (Hrsg.). *Das Goldene Zeitalter in Dänemark. Kunst und Kultur in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. Gyldendal, Kopenhagen, 1994 (im Folgenden Scavenius:1994), S. 178.

³⁰⁴ Hertel:1994, S. 178.

*Die jütländischen Zigeuner und ein rotwelsches Wörterbuch*³⁰⁵, so dass der Kulturhistoriker Hans Hertel dem dänischen Goldenen Zeitalter attestiert, dass es ganz in „Berichten über Zigeuner, Landstreicher, Spitzbuben, Gauner, Galgenvögel, Rotwelsche (...) [schwelgte].“³⁰⁶ Auf der bereits angesprochenen ersten Jütlandreise von Martinus Rørbye und Hans Christian Andersen notierte der Dichter gar 1830, dass er nicht nur endlich die Heide sehen wolle, sondern hoffte „wenn möglich, einer Zigeunerfamilie zu begegnen.“³⁰⁷ Hier schwingt wie in Bergs Aquarellen eine ähnliche Sehnsucht danach mit, in einem unbekanntem Teil des eigenen Landes einem fremden Volk zu begegnen, das dennoch „in unserem Dänemark“³⁰⁸ lebte, wie Andersen festhielt. All dies schlug sich aber weniger umfänglich in der Malerei nieder. Gleichwohl sind Spuren zu finden, wie in Louis Gurlitts großformatigem Gemälde der Landschaft um den Himmelberg auf Jütland von 1842 (Abb. 78). Dort findet sich im Vordergrund an einem in zwei Teile gesprengten Dolmen rastend, eine *Taterfamilie*, der bis heute übliche dänische Begriff für eine Rom*nja-Familie. In Jütland, dieser „Wüstenei“, wo nur die Heide dieses „garstige“, „karge“ und „magere Land“ bedeckt,³⁰⁹ finden sich also beizeiten auch in der Malerei Bilder der Sinti*zze und Rom*nja, die, wie der Pfarrer und Schriftsteller Steen Steensen Blicher für den Zusammenhang dieses Kapitels passend feststellt, „frei umherstreifen wie Beduinen in der Wüste.“³¹⁰

3.5 Zusammenfassung des zweiten Kapitels

Eine Vermutung, der wir uns im zweiten Kapitel nähern wollten, ist, dass der imaginäre Raum Dänemarks proportional größer wurde, umso weniger tatsächliches Gebiet beherrscht wurde. Schon 1841 befand die satirische Zeitschrift *Corsar*, dass sich die Größe des dänischen Territoriums antiproportional zu seinen Staatsausgaben und seinem *Image* verhielt,

³⁰⁵ Hertel:1994, S. 178.

³⁰⁶ Hertel:1994, S. 180.

³⁰⁷ Hertel:1994, S. 180.

³⁰⁸ Zitiert nach Hertel:1994, S. 180.

³⁰⁹ Anonym. *Die Jütländische Heide*. In: *Athene*, März 1815. Zitiert aus: Hertel, Hans. *Unser eigenes Schottland. Die Entdeckung Jütlands in der dänischen Kunst und Literatur*. In: Scavenius:1994, S. 176.

³¹⁰ Blicher, Steen Stesnen. *Vestlig Profil af den Cimbriske Halvøe*. Kopenhagen, 1839. Zitiert aus: Hertel, Hans. *Unser eigenes Schottland. Die Entdeckung Jütlands in der dänischen Kunst und Literatur*. In: Scavenius:1994, S. 178.

wie eine Illustration aus der Zeitschrift verdeutlicht (Abb. 79).³¹¹ Diese These lässt sich insbesondere auch für die Bildgehalte der Kunst innerhalb eines Zeitrahmens nachweisen, der spätestens mit dem traumatischen Verlust Norwegens nach dem Kieler Frieden von 1814 einsetzte, und auf den in der Malerei überhaupt erst eine breite Forcierung der national-romantischen Malerei folgte.³¹² In der Folge expandierte das imaginäre Dänemark kontinuierlich, zunächst gen geografischem Westen und Norden nach Jütland. Die kimbrische Landzunge erfuhr gleichzeitig eine Transzendierung, umso weiter nördlich die Themen der Bilder angesiedelt wurden. Jütland erlebte dabei kurz nach seiner Aufnahme in den visuellen Kanon der nationalen Landschaft Dänemarks eine Verschiebung in den imaginären Süden. Überspitzt ließe sich zusammenfassen: Die wirklichen Dünen Jütlands wurden rasch zu den imaginären Wüsten des dänischen Orients.

Mit dem Verlust Schleswigs, Holsteins und Lauenburgs 1864 endete diese Doppelbewegung und kollabierte in einen Rückzug in den sozialen wie künstlerischen Biedermeier, den erst die französisch impressionistisch gefärbten Skagen-Maler um Peder Severin Krøyer ab den 1870er Jahren wieder aufbrechen werden. Die Skagen-Maler wären jedoch, so lässt sich mit gutem Grund annehmen, ohne die vorausgegangene imaginäre Expansion Dänemarks im Bild kaum denkbar gewesen.

Eine weitere Parallele stellte sich zwischen dem dänischem Orient und der dänischen Landschaft ein, die uns in ähnlicher Weise bereits im ersten Kapitel begegnete: analog zum „endless summer“ der seeländischen und jütländischen Landschaft ist der dänische Orient in den Bildern ein durchweg warmer Ort. Wie wir aus Rørbyes Tagebüchern erfahren, hätte es durchaus kühlere Motive gegeben, die sich dennoch nirgends in seinen Bildern niederschlugen. Am 14. Dezember 1835 um 11 Uhr vormittags beispielsweise erreicht er das türkische Festland aus Griechenland kommend zum ersten Mal und notiert: „(...) war es aber auch kalt und wir sahen Schnee auf den höchsten Bergen.“³¹³ Diesen Schnee bekommen wir jedoch ebenso selten zu sehen, wie im endlosen dänischen Sommer daheim.

³¹¹ Bjørn, Klaus. *Ein kleines armes Land? Das Dänemark des Goldenen Zeitalters*. In: Scavenius:1994, S. 15.

³¹² Høyen:1871.

³¹³ Tagebücher von Martinus Rørbye als fotografierte Originale und in Transkription. Eintrag vom 14. Dezember 1835: „(...) men det var koldt, og vi saae Sne paa de høieste Bjerger“. In: *Kilder til Dansk Kunsthistorie*. Abrufbar unter: <http://roerbye.ktdk.dk/n/mqHieEG5> (zuletzt aufgerufen am 17.05.2020). Übersetzung des Autors.

Blicken wir nun abschließend noch einmal auf die Thesen des eingangs erwähnten Kulturhistorikers Homi Bhabha zurück. In der Einführung seines vielrezipierten Werks *The Location of Culture* heißt es:

(...) but in the *fin de siècle*, we find ourselves in the moment of transit where space and time cross to produce complex figures of difference and identity, past and present, inside and outside, inclusion and exclusion. For there is a sense of disorientation, a disturbance of direction, in the 'beyond' (...).³¹⁴ (sic!)

Obwohl sich Bhabhas missverständlich benutzter Begriff des *fin de siècle* auf das Ende des 20. Jahrhunderts bezieht, treffen seine Feststellungen ebenso für die in diesem Kapitel besprochenen Werke des 19. Jahrhunderts nahezu uneingeschränkt zu. Sicherlich sind Bhabhas Thesen explizit weit gefasst, um möglichst viele Phänomene in seiner Untersuchung abdecken zu können. Umso mehr kann unsere Untersuchung eines weiten Horizonts des dänischen Orientalismus in der dänischen Malerei um 1850 und dessen weitere Einordnung in die Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts nicht nur aufzeigen, dass die von Bhabha angesprochenen Diskurse komplexerer Identitäten, schon für den hier vorliegenden Untersuchungszeitraum, relevant sind. Im Umkehrschluss wird allerdings auch deutlich, dass gerade das lange 19. Jahrhundert für Fragen von Identität und visueller Hybridität ein aufschlussreiches Feld abbildet, dem die Kunstgeschichte zumindest für den skandinavischen Raum bislang zu wenig Aufmerksamkeit geschenkt hat.

³¹⁴ Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. Routledge, New York, 2010 (1994), S. 2.

4. III – Koloniale Landschaft der dänischen Karibik

4.1 Einleitung zum dritten Kapitel

Der dänische Kunsthistoriker und Kurator an der Kopenhagener Nationalgalerie Henrik Holm spricht in seinem Beitrag „The darker side of the Golden Age. Denmark as a colonial power“³¹⁵ von einem bisher vernachlässigten Teil der Geschichte des dänischen Goldenen Zeitalters, nämlich den ökonomischen Voraussetzungen, die einen großen Teil der *Guldaldermaleri* überhaupt erst ermöglichten. In der Tat stellt sich die grundlegende Frage, woher das Geld für eine florierende Malerei kam, wenn doch nach dem anfangs erwähnten Bombardement Kopenhagens durch die britische Flotte 1807 und dem Verlust Norwegens 1814 wichtige Standbeine der dänische Wirtschaft verloren gingen.³¹⁶

Das 19. Jahrhundert begann für Dänemark mit dem Staatsbankrott und der „Krieg an der Seite Napoleons gegen England erwies sich als desaströs.“³¹⁷ Gerade die nationalromantische Malerei, besonders jener Künstler, die im ersten Kapitel besprochen wurden, sowie in geringerem Maße auch einige der Werke der nordischen Orientalisten, wurde nicht mehr ausschließlich vom Königshaus oder dem Adel, sondern von einer aufstrebenden bürgerlichen Schicht beauftragt und finanziert. Holm zeigt aufschlussreich – und in drastischen Metaphern –, dass einige der zentralen Werke von Jens Juel gleichsam vom Blut der Sklaverei durchtränkt seien.³¹⁸

Wir kehren an dieser Stelle nochmals zu dem Auftragsporträt Niels Rybergs mit seinem Schwiegersohn und seiner Tochter von 1797 zurück (Abb. 8), das schon anfangs im Zusammenhang mit der im Bild verarbeiteten Blickpolitik zum beginnenden 19. Jahrhundert besprochen wurde. Dieses großformatige Werk käme unschuldig im Kleid des frühen Goldenen Zeitalters daher, blende aber aus, so Holm, dass der Händler Ryberg als ein gnadenloser „tightpacker“ galt, der seine auf 400 Personen ausgelegten Sklavenschiffe an den dänischen Handelsstützpunkten an der ghanischen „Goldküste“ mit bis zu 449 Menschen „überlud“,

³¹⁵ Holm, Henrik. *The darker side of the Golden Age. Denmark as a colonial power*. In: *Danish Golden Age* (Ausstellungskatalog), Nationalmuseum Stockholm, Stockholm, 2019 (Im folgenden Holm:2019a), S. 268 ff.

³¹⁶ Schröter:2015, S. 50 ff.

³¹⁷ Schröter:2015, S. 50.

³¹⁸ Holm:2019a, S. 268.

damit ihm ein maximaler Gewinn im Verkauf der Menschen in den dänischen Zuckerplantagen der Karibik garantiert werden konnte.³¹⁹ Gerade einmal 181 von 449 Menschen überlebten solch eine Überfahrt, um danach auf den Zuckerplantagen zu schuften.³²⁰ Der Unternehmer Ernst Graf von Schimmelmann (1747–1831), Sohn des pommerschen Kaufmanns und späteren mächtigsten Sklavenhalters in Dänisch-Westindien Heinrich Carl Graf von Schimmelmann (1724–1782), trug als dänischer Finanz- und Außenminister seinen Teil dazu bei, dass der Menschenhandel durch die „Forordningen om Negerhandelen“³²¹ von 1792 trotz aufkommenden Widerstands aufrechterhalten werden konnte.³²²

Auch das britische Bombardement auf Kopenhagen von 1804 steht bei näherer Betrachtung in einem kolonialpolitischen Licht. Häufig als Erweckungsmoment eines dänischen nationalromantischen Narrativs tradiert,³²³ wird der englische Angriff zumeist nur als Konsequenz für das dänische Engagement auf napoleonischer Seite in Europa dargestellt. Er ist jedoch gerade auch mit der Revolution auf Haiti verbunden, der Nachbarinsel der dänischen Besitzungen in der Karibik. Der ehemals versklavte Toussaint Louverture (1743–1803) befreite die französische Kolonie Saint-Domingue und erklärte sie im Jahr 1804 für unabhängig: Der Bundesstaat Haiti wurde geboren.³²⁴ Sowohl die Seeschlacht von Kopenhagen 1801 als auch das Bombardement Kopenhagens 1807 standen demnach unter dem Vorzeichen, britische Interessen zu schützen, nämlich eine dänische Flottenhilfe für Napoleon – insbesondere in der Karibik – zu vereiteln. Vice versa fürchtete sich Kopenhagen vor einer Revolte auf seinen eigenen Inseln in direkter Nachbarschaft zu Haiti, die 1848 unweigerlich kommen sollte.

Das dänische Goldene Zeitalter der Malerei ist also sowohl mit den globalen politischen Vorbedingungen als auch mit den dänischen Kolonien in der Karibik enger verknüpft, als es die bisherige Geschichtsschreibung nahelegt. Dies gilt auch für die Rebellion von John

³¹⁹ Holm:2019a, S. 268.

³²⁰ Holm:2019a, S. 268 f.

³²¹ Da das historische Dokument im Jahr 1792 diesen Titel trug, wird die Formulierung hier beibehalten – im Fließtext oder als paraphrasiertes Zitat würde der Autor dieses Wort nicht nutzen, weder in Wort oder Schrift.

³²² Holm:2019a, S. 271.

³²³ Nørgaard:2019a, S. 14 ff.

³²⁴ Olsen, Poul Erik (Hrsg.) *Vestindien. St. Croix, St. Thomas og St. Jan.* Gads, Kopenhagen, 2017 (im folgenden Olsen:2017), S. 212 ff.

Gottliff in Dänisch-Westindien von 1848, die den Insel-Gouverneur Peter von Scholten zur Erklärung zwang, dass die Sklaverei beendet sei, wie auch für den sogenannten Feueraufstand³²⁵ von 1878. Ökonomisch ist festzuhalten, dass die Kolonien eine kontinuierliche Einnahmequelle für Dänemark blieben, sogar über die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts hinaus. Nach 1848 begann Dänemark jedoch, von einem „imperialen Reich und einer nordatlantischen Supermacht in ein sehr kleines Land zu schrumpfen.“³²⁶ Erst als sich auch ein ökonomischer Unnutzen der Kolonien in den Handelsbüchern abzeichnete, wurde – trotz starker und emotionaler Gegenstimmen in der dänischen Öffentlichkeit – mit dem Verkauf an die Vereinigten Staaten von Amerika im Jahr 1917 die dänische Besitzung in der Karibik offiziell beendet.³²⁷ Freilich wurden die Bewohner der drei karibischen Inseln von ehemals *Dansk Vestindien* nicht gefragt, ob sie verkauft werden wollen. Für unseren Zusammenhang der dänischen Kunst des 19. Jahrhunderts überspitzt Holm vor dem politischen Hintergrund der Sklaverei auf Dänisch-Westindien:

In all likelihood, there would have been no Juel, no Ryberg and no Golden Age without the harsh and deadly labours undertaken by the enslaved in the sugar plantations.³²⁸

Die These Holms mag in dieser apodiktischen Form angreifbar sein, dennoch stellen sich in der Folge mehrere Fragen für unseren Untersuchungsgegenstand. Wenn die karibischen Besitzungen eine derart zentrale ökonomische Stellung innerhalb des für diese Arbeit gesetzten Rahmens hatten, wurden Bilder auf und von Dänisch-Westindien produziert? Können wir für die dänischen Kolonien ähnliches feststellen, was Tim Barringer für die britischen Kolonien der Karibik konstatiert, dass die „landscapes of slavery“ häufig Bildstrategien aufweisen, die das „picturesque and the sublime“ nutzen, um die Plantagen selbst in „the most favourable

³²⁵ Olsen:2017, S. 284 ff.

³²⁶ Holm, Henrik. *Dannebrog. The flag that fell from the Sky: The Golden Age of Danish Art* (Ausstellungskatalog), Eesti Kunstimuuseum/Kadrioru kunstimuuseum, Tallinn, 2019 (im folgenden Holm:2019b), S. 101. Übersetzung des Autors.

³²⁷ Olsen:2017, S. 320.

³²⁸ Holm:2019a, S. 270.

light“ darzustellen?³²⁹ Weiterhin drängt sich die Frage auf, ob – und, wenn ja, wie – die karibischen Landschaften, die *de jure* zu Dänemark gehörten, aber *de facto* auf der anderen Seite des Atlantiks lagen, in einen Diskurs zur nationalromantischen Landschaft eingebettet werden konnten?

Tatsächlich scheint eine Sichtbarkeit der Malerei aus den dänischen Kolonien mindestens bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts eher absent gewesen zu sein, wenn wir dem Bericht des deutschen Reiseschriftstellers Johann Georg Kohl (1808–1878) aus Bremen glauben. 1846 in Leipzig erschienen, zeigt sich Kohl in *Reisen in Dänemark und den Herzogthümern Schleswig und Holstein* beeindruckt von der Hauptstadt Kopenhagen, die „die wohl meist bombardierte“ der letzten Jahre sei.³³⁰ Die Spuren der englischen Angriffe sind noch frisch und fanden auch ein visuelles Echo, wie in einer Leinwand von C.A. Lorentzen klar zu Tage tritt, die uns eine Vorstellung von der massiven Zerstörung verleiht (Abb. 80). Für unseren Zusammenhang ist besonders gewinnbringend, dass Kohl der Kopenhagener Gemäldesammlungen ein eigenes Kapitel widmet.³³¹ Dort fällt ihm auf, dass

[d]ie dänischen Künstler sich fast ausschließlich mit den grünen Buchenwäldern des Landes [beschäftigen], die in der Natur zwar entzückend sind, die Einem aber diesen [sic] Bildern der Landschaftsmaler immer so gleichförmig hellgrün vorkommen, daß man bald davon gesättigt wird. Es ist alles Grün in Grün, grüne Wiesen unter grünen Bäumen, und grünes Licht durchfallend zwischen grünen Blättern. (...) Wundersam ist es, daß man hier jenes merkwürdige dänische Land, welches, wie es scheint, allein wohl eine ganze Gemäldegalerie herzugeben im Stande wäre, ich meine Island, gar nicht repräsentiert findet. Wo soll man Ansichten und malerische Naturauffassungen von Tranquebar, von den nicobarischen Inseln, von St. Thomas und St. Croix suchen, wenn man sie nicht hier in Kopenhagen findet? Man findet aber wirklich nicht ein einziges Gemälde dort.³³²

Ganz offenbar waren Bilder der Kolonien schlicht nicht zu sehen – oder zumindest nicht dort, wo Kohl sie erwartet hätte. Fielen Sie entgegen ihrer ökonomischen Bedeutung also in den

³²⁹ Barringer, Tim. *Landscape Then and Now*. In: *British Art Studies*. Nr. 10, November 2018. Abrufbar unter: <https://doi.org/10.17658/issn.2058-5462/issue-10/tbarringer> (zuletzt aufgerufen am 19.10.2020).

³³⁰ Kohl, Johann Georg. *Reisen in Dänemark und den Herzogthümern Schleswig und Holstein*, Brockhaus, Leipzig, 1846 (im folgenden Kohl:1846), S. 3.

³³¹ Kohl:1846, S. 65.

³³² Kohl:1846, S. 75.

Zentren der Kunst durch Abwesenheit auf? Zugleich zeigt Kohls Bericht auch – er erwähnt namentlich zwei der drei Inseln von Dänisch-Westindien – dass die Kolonien als Sujets bekannt waren, sogar für einen Ausländer wie Kohl.

Das vorliegende dritte und letzte Kapitel wird zeigen, dass entgegen Kohls Annahme sehr wohl Bilder der karibischen Inseln existierten, diese jedoch anderen Rezeptionsökonomien unterworfen waren. Unter welchen Bedingungen sie produziert und dennoch sichtbar wurden und wie sie mit Hinblick auf die nationalen Landschaften Dänemarks verstanden können, wird ebenfalls besprochen werden. Bei einer näheren Betrachtung der Werke und des Netzwerkes des dänischen Malers Fritz Melbye und seines älteren Bruders Anton stellen sich überraschende Einsichten in Bezug auf seine karibische Schaffensperiode ein, die direkte Bezüge zu den Werken des französischen Impressionisten Camille Pissarro und dem amerikanischen Landschaftsmaler Frederic Edwin Church offenlegen. Die amerikanische Kunsthistorikerin Karen Zukowski hat diese Linien als erste in groben Zügen nachverfolgt und sie 1996 unter der passenden Überschrift “The Pissarro-Melbye-Church-Connection” aufgezeigt.³³³ Danach wurden diese Verflechtungen jedoch kunsthistorisch nicht weiter verfolgt und erst 2017 von einem dänischen Museum anlässlich des 100. Jahrestages des Verkaufs der dänischen Antilleninseln wieder aufgegriffen. Damit bietet sich in diesem Kapitel auch ein Exkurs zur US-amerikanischen Landschaftsmalerei der Hudson River School und ihrer Ausflüge in die Karibik an, der weitere Querverbindungen aufzuzeigen vermag und – wie in den vorangegangenen Kapiteln – einen Teil der dänischen Kunst des 19. Jahrhunderts in einem breiteren globalen Zusammenhang verorten kann.

Abschließend wird sich die Frage stellen, in welchem Verhältnis die kolonialen Bilder zu den nationalromantischen und nordisch-orientalistischen Bildern stehen. Wenn die gesamte vorliegende Arbeit den Versuch unternimmt, in drei Kapiteln drei visuelle Konstruktionen Dänemarks nachzuzeichnen, so zeigt sich die nun folgende dritte ungleich bruchstückhafter. Die Bilder aus und über Dänisch-Westindien leuchten vorerst nur punktuell auf und scheinen,

³³³ Zukowski, Karen. *The Pissarro-Melbye-Church-Connection*. In: Orenstein, Mina (Hrsg.). *Camille Pissarro in the Caribbean, 1850–1856: Drawings from the Collection at Olana*. Hebrew Congregation of St. Thomas, St. Thomas, 1996 (im folgenden Zukowski:1996), S. 17.

mit den Worten Felix Guattaris und Gilles Deleuzes, rizhomhaft verbunden.³³⁴ Sie weisen auf den ersten Blick nur bedingt offensichtliche Beziehungen zueinander auf und sind doch, trotz ihrer heterogenen Ausformungen, miteinander verwoben.³³⁵ Im Folgenden werden einige dieser visuellen Fundstücke kontextualisiert und damit Verknüpfungen nachvollzogen, die die kolonialen Bilder der dänischen Karibik durchdringen. Dieser Teil der dänischen Kunstgeschichte, wie auch die Frage nach den Bildern eines nordischen Kolonialismus insgesamt, sind auch deswegen lückenhaft, weil das Feld bis vor kurzem noch ein „blinder vinkler“ (blinder Fleck, auf Dänisch Winkel) war, wie die Ausstellung in der dänischen Nationalbibliothek zu Dänisch-Westindien 2017 passend titelte.³³⁶

4.2 Fritz Melbye

4.2.1 Unter dänischen Palmen

Wann genau Fritz Georg Siegfried Melbye (1826–1869) zum ersten Mal auf der Insel St. Thomas in der Karibik an Land ging, bleibt in der spärlichen Forschung zu seiner Person umstritten.³³⁷ Vermutlich war es im Verlauf des Jahres 1849. Melbye war damals ein junger Mann von 23 Jahren; hinter ihm lag eine mehrmonatige Reise, die ihn aus Europa über den Atlantik in die Karibik führte.³³⁸ Dort sah er erstmals die weißen Sandstrände, hohen Palmen und sattgrünen Hügel von Dänisch-Westindien. In Kopenhagen hieß es um die Jahrhundertmitte, dass man sich keine „schönere oder herrlichere Sicht vorstellen kann“ als beim Anblick

³³⁴ Der Duden definiert ein Rhizom als „unter der Erde oder dicht über dem Boden wachsender, mehrere Winter überdauernder Spross (bei vielen Stauden), von dem nach unten die eigentlichen Wurzeln, nach oben die Blatttriebe ausgehen.“ <https://www.duden.de/rechtschreibung/Rhizom> (zuletzt aufgerufen am 22.10.2020). In ihrem vielzitierten Text „Milles Plateaux“ erklären Gilles Deleuze und Felix Guattari das Rhizom als – sehr verkürzt dargestellt – eine Verbindung von auf den ersten Blick nicht klar erkennbar verbundene Erscheinungen der Moderne. Deleuze, Gilles; Guattari, Felix. *Mille Plateaux*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1987 (im folgenden Deleuze;Guattari:1987), S. 7.

³³⁵ Die Qualitäten von Konnex und Heterogenität sind eben jene zentralen Eigenschaften, die Deleuze und Gutari in der Einleitung zu *Mille Plateaux* unter dem Titel Rhyzohm feststellen. Deleuze;Guattari:1987, S. 7.

³³⁶ Begleitheft der Ausstellung: Danbolt, Mathias; Meyer, Maria K., M.K.K.; Giersing, Sarah. *Blinde vinkler. Billeder af kolonien Dansk Vestindien*. Det Kongelige Bibliotek, Kopenhagen, 2017 (im folgenden Danbolt:2017).

³³⁷ Fonsmark, Anne-Birgitte. *Pissarro. Et møde på Skt. Thomas*. In: Fonsmark, Anne-Birgitte. *Pissarro. Et møde på Skt* (Ausstellungskatalog), Ordrupgaard, 2017 (im folgenden Fonsmark:2017), S.13 ff.

³³⁸ Fonsmark:2017, S. 24.

der Natur dieser Inseln und dass der „Hafen von St. Thomas in seiner malerischen Schönheit“ Rio de Janeiro in nichts nachstünde.³³⁹ Wenige hatten die dänischen Antilleninseln jedoch tatsächlich gesehen, denn erst nach der Jahrhundertmitte setzte durch neue Schifffahrtstechnologien eine „Transportrevolution“³⁴⁰ ein, die vermehrt freiwillige transatlantische Reisen mit sich brachte.³⁴¹ Schon vom Wasser aus hatte Melbye wohl die mehrstöckigen Gebäude entlang des Hafens der Siedlung Charlotte Amalie ausmachen können, davor die Schiffe unter Flaggen verschiedenster Nationen, Beiboote mit Rumfässern und allerlei anderen Waren bestückt, wie er sie in seinem späteren Gemälde *Blick auf St. Thomas* aus dem Jahr 1852 festhalten sollte (Abb. 81).

Dänemark war ein Kolonialreich, das sich zu seinen größten Ausdehnungen im späten 18. und beginnenden 19. Jahrhundert von Norwegen, Grönland, Island und den Färöern über Besitztümer in Indien und der sogenannten westafrikanischen Goldküste im heutigen Ghana bis zu den drei karibischen Inseln St. John, St. Croix und St. Thomas erstreckte.³⁴² Es ist anzunehmen, dass Fritz Melbye der erste dänische Maler war, der sich auf den Weg über den Atlantik machte, um die karibischen Inseln Dänemarks im Bild festzuhalten. Das Kopenhagener Palais von Christian IX. zeigt ein Seestück mit Vedute (Abb. 82) von C.A. Lorenzen (1749–1828), das die Bucht von Christinasted auf St. Croix zeigt. Lorenzen selbst hingegen ist nie vor Ort gewesen.³⁴³ Vor Melbye war lediglich der Generalmajor Peter Carl Fredrik von Scholten (1784–1854) als fleißiger Chronist in Aquarellen seines Umfelds in Dänisch-Westindien (Abb. 83 und 84) aufgefallen, dies jedoch erst lange nach seinem Tod. Er war seit 1818 phasenweise der Gouverneur von St. Thomas und ab 1836 durchgängig bis 1848 Generalgouverneur über alle drei dänischen Inseln in der Karibik. Seine Aquarelle wurden jedoch erst später als Memorabilia rezipiert und fanden zur Zeit ihrer Produktion selbst keine Öffentlichkeit, wie der Kunsthistoriker und Kolonialismusforscher Mathias Danbolt feststellt.³⁴⁴

³³⁹ Emil Baerentzen & Co. Lithografisk Institut (Hrsg.). *DANMARK, Kopenhagen, 1856*. Faksimile Forum København, 1977 (im folgenden Danmark:1856). Übersetzung des Autors.

³⁴⁰ North:2010, S. 242.

³⁴¹ North:2010, S. 252 ff.

³⁴² Olsen, Poul Erik. *En ny dansk kolonihistorie*. In: (Hrsg.) Olsen, Poul Erik. *Vestindien. St. Croix, St. Thomas og St. Jan*. Gads, Kopenhagen, 2017, S. 6.

³⁴³ Danbolt:2017, S. 20.

³⁴⁴ Danbolt:2017.

Dänisch-Westindien war eine geografische Konstellation von drei Inseln westlich Puerto Ricos, die für viele Dänen bis heute für ein exotisches und mittlerweile verlorenes Paradies steht, wie die Historikerin Mette Kia Krabbe Meyer konstatiert.³⁴⁵ Dieses vermeintliche Paradies – seit dem Verkauf an die Vereinigten Staaten 1917 als US-amerikanische Jungferninseln bekannt – stand jedoch von Anbeginn unter dem Vorzeichen des kolonialen Dreieckshandels. Menschen wurden seit dem 18. Jahrhundert im Auftrag Dänemarks auf dem afrikanischen Kontinent versklavt und für die Arbeit auf den Zuckerplantagen über den Atlantik verschleppt.³⁴⁶ Der Historiker Per Hernaes betont, dass Dänemark während des gesamten 18. Jahrhunderts tief in den transatlantischen Sklavenhandel verwickelt war und dänische Schiffe aus ganz Westafrika mindestens 85.000 Gefangene aus den afrikanischen Sklaven-Exportzentren in die Karibik verschleppten.³⁴⁷

Douglas V. Armstrong stellt in dem Sammelband *Scandinavian Colonialism and the Rise of Modernity* fest, dass der dänische Freihafen Charlotte Amalie auf St. Thomas – also eben jener, den wir in Fritz Melbyes *Sicht auf St. Thomas* sehen können (Abb. 81) – seit dem späten 18. Jahrhundert rasch zu einem wichtigen Wirtschaftsstandort im globalen Handel heran wuchs.³⁴⁸ Die Siedlung Charlotte Amalie breitete sich in Reihen langer Lagerhäuser am Wasser entlang aus: Mehrstöckige Wohnhäuser säumten die Buchten und die steilen Hänge der Umgebung.³⁴⁹ In just diese Szenerie schiffte sich also Fritz Melbye zur Mitte des 19. Jahrhunderts ein, als erster Künstler der späten *Guldaldermaleri*. Fritz Melbye wurde 1826 im nordseeländischen Helsingør als jüngster von drei Brüdern geboren. Der älteste und wohl berühmteste, Anton Melbye, kam bereits 1818 in Kopenhagen zur Welt. Im gleichen Jahr wie P.C. Skovgaard geboren, wurde Anton, der als Privatschüler bei C.W. Eckersberg gelernt hatte, wiederum der Lehrer für seinen jüngsten Bruder Fritz.³⁵⁰

³⁴⁵ Danbolt:2017, S. 1.

³⁴⁶ Danbolt:2017, S. 1.

³⁴⁷ Hernaes, Per. *Slave Trade, Slave Plantations and Danish Colonialism*. In: Weiss, Holger (Hrsg.). *Ports of Globalisation, Places of Creolisation. Nordic Possessions in the Atlantic World during the Era of the Slave Trade*. Brill, Leiden, 2016, S. 101.

³⁴⁸ Armstrong, Douglas V.; Williamson, Christian; Armstrong, Alan D. *Networked Interaction: Archaeological Exploration of Walled and Terraced House Compounds in the Danish Colonial Port Town of Charlotte Amalie, St. Thomas*. In: Naum, Magdalena, Nordin, Jonas M. (Hrsg.). *Scandinavian Colonialism and the Rise of Modernity Small Time Agents in a Global Arena*. Springer, New York, 2013 (im folgenden Armstrong:2013), S. 276.

³⁴⁹ Armstrong:2013, S. 277.

³⁵⁰ Fonsmark:2017, S. 14 f.

4.2.2 Bruder Anton

Anton Melbye war, wie die New Yorker Zeitschrift *The Manhattan and de la Salle Monthly* 1875 schrieb, „the most fashionable sea painter in Europe“.³⁵¹ Die Kunsthistorikerin Regine Gerhardt konnte zeigen, dass Anton Melbye weit entfernt von den von Niels Laurits Høyen implementierten binären Gegensätzen von „dänischen Malern“ und „europäischen Malern“ operierte.³⁵² Er verband „nordische Genauigkeit mit französischer Lebendigkeit“, wie die Berliner Presse 1863 über ihn schrieb.³⁵³ Er reiste viel und malte die Ostsee und die Flußufer (Abb. 85); war gleichsam fasziniert vom Bosphorus und der Fingalshöhle in Schottland.³⁵⁴ Er wählte Paris als seinen permanenten Wohnsitz für über zehn Jahre (von 1847 bis 1858) und teilte fortan seine Zeit zwischen der französischen Hauptstadt, Kopenhagen und Hamburg.³⁵⁵ Er unterhielt dabei gute Beziehungen zu den dänischen und europäischen Höfen, aber auch zu bürgerlichen Sammlern auf der ganzen Welt.³⁵⁶

Mit Ausnahme des Bildhauers Bertel Thorvaldsen hatte Anton Melbye wohl wie kein anderer dänischer Künstler des 19. Jahrhunderts schon zu Lebzeiten einen außerordentlichen internationalen Ruf erlangt, der weit über die Grenzen Europas hinaus reichte.³⁵⁷ Anton Melbye brillierte vor allem in seiner Darstellung von Meereslandschaften unter dramatischen Himmeln, wie etwa in der Darstellung des Öresunds von 1842, der Wasserstraße zwischen Dänemark und Schweden, an der er und seine beiden Brüder aufgewachsen waren (Abb. 86).

Während Anton Melbyes Lehrer C.W. Eckersberg das Meer als ebenförmige Bühne für seine detaillierten und akribisch genauen Darstellungen von Booten und Wolken nutzte,

³⁵¹ Anonym, *Ohne Titel*. In: *The Manhattan an de la Salle Monthly*. Bd. 1–2, 1975, S. 166 f. Zitiert in: Gerhardt, Regine. *Anton Melbye. The most fashionable sea-painter in Europe*. In: Klittgård Laursen, Camilla; Oelsner, Getrud Hrsg.). *Mod fjerne Horisonter. Anton Melbye. 200 år* (Ausstellungskatalog), Hirschsprung, Kopenhagen, 2019, S. 13.

³⁵² Gerhardt, Regine. *Anton Melbye. The most fashionable sea-painter in Europe*. In: Klittgård Laursen, Camilla; Oelsner, Getrud Hrsg.). *Mod fjerne Horisonter. Anton Melbye. 200 år* (Ausstellungskatalog), Hirschsprung, Kopenhagen, 2019 (im folgenden Gerhardt:2019), S. 13 ff.

³⁵³ Anonym. *Anton Melbye*. In: *Melbye Art*. Abrufbar unter: <http://www.melbye-art.de/Melbye/Anton-Melbye.html> (zuletzt aufgerufen am 08.10.2020)

³⁵⁴ Gerhardt:2019, S. 13.

³⁵⁵ Anonym. *Anton Melbye*. In: *Kunstindeks Danmark und & Weilbachs Kunstnerleksikon*. Abrufbar unter: <https://www.kulturarv.dk/kid/VisWeilbach.do?kunstnerId=215&wsektion=alle> (zuletzt aufgerufen am 16.04.2020).

³⁵⁶ Gerhardt:2019, S. 13f.

³⁵⁷ Gerhardt:2019, S. 14.

verlässt Anton Melbye dieses Prinzip. Himmel, Wolken und Meer verschmelzen mit den Schiffen zu einem großen, stimmungsvollen Theater aus Licht und Wasser – sei es auf offener See oder auf der Elbe bei Hamburg. Anton Melbye zeigt eine erneute romantische Empfindsamkeit für die Landschaft, unterfüttert sie jedoch mit der Akribie der genauen Beobachtung Eckersbergs, dem jedwede „Schwärmerei, gewaltige Dramatik und heftige Gefühle (...) [ein] Gräuel“ waren.³⁵⁸

Die Ähnlichkeiten von Anton Melbyes *Sommerabend in Vordingborg* (1841) (Abb. 87) und Caspar David Friedrichs *Himmeln* sind evident; zu Recht verweist die Kuratorin an der Hirschsprung Sammlung Gertrud Oelsner in diesem Zusammenhang auf Friedrichs *Greifswalder Hafen* von 1810 (Abb. 88). Aber auch ein Gemälde wie die *Einsamkeit des Wassers* von 1851 (Abb. 89) aus der Kunsthalle Hamburg zeigt die für Anton Melbye typische Mischung von Eckerberg'scher Genauigkeit in der Beobachtung einzelner Lichtbrechungen auf dem Wellenkamm oder der Gischt: Ihm wohnt gleichsam eine dramatische Bewegtheit und emotionale Aufladung inne. Wenn der Kunsthistoriker Richard R. Brettel also feststellt, dass der junge Fritz Melbye als ausgebildeter „Guldaldermaler“³⁵⁹ in die Karibik kam, dann hatte er diese besondere Ausbildung des dänischen Goldenen Zeitalters durch seinen Bruder Anton gelernt – eine Schule von genauer Naturbeobachtung und spätromantischer Empfindsamkeit.

4.2.3 „En lille romantisk Bjergø“

Die spärliche Forschungslage zu Fritz Melbye lässt bisher keinen endgültigen Schluss darauf zu, mit welcher initialen Motivation er in die Karibik kam. Plante er die Auswanderung von Anfang an oder entschied er erst dort, länger zu bleiben? In jedem Fall ist in Anbetracht von Fritz Melbyes Arbeitsorten, die ihn von Dänemark über Dänisch-Westindien nach Venezuela und New York, Jamaika und Kanada bis nach Shanghai in China brachten, wo er 1868 starb, zu vermuten, dass es ihn auch persönlich an die „unklassischen“, exotischen und landschaftlich extremen Schauplätze der Welt, fernab der europäischen Kunstzentren

³⁵⁸ Monrad, Kasper. *Eckersberg auf der europäischen Bühne*. In: Bertsch, Markus; Gaßner, Hubert; Struck, Neela (Hrsg.). *Eckersberg. Faszination Wirklichkeit. Das goldene Zeitalter der dänischen Malerei* (Ausstellungskatalog), Imhof, Petersburg, 2015, S. 9.

³⁵⁹ Brettel, Richard R. *Camille Pissarro og Fritz Melbye. en strålende start i "den nye verden"*. In: Fonsmark, Anne-Birgitte. *Pissarro. Et møde på Skt. Thomas* (Ausstellungskatalog), Ordrupgaard, 2017, S. 174.

[trieb].³⁶⁰ Einiges deutet zudem darauf hin, dass zumindest der ursprüngliche Grund für die erste Reise 1849 in einem Auftragszusammenhang stand. Wie genau dieser Auftrag gestaltet war, bleibt umstritten.

Die Hafenszene aus St. Thomas (Abb. 81) von 1852 war laut des besitzenden Museums in Helsingør eine Auftragsarbeit für den teilweise auf St. Thomas lebenden dänischen Pharmazeutiker und Schnapsbrenner Albrecht Heinrich Riise (1810–1882).³⁶¹ 1868 verkaufte Riise das Gemälde laut Aussage des Helsingør Museum for Søfart an seinen Bruder weiter. Ob es also tatsächlich ein reines „Investment“ war, wie Sammlungskurator Thorbjørn Thaarup vermutet, ist möglich, jedoch nicht gesichert und in Anbetracht der geringen Popularität von Fritz Melbye eher unwahrscheinlich. Dass Melbye also gänzlich „im Auftrag der dänischen Regierung Karibik und Südamerika [bereiste], um die Fauna und Flora dieser Länder zu studieren“³⁶², wie an einigen Stellen der Literatur vermutet wird, scheint ebenfalls unwahrscheinlich, bislang fehlen hierfür eindeutige Nachweise. Gleichwohl gelangten zwei Gemälde Melbyes von der Insel St. John zu größerer Berühmtheit. Als Lithografien (Abb. 3 und 90) sind sie in einem in Kopenhagen herausgegeben Kompendium zu finden, das unter dem schlichten Titel *Danmark* 1856 alle Regionen des dänischen Reiches mit Text und Bild vorstellte.³⁶³

Der Stich zu St. John, einer „lille romantik Bjergø“³⁶⁴ (dt.: kleine romantische Berginsel) zeigt den Blick aus den inneren Bergen mit vorgelagerten Inseln am Horizont und wird von einer überbordenden Vegetation im Vordergrund links und rechts dominiert. Riesige Blätter und Pflanzen wachsen üppig und zieren wie massive Vorhänge ein Landschaftstheater. Mathias Danbolt geht im Katalog *Blinde Vinkler* sogar davor aus, dass der Botaniker Anders Sander Ørsted (1816–1872) Teile der Bildunterschrift geliefert habe, die eine Reihe von Pflanzen im Bild identifizierten.³⁶⁵ Erwähnt wird der Papayabaum mit dahinter liegenden

³⁶⁰ Gerhart, Gesine. In: *Melbye Art*. Abrufbar unter <http://www.melbye-art.de/index.html> (zuletzt aufgerufen am 15.09.2020)

³⁶¹ Siehe auch: Loldrup, Hans-Otto. *A.H. Riises apotek på St. Thomas og i Vejle*. Eigenverlag, 2017.

³⁶² Pissarro, Joachim. *Camille Pissarro*. Hirmer, München, 1993 (im folgenden Pissarro:1993), S. 18 f.

³⁶³ Emil Baerentzen & Co. Lithografisk Institut (Hrsg.). *DANMARK*, Kopenhagen, 1856 (1977) (im folgenden Danmark:1856).

³⁶⁴ Danmark:1856.

³⁶⁵ Danbolt:2017, S. 23.

Bananenbäumen rechts. Links finden wir Kokospalmen, Zuckerrohr und Kürbis. In der Mitte der Szenerie sehen wir eine Hütte mit zwei Personen, höchstwahrscheinlich eine Frau, die neben einer Feuerstelle kocht, und ein Mann mit Hut, der neben ihr steht.

1848 revoltierten die Versklavten auf den dänischen Antillen, bestärkt durch die europäische Märzrevolution und die Revolutionen auf den karibischen Nachbarinseln.³⁶⁶ In der Folge ließ Peter von Scholten am 3. Juli 1848 die Sklaverei in Dänisch-Westindien abschaffen. So konnten ehemals Versklavte Landbesitzer werden und ihre eigenen Ernten anbauen. Vor diesem Hintergrund ist sicherlich auch das Paar zu verstehen, das in Melbyes Lithografie zu sehen ist. In der enzyklopädisch aussehenden Bildsprache erscheint es jedoch lediglich als Staffage. Danbolt spitzt zu: Handelt es sich hier um die Darstellung eines „Urwalds oder eines Gemüsegartens“?³⁶⁷ Einerseits werden wir in diesem Stich Zeuge, wie sich mit der Abschaffung der Sklaverei ein Niedergang der Zuckerproduktion andeutet,³⁶⁸ zugleich wird davon Zeugnis abgelegt, wie die ehemaligen Versklavten ihr „eigenes Land kaufen“ und bearbeiten konnten.³⁶⁹ Insgesamt scheint dieser Darstellungsmodus jedoch fast anachronistisch. Den überdimensionierten Blättern des Vordergrundes haftet etwas Fantastisches an, dass auch an Carl Wilhelm Kolbes (1757–1835) proto-surrealen Kräuterblätter erinnert, wie etwa sein *Mädchen und Knabe an einem Brunnen* von 1802 (Abb. 91).

Hier drängt sich eine Parallele zu einem vorherigen Goldenen Zeitalter auf: Die dänische *Guldaldermaleri* des 19. Jahrhunderts steht in Bezug zur Landschaftsmalerei des Goldenen Zeitalters der Niederlande des 17. Jahrhunderts, insbesondere, was die Favorisierung von Seestücken, Wolkenformationen und Küstenszenen betrifft. Auch das niederländische *Gouden Eeuw* produzierte Bilder aus der sogenannten ‘neuen Welt.’ Mit dem Haarlemer Maler Pieter Post (1608–1669) und seinem jüngeren Bruder Frans (1612–1680) bietet es zudem eine treffliche Parallele zu den Melbye-Brüdern Anton und Fritz. Auch hier bildete der Ältere den Jüngeren aus und Frans Post stach mit dem Gefolge des Gouverneurs Johan Maurits von Nassau in See nach Niederländisch-Brasilien.³⁷⁰ Durch die Niederländische Westindien-

³⁶⁶ Olsen:2017, S. 284.

³⁶⁷ Danbolt:2017, S. 23.

³⁶⁸ Danbolt:2017, S. 23.

³⁶⁹ Danbolt:2017, S. 23.

³⁷⁰ Anonym. *Frans Post. Tiere in Brasilien*. In: *Rijksmuseum*. Abrufbar unter: <https://www.rijksmuseum.nl/de/frans-post> (zuletzt aufgerufen am 10.10.2020).

Kompanie konnten die Niederlande, wie Dänemark, durch Sklavenarbeit einen großen Teil ihres Reichtums durch die Zuckerproduktion in der neuen Welt generieren.³⁷¹ Während Albert Eckhout (1610–1665), der ebenfalls an Bord desselben Schiffes war, für Porträts der Menschen in der ‘neuen Welt’ zuständig war,³⁷² so sollte der Landschaftsmaler Post die Flora und Fauna festhalten.³⁷³ Frans Post bildete eine schnell wiedererkennbare Landschaftsschichtung aus, in der die pflanzlichen und tierischen Exotika als Repoussoirs im Vordergrund erscheinen und sich dahinter eine Landschaftsbeobachtung öffnet, die sich beizeiten „wie eine Karte lesen lässt.“³⁷⁴ Im direkten Vergleich des Blickes auf Olinda von Frans Post (Abb. 92) von 1662 zu Melbyes Blick auf St. Jan von 1856 (Abb. 3) wird klar, dass die Bildauffassungen der Landschaft von Melbyes Stich und Posts Gemälde einander verwandt sind.

Ein zweites Blatt, das sogar das abschließende und letzte in dem gesamten Band *Danmark* ist, zeigt die sogenannte „Cruz Bay Battery“, das kleine koloniale Verwaltungszentrum auf St. John, das im Gegensatz zu St. Thomas mit seinen knapp 15.000³⁷⁵ Einwohnern zur Mitte des 19. Jahrhunderts nur rund hundert Einwohner hatte.³⁷⁶ ³⁷⁷ Melbye stellt das Fort auf einer Halbinsel gelegen dar, mit Nebengebäuden, weiteren Befestigungen und einem Flaggenmast, an dem der Dannebrog hängt. Wie eine Schranke zwischen der Kolonialmacht und der Natur setzt Melbye ein sich kreuzendes Palmenpaar als skurrile Markierung der Grenze zwischen Zivilisation und Vegetation. Alles, was dem Betrachter näher liegt, ist abermals eine sich panoramaartig aufspannende Varianz an karibischer Natur, die sich um einen Weg gruppiert, der gerade von einem Hirten mit seinem Maultier genutzt wird. Auf den Felsen im rechten Bildvordergrund sind zudem einige Ziegen auszumachen.

³⁷¹ North, Michael. *Zwischen Hafen und Horizont. Weltgeschichte der Meere*. C.H. Beck, München, 2016. S. 188.

³⁷² Daum, Denise. *Albert Eckhouts ‘gemalte Kolonie’*. *Bild- und Wissensproduktion über Niederländisch-Brasilien um 1640*. Jonas, Marburg, 2009, S. 154 ff.

³⁷³ Welu, James. *Frans Post. Bringing Home the New World*. Vortrag an der Yale University Art Gallery am 4.3.2016. Abrufbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=1-iRL3nMHH0> (zuletzt aufgerufen am 06.10.2020).

³⁷⁴ Welu, James. *Frans Post. Bringing Home the New World*. Vortrag an der Yale University Art Gallery am 04.03.2016. Abrufbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=1-iRL3nMHH0> (zuletzt aufgerufen am 06.10.2020).

³⁷⁵ Anonym. *The population trend in the Danish West Indies, 1672–1917*. In: *Rigsarkivet*. Abrufbar unter: <https://www.virgin-islands-history.org/en/history/personal-history/the-population-trend-in-the-danish-west-indies-1672-1917/> (zuletzt aufgerufen am 07.12.2023).

³⁷⁶ Danmark:1856.

³⁷⁷ Danbolt:2017, S. 22.

Auch hier scheint noch eine Landschaftsauffassung des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts nachzuhallen, in der sich die Natur einem übergeordneten Prinzip eingliedert. Weniger ist die tatsächliche Umgebung der westlich auf St. John gelegenen Cruz Bay Battery zu sehen, als vielmehr ein Bild, das von dieser vermittelt werden soll.

Die den Lithografien zugrunde liegenden Gemälde sind heute in Privatbesitz und nicht zugänglich, das Gemälde der Cruz Bay Battery wurde jedoch für eine Ausstellung des Ordstrupgaard Museum geliehen (Abb. 93). Melybe malte diese ursprüngliche Version in Öl auf Leinwand bereits 1851. Im Vergleich mit dem für *Danmark* 1856 produzierten Druck fällt insbesondere auf, dass, links und rechts rahmend, zwei blühende Agavenpflanzen ergänzt wurden. Das Ölgemälde zeigt lediglich eine kleinere Agave im linken Vordergrund.

Die Agave ist eine Pflanze der sogenannten 'neuen Welt': Christoph Columbus nahm schon im Oktober 1492 auf den Bahamas mehrere Pflanzen an Bord, um sie mit nach Europa zu bringen.³⁷⁸ In Nordeuropa ist die *Agave Americana* als blühende Zierpflanze ab dem beginnenden 18. Jahrhundert vermehrt nachweisbar, wie etwa auf den Kupferstichen des Schweden Elias Brenner (Abb. 94). Als 1713 auf dem damals dänischen Schloss Gottorf in Schleswig eine Agave fast acht Meter hohe Blüten austrieb, ließ König Frederik III. von Dänemark und Norwegen auch gleich eine Münze prägen, die ihn in der Rüstung des dänischen Elefanten-Ordens zeigt. Auf dem Revers wird die blühende Agave als REGI DANORUM PALMAEPRAEMIE präsentiert.³⁷⁹

Es scheint, dass es auch noch für das Kompendium *Danmark* 1856 wichtig war, diese Pflanze zu zeigen. Das Gemälde der Cruz Bay Battery wurde 2012 gemeinsam mit einem weiteren Gemälde Melbyes, das die nordöstlichere Cinammon Bay auf St. John darstellt, bei dem britischen Auktionshaus Christie's in New York versteigert.³⁸⁰ Christie's gibt an, dass eines von beiden mit „F.M. 1851“ datiert und signiert sei, was sich in der unteren linken Ecke von der Cruz Bay Darstellung schwach erkennen lässt (Abb. 93). Die Aufträge für die beiden Gemälde aus dem Kompendium *Danmark* von 1856 mag Fritz Melbye demnach frühzeitig über Kopenhagen akquiriert haben, denn die Gemälde entstanden anscheinend tatsächlich

³⁷⁸ Sydow, Georg. *The First Agave in Europe*. In: *British Cactus & Succulent Journal* 5, Nr. 3, 1987, S. 76–78 (im folgenden Sydow:1987), S. 76.

³⁷⁹ Sydow:1987, S. 77.

³⁸⁰ Anonym. *Live Auction 2563. Latin American Sale*. In: *Christies*. Abrufbar unter: <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/fritz-sigfried-george-melbye-danish-1826-1896-5561915-details.aspx> (zuletzt aufgerufen am 20.10.2020).

bereits 1851. Unstrittig ist auch, dass, wie der Kunsthistoriker Richard Brettel feststellt, Fritz Melbye Teil einer Familie von dänischen Künstlern war, die sich erfolgreich als Lieferanten von „the transcription of exotic landscapes for Europeans“ vermarkteten.³⁸¹ Innerhalb der europäischen Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts und insbesondere innerhalb der Diskurse um „landscape and power“³⁸² stehen die Bilder aus *Danmark* von 1856 insofern mitten in den Funktionen der europäischen Machtgefüge, von „art and empire, in which landscape would play a central role“, wie Tim Beringen vorschlägt.³⁸³

Es erweist sich als gewinnbringend, Bilder, die aus den „politics of representations under colonialism“³⁸⁴ entstehen, nicht nur als *Konsequenzen* von kolonialen Machtgefügen zu verstehen, sondern auch die künstlerische Produktion und deren Verbreitungen als für das dänische Imperium überhaupt *konstituierend* zu denken. Denn für die allermeisten Dänen im Dänemark um 1850 schufen die besprochenen Stiche Fritz Melbyes und die folgenden Worte überhaupt erst das Bild von Dänisch-Westindien. In *Danmark* von 1856 heißt es über die Insel St. John:

Der er i disse Høider ag Bjergene, at Naturen paa de smaa tropiske Øer udøver et saa mægtigt fortryllende Indtryk paa os, som baade Billeder og Ord kun meget ufuldstændig kunne gjengive. Her fremtraede al den Yppighed og Skjønhed i Plantevaekten, som kun fremavles under den tropiske Sol; Luftten er saa reen, let og aromatisk, at Indaandingen er en Vellyst, og hvert Aandedag synes at indgyde ny Livskraft; Himmelen er saa blaa og dyb, at Øiet aldrig kan finde nogen Graendse; (...) naar Morgensolen kaster et Purpurskjaer over Bjerg og Dal, der kun afbrydes af Skovduens eensformige melancholske Toner.³⁸⁵ (dt.: In diesen Höhen der Berge übt die Natur der kleinen tropischen Inseln einen so mächtigen, bezaubernden Eindruck auf uns aus, dass sowohl Bilder als auch Worte nur sehr unvollständig wiedergegeben werden können. Hier erschien all die Opulenz und Schönheit der Pflanze, die nur unter der tropischen Sonne erschien; Die Luft ist so rein, leicht und aromatisch, dass das Einatmen eine Lust ist und jeder zweite Tag neue Lebenskraft zu erzeugen scheint; Der Himmel ist so blau und tief, dass das Auge niemals eine Grenze finden kann; (...) wenn die Morgensonne eine lila

³⁸¹ Brettel, Richard. *Camille Pissarro and St. Thomas. The Story of an Exhibition*. In: Orenstein, Mina (Hrsg). *Camille Pissarro in the Caribbean, 1850–1856: Drawings from the Collection atv Olana*. Hebrew Congregation of St. Thomas, St. Thomas, 1996, S. 12.

³⁸² Mitchel, W.J.T. *Landscape and Power*. University of Chicago Press, Chicago, 2002 (1994).

³⁸³ Berriner, Tim, *Landscape Now*. In: *British Art Studies*, Nr. 10, 2018 (im folgenden Berliner:2018).

³⁸⁴ Berriner:2018.

³⁸⁵ Danmark:1856, S. 76.

Wolke über Berge und Täler wirft, die nur durch die monotonen melancholischen Töne der Waldtaube unterbrochen wird.)³⁸⁶

Über die Insel St. Croix:

Alt, hvad vi havde læst om Tropenaturens Herlighed, traadte nu levende frem for vor Phantasie i den første Nats lyst Drømme. (...) Man kan ikke let tænke sig noget mere smilende og venligt Landskab, end det her frembyder sig for os paa denne altid grønne Ø, hvor der hersker en evig Sommer ...³⁸⁷
(dt.: Alles, was wir über den Ruhm der tropischen Natur gelesen hatten, wurde jetzt vor unserer Vorstellungskraft in den hellen Träumen der ersten Nacht lebendig. (...) Man kann sich keine lächelndere und freundlichere Landschaft vorstellen, als sich diese für uns auf dieser immergrünen Insel darstellt, auf der ein ewiger Sommer herrscht...)³⁸⁸

Der „eternal summer“ des dänischen Goldenen Zeitalters erweist sich also gar als transatlantisches Phänomen.

4.2.4 Mit Camille Pissarro von Charlotte Amalie nach Caracas

Im Zusammenhang der vorliegenden Untersuchung, die auch einen globaleren Blick auf die Malerei des dänischen Goldenen Zeitalters und die ihr innewohnenden Strukturen werfen wird, stellt Fritz Melbye noch in anderer Hinsicht einen bislang unterschätzten Faktor dar. Denn, so die These des folgenden Abschnitts, das Wirken von Fritz Melbye in der Karibik wird in Anbetracht einer folgenreichen Begegnung in der dänischen Karibik durchaus für die weitere europäische Kunst und ihre Geschichte relevant. Um 1851 wurde Melbye auf einen in Charlotte Amalie geborenen jungen Maler und Kontoristen aufmerksam, den man immer wieder beobachten konnte, wie er „Schiffsladungen überprüfte und dabei Skizzen von Hafenszenen schuf.“³⁸⁹ Es war der Sohn einer französisch-jüdisch-kreolischen Kaufmanns-

³⁸⁶ Übersetzung des Autors.

³⁸⁷ Danmark:1856, S. 72.

³⁸⁸ Übersetzung des Autors.

³⁸⁹ Pissarro:1993, S. 18 f.

familie, der als dänischer Staatsbürger auf St. Thomas geboren wurde: der „Vater des französischen Impressionismus“³⁹⁰ – Camille Pissarro (1830–1903).

Wie genau sich das Verhältnis des vier Jahre jüngeren Pissarro zu Melbye gestaltete, wieviel Pissarro von ihm lernte oder ob von Anbeginn ein eher kollegiales Verhältnis bestand, ist eine Frage, die die (überschaubare) Kunstgeschichtsschreibung zu Melbye und Pissarro zu verschiedenen Zeiten unterschiedlich beantwortet hat. Der amerikanische Kunsthistoriker und Pissarro-Experte Richard Brettell stritt bis Mitte der 1990er Jahre ab, dass Camille Pissarro von Fritz Melbye als Künstler entdeckt worden sei; man habe fälschlicherweise angenommen, dass Pissarro als Assistent für Melbye fungierte.³⁹¹ Brettell schließt dies bis 1996 aus, da Pissarros Werke aus der gemeinsamen Zeit der beiden jungen Maler von einer „qualité supérieure à celle de Melbye“ seien.³⁹² Brettell revidiert diese Einschätzung jedoch grundlegend in Anbetracht einer umfassenden Neuentdeckung von Werken Melbyes und Pissarros in einem Archiv in Upstate New York Anfang der 1990er Jahre.³⁹³ Bislang nur in zwei Ausstellungen³⁹⁴ gezeigt, erfuhren diese Werke nach einem ersten Katalog 1996 erst 2017 mit einem umfassenderen Katalog des dänischen Ordrupgaard Museums in Dänemark weitere wissenschaftliche Aufmerksamkeit.³⁹⁵

Was wir in diesem Konvolut finden, unterscheidet sich radikal von dem, was in *Danmark* 1856 von Melbye als Lithografie zu sehen war. Das Konvolut zählt insgesamt über 200 Werke, darunter Ölskizzen auf Papier, Karton und Leinwand, Zeichnungen auf Papier mit Bleistift und Gouachen sowie einige Werke in Öl auf Leinwand. Die Sujets sind weitreichend und zeigen Tropenstürme mit sich wiegenden Palmen (Abb. 95) und blaue Lagunen in völliger

³⁹⁰ Fonsmark, Anne-Birgitte. Pissarro. *Forord*. In: Fonsmark, Anne-Birgitte (Hrsg.). *Pissarro. Et møde på Skt. Thomas*. Ordrupgaard, 2017 (Ausstellungskatalog), S. 7.

³⁹¹ Brettell, Richard. *Camille Pissarro: une revision*. In: Cachin, Françoise et al (Hrsg.) *Pissarro* (Ausstellungskatalog), Arts Council of Great Britain und Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1981(im folgenden Brettell:1981), S 14.

³⁹² Brettell:1981, S 14.

³⁹³ Brettell, Richard. *Camille Pissarro and St. Thomas. The Story of an Exhibition*. In: Orenstein, Mina (Hrsg.) *Camille Pissarro in the Caribbean, 1850 - 1856: Drawings from the Collection at Olana*. Hebrew Congregation of St. Thomas, St. Thomas, 1996 (im folgenden Brettell:1996), S. 8 ff,

³⁹⁴ *Camille Pissarro in the Caribbean, 1850 - 1856: Drawings from the Collection at Olana*. Hebrew Congregation in St. Thomas, St. Thomas, US Jungferninseln, USA, 16.12.1996 - 14.3.1997, kuratiert von Orenstein, Mina; sowie *Pissarro. En møde på Skt. Thomas*. Ordrupgaard Museet, Charlottenlund, Dänemark, 10.3.2017 - 17.7.2017, kuratiert von Fonsmark, Anne-Birgitte.

³⁹⁵ Fonsmark:2017.

ger Ruhe (Abb. 96); sie bieten Einblicke in wirres Unterholz (Abb. 97) oder das alltägliche Leben auf den karibischen Inseln (Abb. 98). Wir begegnen profaner und sakraler Architektur in den grünen Hügeln der Antillen (Abb. 99) und können den beiden Künstlern bei der *plein air*-Malerei selbst zusehen (Abb. 100). Eine Ölskizze zeigt in pastosem Farbauftrag gar eine an Julius Paulsen erinnernde Gegenlichtsituation (Abb. 101), in der Melbye das gelbliche Sonnenlicht durch den dunklen Baum kontrastiert und sich intensiv mit den Lichtreflexen auf der Wasseroberfläche beschäftigt.

Wie andere seiner Zeitgenossen in Europa war Melbye fasziniert von den Wolkenformationen, die hastig über die grünen Hügel liefen (Abb. 102). Hier änderten sie sich unter den beizeiten tosenden Tropenstürmen sogar schneller als die, die Thomas Lundbye vor ihm oder Janus la Cour ein wenig später über den weiten dänischen Feldern einzufangen versuchten. Ebenso finden wir zahlreiche Bilder von Binnengewässern, mit denen viele dänische Künstler so vertraut waren. Das Boddenwasser an den südwestlichen Ufern der Ostsee, wie 1849 von Vilhelm Kyhn (Abb. 103) abgebildet, schwingt in den jamaikanische Lagunen mit, die Fritz Melbye in den späten 1850er Jahren malte, als er Reisen in diesen Teil der Karibik unternahm (Abb. 104).

Hier deutet sich nun auch schon ein produktives Dilemma an: Was macht diese Arbeiten überhaupt zu karibischen Werken? Motive wie das eines skizzierenden Malers *en plein air* (Abb. 100) oder auch eine Feder- und Gouache-Zeichnung, die Dampf- und Segelschiffe mit kleineren Bei- und Fischerbooten zeigt (Abb. 98), könnten zunächst auch auf Seeland oder im Kopenhagener Hafen entstanden sein. Erst die phänotypische Zusammensetzung der Besatzung an Bord oder die Natur im Hintergrund des *plein air*-Malers lassen vermuten, dass es sich wahrscheinlich nicht um einen Ort in Nordeuropa handelt. Mehr noch: Es ist für einige Werke fast unmöglich, ihre Sujets geografisch festzulegen.

Ein Seestück von 1852 (Abb. 105) zeigt einen von dunklen Wolken verhangenen Himmel mit tiefem Horizont. Rechts der Mittelachse scheint sich ein wenig Sonne den Weg durch die Wolken zu bahnen, die sich in den unter ihr liegenden Wellen bricht und einen Teil der Schaumkronen hell aufblitzen lässt. Obwohl das Blatt in einem schlechten konservatorischen Zustand ist – tiefe Risse und fehlende Stücke im rechten Bild sowie starke Vergilbungen haben dem Objekt zugesetzt –, gibt es doch immer noch klar den Blick eines Marinemalers wieder, der sich für ganz ähnliche Themen wie seine Zeitgenossen in Europa interessiert.

Diese Ölskizze von Fritz Melybe zeigt ein Schauspiel von Meer, Wolken und Licht. Wäre nicht am unteren linken Bildrand das Datum und der Ort „St. Thomas“ mit Pinselschaft in die Farbe geritzt, die Handlung dieses Naturschauspiels könnte genauso gut auf der dänischen Ostsee stattfinden. Vice versa wurde eine Sonnenuntergangsszene von Fritz Melbye mit Holzhütte von 1849 vormals fälschlicherweise für eine Darstellung Dänisch-Westindiens gehalten, obwohl sie einen Sonnenuntergang in einem norwegischen Fjords zeigt, wie die Kunsthistorikerin Anne-Birgitte Fonsmark vermutet.³⁹⁶

Melbyes Auswahl an Motiven zeugt weniger von dem Interesse, die Idee eines spezifischen Ortes festzuhalten – wie man für die Stiche in *Danmark* konstatieren könnte –, als mehr die aus den Gegebenheiten des Ortes resultierende Bildlichkeit anhand der seiner Ausbildung entsprechenden Technik darzustellen. Hier stellt sich folglich eine grundlegende Frage: Könnten oder sollten wir eine ortsspezifische Bildlichkeit überhaupt plausibilisieren, wenn sich die Motive ihrer geografisch eindeutigen Verortung entziehen? Eine gewinnversprechende Antwort ist, dass sich die Kategorie der Ortsspezifität schlicht als wenig produktiv herausstellt. Vielmehr lässt sich eine Spezifität aus der Motivauswahl und Technik herstellen. So ergäbe sich sehr wohl eine Besonderheit dieses karibischen Konvolutes, gerade weil sich hier eine bestimmte Schule mit spezifischen Blick- und Maltechniken identifizieren lässt, die sich weniger an konkreten Orten festmachen lässt, denn an dem ihr innewohnenden Netzwerk an Wissen.

Neben der Rezeptionsgeschichte dieses Konvolutes ist seine Objektbiographie bemerkenswert. Melbye und Pissarro arbeiteten, besonders nachdem sie 1852 gemeinsam nach Caracas gingen und sich dort für zwei Jahre ein Atelier teilen, parallel an ähnlichen Motiven und Themen. Die Aquarelle und Zeichnungen aus diesen Jahren zeigen besonders viele Überschneidungen, etwa in den Werken, die sich in der Sammlung der heutigen Nationalbank in Caracas befinden. Von Caracas aus bereisten beide sowohl die karibischen Inseln als auch das Hinterland der Llanos, die sie in zahlreichen Werken festhielten. Teilweise sind ihre Motive sehr ähnlich, wie an zwei Palmen-Szenen sichtbar wird (Abb. 106 und 107). Für mehr als dreißig Werke aus der Sammlung in Olana bleibt bis heute sogar ungeklärt, von wem die jeweilige Arbeit stammt. Dass nur so wenige Arbeiten von Pissarro aus der St. Thomas Zeit

³⁹⁶ Fonsmark:2017, S. 18.

überliefert waren, schien noch 1993 ein Mysterium.³⁹⁷ Heute wissen wir, dass sie sich bis 1979 in „quietly resting uncatalogued (...) boxes“³⁹⁸ in Olana befanden, und anschließend in einem Depot des New York Office of Parks, Recreation and Historic Preservation in Waterford New York lagerten.³⁹⁹

Die Brisanz dieser Sammlung liegt vor allem darin, dass man bis zur Sichtung von Karen Zukowski und dem dänischen Kunsthistoriker Per Nielsen in den frühen 1990er Jahren⁴⁰⁰ davon ausging, dass fast alle Werke des Konvoluts von Fritz Melbye stammten: einem „minor Danish painter“, wie die Los Angeles Times 1996 schrieb.⁴⁰¹ Bis heute haben nur eine überschaubare Zahl an Wissenschaftlern das Konvolut einsehen können und die fälschliche Anfangsvermutung, dass es sich fast nur um Melbyes Werke handele, resultierte aus einem außergewöhnlichen Umstand: Eine Ölskizze wie in Abbildung 96 und zahlreiche weitere zeigen unten mittig links klar lesbar eine vermeintliche Signatur: „Melby“ – zumeist ohne e. Wie sich herausstellte, geht dieses in Bleistift aufgebrachte Signé jedoch weder auf Melbye noch Pissarro zurück, sondern auf den US-amerikanischen Landschaftsmaler Frederick Edwin Church (1826–1900).⁴⁰²

Church und der gleichaltrige Fritz Melbye müssen sich um das Jahr 1860 in New York erstmals getroffen haben.⁴⁰³ Es ist zu vermuten, dass das Treffen von Ramon Paez (1810–1894) organisiert wurde. Der venezolanische Autor reiste oft zwischen Caracas und New York hin und her und war sowohl mit Melbye als auch mit Church bekannt.⁴⁰⁴ 1862 erschien sein Buch *Wild Scenes in South America; or Life in the Llanos of Venezuela*⁴⁰⁵ in den Vereinigten Staaten. Melbye war möglicherweise aus der Karibik mit ihm an die amerikani-

³⁹⁷ Pissarro, Joachim. *Camille Pissarro*. Hirmer, München, 1993, S. 26 f.

³⁹⁸ Brettel: 1996, S. 8.

³⁹⁹ Brettel: 1996, S. 9.

⁴⁰⁰ Brettel: 1996, S. 9 f.

⁴⁰¹ Anonym. 'Lost' Pissarro Art to Be Shown. In: *Los Angeles Times*, 15.12.1996. Abrufbar unter: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1996-12-15-tr-9213-story.html> (zuletzt besucht am 12.10.2020).

⁴⁰² Zukowski: 1996.

⁴⁰³ Manthorne, Katherine E. *Salon for Jamaican Journeys*. In: *The Olana Collection, Fern Hunting among These Picturesque Mountains – Frederic Edwin Church in Jamaica*. Cornell University Press, Ithaca, 2010 (im folgenden Manthorne: 2010), S. 53 f.

⁴⁰⁴ Manthorne: 2010, S. 54.

⁴⁰⁵ Paez, Ramon. *Wild Scenes in South America; or Life in the Llanos of Venezuela*. Charles Scribner, New York, 1862 (im folgenden Paez: 1862).

sche Ostküste gereist, denn Paez dankt Melbye an prominenter Stelle im Vorwort seines Bandes – gleich nach Alexander von Humboldt – für die Bereitstellung von Skizzen, die teilweise den Stichen in seinem Buch als Vorlage galten.⁴⁰⁶ Spätestens ab 1865 waren Melbye und Church so gut miteinander bekannt, dass sie gemeinsam von New York nach Jamaika reisten.⁴⁰⁷ So war es dann auch Church, dem Melbye sein Konvolut zur Verwahrung übergab, bevor er um 1866 nach Japan und China aufbrach, wo er 1869 in Schanghai starb.⁴⁰⁸ Church beschriftete daraufhin schlicht alles, was Melbye bei ihm gelassen hatte, mit „Melby“ – nicht wissend oder ignorierend, dass vieles davon aus der Hand Camille Pissarros stammte.

4.3 Exkurs III: Frederic Church

Die Kunsthistorikerin Katherine Manthorne spricht unter dem Titel *Romanticism and the Exotic South* von einer „tour picturesque“ der US-amerikanischen Maler, die analog zu der Grand Tour der europäischen Maler nicht gen Südeuropa führte, sondern für die nordamerikanischen Zeitgenossen gen Karibik und Südamerika ging.⁴⁰⁹ Es waren also weniger die europäischen Künstler wie Melbye, die es in die Karibik zog, sondern insbesondere Maler aus den noch jungen Vereinigten Staaten von Amerika, die sich der Landschaften der Karibik als Sujet annahmen. Ein für unseren Zusammenhang der nationalromantischen Bildwelten des 19. Jahrhunderts bemerkenswerter Fall ist die vielleicht bekannteste Figur der zweiten Generation von Hudson River School-Malern, bei dem Melbyes Konvolut verlieb: Frederic Edwin Church. Insbesondere die 1774 unabhängig gewordenen Vereinigten Staaten von Amerika brachten mit der Hudson River School eine veritable Schule von nationalromantischer Prägung hervor, die teilweise durch Verbindungen zu europäischen Akademien, wie etwa der Düsseldorfer Malerschule, auffiel.⁴¹⁰

⁴⁰⁶ Paez:1862, S. vi.

⁴⁰⁷ Manthorne:2010, S. 53.

⁴⁰⁸ Manthorne:2010, S. 55.

⁴⁰⁹ Manthorne, Katherine. *Tropical Renaissance – North American Artists Exploring Latin America, 1839 1879*, Smithsonian Institution Press, Washington, 1989, S. 133 ff.

⁴¹⁰ Gaetgens, Barbara. *Amerikanische Künstler und die Düsseldorfer Malerschule*. In: Gaetgens, Thomas W. *Bilder aus der Neuen Welt. Amerikanische Malerei des 18. und 19. Jahrhunderts. Meisterwerke aus der Sammlung Thyssen-Bornemisza und Museen der Vereinigten Staaten*. Prestel, München, 1988 (im folgenden Gaetgens 1988), S. 70 ff.

Frederic Church war Schüler des noch in England geborenen Thomas Cole (1801–1848), der allgemein hin als der „Begründer der Hudson River School“⁴¹¹ gesehen wird. Cole entwarf mit Gemälden wie *Blick von Mount Holyoke, Northampton, Massachusetts, nach einem Gewitter* von 1836 – auch als *The Oxbow* bekannt – (Abb. 108) ein für die Hudson River School programmatisches Bildrepertoire, in dem sich die Darstellung der „gebirgige[n] Landschaft am Oberlauf des Hudson“ als prägend für die „amerikanische Landschaftskunst fast des ganzen 19. Jahrhunderts“ herausstellen sollte.⁴¹² Der Kunsthistoriker Otto von Simson sieht Cole gar als „Schöpfer der amerikanischen Landschaft“ an sich.⁴¹³ Wenn wir uns an Thomas Lundbyes Gemälde von der Landschaft am Aeresø von 1838 erinnern, dem die amerikanische Kunsthistorikern Patricia Berman attestierte, dass er in dieser Leinwand eine „monumental fantasy“ einer dänischen Landschaft entwirft,⁴¹⁴ so kann dieser Satz ebenso für Coles zeitgleiches Gemälde aus Neuengland gelten. Die weite Sicht über eine abwechslungsreiche und gleichsam spezifische Natur, die Diachronizität im Bild von Gewitter links und Sonnenschein rechts und ein Auflisten der jeweiligen botanischen Spezifika scheint beiden gemein. Natur erscheint hier in Verbindung mit einem bestimmten geografischen Ort als „noch nicht unterworfen[n] (...). Sie ist als Wirklichkeit vorgestellt, nicht als Abbild romantischer Imagination“, wie der Kunsthistoriker Otto von Simson für Coles Gemälde vorschlägt.⁴¹⁵ Dies trifft in Anbetracht der landwirtschaftlichen Nutzungen entlang des Flussufers und der rauchenden Schornsteine in *The Oxbow* zwar nicht uneingeschränkt zu, unberührt davon bleibt aber die gültige Feststellung, dass Cole mehr an der Beobachtung, denn an der Introspektive interessiert ist. Der Blick nach Innen und die damit verbundenen Parallelen zur früheren romantischen Landschaftsmalerei Europas – insbesondere zu Caspar David Friedrich – treten jedoch mit Coles Schüler Frederic Church klar hervor. Verkürzt gesagt: Church verließ das von Cole ererbte, genaue Beobachten und Malen *à la plein air*, um die genaue Naturbeobachtung als Komposit-Landschaften radikal zu überhöhen.

⁴¹¹ Simson, Otto v. *Amerikanische Landschaftsmalerei*. In: Gaehtgens, Thomas W. *Bilder aus der Neuen Welt. Amerikanische Malerei des 18. und 19. Jahrhunderts. Meisterwerke aus der Sammlung Thyssen-Bornemisza und Museen der Vereinigten Staaten*. Prestel, München, 1988 (im folgenden Simson:1988), S. 49.

⁴¹² Simson:1988, S. 49.

⁴¹³ Simson:1988, S. 50.

⁴¹⁴ Berman:2007, S. 116.

⁴¹⁵ Gaehtgens:1988.

Um die Jahrhundertmitte begann Church nicht nur die Gegenden der Nordostküste Nordamerikas als eine pastorale, US-amerikanische Ideal-Landschaften zu komponieren, wie sich in *Twilight in the Wilderness* von 1860 (Abb. 109) oder den Niagara Fällen von 1857 (Abb. 110) deutlich zeigt. Vielmehr fungierte die tropisch-karibische Landschaft für Church seit den ersten Reisen auf den Spuren Humboldts in Südamerika⁴¹⁶ als ideale Projektionsfläche, um eine innere Gefühlswelt in der Darstellung von Landschaft zu reflektieren. Mehr noch scheint Cole die US-amerikanische Landschaft vor allem „nach den Erfolgen der Darstellung südamerikanischer Landschaften“ noch konsequenter als eine „Zergliederung und Wiederausammensetzung der Naturelemente“⁴¹⁷ darzustellen. So erscheint ab der Jahrhundertmitte in der US-amerikanischen Landschaftsmalerei plötzlich abermals das Ideal Caspar David Friedrichs, dass ein Maler nicht „bloß malen [soll], was er vor sich sieht, sondern auch, was er in sich sieht.“⁴¹⁸ Die amerikanische Kunsthistorikerin Katherine Manthorne paraphrasiert eben jenes zentrale Argument Friedrichs, wenn sie über das Sujet der Tropen innerhalb der Hudson River School schreibt:

Contact with tropical nature stimulated them to gaze inward as well as outward – to convert the canvas from a window onto the tropical world to a mirror that superimposed their own inner sensations on the reflection of that world. Out of this introspection they created not landscapes of facts, but landscapes of mood or consciousness.⁴¹⁹

Wenig später schließt Manthorne mit der Vermutung, dass hier ein Prozess stattfindet, in dem ein Maler wie Church die rationale Analyse der Welt in der Tradition der Aufklärung verlässt und damit „aims to penetrate beneath the surface appearances of nature to achieve a more subjective interpretation.“⁴²⁰ Diesem Argument folgend wäre ein Gemälde wie *Morgen in den Tropen* von um 1858 (Abb. 111) oder *Regenzeit in den Tropen* von 1866 (Abb. 112) weder ausschließlich ein Fenster zur Welt noch reine Introspektive, sondern mehr ein Fensterrahmen, in den ein semipermeabler Seelen-Spiegel eingesetzt ist. Dieser erlaubt den Blick hin-

⁴¹⁶ Manthorne:1989, S. 133.

⁴¹⁷ Kahl, Regine. In: Gaetgens:1988, Tafel 15.

⁴¹⁸ Wolf:2002, S. 182.

⁴¹⁹ Manthorne:1989, S. 135 f.

⁴²⁰ Manthorne:1989, S. 136.

aus in eine Landschaft und legt gleichzeitig eine Schicht emotionale Selbstreflexion darüber. Besonders die auffälligen Lichtbrechungsmomente in diesen Leinwänden lassen das Thema der Reflexion sogar ganz wörtlich gewahr werden. Darüber hinaus werden bei *Regenzeit in den Tropen* bei allen Unterschieden doch auch die Rückbezüge zu Caspar David Friedrichs *Gebirgslandschaft mit Regenbogen* (Abb. 113) oder auch Eckersbergs *Hof in Spejlsby auf Mön* (Abb. 114), beide von 1810, gewahr.

Bei den vielen Parallelen der europäischen und US-amerikanischen Landschaftsmalerei stellt der Kunsthistoriker Thomas W. Gaethgens jedoch auch fest, dass das jeweilige Verhältnis der Menschen zu Natur und Landschaft grundlegend unterschiedlich sei.⁴²¹ Seine Einschätzungen sind sicher verallgemeinernd und damit teilweise problematisch unscharf – vermutlich unterscheidet sich um 1850 beispielsweise eine Naturauffassung der weißen anglosächsisch protestantischen Amerikaner von derer der First Nations in den Reservaten grundlegend. Dennoch sind Gaethgens Feststellungen äußerst hilfreich, wenn er schreibt, dass im Europa des 19. Jahrhunderts „die Landschaft längst zum Ort der Erholung und ästhetischer Erfahrung geworden war, [während] Natur für die Amerikaner ein Element [bedeutete] [sic], in dem der Mensch sich erst bewähren mußte.“⁴²² Neben der persönlichen Freundschaft, die Fritz Melbye und Frederic Church verbunden haben muss,⁴²³ mag es auch diese Ergriffenheit der jungen amerikanischen Maler für die Landschaften der sogenannten 'neuen Welt' gewesen sein, die Melbye teilte und sie gemeinsam durch die pittoresken Bergen Jamaikas ziehen ließ.⁴²⁴

⁴²¹ Gaethgens:1988, S. 23.

⁴²² Gaethgens:1988, S. 23.

⁴²³ Manthorne:2010, S. 53.

⁴²⁴ Manthorne:2010, S. 53.

4.4 Die visuelle Leerstelle: Koloniale Außenräume

Die „Undarstellbarkeit kolonialer Außenräume für das Zentrum [bedingen] die modernistische Ästhetik des Fragments“⁴²⁵, stellt der Literaturwissenschaftler Tobias Döring mit Verweis auf Frederic Jameson für das ausgehende 19. Jahrhundert fest. Die Notwendigkeit einer „Ästhetik des Fragments“ bedinge sich laut Döring daraus, dass die „Kolonialökonomie darauf beruht, wesentliche Machtgrundlagen wie Rohstoffabbau in entfernte Überseegebiete auszulagern“ und damit „erzeuge sie im Horizont der Metropole oder des vertrauten Mutterlands beständig Leerstellen.“⁴²⁶ Wie eingangs deutlich wurde, klafften in der Kopenhagener Gemäldesammlung tatsächlich Leerstellen auf, an denen der Bremer Reisende Kohl Bilder der Überseegebiete Dänemarks erwartet hatte. Lassen sich die Bilder, oder vielmehr, eine Abwesenheit der Bilder von Dänisch-Westindien innerhalb der kolonialen und nach Döring notwendigen „Ästhetik des Fragments“ zwischen Zentrum und Kolonie denken? Wie verhalten sich die Fragmentierung und ihre Zwischenräume mit den von Wolfgang Kemp beschriebenen konstitutiven „Leerstellen der Malerei des 19. Jahrhunderts“⁴²⁷?

Der Kunsthistoriker Mathias Danbolt geht davon aus, dass in den künstlerischen Landschaftsdarstellungen der dänischen Kolonien die Natur zu einem neuen Paradies verzerrt wurde.⁴²⁸ Dies lässt sich freilich auch für andere Kolonialgeschichten und ihre Bilder belegen. Die Hafenstädte⁴²⁹ hingegen wurden auch Lieblingsmotive der Maler, da sie als Eingang zum Reichtum der Inseln und als Türen zur Welt fungierten⁴³⁰, wie wir an der Hafenszene von St. Thomas haben sehen können (Abb. 81) Die Darstellungen aus der Zeit des beginnenden 19. Jahrhunderts beschränken sich zumeist auf solche, wie die Aquarelle des schon zuvor genannten Frederik von Scholtens.⁴³¹ Danbolt sieht in von Scholtens Bildern vor allem das

⁴²⁵ Döring, Tobias. *Postkoloniale Räume*. 2015, S. 139.

⁴²⁶ Döring:2015, S. 139.

⁴²⁷ Kemp, Wolfgang. *Über Leerstellen in der Malerei des 19. Jahrhunderts*. In: Kemp, Wolfgang (Hrsg.). *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*. Dietrich Reimer, Berlin, 1992.

⁴²⁸ Danbolt:2017, S. 18.

⁴²⁹ North:2016, S. 262 f.

⁴³⁰ Danbolt:2017, S. 18.

⁴³¹ Danbolt, Mathias. *Landscapes of Ignorance: Colonial Imaginaries in Danish and Norwegian Art and Visual Culture*. Vortrag an der McGill Universität Montreal vom 21.03.2019 (im folgenden Danbolt:2019). Abstract abrufbar unter: <http://media.mcgill.ca/en/content/mathias-danbolt-landscapes-ignorance-colonial-imaginaries-danish-and-norwegian-art-and> (zuletzt aufgerufen am 01.04.2020).

Genre der „Plantagenmalerei“⁴³² verwirklicht, in der topografische Bedingungen in malerischer Ästhetik zusammengefasst sind, die die koloniale Landschaft domestiziert und die Realität der Versklavung auf Distanz hält.⁴³³ Von Scholtens Aquarelle begannen erst mehr als ein Jahrhundert später zu zirkulieren, und finden sich als „Fenster zur Vergangenheit“ bis heute oft unkritisch in dänischen Geschichtsbüchern.⁴³⁴ In den Printmedien zur Mitte des 19. Jahrhunderts war Dänisch-Westindien nicht immer auf den Titelseiten in Kopenhagen zu sehen, nach dem sogenannten *Fireburn*-Aufstand von 1878 waren die karibischen Kolonien jedoch sehr wohl der Aufmacher. Die Ausgabe vom 13. Oktober 1878 titelte mit einer idyllischen Illustration des Hafens Frederiksted mit einem Dreimaster vor der Küstenlinie vom Meer aus gesehen (Abb. 115). Der Artikel beginnt unter der Überschrift „Aufstand auf St. Croix“. Und darunter:

Aus unserer fernsten Kolonie (...) bringt Illustreret Tidene ein Bild, das nicht zeigt wie es jetzt ist, sondern vielmehr davon, wie es vor wenigen Tagen noch aussah. Das südländische, hitzige, brandgefährliche Blut hat plötzlich Funken geschlagen und die halbe Insel ist über Nacht in einen Schutthaufen verwandelt worden, zu dem man vielleicht nie mehr reisen werden will.^{435 436}

Der *Fireburn*-Aufstand, in dem die 1848 versprochenen Freiheiten für die ehemals versklavte Bevölkerung von Dänisch-Westindien abermals eingefordert wurden und sich in gewalttätigen Protesten entluden, wurde hier also zur Meldung des Tages. Zweifelsohne ist die Darstellung eines schon existierenden Bildes von Dänisch-Westindien von vor dem Aufstand schlicht eine medientechnische Notwendigkeit der Zeit, denn ein aktuelles Bild wäre gar nicht so schnell zu beschaffen gewesen. Im November reichte Illustreret Tiden auch einen Stich mit Kampfszenen nach.⁴³⁷ Gleichwohl trägt die Rhetorik vom „südländischen Blut“ in

⁴³² Danbolt:2019.

⁴³³ Nelson, Charmaine A. *Slavery, Geography and Empire in Nineteenth-Century Marine Landscapes of Montreal and Jamaica*. Routledge, 2016.

⁴³⁴ Danbolt:2019.

⁴³⁵ Anonym. *Illustreret Tidende*, Nr. 994, 1878, S. 13. Abrufbar unter: https://illustrerettidende.kb.dk/iti/main/Haeftexsql?nnoc=iti_pub&p_AargangNr=20&p_HaeftNr=994 (zuletzt aufgerufen am 18.04.2020).

⁴³⁶ Übersetzung des Autors.

⁴³⁷ Anonym. *Illustreret Tidende*, Nr. 997, 1878, S. 53. Abrufbar unter: https://illustrerettidende.kb.dk/iti/main/Haeftexsql?nnoc=iti_pub&p_AargangNr=20&p_HaeftNr=997 (zuletzt aufgerufen am 02.05.2020).

Verbindung mit der Bildlichkeit des nunmehr scheinbar Verlorenen ihren Teil dazu bei, dass damit Dänisch-Westindien in der Wahrnehmung das Paradies bleiben konnte, dass es in Wirklichkeit nie gewesen war.

An anderer Stelle müsste über die koloniale Landschaft hinaus untersucht werden, wie es um die Darstellungsmodi des kolonialen Subjekts innerhalb der hier skizzierten Zusammenhänge stand. Relativ eindeutig ist in Fritz Melbyes Gemälde der Cinnamon Bay nachzuvollziehen, wie sich auch noch nach Abschaffung der Sklaverei die Machtverhältnisse im Bild konstituieren (Abb. 116). Der 'weiße' Mann zu Pferd weist den 'Nicht-Weißen' mit Pferdegerte von oben an, was sie unten am Boden zu tun haben. Es mag an dieser zu eindeutigen Darstellung gelegen haben, dass man sich 1856 für das Kompendium *Danmark* nicht für diese Abbildungen entschied, sondern für jene, in der sich eine idyllischere Verbindung von ehemals Versklavten mit der Natur im Bild kommuniziert. Welchen Blick nimmt jedoch die Porträtmalerei unter kolonialen Bedingungen in der Zeit des dänischen Goldenen Zeitalters ein?⁴³⁸

Die letzten Jahre haben zwei spektakuläre Ankäufe hervorgebracht. 2017 erwarb das Kopenhagener Nationalmuseum Wilhelm Marstrands (1810–1873) *Portræt af Otto Marstrands to døtre og deres vestindiske barnepige, Justina, i Frederiksberg Have* von 1857 (Abb. 117). Hier findet sich das koloniale Subjekt im Bild wieder, gerahmt von seinen beiden Pflegekindern, bekrönt von einem karibischen Tuch⁴³⁹ und von einem dem Dannebrog entsprechenden rot-weißen Kleid gefasst. Justina ist nicht mehr in den tropischen Bergen von St. John, sondern im Park von Frederiksberg, damals just außerhalb Kopenhagens. Die von Mathias Danboldt für die dänisch-karibisch-koloniale Landschaft veranschlagte Domestizierung der Natur spiegelt sich hier in der Domestizierung des kolonialen Subjekts. Wilhelm Marstrands Bruder hatte Justina nach seinen wirtschaftlichen Unternehmungen in Dänisch-Westindien mit nach Kopenhagen bringen lassen.⁴⁴⁰ So eng die persönliche Beziehung der Kinder

⁴³⁸ Für die Frage nach der Staatsbürgerschaft und dem Recht der kolonialen Subjekte im dänischen Reich vgl. Martens, Vibe Maria. *Royal slaves in the Danish-Norwegian West Indies 1792–1848: Living in autonomy*. In: *Journal Scandinavian Journal of History*, Bd. 41, Nr. 4–5, 2016.

⁴³⁹ Siehe hierzu auch: Marten, Vibe Maria. *Fashionable Encounters. Perspectives and Trends in Textile and Dress in the Early Modern Nordic World*. In: Mathiassen, Engelhardt, Nosch, Ringgaard, Toftegaard; Venborg Pedersen (Hrsg.). *The Theft of Fashion: Circulation of Fashionable Textiles and Garments in 18th-century Copenhagen*. Oxbow, Kopenhagen, 2014.

⁴⁴⁰ Anonym. *Portræt af Otto Marstrands to døtre og deres vestindiske barnepige, Justina Antoine, i Frederiksberg Have*. In: *SMK*. Abrufbar unter: <https://open.smk.dk/artwork/image/KMS8833?q=historie&page=1> (zuletzt aufgerufen am 12.10.2020).

und der Familie zu Justina gewesen sein mag, so problematisch ist doch ihre Präsentation im Bild als eine in den Nationalfarben gefasste Trophäe.

2018 konnte das Ordrupgaard Museum wiederum mit Hilfe der Carlsberg Stiftung das *Porträt eines Jungen* von Camille Pissarro erwerben (Abb. 118), das in den Jahren vor seiner Abreise gen Frankreich entstanden sein soll.⁴⁴¹ Der junge Schwarze Mann mit Hut und Armschlinge, zerknittertem Kragen und direktem Blick mag auf der einen Seite für eine alternative Geschichte der dänischen Antillen stehen, die sich retrospektiv auch als kosmopolitisches Zentrum verstehen will, in dem Formen von Diversität alltäglich waren, die in Europa nicht zu denken war.⁴⁴² Oft wird Camille Pissarros Schulzeit auf St. Thomas angeführt, in der Kinder von ehemals Versklavten, weißen Dänen sowie von Handelsleuten aus der ganzen Welt zusammen unterrichtet wurden.⁴⁴³ Gleichwohl muss diese Lesart, wie die Kunsthistorikerin Mia Laufer in ihrem Artikel “Pissarro's Second Search for Independence in Venezuela” überzeugend darlegt, mit Vorsicht genossen werden. Denn auch Pissarro hatte schnell von Melbye in Caracas gelernt, wie sich mit Auftragsarbeiten Geld verdienen ließ und vor allem, wie man eine Marke für sich schuf.⁴⁴⁴ Nachdem Pissarro anfangs in Frankreich nur wenig Erfolg mit französischen Sujets in seinen Bildern hatte, kehrte er zu den karibischen Themen zurück, druckte sich Visitenkarten, auf denen er sich als “Camille Pissarro, St. Thomas”⁴⁴⁵ bezeichnete und bediente fortan erfolgreich die Nachfrage an für Frankreich exotischen Themen. Insofern ist dieses nüchterne Porträt eines Jungen mit einer Armschlinge selbst vielleicht über die Frage der reinen Vermarktung erhaben. Hier stellt sich auch die Frage nach der Sichtbarkeit der kolonialen Außenräume und ihrer Subjekte sowie die Frage nach der ökonomischen Profitabilität.

Innerhalb der aktuellen Ausstellungskonjunkturen erfahren sowohl die kolonialen Subjekte als auch das mit ihnen verwobene Schicksal der dänischen Antillen und Dänemarks

⁴⁴¹ Anonym. *Golden Age Portrait of Danish West Indian Slave Boy*. In: *Ordrupgaard*. Abrufbar unter: <https://ordrupgaard.dk/en/golden-age-portrait-of-danish-west-indian-slave-boy-acquired-by-ordrupgaard/> (zuletzt aufgerufen am 21.10.2020).

⁴⁴² Anonym. *Ordrupgaard purchases atypical Pissarro*. In: Ny Carlsberg Fondet. Abrufbar unter: <https://ny-carlsbergfondet.dk/en/ordrupgaard-purchases-atypical-pissarro> (zuletzt aufgerufen am 05.10.2020)

⁴⁴³ Laufer, Mia. *Pissarro's Second Search for Independence in Venezuela*. In: *Hemisphere: Visual Cultures of the Americas*. Nr. 7, 2014 (im folgenden Laufer:2014), S. 47–72. Abrufbar unter: <https://digitalrepository.unm.edu/hemisphere/vol7/iss1/6/> (zuletzt aufgerufen am 09.02.2024)

⁴⁴⁴ Laufer:2014, S. 45.

⁴⁴⁵ Laufer:2014, S. 48.

Kolonialgeschichte insgesamt mehr Sichtbarkeit. Gleichzeitig entfachten Bilder derselben Geschichte wie das Porträt von Marie Kofoed (1760–1838), gemalt von Johan Anton Bech (1797–1825) (Abb. 119) aus dem Jahr 1822, eine Debatte des besitzenden Kunstmuseums in Bornholm. Das Museum schrieb am 15. Juli 2020 auf seiner Facebookseite an seine Besucher:

We don't want to offend our guests. That's why we're considering whether the portrait of Marie Kofoed should continue to hang on the museum's walls. Marie Kofoed was incredibly rich. The money was earned by her husband, Hans Peter Kofoed, who, with 8 frigate ships, sailed on the slavery route and brought sugar back from the West Indian islands to Copenhagen. (...) The money comes from exploitation of the colonies, so she needs to get away so nobody gets offended or does she still have to be on the walls like a reminder of an amazingly independent woman who left big humanist marks for several hundred years after her death in 1838?⁴⁴⁶

Wenn diese Parameter auch am Statens Museum for Kunst in Kopenhagen angewandt würden, dann könnte bald auch Jens Juels Porträt der Familie Ryberg (Abb. 8) im Depot verschwinden. Sowohl die Kunstgeschichtsschreibung, als auch die kuratorische Praxis der sammelnden Museen stehen hier vor der gewichtigen Aufgabe und schwierigen Abwägung, wie mit dem kolonialen Erbe und dessen Sicht- und Ausstellbarkeit umzugehen ist.

4.5. Zusammenfassung des dritten Kapitels

In diesem Kapitel wurde versucht, zwei Komplexe zu beschreiben: Zum einen geht es um die Frage, welche Bilder von den ökonomisch wichtigen kolonialen Besitzungen in der dänischen Karibik produziert und rezipiert wurden. Die distanzierte und vereinheitlichte Version einer weiteren Provinz innerhalb des größeren Gesamtkonzepts Dänemark wurde einer breiteren Öffentlichkeit durch Medien wie *Danmark* zugänglich gemacht. Hier wurde Dänisch-Westindien als ein Paradies verzerrt, die ökonomischen und sozialen Realitäten der Sklaverei ausgeblendet und mit Bildstrategien operiert, die sich in eine Geschichte der Dominanz qua Bild unter kolonialen Bedingungen einreihet. Innerhalb dieses wenig überraschenden und in der kolonialen Machtstruktur leicht erklärbaren Diskurses stellen sich sogar solch

⁴⁴⁶ Post des Bornholms Kunstmuseum. Abrufbar unter: <https://www.facebook.com/bornholmskunstmuseum/posts/1494169607431813> (zuletzt aufgerufen am 22.07.2020).

skurrile Situationen ein, wie die in *Danmark* 1856 auf den letzten Seiten formulierte Idee, dass die ursprünglichen Kariben auf „einer Zivilisationsstufe“ mit der jüngst in Dänemark entdeckten Urbevölkerungen der vorchristlichen Zeit standen.⁴⁴⁷ Hier wird eine Episode von Christopher Columbus als einer der „første Colonister“ erzählt, als er am 14.11.1493 auf St. Croix anlegte:

første Colonister fandt Caraiber der – Caraiberne vare en fra Amerikas øvrige oprindelige Beboere meget forskjellig Folkestamme (maske sammede de oprindelige fra Africa.) De stede paa samme Civilisationstrin som Europas Urbefolkning, som vi see af de Vaaben og Redskaber, de have efterladt, der naesten ikke ere forskjellige fra dem, som Danmarks Urindvaanere have efterladt, og hvis nøiagtige Unersøgelser i den senere Tid had kastet saa meget Lys over en Tid, som ligger fjern af al Historie.⁴⁴⁸ (dt. die ersten Kolonisten fanden die Kariben dort – die Kariben waren die letzten Bewohner Amerikas von vielen anderen ursprünglichen Volksstämmen (vielleicht stammten sie ursprünglich aus Afrika). Sie standen auf derselben Zivilisationsstufe wie Europas Urbevölkerung, wie wir an den Waffen und Werkzeugen sehen können, die sie zurückgelassen haben, und die sich kaum von denen unterscheiden, die Dänemarks Urbewohner zurückgelassen hatten, und die neuartigen Untersuchungen in der letzten Zeit haben viel Licht werfen können, auf eine Zeit, die fern von aller Geschichte liegt.)⁴⁴⁹

Hier wird rhetorisch eine Verbindung zwischen den Lithografien Dänisch-Westindiens und Zeiten etabliert, die mit jener neuartigen Naturwissenschaft und frühen Anthropologie des 19. Jahrhunderts und ihren Erkenntnissen einhergingen, die auch schon Vermehrens Hirten auf Jütland (Abb. 46) eine Rückkopplung an das Land ermöglichte. Beide etablierten damit ein kontinuierliches Narrativ von Landnutzung. Gleichwohl sind die auch um 1850 schon lange extingten Kariben – die parallel zu der Genealogie von Vermehrens Hirten zur Urzeit gesetzt wären – nicht die versklavte Bevölkerung der dänischen Antillen. Der abschließende Absatz aus dem Band *Danmark* bietet demnach die Möglichkeit, seiner Leserschaft in der dänischen Präsenz in der Karibik eine parallele, imaginäre Erweiterung der nationalen Landschaft zu zeigen, wie sie uns schon an anderen Stellen dieser Untersuchung begegnet ist. Im Gegensatz zur Spiegelung in der Landschaft *und* den Subjekten des dänischen Orients bleibt den afrokaribischen Subjekten jedoch der Status eines ‘dänischen Aladins‘ größtenteils verwehrt.

⁴⁴⁷ *Danmark*:1856, S. 77.

⁴⁴⁸ *Danmark*:1856, S. 77.

⁴⁴⁹ Übersetzung des Autors.

Innerhalb dieser Struktur der dänisch-kolonialen Karibik entwickelte sich eine bemerkenswerte Eigendynamik durch die Zusammenarbeit von Fritz Melbye und Camille Pissarro, die belegt, dass sich das technische und ästhetische Erbe der Kopenhagener Schule durch den Maler Fritz Melbye und das Faktotum Anton Melbye im frühen Werk Pissarros niederschlägt. Die Einschätzung des Urenkels von Pissarro und New Yorker Kunsthistorikers Joachim Pissarro von 1996, dass „his [Camille Pissarro] origins, both as a man and as an artist, remain very much in St. Thomas“,⁴⁵⁰ sollte insofern nicht ausschließlich als schmückende oder verklärende Herleitung der künstlerischen Genese von Pissarro in Anbetracht seiner karibischen Wurzeln gelten. Vielmehr fasst er hier schlicht zusammen, dass Pissarro durch die Begegnung mit Fritz Melbye eine künstlerische Richtung einschlug, die für seine später folgende Karriere ausschlaggebend war.

Es ist insofern nicht gänzlich übertrieben, wenn der amerikanische Kunsthistoriker Richard Brettel vermutet, dass „we must rewrite our history again“,⁴⁵¹ denn durch die „Pissarro-Melbye-Church-Connection“,⁴⁵² wie Karen Zukowski es nannte, werden mehrere Faktoren der Malerei der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gewahrt, die für die Kunstgeschichte der zweiten Hälfte des Jahrhunderts und für die Erzählung der Moderne signifikante Faktoren darstellen. Richard Brettel geht gar soweit, dass die Sammlung aus Olana der erste veritable Beweis sei, dass die Ölskizze von den frühen Impressionisten benutzt wurde.⁴⁵³ Ob dies tatsächlich der Fall ist oder ob Brettel sich hier in Anbetracht des Beitrags für die erste und einzige Ausstellung von Pissarros Werken auf St. Thomas zu einem angreifbaren „this is the first real evidence“⁴⁵⁴ versteigt, schmälert nicht eine damit verbundene Einsicht, die für den Zusammenhang dieser Untersuchung viel gewichtiger ist.

Wenig später stellt Brettel fest, dass alle „hallmarks of Impressionist painting of the late 1860s and 1870s“ schon in Melbyes und Pissarros Skizzen sichtbar sind und, darüber hinaus, dass es durchaus wahrscheinlich ist, dass „Pissarro learned the practice of oil painting

⁴⁵⁰ Pissarro, Joachim. *Introduction. Pissarro in St. Thomas*. In: Orenstein, Mina (Hrsg.). *Camille Pissarro in the Caribbean, 1850–1856: Drawings from the Collection at Olana*. Hebrew Congregation of St. Thomas, St. Thomas, 1996, S. 7.

⁴⁵¹ Brettel: 1996, S. 8.

⁴⁵² Zukowski, Karen. *The Pissarro-Melbye-Church-Connection*. In: Orenstein: 1996, S. 17.

⁴⁵³ Brettel: 1996, S. 14.

⁴⁵⁴ Brettel: 1996, S. 14.

from Melbye rather than from his drawing instructions in Paris.⁴⁵⁵ Diese Feststellungen legen dar, dass der „Vater des Impressionismus“⁴⁵⁶ weniger aus einer französischen Schule hervorgeht, sondern aus einer durch die Kopenhagener Schule geformten *plein-air* Sicht in den Tropen der Karibik. Nachdem Pissarro 1856 endgültig nach Paris ging, war es also nicht ausschließlich sein Verhältnis zu Camille Corot und der Barbizon-Schule, das seine Karriere in Gang brachte, sondern Anton Melbye, in dessen Atelier Pissarro arbeitete und der ihm zahlreiche Kontakte in der Pariser Szene verschaffte. Wahrscheinlich war es sogar Anton Melbye, der Pissarro mit seinem alten Freund Corot überhaupt erst zusammenbrachte.⁴⁵⁷ Der 2018 erschienene Katalog zur Anton Melbye-Ausstellung *Mod Fjerne Horisonter* des Kopenhagener Hirschsprung Museums legt ebenfalls nahe, dass Pissarro sich sogar bis 1866 als ein „Schüler“ von Anton Melbye verstand und Anton entscheidend für dessen künstlerische Entwicklung war.⁴⁵⁸ Jüngst gewinnt diese These an Resonanzraum und so spricht im Nachgang der Ordrupgaard-Ausstellung auch die amerikanische Kunsthistorikerin Alice Rudy Price davon, dass Pissarros „plein-air practice, central to his later Impressionist style, develops through a lineage related to Melbye and independent of the French Barbizon school.“⁴⁵⁹ Es ist plausibel, dass die initiale Kunstauffassung von Camille Pissarro als „Vater des Impressionismus“⁴⁶⁰ entscheidende Impulse in seiner handwerklichen Genese durch die von C.W. Eckersberg initiierte Ausbildung der Melbye-Brüder erfahren hatte. Sogar die ersten Schritte in die Pariser Kunstwelt kamen durch die Melbye-Brüder zustande. Wie schon im ersten Kapitel ausgeführt, wäre hier also abermals ein bislang übersehener Einfluss der Kopenhagener Schule auf die Entwicklung der Malerei der Moderne – namentlich auf den sogenannten „Vater des Impressionismus“ – evident. Wenn auch nur ansatzweise gelten kann, dass „virtually

⁴⁵⁵ Brettel:1996, S. 12 f.

⁴⁵⁶ Fonseca, Christophe. *Camille Pissarro, sur les traces du père des Impressionnistes*. Dokumentarfilm, 2017. Abrufbar unter: <https://www.tv5monde.com/programmes/fr/programme-tv-camille-pissarro-sur-les-traces-du-pere-des-impressionnistes/46974/> (zuletzt aufgerufen am 07.12.2023).

⁴⁵⁷ Brettel:1996, S. 12.

⁴⁵⁸ Gerhardt, Hirschsprung, S. 14.

⁴⁵⁹ M. Rudy Price, Alice. *Ausstellungsrezension*. In: *19th Century Art Worldwide*, Bd. 19, Nr. 1, 2020 (im folgenden M. Rudy Price:2020). Abrufbar unter: <http://www.19thc-artworldwide.org/189-spring18/spring18reviews> (zuletzt aufgerufen am 11.10.2020).

⁴⁶⁰ Fonseca, Christophe. *Camille Pissarro, sur les traces du père des Impressionnistes*. Dokumentarfilm, 2017. Abrufbar unter: <https://www.tv5monde.com/programmes/fr/programme-tv-camille-pissarro-sur-les-traces-du-pere-des-impressionnistes/46974/> (zuletzt aufgerufen am 07.12.2023).

every subject essayed by Pissarro after his conversion to Impressionism in the late 1860's has its origins in his early works“⁴⁶¹ dann sollten die Erkenntnisse dieses Teils der Geschichte des Dänischen Goldenen Zeitalters tatsächlich sowohl ein „more nuanced understanding of the more famous French Impressionist“⁴⁶² fördern und gleichzeitig die bislang als eine dänische, oder höchstens nordeuropäisch verstandene Geschichte der *Guldaldermaleri* als komplexe und globale verzweigte Verflechtung aufgefasst werden, die sowohl geografisch wie auch zeitlich weitere Kreise zieht als bislang angenommen.

5. Rückschau und Ausblick: Ortsungebundenheit – eine neue Spur in der Landschaft?

Die hier angestellten Analysen nahmen ihren Ausgang in der Vermutung, dass die disparaten Bilder des dänischen Goldenen Zeitalters in einem inneren Zusammenhang zueinander stehen, der über ihren gemeinsamen zeitlichen Kontext hinausgeht. Es lässt sich feststellen: Bis in die 1860er Jahre hinein wird die dänische Kunst von einem dynamischen Spannungsfeld beherrscht, das sich aufspannt zwischen den drei großen Themen der dänischen Nationalromantik (I), des nordischen Orientalismus (II) und der künstlerischen Produktionen aus den Kolonien in der dänischen Karibik (III). Diese drei Themenfelder zeigen sich nicht nur auf das Engste miteinander verwoben, sondern sie bedingen sich teilweise.

Das erste Kapitel leitete zunächst anhand der Geschichte der Kopenhagener Kunstakademie her, wie sich eine Form von dänischer Nationalromantik in der Malerei etablieren konnte. Es zeigte sich, dass durch einige grundlegende Änderungen der Herangehensweise an das Handwerk der Malerei eine sich verändernde Inszenierung von Natur im Bild einsetzte. In diesem Kapitel konnte die malerische und ontologische Bewegung von einem beobachtbaren Bildraum hin zu einem als Landschaft erfahrbaren Bildraum nachgezeichnet und plausibel gemacht werden. Zwischen dänischer Nationalromantik und dänischem Orientalismus besteht eine klare Verbindung – es hat sich gezeigt, dass es sich hierbei nicht um Einzelfälle, sondern um ein weit verbreitetes Phänomen handelt.

Das zweite Kapitel veranschaulichte daran anknüpfend, wie der dänische Sonderweg innerhalb der Orientdiskurse des 19. Jahrhunderts seinen Lauf nahm, und auf welche Weise

⁴⁶¹ Brettel:1996, S. 14.

⁴⁶² Price:2020.

dänische Künstler dabei nicht nur orientalistische Bilder konstruierte, sondern mithilfe des imaginierten Orients die dänische visuelle Identität über die eigene Nationallandschaft hinaus erweiterte wurde und sie von Raum und Zeit loslöste.

Im dritten Kapitel standen schließlich die Bilder aus und von den karibischen Inseln Dänemarks im Zentrum der Analyse. Sowohl die Rezeptionsgeschichte der kolonialen Landschaftsmalerei als auch die sich deutlich davon absetzende Freilichtmalerei in der Karibik wurden in ihren Formen und in ihrer jeweiligen Wirkmächtigkeit herausgearbeitet. Die Kunst des dänischen Goldenen Zeitalters entwirft also eine visuelle Raffinierung der Natur als nationalen Identifikations- und Erlebnisraum. Die Natur im Bild wird in diesem Sinn nicht nur als Landschaft betrachtbar, sondern wird gleichzeitig auch in eine quasi partizipative Nation-Natur transzendiert. Hier manifestiert sich eine besondere Qualität – oder Herausforderung – des Bildes im Gegensatz zur Literatur: Das Bild will einen Gesamtentwurf anbieten, der auf den ersten Blick innerhalb des Rahmens schlüssig ist.

Spätestens seit dem 19. Jahrhundert muss der Betrachter im Bild mitgedacht werden – und zwar nicht nur als Rezipient, sondern viel mehr auch als Konstituent. Auf diese Weise entsteht eine im Bild generierte Ortsspezifik, die allerdings nicht mit dem Ort des Dargestellten verwechselt werden darf, obwohl sie genau das intendiert. Das Dargestellte „ist nicht die Realität, sondern eine Mischung aus Gegebenem, Erinnerungtem und Erwartetem.“⁴⁶³ Die Malerei des dänischen Goldenen Zeitalters vermochte es beispielsweise klarer als andere parallele Strömungen, sowohl das Konstrukt ‘Orient’ als auch den national-romantischen Raum “Dänemark” aus seiner Ortsgebundenheit herauszulösen und vermittels eines gestochen-scharfen Realismus, in eine fiktionale Ortsungebundenheit zu überführen. Die koloniale Ortsspezifik zeichnet sich zudem durch eine weitere Ellipse aus: Hier stehen sich die naturwissenschaftlich strengen Darstellung der kolonialen Flora, Fauna und Subjekte, und die zu beobachtende Praxis der besonders freien, performativen *plein air*-Malerei in der Karibik gegenüber.

Was die dänische Kunst des 19. Jahrhunderts darüber hinaus zu einem derart lohnenden Untersuchungsgegenstand werden lässt, ist die grundsätzliche Ambivalenz aus geopolitischer Schrumpfung und imaginärer Ausdehnung, die sich in ihrem Hintergrund abspielt. Das schrumpfende Land expandierte ab 1800 bis in die 1860er Jahre nicht nur immer weiter in

⁴⁶³ Noll, Thomas; Stobbe, Urte; Scholl, Christian. *Landschaftswahrnehmungen um 1800. Imaginations- und mediengeschichtliche Kontinuitäten und Brüche*. In: Noll, Thomas; Stobbe, Urte; Scholl, Christian (Hrsg.). *Landschaft um 1800. Aspekte der Wahrnehmung in Kunst, Literatur, Musik und Naturwissenschaft*. Wallstein, Göttingen, 2012, S. 9.

das Imaginäre, sondern wurde mit dem Verlust seiner Flotte von 1805 plötzlich „terrestrisch.“⁴⁶⁴ Aus der Seefahrernation wurden Landgänger. Damit entzieht sich Dänemark abermals dem Trend des 19. Jahrhunderts, den der Philosoph Peter Sloterdijk wie folgt beschreibt:

Hinsichtlich des menschlichen Raumerlebnisses bestand das Hauptergebnis der terrestrischen Globalisierung für die Bewohner der europäischen Nationen im wunderbaren Großwerden der Welt, begleitet von dem Erschrecken vor der erhabenen Unbewohnbarkeit der Ozeane.⁴⁶⁵

Anton Melbye – Europas gefeierter Marinemaler – bestätigt genau diese dänische Ausnahme, denn der territoriale Expansionsdrang kehrte sich im 19. Jahrhundert für Dänemark Stück für Stück um. Hier offenbart sich der in der „gesamte[n] Neuzeit virulente Gegensatz von ‘Seeschäumern’ und Landtretern“⁴⁶⁶ und zwar nicht zuletzt in der Gestalt der drängenden Forderungen nach einem klaren Bekenntnis zum Land wie sie etwa N.L. Høyen forderte, der solch ambivalente, fluide Figuren wie Anton Melbye eher in die zweite Reihe verwies.

Ausgehend von den Ergebnissen der vorliegenden Untersuchung lässt sich die Frage nach der Ortsspezifität in der Malerei in eine längere Linie einordnen, die mit der Entdeckung der Landschaft als vertablem Gegenstand der Malerei während des niederländischen Goldenen Zeitalters begann und sich in der Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts fortsetzte. Von hier aus abermals einen weiten Bogen zu schlagen, der die die Landschaftsmalerei *en plein air* auch als in der Natur stattfindende künstlerische Praxis versteht, drängt sich geradezu auf. Hier mag die Linie sogar weit in das 20. Jahrhundert hineinragen, bis hin zur Land und Earth Art. Diese These ist nicht grundlegend neu, wenn man dem Argument des Kunsthistorikers Bertram Kaschek folgt, der mit der „Wende zum 19. Jh. (...) eine Aufwertung des subjektiven Blicks auf die Natur“ feststellt. Entlang der „wissenschaftlich-experimentellen Erforschung überindividueller Natur- und Wahrnehmungsprozesse“ sieht auch er Linien vorgezeichnet, die bis zur Land Art führen, um die „Kunst aus den musealen Schutzräumen in die konkrete Na-

⁴⁶⁴ Sloterdijk, Peter. *Im Weltinnenraum des Kapitals*. Suhrkamp, Frankfurt, 2017 (2005) (im folgenden Sloterdijk:2017), S. 392.

⁴⁶⁵ Sloterdijk:2017, S. 392.

⁴⁶⁶ Sloterdijk:2017, S. 392.

turräume verlagern“ und eine „körpergebundene[n] Landschaftserfahrung“ als künstlerische Praxis zu realisieren.⁴⁶⁷ Kurz gesagt: Landschaftsmalerei und Kunst in der Landschaft lassen sich womöglich tatsächlich in einer Linie lesen. Jedoch scheint gerade die *Ortsungebundenheit* darin eine zentrale und übersehene Rolle zu spielen. Die Kunsthistorikerin Eva Ehninger hatte in ihrer Studie *Vom Farbfeld zur Land Art*⁴⁶⁸ schon Verbindungen in der Kunst nach 1945 nachgezeichnet, „die unter der gemeinsamen Problematik der Ortsgebundenheit“ von ihr gedacht wurden.

Der im aktuellen 21. Jahrhundert virulente Terminus der *site-specificity* lässt sich bis in das 19. Jahrhundert zurückverfolgen. Die scheinbare Ortsspezifität in Produktion und Motivik der Bilder ist jedoch vielmehr auf ihre tatsächliche *Ortsungebundenheit* hin zu untersuchen. Hier vermag sich eine zusätzliche, größere Linie in der Kunstgeschichte der Moderne aufzutun, zu finden als als Spur in der Landschaft zwischen hohen Palmen, weiten Wüsten und dichten Buchenhainen.

⁴⁶⁷ Kaschek, Betram. *Landschaftsmalerei*. In: Jordan, Stefan; Müller, Jürgen (Hrsg.). *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft*. Reclam, Ditzingen, 2018, S. 220.

⁴⁶⁸ Ehninger, Eva. *Vom Farbfeld zur Landart. Ortsgebundenheit in der amerikanischen Kunst, 1950–1970*. Silke Schreiber, München, 2013.

6. Literaturverzeichnis

Aarseth, Asbjørn. *Den nordiske romanikkens mediehistorie*. In: Lagerroth, Ulla-Britta; Ramsay, Margareta (Hrsg.). *Romantiken över gränser* (Symposier på Krapperups Borg 2). Wallin & Fallholm, Lund, 1993.

Aaserud, Anne. *Hans Johan Frederik Berg. Norway's first Orientalist and Watercolorist?* In: Aaserud, Anne; Ljøgodt, Knut (Hrsg.). *Fra Nesna til Nilen. Akvareller fra Hans Johan Frederik Bergs reiser*. Nordnorsk Kunstmuseum, Tromsø, 2007.

Agerbaek, Kirsten. *Høyen mellem klassicisme og romantik. Om idegrundlaget for N.L. Høyens virke for kunsten i fortid og samtid*. Sydjyske Universitetsforlag, Esbjerg, 1984.

Ahtola-Moorhouse, Leena et al (Hrsg.). *Dreams of a Summer Night. Scandinavian Painting at the Turn of the Century* (Ausstellungskatalog), Arts Council of Great Britain/Hayward Gallery, London, 1986.

Alexis, Karin M.E. *Culture and Identity: Regionalism and Nationalism in Late Nineteenth- and Early Twentieth-Century Swedish Painting*. In: Brown, Berit I. (Hrsg.). *Nordic Experiences. Exploration of Scandinavian Cultures*. Greenwood, Westport/London, 1997.

Alsen, Katharina; Landmann, Annika. *Nordische Malerei. Im Licht der Moderne*. Prestel, New York, 2016.

Andersen, Hans Christian. *Die kleine Meerjungfrau*. In: Pedersen, Vilhelm; Frølich, Lorenz. *Gesammelte Märchen / Hans Christian Andersen*. 1949.

Anderson, Benedict. *Imagined Communities. Reflection on the Origin and Spread of Nationalism*. Verso, London, 1995 (1983).

Anklam, Nico; Bair, Christel; Frenssen, Birte; Heck, Kilian; (Hrsg.). *Nordlichter. 150 Jahre dänische Kunst. Schenkung Christoph Müller*. Sandstein Verlag, Dresden, 2021.

Arndt, Astrid et al (Hrsg.). *Imagologie des Nordens. Kulturelle Konstruktion von Nördlichkeit in interdisziplinärer Perspektive*. In: Mörke, Olaf (Hrsg.) *Imaginatio Borealis. Bilder des Nordens*. Bd. 7, Peter Lang, Frankfurt/Main, 2004.

Baader, Hannah. *Gischt. Zu einer Geschichte des Meeres*. In: Baader, Hannah; Wolf, Gerhard (Hrsg.). *Das Meer, der Tausch und die Grenzen der Repräsentation*. Diaphanes, Zürich, 2010.

Beenken, Hermann. *Das neunzehnte Jahrhundert in der deutschen Kunst. Aufgaben und Gehalte. Versuch einer Rechenschaft*. Bruckmann, München, 1944.

Berman, Patricia G. *Edvard Munch's Peasants and the Invention of Norwegian Culture*. In: Brown, Berit I. (Hrsg.). *Nordic Experiences. Exploration of Scandinavian Cultures*. Greenwood, Westport/London, 1997.

Berman, Patricia G. *In another Light. Danish Painting in the Nineteenth Century*. Thames & Hudson, London, 2007.

Berriner, Tim, *Landscape Now*. In: *British Art Studies*, Nr. 10, 2018.

Bertsch, Markus; Gaßner, Hubert; Struck, Neela. *Eckersberg. Faszination Wirklichkeit. Das goldene Zeitalter der dänischen Malerei* (Ausstellungskatalog), Imhof, Petersburg, 2016.

Bhaba, Homi. *DissemiNation: time, narrative, and the margins of the modern nation*. In: Ashcroft, Bill et al (Hrsg.) *The Post-Colonial Studies Reader*. Routledge, New York, 1990.

Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. Routledge, New York, 2010 (1994).

Bjørn, Klaus. *Ein kleines armes Land? Das Dänemark des Goldenen Zeitalters*. In: Scavenius, Bente (Hrsg.). *Das Goldene Zeitalter in Dänemark. Kunst und Kultur in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. Gyldendal, Kopenhagen, 1994.

Blanning, T.C.W. *Introduction: the end of the old regime*. In: Blanning, T.C.W. (Hrsg.). *The Nineteenth Century. Europe 1789–1914*. Oxford University Press, New York, 2000.

Blessing, Jennifer. *Verzaubert/Entzaubert – Ansichten des Nordens*. Eine Einführung. In: *True North* (Ausstellungskatalog), Hatje Cantz, Ostfildern, 2008.

Blicher, Steen Stesnen. *Vestlig Profil af den Cimbriske Halvøe*. Kopenhagen, 1839. Zitiert aus: Hertel, Hans. *Unser eigenes Schottland. Die Entdeckung Jütlands in der dänischen Kunst und Literatur*. In: Scavenius, Bente (Hrsg.). *Das Goldene Zeitalter in Dänemark. Kunst und Kultur in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. Gyldendal, Kopenhagen, 1994.

Borggräfe, Henning; Jansen, Christian. *Nation Nationalität Nationalismus*. Campus, Frankfurt, 2007.

Bramsen, Henrik. *Malerier af P.C. Skovgaard: Kunst i Danmark*. Ejnar Munksgaards Forlag, Kopenhagen, 1938.

Bramsen, Henrik. *Introduction*. In: Smith, Alistair und Davies, Diana (Hrsg.). *Danish Painting – The Golden Age* (Ausstellungskatalog), The National Gallery London, London, 1984.

Brandt, Rasmus J.; Eriksen, Roy (Hrsg.). *Naerhet og avstand. Kulturelle forbindelser mellom Norden og Italia gjennom tidene*. Novus, Oslo, 2000.

Brain, Robert M.; Cohen, Robert S.; Knudsen, Ole (Hrsg.). *Hans Christian Ørsted and the Romantic Legacy in Science. Ideas, Disciplines, Practices*. Springer, Dodrecht, 2007.

Bredenkamp, Horst. *Sonnenlicht und Augenschmerzen. Von Kepler bis Lorrain*. In: Busch, Werner; Meister, Carolin (Hrsg.). *Nachbilder. Das Gedächtnis des Auges in Kunst und Wissenschaft*. diaphanes, Zürich, 2011.

Breymayer, Ursula; Ulrich, Bernd (Hrsg.). *Unter Bäumen. Die Deutschen und der Wald* (Ausstellungskatalog), Sandstein, Dresden, 2011.

Brettel, Richard R. *Camille Pissarro og Fritz Melbye. en strålende start i "den nye verden"*. In: Fonsmark, Anne-Birgitte. *Pissarro. Et møde på Skt. Thomas* (Ausstellungskatalog), Ordrupgaard, 2017.

Broer, Werner; Etschmann, Walter; Hahne, Robert; Tlutsty, Volker. *Epochen der Kunst. Band 4: 19. Jahrhundert. Vom Klassizismus zu den Wegbereitern der Moderne*. Oldenbourg, München, 1997.

Bußmann, Frédéric. *Markus Matthias Krüger. Feldversuche des Unheimlichen*. In: Schwind, Karl (Hrsg.), *Markus Matthias Krüger. Hortus*. Hirmer, München, 2017.

Butlin, Martin. *Reviewed Work: Science and the Perception of Nature: British Landscape Art in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries by Charlotte Klonk*. In: *Studies in Romanticism*, Bd. 37, Nr. 4, 1998.

Carlson, Allen. *Reviewed Work: Science and the Perception of Nature: British Landscape Art in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries by Charlotte Klonk*. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Bd. 56, Nr. 4, 1998.

Christensen, Hans Dam. *En særlig national landskabs-opfattelse? Udsigt til P.C. Skovgaard fra en række tidlige oversigtsværker*, In: Lykke Grand, Karina und Oelsner, Gertrud. *P.C. Skovgaard – Dansk guldalder revurderet*. Aarhus Universitetsforlag, Aarhus, 2010.

Conrad, Christoph; Kessel, Martina. *Blickwechsel: Moderne, Kultur, Geschichte*. In: Conrad, Christoph; Kessel, Martina (Hrsg.). *Kultur & Geschichte. Neue Einblicke in einen alte Beziehung*. Reclam, Stuttgart, 1998.

Crary, Jonathan. *Techniques of the observer: on vision and modernity in the 19th century*. MIT Press, 1992 (1990).

Crary, Jonathan. *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*. Verlag der Kunst, Dresden, 1996 (1990).

Crary, Jonathan. *Your color memory. Illuminationen des Ungesehenen*. In: Busch, Werner; Meister, Carolin (Hrsg.). *Nachbilder. Das Gedächtnis des Auges in Kunst und Wissenschaft*. diaphanes, Zürich, 2011.

Czymbek, Götz. *Vorwort*. In: Czymbek, Götz. *Aus Dänemarks goldener Zeit – Landschaftsmalerei des frühen 19. Jahrhunderts aus dem Statens Museum for Kunst, Kopenhagen* (Ausstellungskatalog), Köln, 1995.

Danbolt, Mathias; Meyer, Maria K., M.K.K.; Giersing, Sarah. *Blinde vinkler. Billeder af kolonien Dansk Vestindien*. Det Kongelige Bibliotek, Kopenhagen, 2017.

Daum, Denise. *Albert Eckhouts 'gemalte Kolonie'. Bild- und Wissensproduktion über Niederländisch-Brasilien um 1640*. Jonas, Marburg, 2009.

Davidson, Peter. *The Idea of North*. Reaktion Books, London 2016 (2005).

Degn, Christian. *Orla Lehmann und der nationale Gedanke: Eiderstaat und nordische Einheit*. Wachholtz, Neumünster, 1936.

Deseyve, Yvette; Gleis, Ralph (Hrsg.). *Kampf um Sichtbarkeit Künstlerinnen der Nationalgalerie vor 1919* (Ausstellungskatalog), Reimer, Berlin, 2019.

Didi-Huberman, Georges. *L'Espace danse - Der Raum tanzt*. In: Lammert, Angela et al (Hrsg.). *Topos RAUM. Die Aktualität des Raumes in den Künsten der Gegenwart*. Verlag für moderne Kunst, Nürnberg, 2005.

Diener, Pablo. *Die reisenden Künstler und die Landschaftsmalerei in Iberoamerika*. In:

Howoldt, Jens; Schneede, Uwe M. (Hrsg.). *Expedition Kunst. Die Entdeckung der Natur von C.D. Friedrich bis Humboldt*. Hamburger Kunsthalle, Dölling und Galitz, 2003.

Döring, Tobias. *Postkoloniale Räume*. In: Dünne, Jörg; Mahler, Andreas (Hrsg.). *Handbuch Literatur & Raum*, de Gruyter. Berlin, 2015, S. 137–147.

Dunker, Axel; Hofmann, Michael (Hrsg.). *Morgenland und Moderne. Orient-Diskurse in der deutschsprachigen Literatur von 1890 bis zur Gegenwart*. Peter Lang, Frankfurt, 2014.

Eberlein, Kurt Karl. *Caspar David Friedrich der Landschaftsmaler. Ein Volksbuch deutscher Kunst*. Bielefeld/Leipzig, 1939.

Eggerer, Juliane. *Von Waldtrollen und Hauszwerge. Norwegens übernatürliche Wesen als Erzählfiguren*. LIT, Münster, 2020.

Faas, Martin; Krämer, Felix. *Seestücke – eine Einführung*. In: Faas, Martin et al. (Hrsg.). *Seestücke. Von Caspar David Friedrich bis Emil Nolde* (Ausstellungskatalog), Prestel, München, 2005.

Faas, Martin; *Meeresstille*. In: Faas, Martin et al. (Hrsg.). *Seestücke. Von Caspar David Friedrich bis Emil Nolde* (Ausstellungskatalog), Prestel, München, 2005.

Falahat, Ann. *Hans Johan Frederik Berg. Akvarellist, kopist og orientalist*. In: Aaserud, Anne; Ljøgodt, Knut (Hrsg.). *Fra Nesna til Nilen. Akvareller fra Hans Johan Frederik Bergs reiser*. Nordnorsk Kunstmuseum, Tromsø.

Faroqhi, Suraiya. *Kultur und Alltag im Osmanischen Reich. Vom Mittelalter bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts*. C.H. Beck, München, 1995.

Felsch, Philipp. *Wie August Petermann den Nordpol erfand*. Luchterhand, München, 2010.

Fink, Deborah. Review von Kjaergaard, Thorkild. *The Danish Revolution, 1500–1800: An Ecohistorical Interpretation*. H-Rural, H-Net Reviews, Februar 1998.

Fink, Gonthier-Louis. *Diskriminierung und Rehabilitierung des Nordens im Spiegel der Klimatheorie*. In: Arndt, Astrid et al (Hrsg.). *Imagologie des Nordens. Kulturelle Konstruktion von Nördlichkeit in interdisziplinärer Perspektive*. In: Mörke, Olaf (Hrsg.) *Imaginatio Borealis. Bilder des Nordens*. Bd. 7, Peter Lang, Frankfurt/Main, 2004.

Folsach, Birgitte von. *By the Light of the Crescent Moon. Images of the Near East in Danish art and literature. 1800–1875*. Davids Sammling, Kopenhagen, 1996.

Folsach, Birgitte von; Søndergaard, Sidsel Maria (Hrsg.), *Martinus Rørbye. Det nære og det fjerne* (Ausstellungskatalog), Øregaard Museum, Skovgaard Museet, Nivaagaards Malerisamling and Ribe Kunstmuseum, Hellerup, 2014.

Fonsmark, Anne-Birgitte. *Pissarro. Et møde på Skt. Thomas*. In: Fonsmark, Anne-Birgitte (Hrsg.). *Pissarro. Et møde på Skt. Thomas* (Ausstellungskatalog), Ordrupgaard, 2017.

Frandsen, Steen Bo. *Dänemark – der kleine Nachbar im Norden. Aspekte der deutsch-dänischen Beziehungen im 19. und 20. Jahrhundert*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1994.

Frandsen, Steen Bo. *Opdagelsen af Jylland Den regionale dimension i Danmarkshistorien 1814–64*. Aarhus, 1996.

Frenssen, Birte (Hrsg.). *Die Dänen!* (Ausstellungskatalog), Pommersches Landesmuseum, Greifswald, 2018.

Gaechtgens, Thomas W. *Bilder aus der Neuen Welt. Amerikanische Malerei des 18. und 19. Jahrhunderts. Meisterwerke aus der Sammlung Thyssen-Bornemisza und Museen der Vereinigten Staaten*. Prestel, München, 1988.

Gage, John. *Fliegende Farben. Goethe und der Augenschein von Gemälden*. In: Busch, Werner; Meister, Carolin (Hrsg.). *Nachbilder. Das Gedächtnis des Auges in Kunst und Wissenschaft*. diaphanes, Zürich, 2011.

Gisbourne, Mark. *Hinter dem Horizont – Landschaftsgemälde von Markus Matthias Krüger*. In: Schwind, Karl (Hrsg.). *Markus Matthias Krüger. Hortus*. Hirmer, München, 2017.

Gleis, Ralph. *Dekadenz und dunkle Träume. Der belgische Symbolismus*. Hirmer, München, 2020.

Goer, Charis; Hofmann, Michael (Hrsg.). *Der Deutschen Morgenland. Bilder des Orients in der deutschen Literatur und Kultur von 1770 bis 1850*. Fink, München, 2008.

Grave, Johannes. *Caspar David Friedrich*. Prestel, München, 2012.

Gunnarsson, Torsten. *Friluftsmåleri före friluftsmaleriet. Oljestudier i nordiskt landskapsmåleri 1800–1850*. Acta Universitatis Upsalensis, Uppsala, 1989.

Gunnarsson, Torsten. *Nordic Landscape Painting in the Nineteenth Century*. Yale University Press, New Haven, 1998.

Hageman, Kristin. *Revisiting Prussia's Wars Against Napoleon: History, Culture, and Memory*. Cambridge University Press, Cambridge und New York, 2015.

Harbsmeier, Michael (Hrsg.). *Stimmen aus dem äußersten Norden. Wie die Grönländer Europa für sich entdeckten*. Jan Thorbecke, Stuttgart, 2001.

Harrison, Charles; Wood, Paul; Gaiger, Jason (Hrsg.). *Art in Theory 1815–1900: An Anthology of Changing Ideas*. Blackwell, Hoboken, 1998.

Hartmann, Jørgen B. *Fra Maleren Martinus Rørbyes Vandreaar*. Kopenhagen, 1950.

Haverkamp, Anselm. *Schauplatz der Darstellung. Über "Der Betrachter ist im Bild" von Wolfgang Kemp*. In: *Texte zur Kunst*, Nr. 58, 2005.

Heck, Kilian; Jöchner, Cornelia (Hrsg.). *Kemp-Reader. Ausgewählte Schriften von Wolfgang Kemp*. Deutscher Kunstverlag, München, 2006.

Heck, Kilian. *Die Wirklichkeit ist auch nur eine Illusion. Der Maler Carl Blechen und die Bausteine einer neuen Kunst*. Unveröffentlichte Habilitationsschrift, 2019.

Hedin, Gry. *Seeing the History of the Earth in the Cliffs at Møn. Interaction between Landscape Painting and Geology in Denmark in the First Half of the 19th Century*. In: *Romantik: Journal for the Study of Romanticisms*, 2013, S. 77–101.

Henningsen, Bernd (Hrsg.). *Das Projekt Norden. Essays zur Konstruktion einer europäischen Region*. Berlin Verlag, Berlin, 2002.

Henningsen, Bernd. *Dänemark*. In: Schmidt, Helmut; Weizsäcker, Richard von (Hrsg.). *Die Deutschen und Ihre Nachbarn*. C.H. Beck, München, 2009.

Henningsen, Bernd. *Einleitung. Deutschland und der Norden: eine Wahlverwandtschaft*. In: Henningsen, Bernd. *Begegnungen. Deutschland und der Norden im 19. Jahrhundert*. Berlin Verlag, Berlin, 2000.

Hernaes, Per. *Slave Trade, Slave Plantations and Danish Colonialism*. In: Weiss, Holger (Hrsg.). *Ports of Globalisation, Places of Creolisation. Nordic Possessions in the Atlantic World during the Era of the Slave Trade*. Brill, Leiden, 2016.

Hertel, Hans. *Unser eigenes Schottland. Die Entdeckung Jütlands in der dänischen Kunst und Literatur*. In: Scavenius, Bente (Hrsg.). *Das Goldene Zeitalter in Dänemark. Kunst und Kultur in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. Gyldendal, Kopenhagen, 1994.

Hick, Ulrike. *Geschichte der optischen Medien*. Fink, München, 1999.

Hinrichs, Nina. *Das 'Nordische' in der nationalsozialistischen Landschaftsmalerei*. In: Hornmuth, Dennis; Schmidt, Maike (Hrsg.). *Norden und Nördlichkeit. Darstellungen vom Eigenen und Fremden*. In: Mörke, Olaf (Hrsg.) *Imaginatio Borealis. Bilder des Nordens*. Bd. 21, Peter Lang, Frankfurt/Main, 2004.

Hobsbawm, Eric J. *Nationen und Nationalismus. Mythos und Realität seit 1780*. Campus, Frankfurt, 2004 (1991).

Hørgsbro Østergaard, Cecilie (Hrsg.). *Danish Golden Age* (Ausstellungskatalog), Nationalmuseum, Stockholm, 2019.

Holm, Henrik. *Dannebrog. The flag that fell from the Sky: The Golden Age of Danish Art* (Ausstellungskatalog), Eesti Kunstimuseum/Kadrioru kunstimuseum, Tallinn, 2019.

Holm, Henrik. *The darker side of the Golden Age. Denmark as a colonial power*. In: Hørgsbro Østergaard, Cecilie (Hrsg.). *Danish Golden Age* (Ausstellungskatalog), Nationalmuseum, Stockholm, 2019.

Honold, Alexander. *Nach Bagdad und Jerusalem. Die Wege des Wilhelminischen Orientalismus*. In: Honold, Alexander; Simons, Oliver (Hrsg.). *Kolonialismus als Kultur. Literatur, Medien, Wissenschaft in der deutschen Gründerzeit des Fremden*. Francke, Tübingen, 2002.

Honold, Alexander. *Pfadfinder. Zur Kolonialisierung des geographischen Raumes*. In: Geppert, Alexander C.T.; Jensen, Uffa; Weinhold, Jörn (Hrsg.). *Ortsgespräche. Raum und Kommunikation im 19. und 20. Jahrhundert*. transcript, Bielefeld, 2005.

House, John. *An Outside View*. In: Ahtola-Moorhouse, Leena et al (Hrsg.). *Dreams of a Summer Night. Scandinavian Painting at the Turn of the Century* (Ausstellungskatalog), Arts Council of Great Britain/Hayward Gallery, London, 1986.

Høyen, Niels Laurits. *Om Betingelserne for en skandinavisk Nationalkonsts Udvikling* (1844). In: Ussing, J.L. (Hrsg.). *Niels Laurits Høyens Skrifter*. Gyldendalske, Kopenhagen, 1871.

Jensen, Jens Christian. *Malerei der Romantik in Deutschland*. DuMont, Ostfildern, 1985.

Johnston, Catherine et al (Hrsg.). *Baltic Light: Early Open-Air Painting in Denmark and North Germany* (Ausstellungskatalog), Yale, New Haven, 1999.

Jørnaes, Bjarne. *Rejserne til Italien*. In: Helsted, Dyveke et. al. (Hrsg.). *Martinus Rørbye*. Thorvaldsens Museum, Kopenhagen, 1981.

Kaper, Lutz. *Bilder des Nordens im frühen antiken Griechenland*. In: Engel-Braunschmidt, Annelore et al (Hrsg.). *Ultima Thule. Bilder des Nordens von der Antike bis zur Gegenwart*. In: Haye, Thomas. *Imaginatio Borealis. Bilder des Nordens*. Bd. 1, Peter Lang, Frankfurt/Main, 2001.

Karl-Heinz Magister. *Kreolisierung des Schreibens in den Kontaktzonen afro-karibischer Kultur: Paule Marshall, Erna Brodber, Michelle Cliff und Jamaica Kincaid*. In: Hermann Herlinghaus, Utz Riese (Hrsg.). *Heterotopien der Identität. Literatur in interamerikanischen Kontaktzonen*. C. Winter, Heidelberg, 1999.

Kemp, Wolfgang. *Heimatrecht für Bilder. Funktionen und Formen des Rahmens im 19. Jahrhundert*. In: Heck, Kilian; Jöchner, Cornelia (Hrsg.). *Kemp-Reader. Ausgewählte Schriften von Wolfgang Kemp*. Deutscher Kunstverlag, München, 2006.

Kemp, Wolfgang; Meyer, Raymond. *Death at Work: A Case Study on Constitutive Blanks in Nineteenth-Century Painting*. In: University of California Press. *Representations*, Nr. 10 1985, S. 102–123.

Kemp, Wolfgang. *Ellipsen, Analepsen, Gleichzeitigkeiten. Schwierige Aufgaben für die Bilderzählung*. In: Heck, Kilian; Jöchner, Cornelia (Hrsg.). *Kemp-Reader. Ausgewählte Schriften von Wolfgang Kemp*. Deutscher Kunstverlag, München. 2006.

Kemp, Wolfgang. *Über Leerstellen in der Malerei des 19. Jahrhunderts*. In: Kemp, Wolfgang (Hrsg.). *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*. Dietrich Reimer, Berlin, 1992.

Kinzel, Ulrich. *Die Konstruktion des Nordens bei Andersch und Ransmayr*. In: Arndt, Astrid et al (Hrsg.). *Imagologie des Nordens. Kulturelle Konstruktion von Nördlichkeit in interdisziplinärer Perspektive*. In: Mörke, Olaf (Hrsg.) *Imaginatio Borealis. Bilder des Nordens*. Bd. 7, Peter Lang, Frankfurt/Main, 2004.

Kjaegaard, Thorkild. *The Danish Revolution, 1500–1800: An Ecohistorical Interpretation*. Cambridge Uni Press, 1994.

Kliemann, Hendriette. *Der Nordenbegriff in Deutschland um 1800*. In: Henningsen, Bernd (Hrsg.). *Das Projekt Norden. Essays zur Konstruktion einer europäischen Region*. Berlin Verlag, Berlin, 2002.

Klinge, Matti. *The North, Nature, and Poverty. Some Background on the Nordic Identity*. In: Ahtola-Moorhouse, Leena et al (Hrsg.). *Dreams of a Summer Night. Scandinavian Painting at the Turn of the Century* (Ausstellungskatalog), Arts Council of Great Britain/Hayward Gallery, London, 1986.

Klittgård Laursen, Camilla; Oelsner, Getrud (Hrsg.). *Mod fjerne Horisonter. Anton Melbye. 200 år* (Ausstellungskatalog), Den Hirschsprungske Sammling, Kopenhagen, 2019.

Klonk, Charlotte. *Science and the perception one nature. British landscape art in the eighteenth and early nineteenth centuries*. Yale University Press, New Haven, 1996.

Kohl, Johann Georg. *Reisen in Dänemark und den Herzogthümern Schleswig und Holstein*. Brockhaus, Leipzig, 1846.

Körber, Lill-Ann. *Danish Ex-Colony Travel: Paradise Discourse, Commemoration, and (Not Quite) Dark Tourism*. In: *Scandinavian Studies*, Bd. 89, Nr. 4. *The Happiest People on Earth? Scandinavian Narratives of Guilt and Discontent*. 2017, S. 487–511.

Lindemann, Uwe. *Die Wüste : Terra incognita, Erlebnis, Symbol : eine Genealogie der abendländischen Wüstenvorstellungen in der Literatur von der Antike bis zur Gegenwart*. Universitätsverlag Winter, Heidelberg, 2000.

Ljøgodt, Knut (Hrsg.). *Fra Gullalder til Cobra – Dansk Kunst i 150 år. Malerier fra Statens Museum for Kunst i København*. Nordnorsk Kunstmuseum Tromsø, Tromsø, 2005.

Loldrup, Hans-Otto. *A.H. Riises apotek på St. Thomas og i Vejle*. Loldrup, 2017.

Lum, Julia; *Fire-Stick Picturesque: Landscape Art and Early Colonial Tasmania*. In: *British Art Studies*, Nr. 10, 2018.

Lykke Grand, Karina. *Defining the Golden Age. The history of an epoch and a concept*. In: *Danish Golden Age* (Ausstellungskatalog), Nationalmuseum Stockholm, Stockholm, 2019.

Lykke Grand, Karina; Oelsner, Gertrud (Hrsg.). *Vilhelm Kyhn & det danskse landskabsmaleri*. Aarhus universitetsforlag, Aarhus, 2012.

Lykke Grand, Karina. *Mellem medier, teknologi og udvikling. Om Anton Melbye som visuel reporter og distributør*. In: Klitgaard Laursen, Camilla (Hrsg). *Mod fjerne horisonter. Anton Melbye. 200 år*. Den Hirschsprungske Sammling. Kopenhagen, 2018.

- Lyyke Grand, Karina und Oelsner, Getrud; *P.C. Skovgaard – Dansk guldalder revurderet*. Aarhus Universitetsforlag, Aarhus, 2010.
- Macho, Thomas H.; Moser, Manfred; Subik, Christof (Hrsg.). *Ästhetik*. Reclam, Stuttgart, 1986 (1947).
- Madsen, Karl. *Johan Thomas Lundbye 1818–1848*. Gyldendal, Kopenhagen, 1949.
- Manthorne, Katherine E. *Olana, Salon for Jamaican Journeys*; In: The Olana Collection. *Fern Hunting among These Picturesque Mountains – Frederic Edwin Church in Jamaica*. Cornell University Press, Ithaca, 2010.
- Manthorne, Katherine. *Tropical Renaissance – North American Artists Exploring Latin America, 1839–1879*. Smithsonian Institution Press, Washington, 1989.
- Martens, Vibe Maria. *Royal slaves in the Danish-Norwegian West Indies 1792–1848: Living in autonomy*. In: *Journal Scandinavian Journal of History*, Bd. 41, Nr. 4–5, 2016.
- Mathiassen, Engelhardt, Nosch, Ringgaard, Toftegaard; Venborg Pedersen (Hrsg.). *Fashionable Encounters. Perspectives and Trends in Textile and Dress in the Early Modern Nordic World*. Oxbow Books, Oxford, 2014.
- Meister, Carolin. *Einleitung*. In: Busch, Werner; Meister, Carolin (Hrsg.). *Nachbilder. Das Gedächtnis des Auges in Kunst und Wissenschaft*. diaphanes, Zürich, 2011.
- Michalsky, Tanja. *Die Natur der Nation. Überlegungen zur „Landschaft“ als Ausdruck nationaler Identität*. In: Bußmann, Klaus; Werner, Elke Anna (Hrsg.). *Europa im 17. Jahrhundert : ein politischer Mythos und seine Bilder*. Steiner, Stuttgart 2004.
- Miller, Phil. *Emanzipation einer Gattung: Die deutsche Landschaftsmalerei im 19. Jahrhundert*. In: Scholl, Christian; Anne-Katrin Sors (Hrsg.). *Akademische Strenge und künstlerische*

Freiheit. Die Gemälde des 19. Jahrhunderts in der Kunstsammlung der Universität Göttingen (Bestandskatalog), Universitätsverlag Göttingen, Göttingen, 2013.

Monrad, Kasper. *Det Danske Guldaldermaleri*. In: Ljøgodt, Knut (Hrsg.). *Fra Gullalder til Cobra – Dansk Kunst i 150 år. Malerier fra Statens Museum for Kunst i København*. Nordnorsk Kunstmuseum Tromsø, Tromsø, 2005.

Monrad, Kasper. *Hverdagsbilleder. Dansk Guldalder - kunstnerne og deres vilkår*. Eijlers, Kopenhagen, 1989.

Nelson, Charmaine A. *Slavery, Geography and Empire in Nineteenth-Century Marine Landscapes of Montreal and Jamaica*. Routledge, New York, 2016.

Nielsen, Jytte. *Martinus Rørbye og Thy*. In: *Historisk Årbog for Thy og Vester Hanherred*. 1992.

Nochlin, Linda. *The Imaginary Orient*. In: *Art in America*. Brandt Art Publications, New York, 1989.

Noll, Thomas; Stobbe, Urte; Scholl, Christian. *Landschaftswahrnehmungen um 1800. Imaginations- und mediengeschichtliche Kontinuitäten und Brüche*. In: Noll, Thomas; Scholl, Christian; Stobbe, Urte. *Landschaft um 1800. Aspekte der Wahrnehmung in Kunst, Literatur, Musik und Naturwissenschaft*. Wallstein Verlag, Göttingen, 2012.

North, Michael. *Zwischen Hafen und Horizont. Weltgeschichte der Meere*. C.H. Beck, München, 2016.

Nørgård-Nielsen, Hans Edvard. *Dansk Guldalder Maleri. Ny Carlsberg Glyptotek* (Sammlungskatalog), Kopenhagen, 1995.

Nørregård-Nielsen, Hans Edvard. *Undervejs med J.Th. Lundbye*. Gyldendal, Kopenhagen, 2004.

Oelsner, Gertrud. *En rejse mellem helstat og nationalstat. Martinus Rørbye i Jylland og Norge i 1830*. In: Folsach, Birgitte von; Søndergaard, Sidsel Maria (Hrsg.), *Martinus Rørbye. Det nære og det fjerne* (Ausstellungskatalog), Øregaard Museum, Skovgaard Museet, Nivaagaards Malerisamling and Ribe Kunstmuseum, Hellerup, 2014.

Oelsner, Gertrud. *Inventing Jutland for the 'Golden Age': Danish Artists Guided by Sir Walter Scott*. In: Duffy, Cian (Hrsg.) *Romantic Norths Anglo-Nordic Exchanges, 1770–1842*. Palgrave, London, 2017.

Oelsner, Gertrud. *Jordforbindelser Dansk maleri 1780-1920 og det antropocæne landskab*. Den Hirschsprungske Samling, København, 2019.

Oelsner, Gertrud. *Jutland – A colony in Denmark*. In: Duffy, Cian (Hrsg.) *Romantic Norths Anglo-Nordic Exchanges, 1770–1842*. Palgrave, London, 2017.

Oelsner, Gertrud. *Kurs mod nye horisonter. Anton Melbye mellem Danmark og Europa*. In: Klitgaard Laursen, Camilla (Hrsg.) *Mod fjerne horisonter. Anton Melbye. 200 år*. Den Hirschsprungske Samling, København, 2018.

Olsen, Poul Erik (Hrsg.) *Vestindien. St. Croix, St. Thomas og St. Jan*. Gads, København, 2017.

Olsson, Carl-Johan. *The gaze as image. Rendering close surroundings as art*. In: *Danish Golden Age* (Ausstellungskatalog), Nationalmuseum Stockholm, Stockholm, 2019.

Osterhammel, Jürgen. *Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*. Suhrkamp, Berlin, 2018.

Oxfeldt, Elisabeth. *Journeys from Scandinavia – Travelogues of Africa, Asia, And South America. 1840–2000*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 2010.

Oxfeldt, Elisabeth. *Nordic Orientalism. Paris and the Cosmopolitan Imagination 1800–1900*. Museum Tusulanum Press. University of Copenhagen, 2005.

Paez, Ramon. *Wild Scenes in South America; or Life in the Llanos of Venezuela*. Charles Scribner, New York, 1862.

Pedersen, Vilhelm; Frølich, Lorenz (Hrsg.). *Gesammelte Märchen / Hans Christian Andersen*. 1949 (1859).

Perschke, Reena. *Die deutsche Megalithgrab-Nomenklatur – Ein Beitrag zum Umgang mit ideologisch belasteter Fachterminologie*. In: *Archäologische Informationen*. Bd. 39, Heidelberg, 2016.

Pieper, Jan. *Die Grand Tour in Moderne und Nachmoderne. Zur Einführung*. In: Imrode, Joseph; Pieper, Jan (Hrsg.). *Die Grand Tour in Moderne und Nachmoderne*. Niemeyer. Tübingen, 2008.

Pietsch, Annik. *Augensinn und Farbenspiel. Physiologische Farben und das Kolorit der Malerei Anfang des 19. Jahrhunderts*. In: Busch, Werner; Meister, Carolin (Hrsg.). *Nachbilder. Das Gedächtnis des Auges in Kunst und Wissenschaft*. diaphanes, Zürich, 2011.

Pissarro, Joachim. *Camille Pissarro*. Hirmer, München, 1993.

Polaschegg, Andrea. *Der Andere Orientalismus. Regeln deutsch-morgenländischer Imagination im 19. Jahrhundert*. Walter de Gruyter, Berlin, 2006.

Polaschegg, Andrea. *Die Regeln der Imagination. Faszinationsgeschichte des deutschen Orientalismus zwischen 1770 und 1850*. In: Goer, Charis und Hofmann, Michael (Hrsg.). *Der Deutschen Morgenland. Bilder des Orients in der deutschen Literatur und Kultur von 1770 bis 1850*. Fink, München, 2008.

Renan, Ernest. *Was ist eine Nation?* Vortrag an der Sorbonne am 11. März 1882. In: Jeismann, Michael; Ritter, Henning (Hrsg.). *Grenzfälle. Über neuen und alten Nationalismus*. Reclam, Stuttgart, 1993.

Richter, Dieter. *Der Süden. Geschichte einer Himmelsrichtung*. Wagenbach, Berlin, 2009.

Rink, Martin. *Nordafrika im 19. Jahrhundert: Zwischen der verhinderten Großmacht Ägypten und der europäischen Kolonie Algerien*. In: Hofbauer, Martin; Loch, Thorsten. *Wegweiser zur Geschichte. Nordafrika*. Schöningh, Zürich, 2011.

Rosenblum, Robert. *Friedrichs from Russia: An Introduction*. In: Sabine Rewald (Hrsg.). *The Romantic Vision of Caspar David Friedrich. Paintings and Drawings from the U.S.S.R* (Ausstellungskatalog), The Metropolitan Museum of Art, New York, 1990.

Saabye, Marianne. *Dansk kunst i 100 år. 100 malerier fra det 19. århundrede*. Den Hirschsprungske Samling, Kopenhagen, 2011.

Said, Edward W. *Orientalism*. Penguin, London, 2003 (1978).

Scavenius, Bente (Hrsg.). *Das Goldene Zeitalter in Dänemark. Kunst und Kultur in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. Gyldendal, Kopenhagen, 1994.

Scavenius, Bente. *Die Bühne des Goldenen Zeitalters – ein Fenster zur Wirklichkeit*. In: Scavenius, Bente (Hrsg.). *Das Goldene Zeitalter in Dänemark. Kunst und Kultur in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. Gyldendal, Kopenhagen, 1994.

Schama, Simon. *Landschaft und Erinnerung*. In: Conrad, Christoph; Kessel, Maritina (Hrsg.). *Kultur & Geschichte. Neue Einblicke in eine alte Beziehung*. Reclam, Stuttgart, 1998.

Schmitz-Emans, Monika. *Die Wüste als poetologisches Gleichnis: Beispiele, Aspekte, Ausblicke*. In: Lindemann, Uwe (Hrsg.). *Was ist eine Wüste? : Interdisziplinäre Annäherungen an einen interkulturellen Topos*. Königshausen und Neumann, Würzburg, 2000.

Schneede, Uwe. *Vorwort*. In: Faas, Martin et al. (Hrsg.). *Seestücke. Von Caspar David Friedrich bis Emil Nolde* (Ausstellungskatalog), Prestel, München, 2005.

Schneider, Martin (Hrsg.). *Erzählungen der russischen Romantik*. Reclam, Stuttgart, 1990 (1794/95). Zitiert in: Karamsin, Nikolai. *Die Insel Bornholm*. In: Loquai, Franz (Hrsg.). *Licht über dem Fjord. Ein Skandinavien-Lesebuch*. Goldmann, München, 2004.

Scholl, Christian; Anne-Katrin Sors (Hrsg.). *Akademische Strenge und künstlerische Freiheit. Die Gemälde des 19. Jahrhunderts in der Kunstsammlung der Universität Göttingen* (Bestandskatalog), Universitätsverlag Göttingen, Göttingen, 2013.

Schram Vejlbj, Anna. *Hiding in plain sight. History painting as a national genre*. In: *Danish Golden Age* (Ausstellungskatalog), Nationalmuseum Stockholm, Stockholm, 2019.

Schröter, Harm G. *Geschichte Skandinaviens*. C.H. Beck, München, 2015.

Sebro, Louise. *Freedom, Autonomy, and Independence: Exceptional African Caribbean Life Experiences in St. Thomas, the Danish West Indies, in the Middle of the 18th century*. In: Weiss, Holger (Hrsg.). *Ports of Globalisation, Places of Creolisation. Nordic Possessions in the Atlantic World during the Era of the Slave Trade*. Brill, Leiden, 2016.

Sheehan, James J. *Culture*. In: Blanning, T.C.W. (Hrsg.). *The Nineteenth Century. Europe 1789–1914*. Oxford University Press, New York, 2000.

Siegert, Bernhard. *Kastell, Linie, Schwarm. Medien des Seekrieges zwischen Repräsentation und Rauschen*. In: Baader, Hannah; Wolf, Gerhard (Hrsg.). *Das Meer, der Tausch und die Grenzen der Repräsentation*. Diaphanes, Zürich, 2010.

Skovgaard, Bente; Lofthus, Else; Strømstad, Kirsten (Hrsg.). *Sommerrejsen til Vejby 1843 : J.Th. Lundbye og P.C. Skovgaard* (Ausstellungskatalog), Statens Museum for Kunst SMK, Kopenhagen, 1989.

Sloterdijk, Peter. *Im Weltinnenraum des Kapitals*. Suhrkamp, Frankfurt, 2017 (2005).

Smidt, Claus M. *Møen i dansk kunst. Naturromantik i Guldalderen* (Ausstellungskatalog), Niivaagaards Malerisamling, 1994.

Stobbe, Urte; Scholl, Christian (Hrsg.). *Landschaft um 1800. Aspekte der Wahrnehmung in Kunst, Literatur, Musik und Naturwissenschaft*. Wallstein, Göttingen, 2012.

Stoichita, Victor I. *Der Pygmalion-Effekt. Trugbilder von Ovid bis Hitchcock*. Fink, München, 2011.

Straus, Erwin. *Landschaftlicher und geographischer Raum*. In: Günzel, Stephan (Hrsg.). *Texte zur Theorie des Raums*. Reclam, Ditzingen, 2013.

Sydow, Georg. *The First Agave in Europe*. In: *British Cactus & Succulent Journal*, Bd. 5, Nr. 3, 1987, S. 76-78.

Tuchtenhagen, Ralph. *Nordische Landschaft" und wie sie entdeckt wurde*. In: Fülberth, Andreas, et al (Hrsg.). *Nördlichkeit – Romantik – Erhabenheit. Apperzeptionen der Nord/Süd-Differenz (1750–2000)*. In: Mörke, Olaf (Hrsg.). *Imaginatio Borealis. Bilder des Nordens*. Bd. 15. Peter Lang, Frankfurt/Main, 2007.

Ussing, J.L. (Hrsg.). *Niels Laurits Høyens Skrifter*. Gyldendalske, Kopenhagen, 1871.

Volquardsen, Ebbe; Lill-Ann Körber. *The Postcolonial North Atlantic. an Introduction*. In: Volquardsen, Ebbe; Lill-Ann Körber (Hrsg.). *The Postcolonial North Atlantic. Iceland, Greenland and the Faroe Islands*. Berliner Beiträge zur Skandinavistik/Nordeuropa Institut, Berlin, 2014.

Volquardsen, Ebbe. *Die Orange im Turban. Über die Funktionen von Orientrepräsentation in der dänischen Literatur des 19. Jahrhunderts*. In: *Tijdschrift voor Skandinavistiek*, Nr 2, S. 99–126, 2010.

Wedekind, Gregor. *Der Hunger nach der Wirklichkeit. Panofskys Untersuchung altniederländischer Malerei*, In: *Neue Zürcher Zeitung*, Nr. 177, 2002.

Wesenberg, Angelika (Hrsg.), *Kopenhagener Malerschule* (Ausstellungskatalog), Nicolai, Berlin, 2016.

Wetzel, Christoph. *Wörterbuch der Malerei*. Reclam, Ditzingen, 2018.

Weiss, Holger. *Slavhandel och Slaveri under Svensk Flagg. Koloniala Drömmar och Verklighet i Afrika och Karibien 1770–1847*. Svenska litteratursällskapet i Finland / Atlantis, Stockholm, 2016.

Weyh, Henrike. *Norden und Dänemark als Bilder nationaler Selbstdarstellung im dänischen Landschaftsgarten* (Diss.), Peter Lang, Frankfurt/Main, 2006.

Wiech, Stefanie. *“... das geliebte Dänemark zu malen”. Landschaftsmalerei des Goldenen Zeitalters*. In: Howoldt, Jenne; Gaßner, Hubertus (Hrsg.). *Dänemarks Aufbruch in die Moderne. Die Sammlung Hirschsprung von Eckersberg bis Hammershøi* (Ausstellungskatalog), Dölling und Galitz, Hamburg, 2013.

Wolf, Norbert. *Kunst-Epochen. Klassizismus und Romantik*. Bd. 9, Reclam, Stuttgart 2002.

Wolf, Norbert. *Malerei der Romantik*. Taschen, Köln, 1999.

Wood, Margaret C. *Mapping the Complexities of Race on the Landscape of the Colonial Caribbean, United States Virgin Islands, 1770–191*. *Historical Archaeology*, Bd. 46, Nr. 4, 2012, S. 112–134.

Young, Robert J.C. *Postcolonialism. A very short introduction*. Oxford Uni Press, 2003.

Zeitler, Rudolf. *Dänische Malerei 1800–1850*. Seemann, Leipzig, 1979.

Zerlang, Martin. *Bagdad i København. Om modernisering i orientalske gevandter*. In: *Kultur & Klasse*, Nr. 82, 1996.

Weblinks

Anonym. *Anton Melbye*. In: *Melbye Art*. Abrufbar unter: <http://www.melbye-art.de/Melbye/Anton-Melbye.html> (zuletzt aufgerufen am 08.10.2020).

Anonym. *Frans Post. Tiere in Brasilien*. In: *Rijksmuseum*. Abrufbar unter: <https://www.rijksmuseum.nl/de/frans-post> (zuletzt aufgerufen am 10.10.2020)

Anonym. *'Lost' Pissarro Art to Be Shown*. Ankündigung der Los Angeles Times vom 15.12.1996. Abrufbar unter: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1996-12-15-tr-9213-story.html> (zuletzt aufgerufen am 12.10.2020).

Anonym. *Les Femmes d'Algers*. In: *Louvre*. Abrufbar unter: <https://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/women-algiers-their-apartment> (aufgerufen am 08.08.2020).

Anonym. *Eckersberg – Faszination Wirklichkeit*. In: Hamburger Kunsthalle. Abrufbar unter: <https://www.hamburger-kunsthalle.de/ausstellungen/eckersberg-faszination-wirklichkeit> (zuletzt aufgerufen am 10.04.2020).

Anonym. *Martinus Roerbye. Det naere og det fjerne*. In: *Nivaagaard*. Abrufbar unter: <http://www.nivaagaard.dk/wp-content/uploads/2016/04/Martinus-Roerbye-Det-naere-og-det-fjerne.pdf> (zuletzt aufgerufen am 10.04.2020).

Anonym. *Anton Melbye*. In: *Weilbachs Kunstindeks*. Abrufbar unter: <https://www.kulturarv.dk/kid/VisWeilbach.do?kunstnerId=215&wsektion=alle> (zuletzt aufgerufen am 16.04.2020).

Anonym. *Fritz Sigfried George Melbye (Danish 1826-1896)*. In: *Christie's*. Abrufbar unter: <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/fritz-sigfried-george-melbye-danish-1826-1896-5561915-details.aspx> (zuletzt aufgerufen am 20.10.2020).

Anonym. *Dysosmi*. In: *Runeberg*. Abrufbar unter: <http://runeberg.org/salmosen/2/6/0642.html> (zuletzt aufgerufen am 05.05.2020).

Anonym. *Portræt af Otto Marstrands to døtre og deres vestindiske barnepige, Justina Antoinette, i Frederiksberg Have*. In: *SMK*. Abrufbar unter: <https://open.smk.dk/artwork/image/KM-S8833?q=historie&page=1> (zuletzt aufgerufen am 12.10.2020).

Anonym. *C.W. Eckersberg*. In: *Weilbachs Kunstindeks*. Abrufbar unter: <https://www.kulturarv.dk/kid/VisKunstner.do?kunstnerId=172&wsektion=alle> (zuletzt aufgerufen am 18.05.2020).

Anonym. *Elisabeth Jerichau Baumann*. In: *Weilbachs Kunstindeks*. Abrufbar unter: <https://www.kulturarv.dk/kid/VisWeilbach.do?kunstnerId=121&wsektion=alle> (zuletzt aufgerufen am 23.05.2020).

Anonym. *Martinus Rørbye*. In: *Weilbachs Kunstindeks*. Abrufbar unter: <https://www.kulturarv.dk/kid/VisWeilbach.do?kunstnerId=1049&wsektion=rejser> (zuletzt aufgerufen am 07.08.2020).

Anonym. *En gravhøj fra oldtiden ved Raklev på Refsnæs*. In: *Tilbygningen*. Abrufbar unter: <http://tilbygningen.dk/studiesalen/artikel/262> (zuletzt aufgerufen am 01.05.2020).

Barringer, Tim. *Landscape Then and Now*, In: *British Art Studies*, Nr. 10, November 2018. Abrufbar unter: <https://doi.org/10.17658/issn.2058-5462/issue-10/tbarringer> (zuletzt aufgerufen am 19.10.2020).

Bornedal, Ole. *1864*, 464 min TV Miniserie, Dänemark, 2014. Eintrag im Datensatz des dänischen Filminstitut DFI: <https://www.dfi.dk/viden-om-film/filmdatabasen/film/1864> (zuletzt aufgerufen am 04.04.2020).

Cummings, Vicki. *Dolmen*. In: *Britannica*. Abrufbar unter: <https://www.britannica.com/topic/dolmen> (zuletzt aufgerufen am 02.01.2020).

Danbolt, Mathias. *Landscapes of Ignorance: Colonial Imaginaries in Danish and Norwegian Art and Visual Culture*. Vortrag an der McGill Universität Montreal vom 21.03.2019. Abstract abrufbar unter: <http://media.mcgill.ca/en/content/mathias-danbolt-landscapes-ignorance-colonial-imaginaries-danish-and-norwegian-art-and> (zuletzt aufgerufen am 01.04.2020).

Fink, Almut. *19.05.1845 – Die letzte Expedition John Franklins*. Podcast des Westdeutschen Rundfunks WDR vom 09.03.2016. Abrufbar unter : <https://www1.wdr.de/radio/wdr5/sendungen/zeitzeichen/franklin114.html> (zuletzt aufgerufen am 26.04.2020).

Hedin, Gry. *Hieroglyphical Boulders: Johan Thomas Lundbye as Mediator between Art and Science*, In: *European Romantic Review*, Taylor and Francis, S. 453-474, 2015 DOI: 10.1080/10509585.2015.1050831.

Fonseca, Christophe. *Camille Pissarro, sur les traces du père des Impressionnistes*, Dokumentarfilm, 2017. Abrufbar unter : <https://www.tv5monde.com/programmes/fr/programme-tv-camille-pissarro-sur-les-traces-du-pere-des-impressionnistes/46974/> (zuletzt aufgerufen am 07.12.2023).

Kaer, Peter. *Kærs Kunstkalender – afsnit #11: Hvorfor ryger de?* In: *SMK*. Abrufbar unter: <https://www.smk.dk/section/kaers-kunstkalender/> (zuletzt aufgerufen am 25.05.2020).

Kilder til Dansk Kunsthistorie (Quellen zur dänischen Kunstgeschichte). Ny Carlsbergfonden. Abrufbar unter: <https://www.ktdk.dk> (zuletzt aufgerufen am 06.08.2020).

KUNSTFORENINGENS ARKIV 1838. Abrufbar unter: <https://kunstforeningen.ktdk.dk/1838> (zuletzt aufgerufen am 17.05.2020).

Lechner, Wolfgang. *Das leise Blubbern der Kamele*. Die Zeit, 12/2000 vom 16.03.2000. Abrufbar unter: https://www.zeit.de/2000/12/Das_leise_Blubbern_der_Kamele (zuletzt aufgerufen am 21.05.2020).

Lykke Grand, Karina. *The Image of Travelling. Travel Paintings and Writings by the Danish Golden Age Painter Martinus Rørbye*, In: *RIHA Journal* 0146, Februar 2017. Abrufbar unter: <http://www.riha-journal.org/articles/2017/0146-lykke-grand> (zuletzt aufgerufen am 20.10.2020).

M. Rudy Price, Alice. *Ausstellungsrezension*. In: *19th Century Art Worldwide*. Bd. 19, Nr. 1, 2020. Abrufbar unter <http://www.19thc-artworldwide.org/189-spring18/spring18reviews> (zuletzt aufgerufen am 11.10.2020).

Melville, Herman. *Moby Dick*. Zitiert nach der Verarbeitung durch den Bayerischen Rundfunk 2 in einem Hörspiel von: Buhlert, Klaus. *Moby Dick*. 2019. Episode 4 von 12. Minute 13:00 bis Minute 19:31. Abrufbar unter: <https://www.br.de/mediathek/podcast/moby-dick-das-hoerspiel/810> (zuletzt aufgerufen am 27.04.2020).

The Metropolitan Museum New York. *Rooms with a View. The Open Window in 19th Century*. Abrufbar unter: <https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2011/rooms-with-a-view> (zuletzt aufgerufen am 18.10.2020).

Ny Carlsbergfondet, *Kilder til Dansk Kunsthistorie*. Tagebücher von Martinus Rørbye als fotografierte Originale und in Transkription. Abrufbar unter: <https://roerbye.ktdk.dk> (zuletzt aufgerufen am 17.05.2020).

Nørgaard Larsen, Peter. *En ægyptisk pottesælgerske ved Gizeh, 1899*. In: SMK, 2016. Abrufbar unter: <https://www.smk.dk/en/highlight/an-egyptian-pot-seller-at-gizeh-1876-78/> (zuletzt aufgerufen am 29.07.2020).

Preuß, Sebastian. *Wie die Dänen nach Greifswald kamen*. In: Weltkunst, 2018. Abrufbar unter: <https://www.weltkunst.de/ausstellungen/2018/06/wie-die-daenen-nach-greifswald-kamen> (zuletzt aufgerufen am 15.10.2020).

Welu, James. *Frans Post. Bringing Home the New World*. Vortrag an der Yale University Art Gallery am 04.03.2016. Abrufbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=1-iRL3nMHH0> (zuletzt aufgerufen am 06.10.2020).