

A landscape painting featuring a range of mountains in the background, their peaks and slopes covered in white snow. In the middle ground, there are more rugged, brownish-green mountain ridges. The foreground is dominated by a rocky, grassy slope with patches of brown and green vegetation. The lighting suggests a bright day with shadows cast across the terrain.

Simon Elson

# Macht der Stille

Janus la Cour  
und das  
Bild der Natur



# Macht der Stille

Janus la Cour  
und das  
Bild der Natur

SANDSTEIN VERLAG

# Inhalt



## Anfänge

- 
- 12 Der Außenseiter – Vorwort
  - 20 Kindheit
  - 28 Skovgaard
  - 42 Reisen und Bildung
  - 76 Wildnis, Ödnis, Einsamkeit – Wie La Cour seinen Stil findet



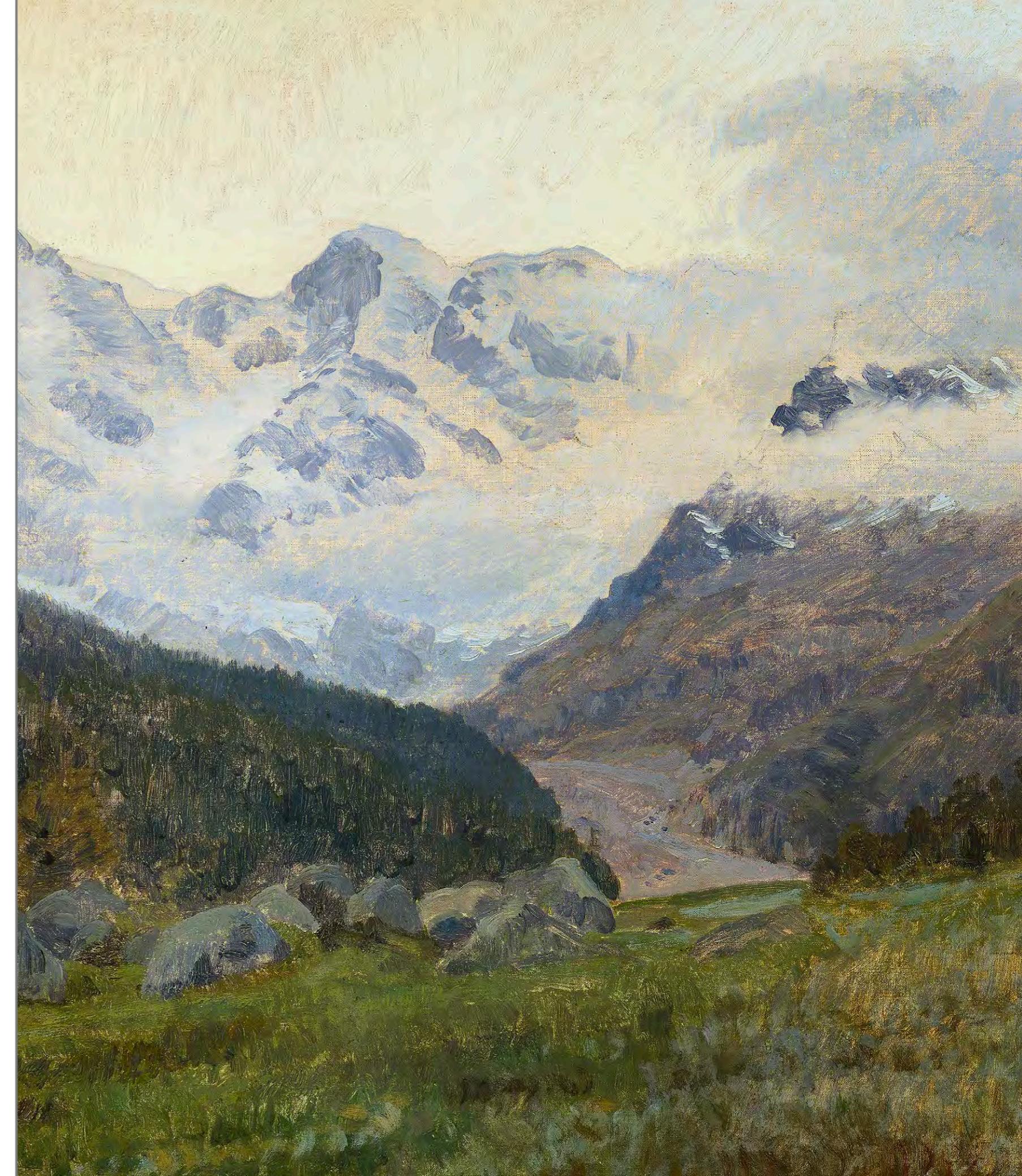
## Werk

- 
- 100 Das Nemisee-Paradox
  - 110 Landschaft, Charakter
  - 122 Unruhiges Wetter
  - 150 »Gross, hart, ernst und kalt« – Motive und Variationen
  - 156 Exkursion: Studien und Studienausstellung
  - 160 Die Bilder



## Ende

- 
- 204 Menschenleer, überlebensgross
  - 230 Schlussfolgerung
  - 250 Dank
  - 251 Bildnachweis
  - 256 Impressum



# Der Außenseiter

## Vorwort

Eine Linie zu finden, die das Meer ruhigstellt: Dem dänischen Maler Janus la Cour ist das auf seinem Gemälde von der Sorrent-Bucht so gut gelungen, dass man sich fragt, ob es nicht sein kann, dass die Welt nur für ihn, oben am Felsen mit Malsachen in der Sonne brütend, den Atem anhält | ABB. 1].

Selbst die winzigen Schiffe wirken auf dem Blau wie angefroren. Dass dort Fischer ihre Netze auswerfen, ein Lied singen, von einem Mittagsmahl träumen? Schwer vorstellbar! Und das liegt selbstverständlich nicht an der Natur, an der Landschaft. Es liegt am Blick des Künstlers.

»Über allen Gipfeln / Ist Ruh'«, säuselt eine berühmte Goethe'sche Beschwörung. Für La Cours Kunst ist sie zu schwach. Während der umtriebige Dichter explizit ein Nachtlied anstimmt, liegt La Cours Bucht in knallhellem Tag – so wie viele seiner Bilder. Die Ruhe der Natur ist in seiner Kunst keine Etappe der Dämmerung oder des Dunkelns, sie ist das A und O. Der Künstler hat die Landschaft so »regungslos« gemalt – ein Wort, das La Cours Biograf Rikard Mag-nussen 1928 gebraucht –, hat sie so ruhig gestellt, dass man von einer Konstruktion der Stille sprechen kann. Tiere, Menschen oder Menschengemachtes finden darin fast keinen Platz.<sup>1</sup>



Seit er ein Kind ist, liebt La Cour die Ruhe, hütet sie zeitlebens als kostbaren Schatz, baut ihr mit seiner Kunst ein Denkmal. Das muss eine große Anstrengung erfordert haben, denn jeder weiß: Lärm machen ist leicht. Doch Stille herstellen und halten ist schwer, vor allem im Zeitalter der Industrialisierung. Ganz sicher hat La Cours Vorliebe etwas mit seiner Epoche zu tun. Er wird 1837 in eine Zeit geboren, in der die wilde Natur verschwindet. Sie wird durch eine vom Menschen beeinflusste Umwelt überformt, was La Cour ganz und gar nicht freut. Wenn er Eisenbahnschienen, Häuser oder auch nur Wege sieht, schaut er lieber weg und malt anderswo. Die Orte, an denen sich Schlotfahne und Wolke, Menschenblick und Atmosphärisches berühren, hat ein weltberühmter Zeitgenosse La Cours kongenial erfasst: Claude Monet. Und obwohl dessen Getreideschober-Serie und die späten Seerosen-Meditationen eine ähnliche Sehnsucht bergen mögen: Ein Maler der Stille ist er nicht; das ist La Cour, der ein menschenleeres Europa ohne Industrialisierung malt.<sup>2</sup> Diese künstlerische Großtat wird bis heute nicht genug anerkannt.

La Cour ist ein Außenseiter, der mit seiner Naturmalerei ganz eigene Visionen verfolgt, sich störrisch und kühl nur seinem kleinen Ziel widmet. Und auch, wenn Monet der letztlich bedeutendere Maler ist und in der zweiten Hälfte des 19.Jahrhunderts wagemutige stilistische Neuerungen passieren, die La Cour nicht berühren, hat es seine Kunst nicht verdient, so ignoriert zu werden. Sie versinnbildlicht die zweite Hälfte des 19.Jahrhunderts ebenso wie der Impressionismus. Und sie ist viel moderner, als es auf den ersten Blick erscheint.

[1] Küste von Sorrent I  
August 1866  
Öl auf Leinwand  
38,5 × 59,5 cm



[2] Küste von Sorrent II  
ohne Datum (vielleicht 1866)  
Öl auf Leinwand  
39 × 58,8 cm

Jeder Künstler, ist er wenigstens halbwegs gut, steht für sich und sollte nur an seinen eigenen Maßstäben gemessen werden. Doch durch Vergleiche werden Konturen scharfer sichtbar, wobei man meinen könnte, dass diese bei den Gegenpolen Monet und La Cour scharf genug ausgebildet sind. Aber es gibt auch Gemeinsamkeiten: Beide Maler leben und arbeiten in einer Zeit, in der die Moderne beginnt. Das heißt, sie sind, wie alle Menschen, ein Produkt der Moderne und konstituieren diese gleichzeitig.<sup>3</sup> Beide erfinden auch die in der ersten Hälfte des 19.Jahrhunderts perfektionierte Landschaftsmalerei in ihrem Sinne neu. Dabei geht Monet den Weg des Lichts und der flirrenden »Augenblicklichkeit«.<sup>4</sup> La Cour hingegen hält sich an Reduktion und Regungslosigkeit. Beide sind große Formalisten, finden neue Bildausschnitte für ihre Blicke auf Umwelt und Natur, beide arbeiten seriell, was bei Monet bekannt ist und gefeiert wird, bei La Cour hingegen nicht. Als ein erstes Beispiel schaue man sich nur La Cours zweite Version der Sorrent-Bucht an, bei der er das gleiche Motiv ein bisschen anders malt – und es gibt noch mindestens zwei weitere vollwertige Varianten dieser Ansicht | ABB. 2 |.<sup>5</sup>

Dieses Wiederholen und Variieren fängt bei La Cour bereits in den 1860ern an und steigert sich zeitlebens zu regelrechten Serien. Allerdings ist das bis heute übersehen worden. Grundsätzlich sieht die Rezeptionslage so aus: Der Franzose Monet repräsentiert den koloristischen Fortschritt, der Däne La Cour die realistische Tradition – La Cour ist ein Zuspätkommer, Monet der Begründer des modernen Malstils. Und was Monet betrifft, mag all das stimmen oder auch nicht, keinesfalls jedoch schadet es ihm. Für La Cour hingegen sind die negativen Urteile verhängnisvoll. Sie haben sein Leben erschwert, seine Kunst abqualifiziert. Dieses Buch arbeitet dem entgegen, nicht zuletzt mit Jonathan Crarys Erkenntnis, dass die Impressionisten Ende des 19.Jahrhunderts keinen radikalen Bruch mit alten Konventionen begehen; dieser Bruch kündigt sich schon um 1800 an. »Experimentalismus« und »Realismus«, Moderne und Tradition – Monet und La Cour, das sind keine Gegensätze, sondern die zwei Seiten einer Medaille. Sehen und Subjektivität haben sich lange vor den Impressionisten im Wortsinn modernisiert.<sup>6</sup>

La Cour ist modern, nur anders. Seine Kunst ist störrisch, spröde. Er verweigert sich vielem – eine typisch moderne Haltung, man denke nur an Hermann Melvilles Erzählung *Bartleby der Schreiber* (1853): Ein Anwaltsgehilfe entgeht Arbeitsaufträgen mit der Wendung »I prefer not to«, ich möchte lieber nicht. Bartleby verweigert sich nicht einfach, verneint nicht nur die Arbeit. In seiner Absage glüht subversives Feuer, das darauf hinweist, dass jeder die Welt willensmäßig mitsteuern kann und dass auch (oder gerade) die Verweigerung, das Nicht-Tun, eine Aktion ist.

Sicher, diese Interpretation erreicht kaum den theoretischen Grund, den Philosophen des 20. Jahrhunderts für Bartleby ausgelotet haben, doch drängt sich der Vergleich von der Kunstfigur des Schreibers zum knarzigen, vieles zurückweisenden La Cour einfach auf. Könntest du deine Bilder nicht ein bisschen unfertig lassen, ein wenig lockerer malen, bittet ihn sein Freund und Förderer, der Maler Peter Christian Skovgaard. La Cours Antwort: Lieber nicht. Denn das Unfertige ist ihm zu roh, zu unruhig.

La Cour fällt nicht aus seiner Epoche, er durchlebt sie, genau wie Monet und alle anderen Künstler ihrer Generation. Zudem kann in unserer heutigen Zeit das, was lange als überholt gegolten hat – beispielsweise La Cours realistisches Erfassen natürlicher Gegenstände –, progressiv wirken. Dass der Künstler, eine zurückweichende Natur vor Augen, die Verheißung zivilisatorischer Neuerung links liegen lässt, können wir heute gut verstehen – wir müssen es sogar verstehen: Einer Schätzung zufolge könnten im Dezember 2020 die von Menschen hergestellten Dinge (*anthropogenic mass*) erstmals die natürliche Biomasse auf der Welt überstiegen haben. Jede Woche werden für jeden Menschen Produkte oder Dinge geschaffen, die seinem Körperfegewicht entsprechen.<sup>7</sup> Die Restnatur, die Umwelt, ist längst zu einer »neoliberalen Natur« geworden, wird schon seit geraumer Zeit als ökologisch zu steuerndes »Dienstleistungssystem« begriffen.<sup>8</sup>

Nun ist La Cour kein Ökofex, kein Umweltschützer. Er liebt die Natur, ästhetisiert sie aber auch in seinen Bildern. Immer wieder bereist er die Schweiz und Italien, erwandert seine dänische Heimat, um die kargen, ruhigen Orte zu finden, die seinen Naturvisionen entsprechen. Ein ähnliches Ruhebedürfnis hat zuvor schon andere Geistesgrößen ergriffen. Der Philosoph Søren Kierkegaard will um 1840 der Kopenhagener Enge entkommen und in die Landschaft flüchten. Schnell merkt er, dass auch hier kein Entkommen mehr vor der Zivilisation ist, weil auf dem Lande hinter jedem Hünengrab ein plappernder Fremdenführer lauert. Heinrich Heine beschreibt 1826 mit seiner Harzreise die Sehnsucht, in den Bergen Abstand und Erhöhung zu empfinden, doch ist der Fluchtraum verstellt.<sup>9</sup> Der französische Romancier Victor Hugo sieht 1840 bei seiner Fahrt auf dem Rhein mit eigenen Augen, wie sehr der Mensch diesen Fluss verändert:

»Offenbar ist, dass die Natur, als sie den Rhein erschuf, eine Einöde im Sinne hatte; der Mensch hat eine Straße daraus gemacht.«<sup>10</sup> Zu dieser Zeit sollen jährlich schon 500 000 Menschen per Rheindampfer unterwegs sein; zehn Jahre darauf hat sich diese Zahl auf eine Million erhöht – jetzt warnt sogar Karl Baedeker, der nicht nur mit Rhein-Führern auftrumpfende Gigant der Reiseliteratur, vor dem »übersättigten, anmaßenden Reisepöbel«, der »in dem engeren Rheintal vermöge des leichten Dampfverkehrs das Land heuschreckenartig überflutet«.<sup>11</sup>

La Cour trifft 15 Jahre später noch einmal auf diese laute neue Welt. Er beginnt, durch Europa zu reisen, als die Eisenbahn von einer Kuriosität längst zur Alltagsrealität geworden ist und menschenleere Orte seltener sind. Selbst das kleine Dänemark ist eisenbahntechnisch besser an den ungeliebten deutschen Nachbarn angeschlossen.<sup>12</sup> Was bleibt dem spröden Dänen anderes übrig, als sich seine Naturwelten und Fluchtorte selbst zu malen, eine Leere und Kargheit zu schildern, die fast unreal wirkt? Läuft doch selbst die Romantik schon längst wie am Fließband, nachzulesen in Guy de Maupassants Roman *Bel-Ami* (1885), wo es das Protagonisten-Pärchen in einer stickigen Pariser Sommernacht nach draußen in den Wald treibt: »Ein Heer von Droschken führte ein ganzes Volk von verliebten Pärchen spazieren. Ein Wagen folgte dicht auf den anderen. [...] Man hörte nur das dumpfe Rollen der Räder.«<sup>13</sup>

La Cour, der Außenseiter: Das flüstern seine Gemälde uns zu. Schon Mitte des 19. Jahrhunderts, auf seiner ersten Eisenbahnreise nach Paris, bekommt er den Blues, fühlt sich von Menschenwelt und Technik eingekreist – obwohl man damals noch an vielen Stellen endlos zu Fuß marschieren kann, ohne jemandem zu begegnen. Aber unter dem Gefühlseindruck schwindernder Naturkräfte sucht er Orte auf, immer wieder, die »groß, hart, ernst und kalt« sind, wie er es in einem Brief an seine Mutter formuliert.<sup>14</sup> Heute findet man solche Orte, falls man nicht endlose Mühen auf sich nimmt, so gut wie gar nicht mehr, schon gleich nicht in Europa.<sup>15</sup> Während La Cour die Alpen erkundet, zeichnet und malt, von 1868 an, gibt es etwa in Montreux am Genfersee, unterhalb seiner geliebten Monte-Rosa-Westseite, bald schon mehr als 50 große Hotels, wie er 1902 in einem Brief klagt. Heute fährt dort, von Zermatt ausgehend, eine Seilbahn diejenigen zu Matterhorn und Monte Rosa hinauf, die sich so ein Geschaukel überhaupt noch antun wollen. Schließlich kann man per Google Street View vom Wirtshaus am Schwarzsee direkt zur von La Cour gemalten Monte-Rosa-Westseite hinaufschauen. Und steht man heute an der italienischen Küste bei Sorrent,

dann kann das Meer immer noch diese gespannte Regungslosigkeit haben wie auf La Cours Gemälden von 1866 – theoretisch zumindest. Praktisch wird es, selbst in tourismusgedämpften Covid-Zeiten und bereits am frühen Morgen, von Motorbooten zerplügt, von Fähren nach Neapel und Capri.

Sicher, immer noch kann man sich an dem markant ins Wasser ragenden Felsen erfreuen, den La Cour damals gesehen und gemalt hat. Doch alles Wilde, Öde, Einsame, Leere, Harte, Ernste: Es ist verschwunden. Ungefähr an dem Punkt, an dem La Cour im Sommer 1866 malend gesessen haben dürfte, donnert die Straße. Parken darf man nicht. Die Landschaft ist versperrt, mit Hotels zugebaut – wie überall auf der sorrentinischen Halbinsel. Regungslose Erhabenheit lebt nur in Bildern fort, und womöglich ist es La Cours unbewusster Wunsch gewesen, dass man mithilfe seiner Bilder nicht ganz verlernt, sie überhaupt wahrzunehmen.

Der Verkehr hat die Welt nicht nur er-, sondern auch verschlossen, das erkennt der Schriftsteller Rudolf Borchardt bereits 1907 und schreibt ironisch: »Das Italien unserer Ahnen ist, wie man weiß, seit die Eisenbahnen es für den Verkehr verschlossenen haben, eines der unbekanntesten Länder Europas geworden.«<sup>16</sup> Borchardt meint damit, dass sich alles auf die Orte mit Bahnhöfen konzentriert, wohingegen die Landstriche ohne Anschluss immer mehr verwildern. Ein Bewunderer La Cours, der dänische Dichter Sophus Michaëlis, spottet um 1900 in einer Novelle am Beispiel eines Wasserfalls über den neuen Tourismus: »Wo immer ein Fluß eine Volte schlägt und den dazu gehörigen Spektakel vollführt, hat die Welt eine Sehenswürdigkeit mehr. Leute strömen herbei, um einen Humpen Bier zu dem Naturschauspiel zu trinken. Es wird mitten im Akt serviert. Die Flaschenpropfen knallen über dem Wasserfall und werden in die Tiefe gewirbelt [...]. Hotels werden für die Wasserfalltouristen gebaut, wie Reusen für Fische. Die Andenkenindustrie blüht im einheimischen Holz, und die geschnitzten Erinnerungen werden über die Welt verbreitet, wobei der berühmte Wasserfall auf Schachteldeckel phototypiert oder in mächtigen Zigarrenspitzen ausgeschnitten erscheint.«<sup>17</sup>

# La Cour

kommt am Gare du Nord an, fährt durch Paris – und fast augenblicklich kollidiert er mit der neuen Welthauptstadt der Kunst. Er fühlt sich hier nicht wohl, und das wird ihn prägen, wird sein Künstlerleben und selbst noch dessen Rezeption mitbestimmen.

Paris 1865, das ist die Stadt der flamboyanten Salon-Ausstellungen, der Historienmalerei, des Realismus und der älteren Freiluftmaler-Helden wie Camille Corot oder Charles-François Daubigny. Aber auch ein Monet reift hier gerade zum großen Künstler heran. Just in diesem Jahr, elegant gekleidet, jedem Rock hinterherjagend, hat er einen ersten Auftritt im Salon.<sup>11</sup> Zur gleichen Zeit verursacht Édouard Manet mit seiner außerirdisch nackten und schönen *Olympia* einen Skandal – das Bild muss im Salon ganz oben an die Wand gehängt werden, damit damalige Wutbürger es nicht zerfetzen.<sup>12</sup>

Man könnte nun seitenlange Schilderungen allein dieses Bildes und der sich darunter, davor und dahinter tummelnden Pariser Bourgeoisie nebst der Bohème folgen lassen. Man könnte den Blick auf strahlende Boulevards richten, über die Erfindung der Straßenbeleuchtung staunen oder, wie kurz zuvor der Schriftsteller Émile Zola, in verruchten Großstadtgassen Liebe und Prostitution erleben. Es scheint nämlich so zu sein, dass der Flaneur nicht nur ein Mann großer Gedanken ist und neue Eindrücke und Bilder jagt, er läuft auch gerne fremden Frauen hinterher.

Diese Blick- oder Laufrichtung funktioniert für Janus la Cour nicht. Damit verliert man ihn aus den Augen. Er ist ein Vertiefer, ein Gewohnheitsmensch. Er erträgt weder nervöses Herumlaufen noch das Sich-Treiben-Lassen besonders gut. Deswegen geht ihm die Stadt auch über die Hutschnur; heimgesandte Reiseschilderungen zeigen von Beginn an Skepsis, dann auch Abscheu. Am 19. Juni 1865 an die Mutter: »Der Tag neigte sich und um neun Uhr rollten wir in den großen Bahnhof des Nordens. Dann ging es mit einer eleganten Droschke den Boulevard de Sébastopol hinab, der so glänzend beleuchtet war wie für ein Fest. Die Cafés und Konditoreien waren zur Straße raus geöffnet, strahlend vor lauter Marmor, Licht und Spiegelglas. Es wimmelte von Leuten, leichten Fuhr-

werken und den großen, schweren Wagen, die hier für die Arbeit genutzt werden, man rief, lachte, schnalzte mit den Peitschen. Dann ging es über eine Brücke, nun war ich auf der Insel in der Seine, auf der die Notre Dame liegt, wieder über eine Brücke und ich war am Hotel, aber es gab keinen Platz dort, und Dahlerup [der dänische Architekt Vilhelm Dahlerup], den zu treffen ich gehofft hatte, war abgereist. Eine Enttäuschung war es, mit der Paris mich empfing. Ich bekam jedoch ein Zimmer im Hôtel de Suède direkt nebenan. Ich legte mich ein wenig hin und dachte darüber nach, wie seltsam es doch ist, so allein in der großen Stadt zu sein.<sup>13</sup>

La Cours Abneigung, das wird schnell klar, hat vor allem auch mit der Kunst zu tun, die er hier sieht: »Genauso wie ich in Köln dazu kam, eine große deutsche Ausstellung zu sehen, habe ich es exakt ein paar Tage vor Ende der jährlichen Kunstaustellung [des berühmten Salons] hierher geschafft. Die deutsche Ausstellung [in Köln] zu sehen, hatte etwas sehr Bedrückendes, da ich mich auf nichts davon einlassen, noch weniger etwas dort lernen konnte, und weil ich nun so weit gereist war, ohne etwas erreicht zu haben, sehnte ich mich sehr danach, etwas zu sehen, das mich wirklich erfüllte [...]. In den letzten drei

Tagen habe ich eine Ausstellung von circa 3 000 Kunstwerken gesehen, oder besser gesagt von etwas, das als Kunst bezeichnet wird [...]. Man kann hier in der Kunst von allem etwas finden, von den wildesten Fantastereien zu den einfachsten, ruhigsten Motiven. Nur Weniges gefiel mir und es hatte auch etwas sehr Ermüdendes [...]. Nie zuvor habe ich so stark gefühlt, was die ruhige Arbeit, die wärme Liebe zur Natur und Kunst sagen will, wie in Anbetracht dieser ganzen Freigiebigkeit und teilweise künstlerischen Rohheit. Man sagt, die Ausstellung dieses Jahr sei ungewöhnlich schlecht. Möglich! Dass sie nicht gut ist, stimmt.«

Über das Leben in Paris kann er nur wenig berichten, denn sein »ganzen Denken war von den Malereien eingenommen, die ich gesehen habe, davon, wie weit ich auf etwas davon eingehen kann, und so wird es wohl weitergehen. Alles andere ist nebensächlich für mich.<sup>14</sup>

La Cour marschiert durch viele Kunstabteien von Paris, auch das schildert er seiner Mutter: »Als ich letztes Mal an diesem Brief schrieb, war ich müde und mürrisch wegen all des künstlerischen Elends, das ich ertragen musste. Als ich gestern die Möglichkeit hatte, eine sogenannte ausgewählte Sammlung der neueren französischen Malereien zu sehen, hätte es etwas besser werden sollen, aber auch dort war eine grauenhafte Menge Spreu im Weizen. Heute habe ich hingegen begonnen, mir die große Sammlung älterer Dinge im Louvre anzusehen und es wird besser.« Aber dann sind da diese ganzen Kopisten! »Genauso, wie es in dem Hotel, in dem ich als erstes wohnte, Bettwanzen gab [...], gibt es im Louvre Galeriewanzen, soll heißen Kopisten, junge und alte, Damen und Herren, beinahe alle jedoch Taugenichtse [...]. Gut, dass wir sie zu Hause nicht kennen.<sup>15</sup>

Wie viel Leidenschaft in La Cours Abneigung gegen die zeitgenössische französische Kunst steckt, wie viel Naivität und Trotzigkeit schon in dieser Zeit, als sie noch nicht, wie zehn oder 20 Jahre später, die Welt erobert! Zur Abwechslung kommt die lustige kulturwissenschaftliche Pointe, die La Cour hier überliefert, sehr gelegen: Wie man heute vor der Mona Lisa im Louvre über die Selfie-Fritzen stolpert, so musste man damals über Heerscharen von Kopisten hinwegsteigen.

La Cour arbeitet sich durch die Kunst der Stadt, versucht fast zwanghaft, seine dänischen Vorgänger – explizit Skovgaard Senior, Godtfred Rump oder Georg Christian Hilker – gegen die Franzosen aufzuwerten. Immer wieder jedoch muss der Däne dabei kapitulieren: »Will man Edelsteine in einem Misthaufen finden, so macht zu Beginn der Mist den größten Eindruck, dennoch gibt es hier wahrhaftig glänzende Edelsteine der alten und doch auch der neueren Kunst und bei den öffentlichen Gebäuden entfaltet sich, sowohl im Inneren, als auch im Äußeren, eine ungeheure Pracht [...]. Ja, dagegen ist Dänemark ein armes, kleines Land, aber was ich nun sage, ist nicht Ausdruck einer Laune: Hier gibt es eine Schwere, eine Überladenheit, die keineswegs immer schön ist.<sup>16</sup>

# Für

La Cour bedeutet die Riesenstadt Paris Chaos, Menschentrauben, künstlerische Überfüllung. All das wird er von nun an meiden, so gut es geht. Er wird sich in keine Großstadt verlieben, auch Copenhagen oder Rom gehen ihm, obgleich er oft dort ist oder sein wird, nie ans Herz. Dennoch, auch in Paris findet er Malerei, die ihm viel bedeutet. So macht er sich Notizen zu Charles-François Daubigny und Paul Huet, die er für die besten zeitgenössischen französischen Landschafter hält. Ebenso kopiert er einige Jahre später in Florenz kompositorische Elemente aus Bildern von Nicolas Poussin in seine Skizzenbücher, schreibt darunter: »Efter Poussin«, nach Poussin.<sup>17</sup>

An Skovgaard berichtet La Cour im Juli 1865 von der jährlichen Pariser Kunstaustellung, vom Salon. Er hat nur ein paar Tage für die mehr als 3 000 Exponate – und ist nicht unbedingt begeistert: »Es gab dort Landschaften genug, aber nur wenige, die mir etwas Freude bereiteten.« Er lobt einen Daubigny, den er anderswo gesehen hat, »soträumerisch und sanft in seiner Farbe, so leicht gemalt, das konnte ich verstehen« – beim Salon sei »Leichtigkeit und Breite im Pinsel jedoch zu einer Art Rohheit ausgeartet, die mich abstieß, und diese Rohheit, ich kann keinen feineren Namen für diese Flachheit finden, fand sich überall«. Auch den Maler Huet lobt La Cour grundsätzlich, bleibt zudem beim großen Corot hängen: »Der eigentliche Modemaler der Landschaft ist hier wohl Corot, mit zitternder und verwischter Formlosigkeit ging er noch weiter darin, die Farbe zu verstimmen, guten Willens konnte man dort aber trotzdem etwas lernen, und diese drei [Daubigny, Huet, Corot] lagen im Verhältnis zu den anderen auch so weit vorn, dass mein ganzes Interesse sich auf sie richtete.<sup>18</sup>

Am eher ungewöhnlichen hypotaktischen Duktus erkennt man, dass La Cour vor Aufregung fast atemlos ist. Die Bewertungen und Urteile schießen nur so aus ihm heraus. Dabei stößt er sich immer wieder an der Rohheit, die auch etwas mit dem Spontanen, Unfertigen zu tun hat, mit dem verwischten Stil des Impressionismus-Vorbereiters Corot.<sup>19</sup> Einerseits bezeichnet La Cour ihn als Modemaler, andererseits glaubt er, von



Adinot élève de Corot.  
fond en jardins Corot, à Paris, Composition og bon  
by Staffage.

Scopin. Korotstjern. vid Tal van Finnmark  
plat fallys zur digramm og Maragnon - Maribergs.



ihm lernen zu können. In den Skizzenbüchern kann man gut nachvollziehen, wie La Cour um Corots Landschaftsästhetik herumschleicht, mehrere Skizzen nach dessen Bildern anfertigt – doch macht er ebenso Zeichnungen »efer Daubigny«. Deutlich versucht er, die französischen Landschafter en gros zu knacken

ABB. 22, 23.

La Cour observiert auch andere Genres, lobt etwa die Tiermalerin Rosa Bonheur, vor allem aber den Historienmaler Paul Delaroche, letzteren aus einem interessanten Grund: Dieser habe nicht die *gloire*, den Ruhm Frankreichs besungen, also rein nationalistisch gemalt, sondern ein viel größeres und wichtigeres Motiv der Geschichte aufgegriffen, nämlich das harte Leben des Menschen. Auch Claude Joseph Vernet lobt La Cour später genau deswegen: Vernet male nicht

Staatsverherrlichung, sondern Menschenschicksale!<sup>20</sup> Es gibt die Anekdote – apropos Malerei und Erfahrung –, Vernet habe sich an den Mast eines Schiffes binden lassen, um besser Sturm malen zu können. Ob La Cour das gewusst hat? Vernets grandiosen Brief über Landschaftsmalerei, 1817 publiziert, hat er jedenfalls ziemlich sicher nicht gelesen.<sup>21</sup>

Aber hier geht es bei La Cour tatsächlich einmal nicht um Natur und Landschaft. Hier zeigt der Menschenscheue seine soziale demokratische Seite. In einem Brief an Vetter Johannes, den jütländischen Pfarrer, vertieft er das noch.<sup>22</sup> Seine ganz subjektive und vernichtende Einschätzung französischer Historienmalerei ist so faszinierend, weil sie ihn nicht nur als einen fortschrittlich denkenden Menschen zeigt. Zudem mündet sie in ein unbewusstes Credo für seine

◀ [22] Zeichnungen La Cours zu Daubigny und Corot  
1865  
aus dem Skizzenbuch

[23] Camille Corot  
Jeune Fille Mort  
wohl 1854  
Cliché vert auf  
dünnem Velin  
20,9×16,9 cm



noch nicht fertig entwickelte Kunst. Werde nämlich immer nur die »*gloire de la france*« dekorativ festgeklappt, gewöhne sich das Publikum daran, »das Leben mit seinen Sorgen und Freuden als etwas zu betrachten, das außerhalb des Gebietes der Kunst liegt«. Soweit, so verständlich. Nun aber schließt La Cour übergangslos an: »Auch wird der Sinn für die Schönheit in der regungslosen<sup>23</sup> Natur geschwächt, da die Natur ja keine großen Ideen hat; die Begabungen, die aus schlichten Motiven möglicherweise etwas machen könnten, werden von ihr weggeführt.«<sup>24</sup>

Natürlich ist es La Cour selbst, der diese Begabung für die regungslose Natur und die schlichten Motive immer mehr entwickelt. Das kann im Sozialen durchaus naiv, fast täppisch wirken, vor allem in der Großstadt Paris. An einem sommerlichen Sonntag

steht er auf dem Triumphbogen. Er sei »ungefähr anderthalb Mal so hoch« wie der heimische Rundetårn, ein Observatorium aus dem 17. Jahrhundert in Kopenhagen, »oder vielleicht doppelt so hoch«, schreibt La Cour. Von oben blickt er über die Stadt, sieht die vielen Wagen auf der Champs-Elysées. Und dann hat er diese rührende Assoziation: »Sie sahen aus wie Ameisen, die hintereinander zum Maulbeerbaum im Pfarrhausgarten von Helgenæs laufen.«<sup>25</sup>

Da steht La Cour in Paris, blickt auf das Straßenleben, den verkörperten zivilisatorischen Fortschritt – und assoziiert damit Insekten aus dem heimischen Pfarrgarten!<sup>26</sup> Dabei ist dieser Anti-Großstadt-Moment noch nicht einmal der Höhepunkt des Paris-Aufenthalts. Der nämlich ereignet sich unter einem Baum außerhalb der Stadt, als La Cour die Schlossanlage in

Versailles besucht. Den Erbauer, Sonnenkönig Louis XIV., hasst er wie die Pest. Doch möchte er gerne die schönen Malereien von Vernet anschauen. Wobei, der Garten gefällt ihm noch besser: »Es war so leer, aber so herrlich einsam in dem großen Garten [...]. Schauerneigung. Ich geriet in einen ordentlichen Regenguss und stand im Schutz eines Baumes. Das war so echt heimatlich, ähnelte so vielen Situationen aus früheren Sommern, dass es mich beinahe freute.«<sup>27</sup>

In diesen Tagen schreiben die Brüder Goncourt, im ländlichen Barbizon weilend, in ihr Tagebuch: »Im Süden, viel Vitalität in den Dingen; im Norden, im Menschen.«<sup>28</sup> Stimmt das? Jedenfalls sehnt sich La Cour deutlich nach der Natur. Sehr bald verlässt er Paris gen Süden. Die Stadt hat aus dem Naturburschen keinen Bohemien gemacht, falls überhaupt, hat sie ihn in seiner Haltung gefestigt. Er ist das Gegenteil des idealen Malers des modernen Lebens, den der Schriftsteller Charles Baudelaire 1863 in Constantin Guys ausgemacht hat. Baudelaire nennt dessen Werke »Archive des zivilisierten Lebens«.<sup>29</sup> Guy, der vielreisende Kosmopolit, ein Liebhaber der Großstadt, soll laut Baudelaire sogar gesagt haben, dass jeder Mensch, der sich »im Schoße der Menge langweilt«, ein verachtenswerter »Dummkopf« sei.<sup>30</sup>

La Cour aber ist kein Dummkopf, und er kann sich auch nur unmodern gebärden, weil er mitten im Beginn der Moderne steht. Zudem ist das Gute nicht immer das Neue, und nicht jede Neuigkeit reißt einen mit. Lustigerweise geht es Baudelaire genauso. Er jazzt einen Maler wie Guys, den man heute kaum noch kennt, zum Moderne-Helden hoch. Warum um alles in der Welt hat Baudelaire seinen Essay nicht über Manet geschrieben, fragt sich mancher Kunstinteressierte. Dann hätten wir ihm jetzt immer noch uneingeschränkt geglaubt.

Zu vorschnell sollte man Baudelaire jedoch nicht kritisieren, denn er hat, und das darf man auch auf seine Position beziehen, kein naives Verständnis von Kunst: »Die Modernität ist das Vorübergehende, das Entschwindende, das Zufällige, ist die Hälfte der Kunst, deren andere Hälfte das Ewige und Unabänderliche ist.«<sup>31</sup>

Jetzt wird es spannend: Man könnte sagen, La Cour habe sich für die »andere Hälfte« entschieden, für das Ewige und Unabänderliche: Steine, Berge,

Küsten, Wälder. Wie sich herausstellen wird, ist die Natur jedoch viel weniger ewig, als man lange angenommen hat. Die Veränderung der gesamten Welt hat schon längst begonnen, und im Rückblick scheint die Natur genauso zum Vorübergehenden, Entschwindenden zu gehören wie das Pariser Stadtleben des 19. Jahrhunderts, wie die kohlebetriebene Dampflok oder der Zylinderhut. Die Natur ist jetzt so ephemeral wie Modernität – und der Ruf nach Modernität wiederholt sich so oft, dass er einen Ewigkeitscharakter bekommt.

## »Schauerneigung,

als ich von Paris wegfuhr, und in der Nacht regnete es. Eine dunkle Stimmung herrschte, in der einsamen Nacht überall an unbekannten Stationen zu halten.«<sup>32</sup>

Beim Aufenthalt in Périgueux schnuppert La Cour erstmals die Luft des Südens. Bei der Weiterreise »durch Berggegenden, an Abgründen entlang, durch Tunnel und öde, mit Feuerstein bedeckte Gebiete« kommt er Sonne und Wärme immer näher: »Mein Schatten war zur Mittagszeit kaum eine halbe Elle lang.« Zwischenstop Toulouse, ein teures Hotel und schlechte Laune. Doch am nächsten Morgen geht es weiter nach Süden: »Bald konnte ich die schneebedeckten Gipfel der Pyrenäen sehen und da sang und klang es in mir.«<sup>33</sup>

Dann erreicht er das vorläufige Ziel Montréjeau, eine Gemeinde an der Garonne, am Fuße der Pyrenäen auf ungefähr 500 Metern Höhe. So hoch hat La Cour noch nie in seinem Leben geschlafen und geatmet, die höchste Erhebung Dänemarks misst nicht einmal 200 Meter. Endlich beginnt er zu zeichnen und zu malen.

In den Pyrenäen hat La Cour erste echte Berg erfahrungen. »Wenn ich am Morgen (um 5 Uhr) zum Malen hinausgehe, laufe ich Richtung Norden, und da gleicht die Gegend vollkommen einer dänischen Landschaft mit Kornfeldern und Wäldern, mit Eichen und Erlen und kleinen Wiesenflächen zwischen den Höhen, aber wende ich

mich um, so ist es vorbei mit dem Heimatlichen, dann sehe ich nämlich die großen Berge.«<sup>34</sup> – »Vergangene Nacht hatten wir ein scheußliches Gewitter und Regen; aber am nächsten Tag klarte es auf, sodass man die fernen Berge sehen konnte. Bei dem Unwetter in der Nacht war dort Schnee gefallen, der den ganzen Berg bedeckte [...]. Ich habe gerade heute eine Zeichnung dieses Motivs mit Wasserfarbe angefertigt, die erste Wasserfarbenzeichnung auf der Reise. Es ist auch lustig, die Wolken vor den Bergen herziehen zu sehen. [...] Es ist ein prächtiger Schimmer, der dort über den Bergen liegt.«<sup>35</sup>

Das Gebirge zieht La Cour wie magisch an, er wandert immer höher hinein. Bald fährt er weiter nach Arreau, ein richtiges Bergdorf direkt in den Pyrenäen. »Der erste Eindruck, den die Natur hier auf mich machte, war doch bedrückend. Das Tal war schmal, die Berghänge ragten auf beiden Seiten steil in die Luft, aber es gab schöne Formen in den Bergen, der Stein trat mit seinen vielen Farben stark hervor, bald rot und bald grau.« Von einem »Verlangen, das keine Ruhe zuließ«, wird er am nächsten Tag allein auf einen Berg hinauf getrieben, unterschätzt Steigung und Strecke, ist erschöpft. »Als ich den Gipfel schließlich erreicht hatte, fand ich Wasser, eine Tasse voll, eiskalt. Das gab mir den Mut zurück, ich stand nun auf der Höhe und sah die schneebedeckten Gipfel um mich her. Ja, das war ein prächtiger Schimmer. Da waren ein Licht, ein Glanz in den Farben, eine Schönheit in jeder Linie und jeder Form; aber viel zu viel Kleines war noch zu sehen, Felder, kleine Wälder, Städte, Häuser, Wege und Flüsse, wenn auch dies ebenfalls seinen Reiz und seine Schönheit hatte.«<sup>36</sup>

Als hätte er diese Abneigung gegen das Kleinteilige über Jahre oder Jahrzehnte kultiviert, wird er mehrere monumentale Bergansichten malen. Überhaupt wird sich La Cour als mit Abstand bester Bergmaler etablieren – sowohl in Dänemark als auch auf internationaler Bühne.<sup>37</sup>

Der jütländische Küstenmensch, jetzt wird er zur Bergnatur. Bei seiner letzten Gebirgsbesteigung in Arreau: »Ich stand oben über den großen Nadelwäldern, die Wolken tummelten sich in wildem Flug um mich her und hüllten mich bisweilen gänzlich ein. Eine sonderbare Stille herrschte hier. Nur die Schreie der Adler hin und wieder. [...] Durch Risse in der Wolkendecke ließ sich die mächtige Bergkette vor dem Pic du Midi erahnen.« Und auf dem Rückweg zu seiner Bleibe in Montréjeau notiert er im Badeort Luchon: »Die ganze große Welt wird so klein, wenn der Geist und die Gedanken von einem solch herrlichen Tag erfüllt sind, wie ich ihn gestern auf der Hochebene hatte.«<sup>38</sup> Auch Skovgaard schildert er den denkwürdigen Bergtag später in einem Brief aus Rom noch einmal und wie er versucht, dem »flüchtigen aber mächtigen Eindruck nach zu malen«.<sup>39</sup>

Hier formen sich neue Eindrücke, neue innere Bilder von originellen und fast immer herben Naturerfahrungen. Was La Cour dann künstlerisch daraus machen wird, hat viel weniger mit Naturwahrheit oder einer strengen Übersetzung der Wirklichkeit ins Gemälde zu tun, als es scheint. Er will ja den »mächtigen Eindruck« malen, den die Natur auf ihn macht. Anders gesagt: Er malt seine eigene Natur.<sup>40</sup>

## Besonders

bei Nebel und Regen wirkt das Alleinsein in Montréjeau belastend auf La Cour. Überhaupt wird er schnell launisch, wenn er nicht arbeiten, nicht mit seinen Wasserfarben draußen sein kann. »Heute ist es acht Tage her, dass ich zuletzt mit jemandem Dänisch gesprochen habe, da aber noch ungefähr sieben Wochen vergehen werden, bis ich in Rom wieder Landsmänner treffe, ist es wohl das Beste, wenn ich mit mir selbst rede und das tue ich auch [...]. Die dunklen Gedanken kommen doch schnell, wenn die Arbeit nicht gut laufen will oder wenn ich die Sehnsucht nach der Heimat zu stark spüre [...]. Nur wenige Stunden des Tages vergehen, ohne dass ich daran denke,

# Landschaft, CHARAKTER

Es ist schade, dass heute keine Dokumente vorliegen, die beschreiben, wie sich La Cour in den frühen 1870er Jahren im Kreis der Kopenhagener Kunstbourgiosie als italiengeprüfter und preisgeehrter Maler bewegt hat (ABB. 52). Es kann als wahrscheinlich gelten, dass er fast immer zu den jährlichen Charlottenburger Frühjahrssausstellungen anreist – er nimmt zwischen 1855 und 1907 mit insgesamt 132 Werken 40-mal daran teil.<sup>1</sup> Dabei besucht er Freunde oder Familienangehörige und soll ein freundlicher Hausgast gewesen sein, der vor allem den Kindern gerne Geschichten erzählt.

Sicher ist aber, dass aus dem Eigenbrötler kein Netzwerker, aus dem Naturburschen kein antichambrierender Salondlöwe geworden ist. Mehr noch, La Cour als menschenscheu zu bezeichnen, ist fast ein Euphemismus. Er fühlt sich zwar hin und wieder einsam, sehnt sich im Ausland nach Landsleuten und bekannten Gesichtern, genießt Geselligkeit – doch zumeist weicht er Menschen aus. Diese Kauzigkeit kann rührende Züge annehmen. So hat er ja von seinen Reisen in den Süden kaum je über Frauen, über Körperlich-Sinnliches oder gar Sexualität berichtet –

da beißt sich die Katze allerdings in den Schwanz, denn wenn seine Briefpartner keine jungen Kumpane sind, sondern seine Mutter und der väterliche Skovgaard – wie sollte La Cour da auch amouröse Erlebnisse teilen?

So oder so, der Künstler lenkt seine gesamte Leidenschaft auf Natur und Malerei. Joakim Skovgaard hat dazu einen treffenden Satz parat: »Es ist charakteristisch für ihn, dass er einen entrindeten Baumstumpf mit der gleichen Liebe zeichnete wie wir anderen eine herrliche Frau.«<sup>2</sup>

Das ist ein höflicher Hinweis auf ein unsexuelles Leben. Tatsächlich ist keine Liebesbeziehung überliefert, La Cour wird nicht heiraten und weder Kinder zeugen noch einer kommunenartigen Struktur à la Worpswede beitreten. Er pflegt Kollegenbeziehungen, Freundschaften und Sammlerkreise, zumindest später in der Aarhus-Gegend. Bei diesen Treffen stellt er Werke vor und verkauft sie. Zudem gibt es die lange tiefe Bindung an seine Schwester Louise, überhaupt an seine Familie – und eben an die Skovgaards. Genau aus diesem Grund erzeugt

[52] La Cour  
als junger Mann,  
sitzend  
ohne Datum  
Porträtfotografie



folgendes Schreiben an dessen Oberhaupt ein Stirnrunzeln. Bevor La Cour mit der Abendstunde beginnt, erreicht ihn im Herbst 1868 in Rom die Nachricht, dass Georgia Skovgaard gestorben ist, die Frau seines Freundes und Förderers.

Zu diesem Zeitpunkt ist dessen Haus immer noch La Cours Lebensmittelpunkt. Doch bietet er weder an, sofort heimzureisen und Beistand zu leisten, noch scheint er viel Atem für Beileidsbekundungen zu haben: »Erst hier in Roma erhielt ich die traurige Nachricht, dass Ihre liebenswürdige Gattin verstorben ist, und in inniger Betrübnis sende ich Ihnen zu diesem Anlass meinen herzlichsten Gruß; gerne würde ich Ihnen einige tröstende Worte sagen, aber da ich weiß, dass Sie bei sich selbst den größten Trost finden, kann es nur mein Gebet und meine Hoffnung sein, dass Gott Ihre Trauer mildern und Ihnen Stärke geben wird, um Ihren schweren Verlust zu tragen.« So weit, so gut. Doch jetzt kommt's: »Es ist ein so merkwürdiger und trauriger Gedanke für mich, dass dort in dem lieben, gemütlichen Heim im Rosenvæng eine derartig große Veränderung vorgegangen ist, dass es mir beinahe zuwider ist, dazu überzugehen, von mir selbst und meiner Arbeit zu erzählen, aber ich hoffe, dass Sie es nicht miss verstehen werden und will Ihnen nur noch einmal meinen herzlichsten Gruß senden.«<sup>3</sup>

Tatsächlich ist es ihm nur »beinahe« zuwider, im Anschluss an das Beileid seine Arbeit zu schildern, denn es folgen seitenlange Geschichten zur Motivsuche und Kunstreflektion. »Dort bei Rosenlaui wurde ein Motiv schöner als das andere, sodass ich wahrscheinlich nicht vor Ende Juli fort kam. [...] Über dem schmalen, tiefen Lauterbrunnental sah ich direkt ein herrliches Motiv vor einer mächtigen Bergkette, die in der Mittagssonne leuchtete und schimmerte [...]; dann kam ich noch höher, zu einem kleinen See auf der Engstlenalp am Fuße des Titlis, und dieses Motiv schlug all die anderen Gedanken in die Flucht. Gerade gestern habe ich das letzte Bild angelegt, ein großes simples Motiv, ein heller, leichter und klarer Morgen [...]. Ich werde froher und froher, wenn ich [...] an dieses Motiv denke.«<sup>4</sup>

In seinem Brief drückt sich La Cours zunehmende innere Beschäftigung mit den Bergen aus, seine Faszination für ihre Ästhetik. Davon zeugen auch seine *Rosenlaui-Aquarelle* (Abb. 36, 37), die Engstlenalp-Bilder<sup>5</sup> sowie spätere Studien aus Piemont/Macugnaga (Abb. 73).

Er beschreibt an dieser Stelle sogar bereits den Wunsch, das Monte-Rosa-Gebirgsmassiv aufzusuchen, das er später malen wird. In der kühlen Größe dieser Gebirgsmomente spiegelt sich La Cours originelle Suche nach Stille. Gleichzeitig verbirgt sich darin eine fast brutale Scheu vor dem Sozialen, das legt seine Reaktion auf den Tod von Frau Skovgaard nahe. Er erledigt das Beileid kurz und formelhaft, schiebt das Trostspenden auf den lieben Gott und rettet sich in Naturschilderungen.

Zwar heißt es viel später, dass der »etwas sture und kantige« La Cours beim Akademifest 1876 eine Gedenkrede auf Skovgaard hält und den »abberufenen Meister« mit einer »beherrschten tiefen Wärme« verabschiedet,<sup>6</sup> doch sticht das Wort »beherrscht« ins Auge, nicht die Wärme. Und dann fällt einem ein, dass Janus la Cours die menschliche Figur und überhaupt fast alles Menschengemachte beinahe vollständig aus seinen Bildern ausklammert.<sup>7</sup> Auf der bereits erwähnten Sorrent-Studie *Kysten ved Sorrent* (Abb. 35) sieht man, an den Bildrand gedrängt, zwei Frauenfiguren. Sie sind eins mit dem Haus, aus dessen Fenstern sie herausschauen. Noch deutlicher hat La Cours auf seinem Gemälde *Hohe Buchen* zwei Figuren im schier endlosen Baum-Grün versenkt (Abb. 53).

Rot leuchtet der Farbtupfer eines Kleidungsstückes aus dem Wald, aber die Figuren sind winzig, verschwinden zwischen den Zweigen. Diese Menschenleere in der Kunst allein ist eine Besonderheit, vor allem, wenn es nun auch noch so scheint, als habe La Cours das Menschliche möglichst aus seinem Leben ferngehalten.

Ganz allgemein sind tiefe Naturliebhaber oftmals keine Gesellschaftsvirtuosen, man denke an Caspar David Friedrich oder Vincent van Gogh. Doch gäbe es zur Beurteilung von La Cours Charakter nicht noch andere Interpretationsmöglichkeiten? Könnte es sein, dass der Tod ihn



[53] Hohe Buchen/Høje bøgetræer  
ohne Datum  
Öl auf Leinwand  
39 × 60 cm

einfach nicht so stark ängstigt und er daher weniger Empathie zeigt? Nicht nur hat er sich vor italienischen Räubern kaum gefürchtet. Sein Biograf weiß auch zu erzählen, dass La Cours an einem Spätsommertag einmal wieder an einem See sitzt und malt. Auf dem See ist eine Gruppe Enten-schießender Sonntagsjäger unterwegs, was der Maler zwar bemerkte, aber nicht näher beachtet. Als das Jägerboot auf ihn zukommt und dabei ein paar Enten aufscheucht, peitscht Schrot durch das Schilf vor La Cours. Was tun? Er erhebt sich einfach und ruft: »Darf ich darauf aufmerksam machen, dass die Maler bis Mitte November unter Naturschutz stehen!« Ist La Cours nicht nur kühl, sondern cool gewesen? Möglich. Doch seine soziale Scheu und Trockenheit sind nicht die eines Hasardeurs. Vielmehr lassen sie Schüchternheit vermuten.<sup>8</sup> Er hätte die Sonntagsjäger ja auch konfrontieren können. Wobei es hier gar nicht

darum geht, seine Handlungen zu bewerten oder ein moralisches Urteil zu fällen. Es ist aber nichts Ungewöhnliches, dass sich die Persönlichkeit eines Malers in seinen Gemälden wiederfindet, so ist oft argumentiert worden. Nicht zuletzt hat der große Kunstsammler Max J. Friedländer diese Position vertreten: »Das Kunstwerk ist ein Stück Natur, gesehen durch ein Temperament.«<sup>9</sup>

Eine Natur, in der sich die Künstlerpersönlichkeit zeigt. Auf La Cours realistische Bilder trifft das deutlich zu – und nicht nur auf den sich entwickelnden Symbo-

## Exkursion

# Studien und Studienausstellung

La Cour hat ein stilistisch konsistentes Gesamtwerk geschaffen. Es setzt sich nicht nur aus den vielen wiederholten und variierten Motiven zusammen, sondern auch aus unzähligen Studien. Zwar werden jene bis ins 20. Jahrhundert kaum als eigenständiger Teil künstlerischer Werke gewertet,<sup>1</sup> doch hat La Cour nicht nur ein immer wieder ausgedrücktes inniges Verhältnis zu ihnen gehabt und regelrecht zwischen ihnen gelebt [ABB. 74], sondern er verschafft ihnen eine große Rolle in seinem künstlerischen Auftritt.

Das zeigt eine bislang überhaupt nicht berücksichtigte Ausstellung von 1901, die erste oder eine der ersten der damals neugegründeten Vereinigung für nationale Kunst. Bei dieser Ausstellung hat La Cour ausschließlich Studien, Skizzen und Aquarelle gezeigt, und zwar über 200. Das ist eine kleine Sensation und hat so bis dato wohl noch nirgendwo stattgefunden. Wieder einmal erweist sich der »Traditionalist« als fortschrittlich...<sup>2</sup>

La Cours Großausstellung der kleinen Studien liegt just vor der Entdeckung der Studie als (autonomer) Teil des künstlerischen Werkes, die wohl schrittweise erst mit der Berliner Jahrhundertausstellung 1906 beginnt.<sup>3</sup> Dann dauert es noch einmal mehr als 50 Jahre, bis sie 1960 mit Paul Weschers Abhandlung *La Prima Idea: Die Entwicklung der Ölskizze von Tintoretto bis Picasso* ein erstes theoretisches Fundament bekommt.<sup>4</sup>

Deutlich zeigt La Cours Ausstellung, wie wichtig die Studie für ihn ist, denn es muss seine Entscheidung gewesen sein, dass 1901 in der Vereinigung zuerst die Studien und an zweiter Stelle 1907 die großen Bilder gezeigt werden. Für ihn, so scheint es, ist die Studie oft gleichwertig mit dem Hauptbild. Teils ist er sich selbst gar nicht sicher, ob ein Bild so oder so sein soll, das geht aus einem Brief an den Sammler Heinrich Hirschsprung hervor, datiert auf 1901: »Lieber Grossist H. Hirschsprung. Ich will Ihnen die genannte Studie oder das genannte Bild aus Helgenæs gerne überlassen. Da ich davon ausgehe, dass ich nächsten Sommer in den Süden reise, wünschte ich, die Ihrem Brief entsprechende Bezahlung könnte zu dem von Ihnen bestimmten Termin getätigter werden.«<sup>5</sup> Es handelt sich vielleicht um *La Cours Bei der Begtrup Bucht*, heute im Besitz des Hirschsprung Museums [ABB. 107].

Hirschsprung selbst hat offenbar gerade die Studien von La Cour geschätzt, hat sie neben Zeichnungen und Aquarellen gerne gesammelt, so bereits schon 1875 die erste Skizze der Villa d'Este.<sup>6</sup> Dazu kommt aber, dass er 1907 für eine große Londoner Ausstellung dänischer Kunst (die gut 100 000 Besucher gehabt haben könnte) auch fünf solcher Ölstudien aus seiner Sammlung bereitstellte. Dabei sind die meisten davon ziemlich groß, messen in der Breite mehr als 70 Zentimeter, haben also einen repräsentativen Charakter. Tatsächlich kann es bei einer fein ausgearbeiteten Studie auch die Größe sein, die ihren Status in Richtung Werk verschiebt.<sup>7</sup>

La Cour wird dort in London zwischen alten Golden-Age-Künstlern und jüngeren Malern wie Julius Paulsen und Vilhelm Hammershøi quasi als Meister der Studie präsentiert. Ob Hirschsprung das mit dem Künstler abgesprochen hat oder ob er diesen Aspekt La Cour'scher Ästhetik von sich aus so betonen wollen, ist nicht überliefert. Bekannt ist aber Hirschsprungs exzellentes Gespür für Studien; er sichert sich 1888 auch Christensens *Herlufsholm*. Doch das wiederholende, serielle Element bei La Cour scheint dem Sammler nicht so stark aufgefallen zu sein. Er bringt die vielen Wiederholungen eher mit Ausdauer in Verbindung, so formuliert er es einmal in einem Brief an den Maler: Die jüngere Generation solle sich ruhig mal von dem Bienenfleiß inspirieren lassen, der in

[74] Janus la Cour beim Arbeiten im Atelier (Hof Langballegaard) ohne Datum  
Fotografie



den akribischen Studien und Zeichnungen aufscheint.<sup>8</sup> Dabei kann es La Cour nicht um Perfektion im äußerlichen Sinne gegangen sein, denn bei den meisten varierten Motiven sind die Variationen je für sich stimmig. Es gibt nur sehr wenige schlechte und unselbstständige Studien von ihm, bei denen deutlich würde, dass sie wirklich nur ein (vielleicht sogar misslungener) Arbeitsschritt auf dem Weg zum Hauptwerk sind.

Hat es in La Cours Studienausstellung, der wohl ersten in dieser Größe, eine serielle Tendenz gegeben? Aussehen wie auch Aufenthaltsort vieler ausgestellter Werke sind unbekannt. Aber es gibt zumindest Ausstellungskritiken, die man dazu zitieren kann. Ein anonymer Autor in der Abendausgabe der *Nationaltidende* am 3. Oktober 1901: »Von modernen Strömungen gänzlich unbeeinflusst, fuhr la Cour fort, auf seine Art zu malen [...]. Allmählich ging jedoch mehr und mehr Menschen auf, dass sich in dieser etwas kühlen, stilvollen und vornehmen Kunst eine eigentümliche Poesie offenbarte, eine feine, ernste, bisweilen etwas schwere, aber niemals banale oder süßliche Stimmung. Und nach und nach stieg die Bewunderung für diesen Künstler, der gleichzeitig sich selbst treu blieb und die stetig wachsende Fähigkeit besaß, die großen, schönen und ernsthaften Linien in der Natur zu schildern. Mit den großen Bildern aus der Villa d'Este [...] trug er endlich den Sieg heim, den er schon so lange verdient hatte.«<sup>9</sup> Eine Kritik der späteren Gemäldeausstellung von 1907 ist hinsichtlich des Seriellen jedoch aufschlussreicher, man kann sie wohl auch auf die frühere Studienschau beziehen. In *Illustreret Tidende* heißt es:

»Eine so große Ausstellung über Landschaftskunst läuft leicht Gefahr, etwas eintönig zu werden [...]. Wenn diese Ausstellung doch weit davon entfernt ist, dann ist dies einer so starken und reichen Persönlichkeit geschuldet, zu der es in der gegenwärtigen dänischen Landschaftskunst wohl kein Gegenstück gibt. [...] Wohl kein dänischer Landschaftsmaler hat einen derartig guten Blick für die Form wie er, sowohl in der Ganzheit als auch im Detail, und gerade diese innerliche und seltene Vereinigung von beidem bewirkt, dass er niemals ermüdend wirkt, und dass man immer noch etwas Neues in diesen Bildern findet.«<sup>10</sup>

Leider liegen von den Ausstellungen 1901 und 1907 keine fotografischen Ansichten vor, doch allein anhand der Werklisten kann man deutliche Häufungen von Motiven oder Motivregionen ausmachen.<sup>11</sup> Nur zwei Beispiele: 1901 gibt es vom Himmelberg über den Zeitraum von 20 Jahren (1867 bis 1886) insgesamt 18 Motive; dazu kommen 15 Helgenaes-Bilder, datiert auf einen Zeitraum von fast 30 Jahren (1857 bis 1883).<sup>12</sup>

La Cours künstlerische Praxis der Variation, spätestens seit der *Bucht von Sorrent* (ab 1866), werten seine Studien auf. Bei ihm zählt fast nie nur ein Bild, es geht immer um eine Gruppe, eine Serie. Und dass seine Studien nicht bloß Beiwerk, sondern ein wesentlicher Teil seines künstlerischen Vermächtnisses sind, sagt auch Joakim Skovgaard: »In seinen Schränken liegt ein Reichtum an herrlichen Studien, Bilder von außerhalb und von zu Hause [...]. Sie werden sein Andenken bewahren.«<sup>13</sup> Auch kann man mutmaßen, dass die Ausstellung von 1901 Ähnlichkeiten mit La Cours Atelier aufweist (Abb. 74). Dicht an dicht hängen dort Studien, die wie eine sorgfältige malerische Segmentierung der Natur wirken.

Wiederum unter dem Dach der Vereinigung für nationale Kunst wird eben sechs Jahre nach dieser reinen Studienausstellung, 1907, zu La Cours 70. Geburtstag eine Auswahl derjenigen großen Werke gezeigt, die von den 1850ern an in Charlottenburg ausgestellt worden sind. Die Schau zählt 82 Nummern. Aus dem Zeitraum von 1876 bis 1906 sind vier Gemälde des Gartens der Villa d'Este in Tivoli dafür ausgesucht worden, doch muss man dazu sagen, dass es weitaus mehr Werke mit diesem Motiv gibt. La Cour wird nicht umsonst als »Maler der Villa d'Este« bezeichnet.<sup>14</sup> Ebenfalls in der Ausstellung von 1907: vier Helgenaes-Gemälde, von denen eines explizit als Studie markiert ist.<sup>15</sup>

Wirklich interessant wird es an anderer Stelle, denn La Cour nimmt die berühmte *Abendstunde* nicht nur in der prämierten Version von 1871, sondern auch in der Variante von 1874 in seine Geburtstagsausstellung – zudem wird noch eine ganz aktuelle Fassung von 1907 gezeigt.<sup>16</sup> Doch damit nicht genug, denn von einem anderen Meistermotiv, der Mündung des Waldmühlenbachs in die Ostsee, sind ebenfalls mehrere Varianten zu sehen.

- 1 Etwa bei Pierre-Henri de Valenciennes, dem Studien- und Freilichtmalerei-Pionier, sind Studien noch deutlich Privatsache, vgl. dazu kurz Michael Clarke, *The Bigger Picture: Landscape Sketches and "Finished" Tableaux*, in: Ger Luijten, Mary Morton, Jane Munro (Hg.), *True to Nature. Open-air Painting in Europe 1780–1870*. (Ausstellungskatalog National Gallery of Art, Washington u.a.) London 2020, S. 24.
- 2 Es ist gut möglich, dass es schon früher irgendwo eine reine Studienausstellung gegeben hat, aber Usus war es sicherlich nicht. Dank an Florian Illies für das Brainstorming.
- 3 Vgl. Christian Ring, *Form, Funktion und Bedeutung von Ölskizzen und Ölstudien*, in: *Die Magie des Augenblicks: Skizzen und Studien in Öl*. (Ausstellungskatalog Museum Giersch, Frankfurt a.M.) Petersberg 2009, S. 32.
- 4 So Christian Ring, *Zur Terminologie von Ölskizze und Ölstudie*, in: Ebenda, S. 10.
- 5 La Cour an Heinrich Hirschsprung, 20. Juni 1901. Brief im Archiv des Hirschsprung Museums, Kopenhagen. Transkription und Übersetzung: Luca Böllert. Dank an Gertrud Oelsner und Signe Havsteen für die Auskunft, dass es sich bei dem hier besprochenen Bild oder der hier besprochenen Studie um *Ved Begtrup Vig* (1883) aus dem Bestand des Hirschsprung Museums handelt. Die Begtrup-Bucht liegt oberhalb des äußersten Helgenaes-Zipfels, La Cour hat sie oft gemalt, siehe dazu auch eine weitere Anmerkung betreffend *Hütte am Strand von Helgenæs*.
- 6 So heißt es bei Jesper Svenningsen, *24 Years later: Janus la Cour*, in: Marianne Saabye (Hg.), *100 Years of Danish Art. 100 paintings from the 19th century*. (Die Hirschsprung-Sammlung) Kopenhagen 2011, S. 124f.
- 7 Zu der Londoner Ausstellung in der Guildhall Art Gallery ist ein Katalog erschienen, *Catalogue of the Exhibition of Works by Danish Painters* (1907), er ist online verfügbar via [www.archive.org](http://www.archive.org) (zuletzt am 20.1.2022). La Cours dort verzeichneten fünf Studien sind hier (bis auf einen Fall) mit den dänischen Originaltiteln und Daten von Magnussen versehen, die Nummer bezieht sich auf die Londoner Ausstellungs-Nummer: Nr. 8, *Bei der Begtrup Bucht/Ved Begtrup Vig*, datiert 19. Juli 1883, 43,5 × 73,5 cm; Nr. 200, *Bei Nissum in Vendsyssel / Ved Nissum i Vendsyssel*, datiert 7. Sept. 1896, 43 × 73 cm. Dazu notiert Magnussen, *Janus la Cour*, es handle sich um die Vorarbeit zu einem 1897 ausgestellten Bild mit demselben Titel; zudem gehört es wohl deutlich zu dem im Statens Museum befindlichen riesigen Meisterwerk *Landschaft bei Nejsum in Vendsyssel* (1899); Nr. 204, *Aus der Villa d'Este/Fra Villa d'Este*, bezeichnet und datiert »Villa d'Este 29. Juni 1874«, 43 × 65 cm; Nr. 207, *Aus der Villa d'Este/Fra Villa d'Este*, bezeichnet und datiert »Villa d'Este 13. Juni 1898«, 44 × 73 cm (dazu ist vermerkt, es sei die Studie zu dem großen Villa-d'Este-Bild aus der Hirschsprung-Sammlung; Nr. 211, *Italian Landscape*, 1903, sie ist nicht näher bestimmt, ohne Maßangaben, und bei Magnussen nicht auffindbar. Diese Bilder aus der Sammlung Hirschsprung sind hier teils abgebildet, siehe Abb. 107, 108, 113. U.a. ebenfalls in der Londoner Ausstellung: Julius Paulsen mit *Adam und Eva* (1887, Statens Museum) und anderen Bildern; Godfred Christensen mit seiner *Herlufsholm*-Studie (1876, Hirschsprung Museum) und dem tollen *Ein See in der Himmelberg-Gegend*. Nach dem Regen/En så i Himmelbjergene. Efter regn (1888, Statens Museum). Weitere Künstler u.a. Kyhn, P.C. Skovgaard und Joakim Skovgaard, Sørensen, Kroyer, Hammershoi. Die betreffende Briefstelle wird weiter unten zitiert. Vgl. Brief von Hirschsprung an La Cour, zitiert nach Magnussen, *Janus la Cour*, S. 141. Auch Joakim Skovgaard nennt La Cour den fleißigsten Maler Dänemarks. Joakim Skovgaard, *Minder om Janus la Cour*, in: *Kunstbladet*, Kopenhagen 1909–1910, S. 265–269.
- 8 Zitiert nach Rikard Magnussen, *Janus la Cour: Contra Nutidskritiken*, in: Samleren 1928, S. 28. Übersetzung: Luca Böllert.
- 9 Zitiert nach ebenda, S. 27f.
- 10 Über die Kunstabibliothek in Kopenhagen kann man das Verzeichnis online durchsuchen, <http://kunstbib.dk/samlinger/udstillingskataloger/samlingen/000217801> (zuletzt am 20.1.2022).
- 11 Zum Himmelberg: Nr. 20, *Aussicht von H.C. Andersens Bank auf dem Himmelberg/Udsigt fra H. C. Andersens Bæk paa Himmelbjørget*, 1867, und Nr. 129, *Heide beim Himmelberg/Heden ved Himmelbjørget*, 1886. Zu Mols: Mit der gleichen Bezeichnung und Datierung, Nr. 40–44, *Strandbild aus Mols/Strandbillede fra Mols*, 1873, dann auch Nr. 68, *Strand auf Mols/Stranden paa Mols*, 1877; Nr. 203, *Nachmittag am Strand/Aussicht auf Mols/Eftermiddag ved Stranden/Udsigt mod Mols*, 1899. Auch gibt es Titel, die deutlicher nicht nur auf dieselbe Region, sondern auf dasselbe Motiv hindeuten, siehe beispielsweise Nr. 65, *Rand eines Birkenwaldes am Jul-See / Udkanten af en Birkeskov ved Jul*
- 12 So, 1876, sowie Nr. 76, *Rand eines Birkenwaldes am Jul-See / Udkanten af en Birkeskov ved Jul* 1878. Vgl. dazu auch das Gemälde *Oktoberabend am Jul-See (Julso)*, »J. la Cour 8 Oktbr. 1876«, Öl auf Leinwand, 45 × 75,5 cm, Abb. 63.
- 13 Joakim Skovgaard, *Minder om Janus la Cour*, in: *Kunstbladet*, Kopenhagen 1909–1910, S. 269. Übersetzung: Luca Böllert.
- 14 Magnusson, *Janus la Cour*, S. 68. Magnusson verzeichnet aus einer weiteren La-Cour-Ausstellung von 1909 allein mehr als 20 Werke der Villa d'Este.
- 15 Siehe im Verzeichnis: Nr. 2, 1859, im Besitz von Müller Weis; Nr. 38a, Studie, 1878; Nr. 49, 1884, im Besitz von Müller Weis; Nr. 57, 1888. Auch aus Helgenæs gibt es definitiv viel mehr, das zeigt schon ein oberflächlicher Blick in Magnussens La-Cour-Verzeichnis.
- 16 1871: Nr. 15, *Abend am Nemisee/Aften ved Nemisøen*. Udstillet 1871. Tilkendt Udstillingsmedaillen. Tilhører Hr. Lehnsgræve, Hofjægermester C. F. Danneskjold-Samsøe; 1874: Nr. 21, *Früher Morgen am Nemisee/Tidlig Morgen ved Nemisøen*. Udst. 1874. Tilh. Etats Raadinde Westenholz; 1907: Nr. 82, *Abend am Nemisee/Aften ved Nemisøen*, soll dem Kunsthändler Julius Kleinsang gehören. Bei Magnussen heißt es, es gäbe »eine sehr große Wiederholung des Motivs« (aber in anderer Lichtstimmung, datiert auf 1892–1907), diese sei damals im Besitz von W.P. Heyman gewesen – in seiner Sammlung befanden sich auch andere, teils noch bedeutendere Bilder La Cours. «Janus la Cour», S. 83f. Könnte es sein, dass Kleinsang sie an Heyman verkauft hat?

# Flussmündung

1907 stellt La Cour die Vormittagsversion vom Juli 1895 aus, die sich in der Sammlung Müller in Berlin befindet, sowie die abendliche Variante Sommerabend mit Flussmündung am Meer von 1892 (Abb. 79, 78). Es geistern aber noch so viele weitere Versionen herum, zumeist ohne Abbildung in Werklisten verzeichnet, dass man kaum den Überblick behalten kann.<sup>13</sup>

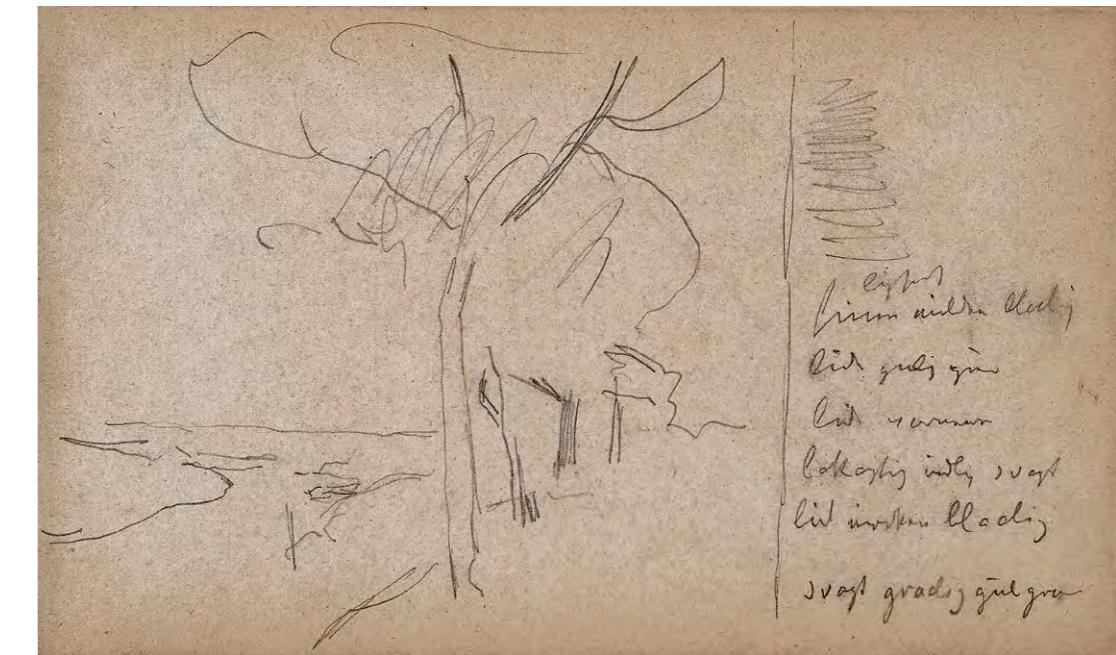
Zum Glück gibt es zu der Serie rund um die Waldmühlenbachmündung in die Ostsee ein paar zusätzliche Informationen aus La Cours Notizen und aus späteren lokalen Zeitungsartikeln. Damit lässt sich der Arbeitsprozess ein bisschen beleuchten, ohne allzu großen Erfindergeist oder Puzzle-Arbeit betreiben zu müssen. Wichtig ist, dass La Cour auch hier nicht nur diesen schönen Ort als Motiv wählt, sondern dass er ihn seinem Blick anpasst. Das sieht man gut, wenn man seine Gemälde von diesem Ort mit zeitgenössischer Fotografie vergleicht.<sup>14</sup>

Die Flussmündung ist ein wunderschöner malerischer Ort südlich von Aarhus. Es sieht dort heute sogar noch fast so aus wie damals vor 150 Jahren. So steht das gelbe Fischerhaus, ganz nah ans Meer gebaut, wie unberührt seit Mitte des 19. Jahrhunderts. Es verleiht dem Ort romantische Schwingungen, als könnte es die kleine Meerjungfrau anlocken, zumin-

dest aber alten Seeleuten Heimat bieten, die unbekannte Welten bereist haben. Tatsächlichwohnt damals der Fischer Jørgen Pedersen Bonde mit Frau Kirsten Margrethe Pedersdatter und acht Kindern in dem gelben Haus.<sup>15</sup> Für La Cour wird das schon zu viel Menschliches gewesen sein. Er sucht und findet hier eher luftige Stimmungen, zumindest beschreibt er das in seinem Skizzenbuch von 1891. Unter feinen Wolkenzeichnungen notiert er Kryptisches, das erst konkreter wird, wenn man sein Gemälde mit dem Fischerhaus kennt. Im Juni 1891, auf der linken Buchseite beschreibt er »[k]leine leichte weiße Wolken vor Äther ergänzt durch andere etwas dunklere weiße Wolken [...] Äther braun und fein, warm gen Horizont leuchtend. Vormittag 23 Juni 1891.« Und auf der rechten Seite: »Ganz kleine leichte behutsame helle Wolken, gleichenorts über [...] leichten kleinen Wolken im Himmelsspiegel – z.B. für das Bild beim Fischerhaus.«<sup>16</sup>

Hier kann man La Cour beim Komponieren zuschauen. Er hat diesen Ort dort am Strand gefunden, vielleicht schon Jahre oder Jahrzehnte vor seinem Umzug auf den Langballehof Ende der 1880er, hat ihn als Motiv erkannt und sucht nun nach dem besten Bild davon, nach seinem besten Bild. Dafür

[80] Vorzeichnung zur Flussmündungs-Version von 1895  
1895  
aus dem Skizzenbuch



bedient er sich überall, findet hier die passenden Wolken, dort die dem Motiv zugeneigte Luftstimmung. Während er dann 1891 und in den nachfolgenden Jahren viele Varianten von der Flussmündung malt, von denen mindestens zwei als eigenständige Bilder und nicht nur als Studien gelten dürfen, kehrt er 1895 noch einmal an diesen Ort zurück. Und er beginnt mit einer weiteren Arbeit. In seinem Skizzenbuch legt er eine Bleistiftzeichnung an, die die Mündung aus einer leicht verschobenen Perspektive ohne Fischerhaus zeigt (Abb. 80). Das gleiche Motiv, ein anderer Blick, vier Jahre später. Immer weiter versucht er, sein inneres Bild zu treffen, eine Stimmung zu variieren. Dazu notiert er erinnerungsstützende Zeilen für die spätere Arbeit im Atelier. Sie wirken einmal mehr wie ein Gedicht:

»das Licht  
feiner [...] bläulich  
etwas gelblich grün  
etwas wärmer  
lackartig [...] schwach  
etwas dunkler bläulich  
schwach gräulich gelbe Zweige«<sup>17</sup>

Immer wieder ist La Cours Natur als regional-geografisch verkannt worden. Aber auch seine über Jahre andauernde Verbildlichung der Flussmündung drückt nicht unbedingt Heimatgefühle aus, sondern ästhetischen Individualismus. Hier drängt die Sehnsucht nach dem perfekten Bild vors Naturgefühl, macht aus der Flussmündungs-Serie einen Höhepunkt La Cour'scher Strandmalerei.

Das Strandstück – bei Seen, daheim wie auch in Italien und der Schweiz, müsste man zusätzlich von Uferstücken sprechen – ist das von ihm wohl am meisten genutzte landschaftsmalerische Untergenre. Da ist er fast immer ganz kühl und brillant unauffällig. Wo Land und Wasser sich treffen, ist seine Kunst zu Hause, siehe beispielsweise diese drei Bilder aus dem Umkreis von Aarhus (Abb. 81-83).

In der Vormittagsversion der Flussmündung vom Juli 1895 aus der Sammlung Müller steht die Sonne oben links (sozusagen über dem Rahmen des Bildes) hoch am Himmel. Trotz der eigentlich realistischen Lichtführung hat man einen fast unreal hell wirkenden Lichtraum vor sich. Als käme die Helligkeit von überall. Fast noch stärker ist dieser Effekt beim Waldmühlenbach.



[181] Küste (Risskov bei Aarhus?)  
Juli 1875  
Öl auf Leinwand  
 $44,5 \times 66$  cm

[182] Lichtreflektionen auf  
dem Meer bei Aarhus  
August – September 1888  
Öl auf Leinwand  
 $44 \times 72$  cm

[183] Bucht bei Aarhus  
(Mariendal?)  
September 1901  
Öl auf Leinwand  
 $44 \times 75$  cm



# Der Waldmühlenbach als Lichtraum

La Cour sucht das Heroische in den kühlen, fernen Bergen und im Blick aufs Meer, sucht Größe im Unscheinbaren, in Strandabschnitten oder Baumgruppen wie die dem Fischerhaus an der Flussmündung direkt gegenüberliegende. Dort hat er der letzten Windung des Mühlenbachs vor seiner Mündung ins Meer ein Denkmal gesetzt. So ein unscheinbares Motiv in diesem Format, das ist eine Provokation, die deutlich zeigt: Er will nicht den Kern der Natur, sondern ihr Bild finden. Und das *Bild* der Stille soll so mächtig werden wie die Ruhe der Natur selbst. Unterdessen wird der Betrachter von der gewaltigen Unscheinbarkeit schier erschlagen. Das Stetige eines Baches – hier wird es ein Spektakel | ABB. 84|.

Überhaupt ist das Gemälde eine Machtdemonstration. In der menschenleeren Monumentalisierung eines an sich reizlosen Bachabschnitts findet sich weder nationalromantische Golden-Age-Stimmung noch lässt die vollendete Oberfläche eine Assoziation an impressionistische Stile zu.<sup>18</sup>

<sup>[84]</sup> Frühling am Waldmühlenbach /  
Forårssdag ved Skovmølleåen

1902  
Öl auf Leinwand  
120×155 cm



# Zum Gesamtwerk

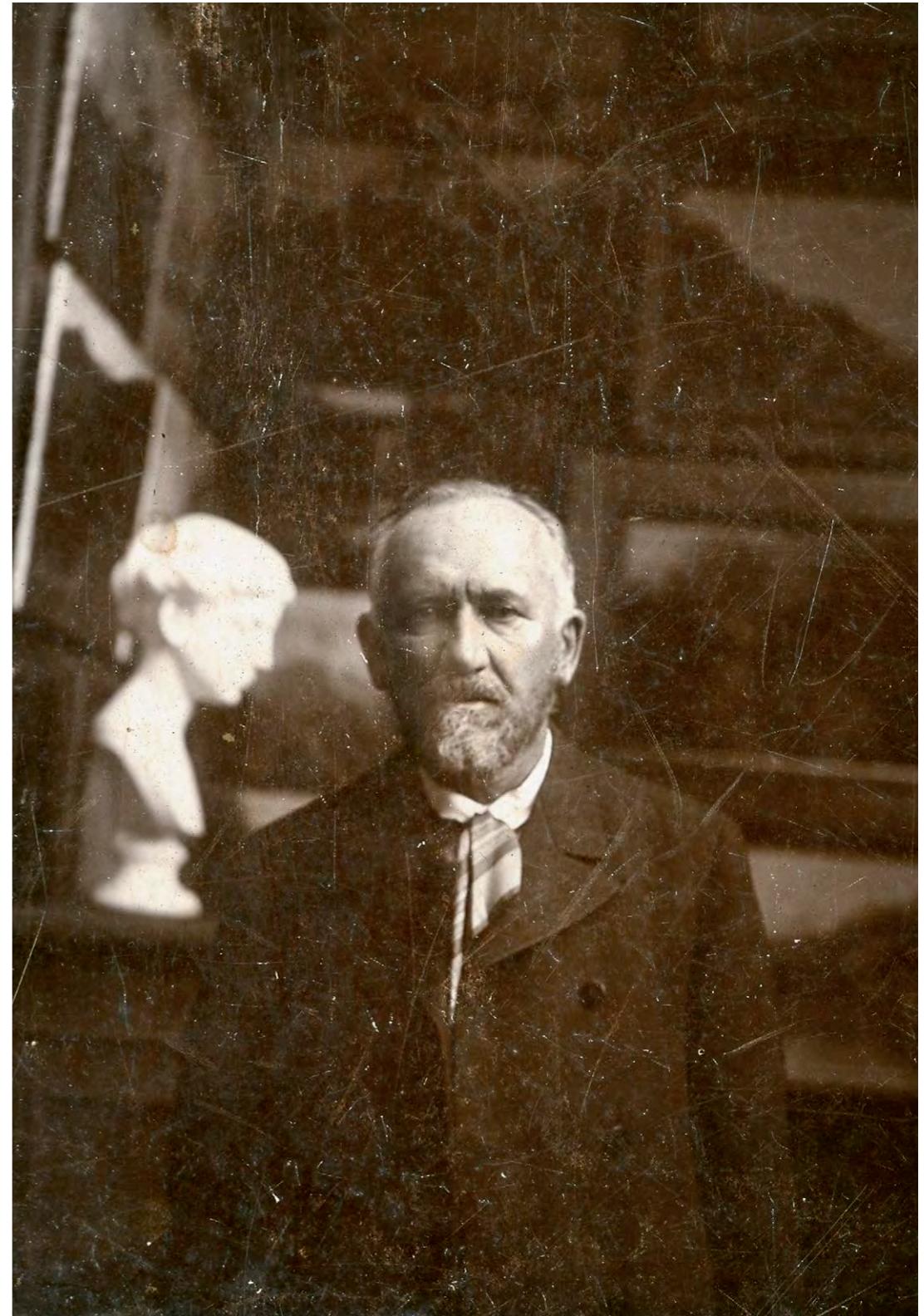
Die meisten La Cour'schen Gemälde, vor allem die großen, haben ein überzeugendes Finish, da gibt es nichts Lockeres, Offenes, Unfertiges. Sie sind der Triumph der Festlegung über die Improvisation, ganz ähnlich erinnert auch Joakim Skovgaard die »Meisterschaft in der Ausführung«. Viele Maler hätten Angst davor, »den leichten Pinselstrich zu verlieren, die Anmut der Farbe bei ihrem ersten Glanz auf der Leinwand«, darum würden sie ihre Bilder ungern zu Ende bringen. Nicht aber La Cour: »Von der großen Ausstellung der Arbeiten la Cours im letzten Jahr [wahrscheinlich die Ausstellung der Forening for national Kunst 1907] erinnere ich, wie all diese mannhaft ausgeführten Bilder im Gegensatz zu [...] vielen Werken heutiger Kunst so fest, so monumental dastanden.«<sup>36</sup>

Man sagt, die Idee des seriellen Malens habe sich im 19. Jahrhundert am Unfertigen, Unvollendeten entzündet. Das Hauptwerk muss immer Einzigartigkeit und Abgeschlossenheit suggerieren, die Studie darf andeuten, dass es unendlich viele Variationsmöglichkeiten gibt. Bei La Cour sieht man, dass das nicht unbedingt so sein muss. Seine Bilder sind absolut *l'échéé*, sind »wie geleckt«. Selbst wenn es unbearbeitete Stellen auf der Leinwand gibt oder, wie oft der

Fall, wilde und unstrukturierte – beispielsweise die ruppige *Düne* von 1887 (ABB. 91) –, wirken die Bilder selten offen, egal ob Studie oder Hauptgemälde. Aber dafür bleibt das Gesamtwerk flexibel, ist immer offen für eine neue Variante. Jedes einzelne Bild, jede Variante und Wiederholung eines Motivs ist für La Cour und sein Werk wichtig.

Es ist keine direkte Äußerung von ihm dazu bekannt, doch das Gespür für ein Gesamtwerk, in dem Zeichnungen, Studien und Gemälde zusammenkommen, scheint es bei La Cour durchaus zu geben. Sein serielles Arbeiten, die Wiederholungen, die prominente Studienausstellung 1901 und auch, dass er in der Korrespondenz mit dem Grossisten Heinrich Hirschsprung einmal nicht richtig zwischen Studie und Gemälde unterscheiden kann oder will: All das deutet auf eine flache Hierarchie innerhalb seiner Arbeiten hin. Zumal man das Gefühl bekommt, der Künstler wolle dem Mäzen möglichst gar nichts verkaufen. Gerade bei den Studien zierte sich La Cour. Oder sollte das ein Verkaufstrick sein? Kaum vorstellbar, wenn man La Cours Charakter kennt. Plausibler ist, dass es ihm schwerfällt, sich von den Studien zu trennen. Sie gehören nicht zu seinem Werk, sie sind das Werk (ABB. 101).

[101] Der alte La Cour  
in seinem Atelier  
(Hof Langballegaard)  
ohne Datum  
Fotografie



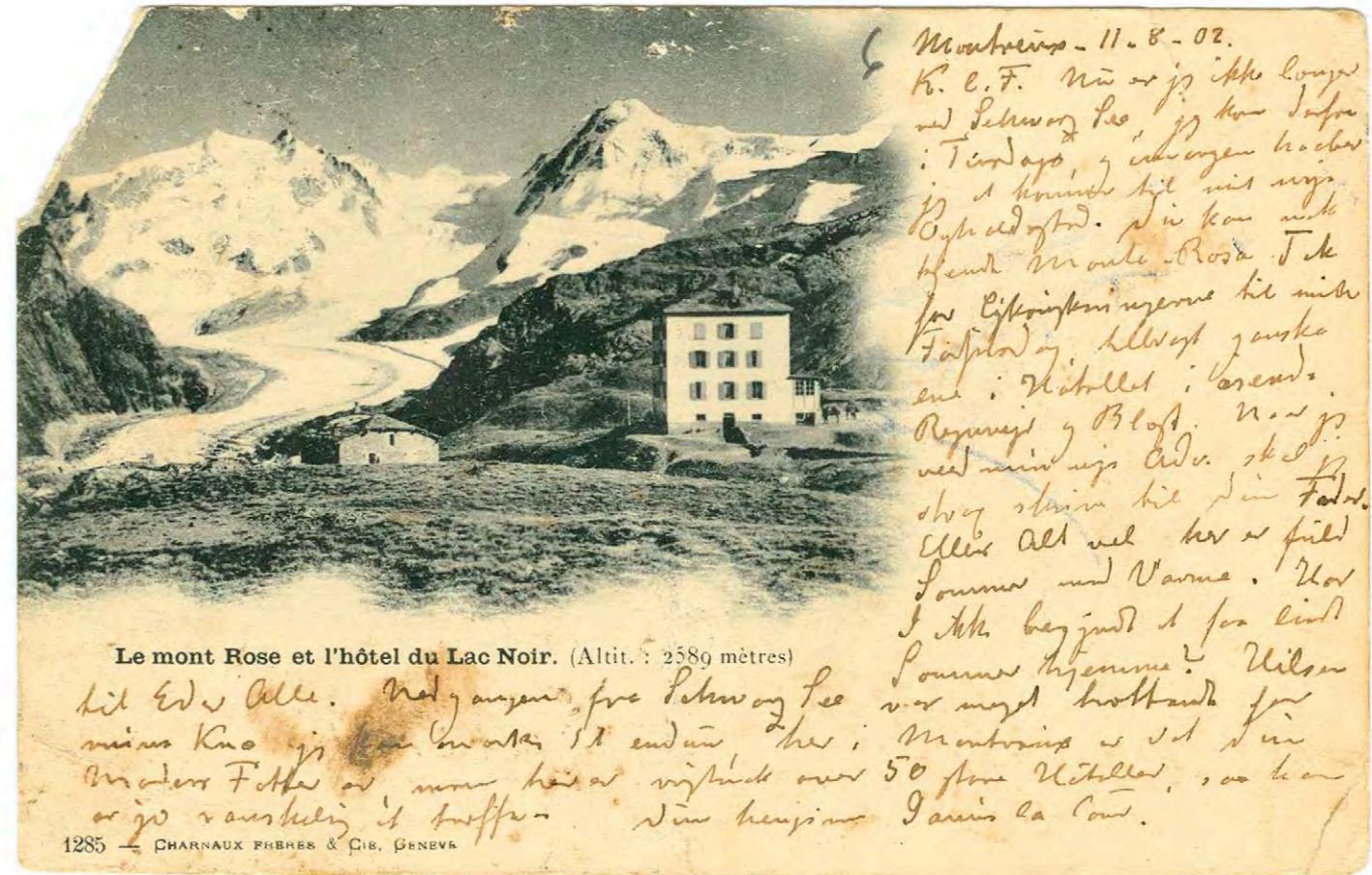
# Menschenleer, ÜBERLEBENSGROSS

Gegen Ende hin wird es immer deutlicher: Das Werk trägt den Künstler, aber es überragt ihn auch. La Cours Sozialleben wird eher kleiner, ganz im Gegensatz zur größer und mächtiger werdenden Kunst. Und es gibt kein zartes Spätwerk in Tusche, weder Gartenblumen-Bilder noch altersweise Farb- oder Formstudien. La Cour macht seit seiner Stilfindung um 1870 einfach immer nur weiter.<sup>1</sup>

1902, da ist er 65 Jahre alt, schreibt er der Familie Kristensen, die seinen Hof in Dänemark verwalten [ABB. 102]. Er schreibt also zu sich nach Hause, und zwar vom Monte-Rosa-Gebirgsmassiv, das er nun abermals besucht. Die Postkarte zeigt vor dem süßlichen Gebirgsmotiv im Vordergrund ein Hotel, das leicht verändert noch heute dort steht. Fast ironisch wirkt er, dieser kleine Gruß. Schließlich hatte La Cour die Ansicht gerade auf zwei Metern Breite heroisiert [ABB. 76].

Die Karte ist ein Symbol für sein Leben um 1900. Er schickt in seinen späten Jahren mehrfach kitschige Grüße nach Hause an die Kristenses, etwa vom Oeschinensee oder vom Viescher Gletscher, teils mit

Motiven nach Bildern des Malers Wilhelm Bernhard Benteli, ein idyllisierender Schweizer Landschaftskollege, um es freundlich zu sagen. Die Karten zeigen die Welt nicht so wunderbar klar und reduziert wie La Cour sie in seiner Kunst sehen will, sondern eher so, wie sie ist: Eine angekitschte Sehenswürdigkeit für Daheimgebliebene, hundertfach vervielfältigt, abgedruckt, abgehälfert. La Cours Text auf der Postkarte ist Symbol seiner eigenen sozialen Existenz: »Montreux, 11.8.02. [...] Nun bin ich nicht mehr am Schwarzsee, am Dienstag kam ich hierher und morgen hoffe ich zu meinem neuen Aufenthaltsort zu kommen. Monte Rosa kannst du wohl erkennen. Danke für die Glückwünsche zu meinem Geburtstag, ganz allein im Hotel [...]. Regenwetter [...]. Ansonsten ist alles gut, wir haben hier richtigen Sommer mit Hitze.« Dann klagt La Cour, dass sein Knie beim Abstieg vom Schwarzsee doch sehr schmerzt und dass es in dem malerisch am Genfersee gelegenen Montreux mittlerweile mehr als 50 große Hotels gibt.<sup>2</sup>



Reisen in immer touristischer werdende Gegenden, Postkartengrüße und ein einsamer Geburtstag: Auf diesem berührend schmalen Leben stehen Gemälde wie das von der Westseite des Monte-Rosa-Gebirges, Gemälde, die kleinteilige Zipperlein gänzlich negieren. Knieschmerzen, Einsamkeit, Hotels? Das darf ange-sichts ewigen Berglebens kaum zählen.

La Cours Monomanie-Malerei vergrößert sich im letzten Lebensdrittel noch einmal stark. Gut 50-jährig hat La Cour Mitte der 1880er Jahre zudem einen eigenen Lebensmittelpunkt gefunden. Er liegt in der Landschaft seiner Kindheit, nahe Aarhus an der ostjütlandischen Küste. Im Mai 1884 richtet er sich übergangsweise auf Mariendal ein, einige Kilometer südlich der Stadt. Der Wald von Fløjstrup umgibt ihn, die Strände der Aarhusbucht liegen vor der Tür [ABB. 103], er malt eine Gruppe alter Pappeln und Weiden vor der Ostsee, die er zwei Jahre später ins große Format bringt.<sup>3</sup>

[102] Le mont Rose  
(Monte Rosa)  
August 1902  
Postkarte

Hier bewegt er sich im kleinen regionalen Kreis. Doch wenn er von seinem Wohnort um die Bucht zu einem seiner Lieblingsorte nach Helgenæs wandert, sind das für Hin- und Rückweg schon mehr als 100 Kilometer Fußmarsch, dabei hätte er fast die gesamte Strecke an der Küste zurücklegen können – die Halbinsel Helgenæs liegt Aarhus in der Bucht gegenüber. Solche und ähnliche Wanderungen macht er weiterhin regelmäßig. Doch tritt er weiter auch fernere Studienreisen an, besucht in Schweden Freunde auf den Gutshöfen Tyllinge und Vanås [ABB. 104].<sup>4</sup>

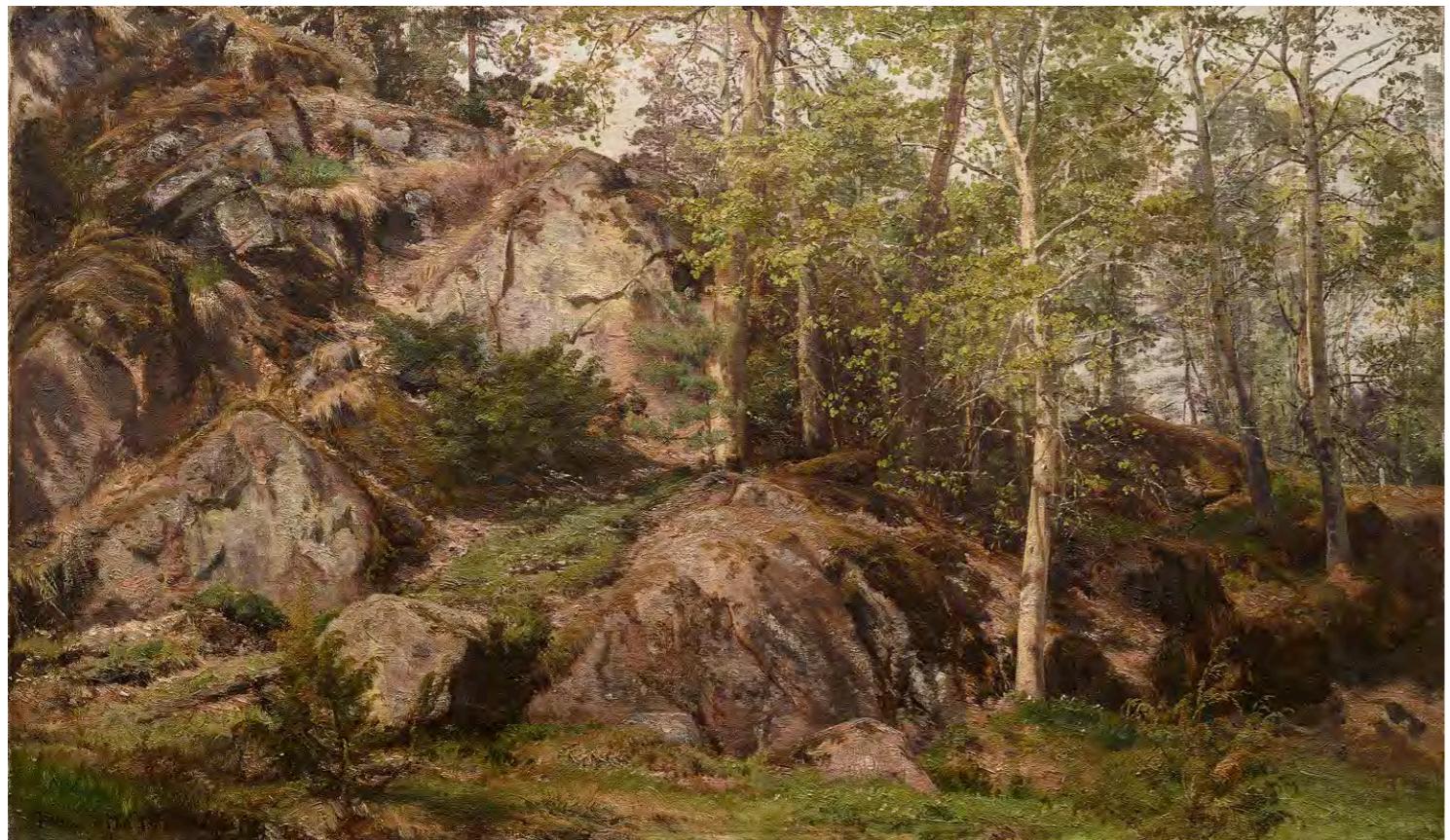


[103] Bäume vor der Ostsee

Oktober 1884

Öl auf Leinwand

45×69 cm



[104] Tyllinge (Schweden)

Mai 1881

Öl auf Leinwand

45×76 cm

In Dänemark zieht es ihn besonders in die Gegend von Silkeborg. 1890 verbringt er die Sommermonate aber beispielsweise auf der Insel Mön, fasziniert von den steilen weißen Kreidefelsen.<sup>5</sup> Im Skovgaard Museum in Viborg kann man sich eines von La Cours Mön-Bildern anschauen und es mit einer früher von Skovgaard gemalten Ansicht vergleichen. La Cour hat, wie so oft, extrem rangezoomt, hat den Ausblick minimiert, die Strukturelemente des Steilufers, der »Sommerspiret« genannten kalkigen Spitze und einiger Zweige betont, während Skovgaard aus dem lauschigen Buchenwald auf die helle Küste blicken lässt.<sup>6</sup>

Im Herbst 1888 erwirbt La Cour einen kleinen Hof namens Langballegaarden, am Weg von Aarhus nach Odder gelegen. Er lebt dort mit seinem Verwalter Kristensen und dessen Familie, denen er den Hof mit seinem Tod im Herbst 1909 vererben wird [ABB. 105].

[105] Luftaufnahme von  
La Cours Hof Langballegaard  
aus späterer Zeit





[106] Janus la Cour im Atelier  
ohne Datum  
Fotografie

Zumindest in Dänemark ist La Cour längst ein anerkannter Künstler, ist bereits seit den 1870ern Mitglied der Kunstakademie und von 1888 an Titularprofessor. Auch in die Stockholmer Akademie hat man ihn 1883 aufgenommen, und bei sich zu Hause – rund um Aarhus – wird er ohnehin immer mehr zur lokalen Berühmtheit. Seine Bilder finden dort ebenso Käufer wie auch anlässlich der Frühlingsausstellungen in Kopenhagen. Sein Lebensstil ist jedoch in keiner Weise repräsentativ. Als Künstler hält er nicht Hof, lebt nicht ausschweifend. Er hat seinen Hof gerne für sich, dieses typisch jütländische Gebäude-Ensemble, das genau so strukturiert ist wie auch sein Kindheitshaus in Katrinebjerg [ABB. 4]: Die langen flachen Bauten umschließen im Viereck schützend den Innenhof, in dessen Mitte oft ein Baum steht. Wie gemütliche Festungen hocken diese Höfe in der Landschaft.

Und so sieht Janus la Cour in dieser Zeit im Atelier aus: ein hagerer, um den Mund leicht ernster Bürger, der seinen guten Anzug pflegt und auf geputzte Schuhe achtet [ABB. 74, 106]. Schaut man genauer hin, glänzen die Schuhe doch arg, und im Kontrast wächst sein Bart etwas zu wild. Ob er wirklich jeden Tag so anständig gekleidet arbeitet, oder ob er, wenn kein Fotograf da ist, nicht eher im Hausruck an der Staffelei steht? Auf einer anderen Fotografie schaut er frontal aus dem Bild, sein Gesichtsausdruck ist unfreundlich, als fühle er sich gestört. Im Grunde ist dies, in einer Zeit, in der Fotografien immer noch etwas Besonderes sind und es Schnapschüsse kaum gibt, eine Seltenheit, dass der Fotografierte keine Haltung annimmt. La Cour schaut einfach nur in die Kamera, sein eigen-sinniges Gesicht schutzlos und offen [ABB. 101].

Schon auf einer Gemälde-Vorstudie von Otto Haslund sieht er im Grunde genauso aus, in Gedanken vertieft [ABB. 72]. Die Stirnfalten zwischen den Augen zeigen nicht nur, dass er viel in die Sonne schaut. Es sind Spuren des Grübelns, des Grummelns, der Ernsthaftigkeit. Je länger man sich in den Anblick seines Gesichts vertieft, desto eher kann man ihn sich, ein wenig achtlos gekleidet, auch in Wanderkluft oder Fischerjoppe vorstellen. Hätte das nur der junge namenlose Künstler gewusst, der einmal zum Malen in die Aarhusbucht gegangen ist. Den alten Fischer am Wasser beachtet er kaum. Am nächsten Tag erblickt der Nachwuchskünstler ihn aber wieder – jetzt malt der Fischer plötzlich selbst! Bei genauerem Hinschauen wird klar, dass das Professor La Cour ist.<sup>7</sup>

In La Cours Gesichtszügen liegt Bitterkeit. Sie hält die zurückhaltende Selbstsicherheit in Schach, die den jungen Mann noch ausgezeichnet hat [ABB. 17]. Das würde zur Interpretation des Biografen Magnusen passen, der La Cours Einsamkeit im Alter betont. Wobei man dieser Deutung nicht unbedingt folgen muss. Erinnert man sich an frühe Briefe des Künstlers, kann man feststellen, dass er auch als junger Mann tendenziell einsam und ein wenig bitter gewesen ist. Tatsächlich gibt es kaum Sonderlinge – und zu denen zählt La Cour unbedingt –, die von Bitterkeit unbeschwert durchs Leben gehen. Obwohl sie den Weg kompromisslos allein finden wollen, wundern sie sich hin und wieder, dass niemand sie begleitet. Auch

früher schon hätte La Cour einen ähnlichen Brief schreiben können wie in diesen Jahren an den jüngeren Jensen. Er schimpft über Unwissende, die das Grün aus der nordischen Malerei verbannen wollen, immer nur weich und verwischt malen: »Es sind schlechte Zeiten, mit Werbung, Unklarheit und ungesunder Kameraderie.«<sup>8</sup>

Ja, ja, die Zeiten sind schlimm. Aber offenbar waren sie das schon immer. Ähnliches hat La Cour bereits als 30-Jähriger bei seiner zumeist einsam absolvierten Europareise formuliert. Damals in den 1860ern hat er kaum einen deutschen, französischen oder italienischen Künstler geladen lassen, hat für die »Rohheit« der Franzosen nur Entsetzen empfunden und die Nase über Corots weiche Malerei gerümpft.

La Cour ist also immer schon ein wenig bitter gewesen. Tatsächlich fällt das Alter nun auch ins Gewicht. Immer schwerer wiegt die Einsamkeit, gerade bei diesem Künstler, der so gerne allein ist. Damit ist übrigens nicht unbedingt soziale, sondern künstlerische Einsamkeit gemeint. Die Sonderstellung seiner modern-realistischen Naturmalerei ist bereits zu Lebzeiten problematisch. Selbst heute fällt es ja schwer, ihn einzufinden. Hat er dennoch Verbündete, starke Verbündete gar, oder steht er wirklich allein? Wie bei jedem großen Künstler, kann man sein Werk nicht direkt auf den Lehrer zurückführen. Aber es baut auf dessen Landschaftsmalerei auf. Nun ist Skovgaard schon lange verstorben, und dessen Söhne gehen andere Wege. Die Maler, mit denen La Cour in seinen späten Jahrzehnten Kontakt hat, mit denen er teils von 1901 an auch die Vereinigung für nationale Kunst gründet, sind als Landschaftsmaler mindestens zwei Klassen schlechter als er. Seine oder Skovgaards Güte erreichen sie in diesem Fach keineswegs.<sup>9</sup> Einen wirkungsvollen Künstlerkreis gründen kann oder will La Cour also nicht.

Jetzt sieht man, dass er sich, zwar nicht in der Malerei, aber als Mensch tatsächlich an der Tradition festhält. Für seine eigene kleine Sammlung kauft er ganz sicher keine Impressionisten oder Symbolisten. Da greift er doch lieber zu einem Constantin Hansen, von dem er drei Werke besitzt.<sup>10</sup> Er berichtet zudem, dass er versucht, Vilhelm Kyhns *Fru Højsandene ved Rørvig* zu kaufen, sympathisiert auch in einem späte-

ren Schreiben mit dem älteren Kollegen: »Vor Kurzem bekam ich einen Brief von Haslund. Er meint, Kyhns Sachen vom Sommer wären schöner als je zuvor. Ansonsten hat Herr Karl Madsen sich in der ›Politiken‹ ordentlich ausgelassen und Kyhn in ein paar widerwärtigen Artikeln eine Abreibung verpasst.«<sup>11</sup>

Endlich, hier scheint sich doch eine starke Front abzuzeichnen: Kyhn und La Cour! Schaut man genauer hin, passt es aber doch wieder nicht. Kyhn ist ein Tau-sendsassa, seine Karriere durchdringt viele Paradigmen des 19. Jahrhunderts. Er wurde bereits 1819 geboren und stirbt 1903. Er verbindet die romantischen Ausläufer des Goldenen Zeitalters mit vorsichtigen Neuerungen, vor allem im sozialen Bereich, denn er hat beispielsweise als einer der ersten in Dänemark privat auch Frauen in Kunst unterrichtet. Von Kyhn gibt es Landschaftsbilder, Marine- und Porträtmalerei sowie gemütlich-genrehafte Gemälde, wobei man in jedem davon die landschaftsmalerische Tradition weitaus intensiver spürt als formale Neuerungen. Er hat es dennoch geschafft, gleichzeitig für die offizielle dänische Kunst zu stehen, auch als Akademieprofessor in Kopenhagen, und einer aufbruchshungrigen Jugend in privatem Unterricht in seiner Wohnzimmerakademie (*Huleakademiet*) Entfaltungsspielraum zu geben.<sup>12</sup> La Cour hat diese sozial und künstlerisch diversen Qualitäten nicht. Dafür stampft er ein formal brillantes Werk aus dem Erdboden, das im Vergleich zu Kyhns gemütlicher Malerei fast wie Konzeptkunst wirkt. Kyhn ist tatsächlich ein Nachzügler des Goldenen Zeitalters – siehe sein *Himmelberg*-Gemälde [ABB. 11]; dennoch findet er überall Anschluss. 20 Jahre vor La Cour geboren, hat er sozusagen das zeitliche Recht, auch gestrig zu malen. Daher wird er beispielsweise in neueren Ausstellungen wie *True to Nature* nicht als Nachzügler des Golden Age bezeichnet. La Cour hingegen stempelt man dort so ab.



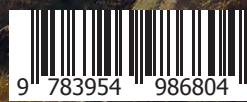
La Cour ist ein Meister,  
von dem man lernen kann,  
wie man schauen soll.

László F. Földényi

La Cour ist von  
jäher Modernität.

Florian Illies

SANDSTEIN



9 783954 986804