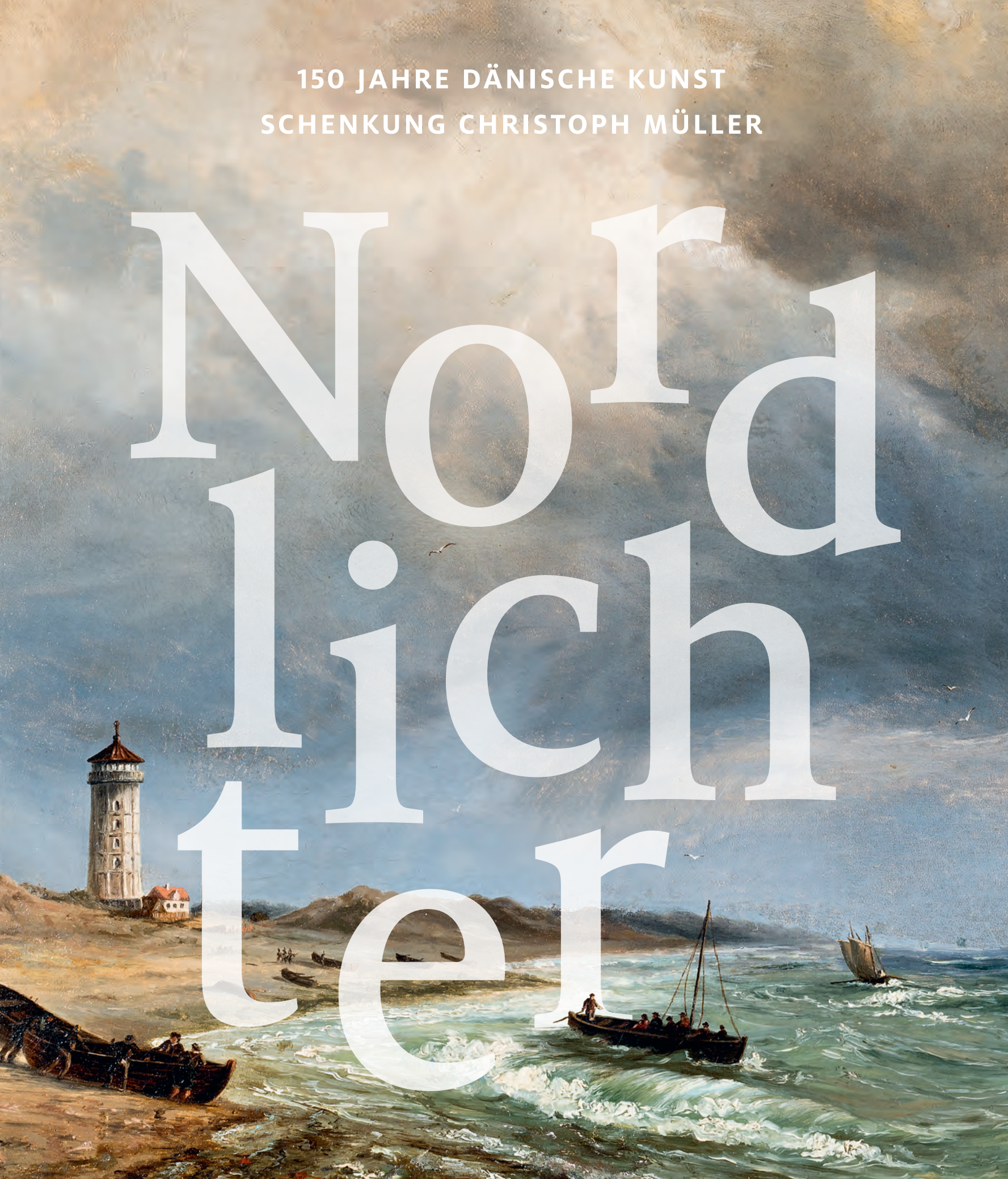


150 JAHRE DÄNISCHE KUNST
SCHENKUNG CHRISTOPH MÜLLER

Nord licht ter



150 JAHRE DÄNISCHE KUNST
SCHENKUNG CHRISTOPH MÜLLER

Herausgegeben von Nico Anklam,
Christel Bair, Birte Frenssen und Kilian Heck
Universität Greifswald

SANDSTEIN VERLAG

Nord licht ter



Inhalt

22

GRUSSWORT

Bettina Martin

Ministerin für Bildung, Wissen-
schaft und Kultur Mecklenburg-
Vorpommern

24

ZUM GELEIT – FÜNF JAHRE
MIT 400 DÄNEN

Christel Bair und Nico Anklam

26

DER NORDEN ALS THEMA
IN DER MALEREI DER
ROMANTIK. EIN KURZER
FORSCHUNGSBERICHT

Kilian Heck

30

ALS DIE DÄNEN
NACH MECKLENBURG-
VORPOMMERN KAMEN

Birte Frenssen

34

KATALOG

Künstler von A – Z

420

ANHANG

Personenregister

Literatur

Bildnachweis

Impressum

Der Norden als Thema in der Malerei der Romantik

EIN KURZER FORSCHUNGSÜBERBLICK

KILIAN HECK

Zu Beginn stand eine so grundlegende wie weitreichende Frage: Wie nördlich ist die Romantik? Oder etwas spezifischer: Hat sich nach 1800 eine Bildsprache mit spezifisch nördlichen Motiven in der Kunst Europas etabliert? Der Norden als Tabula rasa, als das angeblich Unberührte und Wilde funktionierte seit dieser Zeit als Sehnsuchtsort und Produktionsstätte zahlreicher romantischer Mythen und wirkt bis heute als solcher nach. Dabei steht er auch für Unzugänglichkeit, für Kälte und Eis oder für die hier »oben« besonders empfundene Einsamkeit – auch wenn diese nur lediglich projiziert war. Aber wie sah dieser Norden in den Bildern konkret aus? Wodurch konnte der Norden überhaupt als Norden identifiziert werden? Welche Naturphänomene in Landschaften fanden als Bildthemen Eingang in die Kunst, die vorab weniger oder gar nicht auf den Bildern zu entdecken waren? Haben Techniken der wissenschaftlichen Landschaftsdarstellung sowie die Betonung ethnischer Merkmale etwa zu nationaler Isolation geführt? Oder war das Nördliche in der Malerei der Romantik doch eher ein internationales Phänomen?

Der Paradigmenwechsel in der Wahrnehmung der Natur vollzog sich in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts, als sich das Genre der Landschaftsmalerei von seiner eher nachgeordneten Position löste und im Kanon der angesehensten Kunstgattungen etablierte. Neue Herangehensweisen an die künstlerische Produktion wurden in den Akademien erprobt, und innovative Methoden wie die des Malens en plein air, der Freilichtmalerei, wurden ein wesentlicher Bestandteil der Lehre. Die mimetische Darstellung der Bäume, Wolken, Wellen und Berge ermöglichte nicht nur eine genauere Beobachtung, sondern konnte dem Bild auch neue, individuelle Eindrücke verleihen. Hier verdichtete sich das von Caspar David Friedrich eingeforderte Spezifikum der romantischen Landschaftsmalerei – dass sie nicht nur abbilden solle, was der Künstler vor sich sehe, sondern auch das, was er in sich fühle – wobei gerade bei Friedrich immer auch ein signifikanter Gottesbezug bestimmend blieb. Die Naturmotive wurden also durch ein intensives Naturstudium und eine präzise Beobachtung vorbereitet, so wie bei dem Engländer John Constable, dem Norweger Johan Christian Clausen Dahl und eben dem Greifswalder Friedrich. Wie konnte nach 1800 nun aber eine spezifisch nordische Bildwelt auf den Leinwänden entstehen, die auch Naturphänomene wie Nebel, Wolken, oder Schnee umfasste? Oft wurden auch Orte mit historischen Zeugnissen aus vergangenen Epochen als Motive ausgewählt, wie die Ruinen des Klosters Eldena in Greifswald oder die Hünengräber, die sich nicht nur bei Friedrich, sondern etwa auch bei den Gemälden und Zeichnungen des Dänen Martinus

Rørbye wiederfinden. Eine genau berechnete, perspektivische Konstruktion galt derweil als unverzichtbare Voraussetzung. Das war besonders bei dem Dänen Christoffer Wilhelm Eckersberg erkennbar, dessen Malerei zum Teil naturwissenschaftliche Ansätze wie die Erkenntnisse des dänischen Physikers Hans Christian Ørsted zur Wirkung von Lichtbrechung und Schattenwirkung zugrunde lagen. Gerade hieraus bildete sich aber auch in der Freilichtskizze, wie sie vor 1800 in Frankreich entwickelt worden war, eine nahezu gegenläufige Tendenz zur akkurat-linearen Malweise der Akademien heraus, in der die Ölskizze spontane Pinselstriche verlangte, wie sie etwa bei der Darstellung von Regenschauern angebracht schienen. Neben der Schule von Barbizon wurde dieser Prozess, so die bisherige Lesart, auch maßgeblich von deutschen Romantikern wie Carl Blechen vorangetrieben. Die deutsche Romantik hatte jedoch – so war zumindest die Vermutung, die unserer Arbeit innerhalb der THEORIA-Forschungsgruppe zur Malerei Nordeuropas in ihren transkulturellen Bezügen und Rezeptionen vorausging – einen unverkennbar nördlichen Einschlag, der bislang außerhalb der skandinavischen Kunstgeschichte nur marginal wahrgenommen wurde. Sogar die »romantischsten« Maler aus Norddeutschland wie Friedrich, Philipp Otto Runge oder Georg Friedrich Kersting studierten alle um 1800 nicht etwa in München oder Dresden, sondern an der Kopenhagener Akademie. Sie war die damals vielleicht fortschrittlichste und innovativste in ganz Europa. Dies fiel nun alles in eine Zeit, als Dänemark sich nach dem Verlust Norwegens und nach der desaströsen Bombardierung durch die Britische Flotte während der Napoleonischen Kriege neu erfinden musste. Das tat es vor allem im Bild. In Dänemark wurden Künstler wie Peter Christian Skovgaard und Johan Thomas Lundbye nach 1830 gar vom Kunstkritiker Nils Lauritz Høyen dazu gedrängt, nicht mehr nach Italien zu reisen, sondern fortan nur noch einheimische Motive zu malen. Hier entspann sich nun der in der dänischen Kunstgeschichte bekannte Komplex von »Nationalen« und »Europäischen« Malern – je nachdem, welche Motive sie zeigten, ob sie noch reisten oder sich nur der nationalen Sache verschrieben. Dass diese klare Dichotomie sich in diesem klaren Entweder-oder nicht halten ließe, war schon zu ihrer Entstehung klar. Dennoch blieb sie über lange Zeit eine feste Größe in der Rezeptionsgeschichte des dänischen Goldenen Zeitalters der Malerei. Für uns als zum 19. Jahrhundert forschende Kunsthistorikerinnen und -historiker stellte sich vor diesem Hintergrund schlicht die Frage, ob es also eine bislang übersehene oder zumindest in ihrer Verzweigung und netzwerkartigen Komplexität bislang unterschätzte nordische Romantik gab.

Als die Dänen nach Mecklenburg-Vorpommern kamen

BIRTE FRENSEN

Von jeher redeten die an der Gegenküste beheimateten Dänen ein gewichtiges Wörtchen in unserer Region mit, sei es als Invasoren, Lehensherren, Klostergründer oder durch dynastisch-verwandtschaftliche Beziehungen, die in umgekehrter Richtung im 14. Jahrhundert allerdings auch einen Bogislaw von Pommern-Stolp als Erik VII. auf den dänischen Thron bringen konnten. Die geografische Nähe – Kopenhagen liegt nur 183 Kilometer Luftlinie von Greifswald entfernt – mit ihren landschaftlichen und wesensmäßigen Entsprechungen führte zu einem regen kulturellen Austausch, der sich insbesondere in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts intensivierte, zumal Schleswig und Holstein zu dieser Zeit dänisch waren. Um 1800 zog die Hauptstadt des ältesten europäischen Königreichs mit einer der modernsten und liberalsten Akademien Europas zahlreiche norddeutsche Künstler an. So unternahmen Caspar David Friedrich und Philipp Otto Runge aus Schwedisch-Pommern und später auch der Mecklenburger Georg Friedrich Kersting in Kopenhagen ihre ersten künstlerischen Gehversuche, womit das, was heute als die »deutsche Romantik« weltweit ein Begriff ist, in Dänemark zur Welt kam, wie der ehemalige Direktor der Alten Nationalgalerie in Berlin, Philipp Demandt, pointiert formulierte. Umgekehrt kontaktierten später zahlreiche der nach Italien reisenden Schüler der Kopenhagener Akademie den in Dresden lebenden Norweger Johan Christian Dahl und dessen im Stockwerk unter ihm wohnenden Freund Caspar David Friedrich – so wirkte die Romantik auf die Akademie im Norden zurück. Das zeigt sich auch durch die lebenslang gepflegte Studienfreundschaft zwischen Friedrich und dem in Kiel geborenen Johan Ludwig Gebhard Lund.

Dieses vielfältige Geflecht aus Lehre, gegenseitiger künstlerischer Anregung und Nachbarschaft ließ sich bisher museal nicht sichtbar machen, da das Pommersche Landesmuseum in Greifswald kein einziges dänisches Gemälde besaß. So war es denn ein Glücksfall, als der passionierte Berliner Kunstsammler und einstige Zeitungsverleger Christoph Müller im April 2016 seine in nur vier Jahren zusammengetragene Sammlung dänischer Romantiker und Realisten vom späten 18. bis ins frühe 20. Jahrhundert dem Land Mecklenburg-Vorpommern zur Präsentation im Pommerschen Landesmuseum schenkte. Nun kann dieses, quasi über Nacht, 387 solcher Werke (160 Gemälde, 175 Zeichnungen und Aquarelle und 52 Druckgrafiken) von fast 120 Künstlern präsentieren und damit über die mit Abstand größte Sammlung dänischer Malerei aus deren bedeutendster Zeit in einem deutschen Museum verfügen. Die Werke befinden sich im Bestand der Staatlichen Schlösser, Gärten und Kunstsammlungen Mecklenburg-Vorpommern und werden dem Pommerschen Landesmuseum als Dauerleihgabe überlassen. Sie sollen in wechselnden Präsentationen im Rah-



Der Schenker Christoph Müller führt durch die Ausstellung »Die Dänen!« (2018)

men der geplanten Galerie der Romantik dem Publikum präsentiert werden. »Mecklenburg-Vorpommern kann sich glücklich schätzen, dass sich Christoph Müller entschieden hat, dem Land Mecklenburg-Vorpommern eine weitere Sammlung zu überlassen«, lobte der damalige Bildungsminister Mathias Brodkorb. Erst 2013 hatte der Sammler dem Staatlichen Museum in Schwerin seine Sammlung niederländischer Gemälde des 17. Jahrhunderts vermacht. »Jawohl, nach den Niederländern des 17. Jahrhunderts für Mecklenburg nun die Dänen des 19. Jahrhunderts für Vorpommern. Denn genau da gehören sie hin, sowohl aus künstlerischen als auch aus geopolitischen und historischen Übereinstimmungen«, äußerte sich Christoph Müller zur Wahl des Standorts. Seit einigen Jahren ist auch er am Meer Zuhause und hat auf der Insel Rügen – für einen Schwaben durchaus überraschend – seinen angeborenen Sehnsuchtsort gefunden. Auch für seine Sammelleidenschaft galt, zunächst das eigene Terrain zu entdecken. War die bildende Kunst über den Vater, der an den heimischen Wänden Werke befreundeter Künstler wie Willi Baumeister, Oskar

Odense 1833–1895 Kopenhagen

Carl Frederik Aagaard kam in Odense auf der Insel Fünen zur Welt. Sein Bruder, ein Xylograf, unterrichtete ihn früh im Holzschnitt und in der Radierung. 1852 wurde er an der Königlich Dänischen Kunstakademie in Kopenhagen angenommen, wo der Dekorationsmaler Georg Christian Hilker sein Lehrer wurde. Bereits nach einem Jahr verließ Aagaard die Akademie, widmete sich verstärkt der Landschaftsmalerei und schloss sich dem Kreis um Peter Christian Skovgaard an. Dieser verschaffte ihm erste Aufträge als Dekorationsmaler. So führte Aagaard u. a. Arbeiten in der Kopenhagener Universität, in der Kapelle des Doms zu Roskilde und in Kopenhagener Theatern aus. Als Landschaftsmaler wurde er bereits 1857 mit dem Neuhausen-Preis ausgezeichnet. Von 1870 bis 1871 und erneut von 1875 bis 1876 reiste Aagaard nach Italien und Norwegen. Drei Jahre vor seinem Tod erhielt er den Professorentitel.¹



G 3956

Fischerdorf mit aufgespannten Netzen

Öl auf Leinwand, 46,5×56 cm
Bezeichnet unten rechts: C. F. Aagaard
Provenienz: Bassenge 2014,
Kat.-Nr. A104/6121

Ein maritimer Charakter wird dieser Dorfszene einzig durch die trocknenden Fischernetze verliehen. Aagaard näherte sich dem Meer über Umwege, und auch das Fischerdorf, das über einen steilen Sandweg zu erreichen ist, wird weitgehend von den vergilbten Netzen verdeckt. Nur eine Hütte mit weiß gestrichenem Giebel ist deutlich zu erkennen; ganz links schimmert der Umriss eines weiteren Hausdaches durch den feinmaschigen Stoff. Das eigentliche Dorfleben und die Arbeit der Fischersfrauen spielen sich miniaturhaft oben auf dem Hügel ab, während die Flora des Vordergrundes den größeren Platz einnimmt. Die Wegbiegung liegt gemeinsam mit einer Feldsteinmauer, Sträuchern und Gräsern im Schatten. Mit spitzem Pinsel berücksichtigt Aagaard hier feinste Halme und Blätter. Statt sich der Szene anekdotisch zu nähern, zeigt sich der Maler fasziniert von Lichteinfall und Farbvariationen. Der Wechsel von Sonnenakzenten und dunkleren Partien lässt den de facto »unbelebten« Vordergrund des Bildes lebendiger erscheinen als das Alltagsleben der Fischersfrauen. Dennoch gelingt Aagaard, obwohl er weder Wasser noch Boote zeigt, eine charakteristische Schilderung des Küstenlebens. Vorbilder für seinen ungewöhnlichen Blickwinkel könnte Aagaard im konsequenten Naturalismus Christoffer Wilhelm Eckersbergs sowie in der intensiven Naturliebe Peter Christian Skovgaards gefunden haben – zwei dänische Maler, die sich landschaftlichen Szenen mitunter auf überraschende Weise näherten. CB

¹ Lehmann 1994.
² Vgl. Madsen 2011, S. 237.

G 3957

Aufkommendes Sommergewitter auf Saltholm

Öl auf Leinwand, 47×69,4 cm
Bezeichnet unten rechts: C. F. Aagaard
Provenienz: Bassenge 2015,
Kat.-Nr. A105/6172



So leer und doch spektakulär ist Aagaards Aussicht: Himmel und Erde sind nichts als Weite, ein Raum in schier endlosen Dimensionen. Nichts versperrt den Blick über das Land, das so flach ist, dass sich selbst kilometerweit entfernte Objekte – braunweiße Kühe, Wälder, Dächer von Gehöften – an der schnurgeraden Horizontlinie vor dem Himmel abzeichnen. Darüber türmen sich Wolken als Vorboten eines nahenden Unwetters. Der Bauer rechts muss das Gewitter bemerkt haben und sorgt sich vielleicht um seine Tiere. Saltholms flacher Grund, der Schauplatz unserer Szenerie, ist auch die Ursache für die Überschwemmungen, die den Boden in Pfützen und Lachen überziehen. Still spiegeln diese den grandiosen Himmel, während Wolkenschatten den Farbreichtum von Heide, Weide und Sand hervorkitzeln. Aagaard interpretiert den Boden als farbliche Reaktion auf den Himmel und versinkt im atmosphärischen Moment der Szene. Figuren degradiert er zu verschwindend kleinem Staffagepersonal. Seine technische Akribie gemahnt an die Naturversunkenheit eines Vilhelm Kyhn oder Peter Christian Skovgaard, die als Landschaftsmaler die Zeit des Post-Goldenen Zeitalters maßgeblich prägten. Saltholm liegt südöstlich von Kopenhagen und wird im Frühjahr und im Herbst regelmäßig zu großen Teilen überflutet. Seit Jahrhunderten wird die Insel von Kühen, Pferden, Schafen und Gänsen beweidet. Künstlerisch wurde Saltholm vor allem durch Theodor Philipsen bekannt, der ihre Bewohner porträtierte.² Seit 1983 steht die Insel unter Naturschutz. CB

Kopenhagen 1743 – 1809 Frederiksdal

Neben seinem Studium von 1764 bis 1772 arbeitete Nicolai Abraham Abildgaard als Assistent des Historienmalers Johan Mandelberg. Das Reisestipendium, welches er 1771 erhielt, nutzte Abildgaard für eine Romreise, auf der er den Schweizer Maler Johann Heinrich Füssli kennenlernte. 1777 reiste er nach Paris, um Werke Nicolas Poussins zu studieren. Ab 1778 lehrte er als Professor an der Akademie und ebnete u. a. Bertel Thorvaldsen den Weg, aber auch Caspar David Friedrich, Philipp Otto Runge und Christoffer Wilhelm Eckersberg studierten bei ihm. Von 1789 bis 1809 leitete er die Akademie mit Unterbrechungen als Direktor. Als Begründer eines manieristisch inspirierten dänischen Klassizismus mit romantischen Zügen zählt Abildgaard zu den einflussreichsten dänischen Künstlern des 18. Jahrhunderts, der in der Historienmalerei noch lange als Vorbild diente.¹ Neben seinem »künstlerischen Antipoden«² Jens Juel ist er der mit Abstand älteste Künstler der Sammlung Müller und eine der ersten bedeutenden Persönlichkeiten der Kopenhagener Akademie.

G 3959
**Die Andacht der Potuaner,
nach Ludvig Holberg**

Öl auf Leinwand, 43 × 36 cm
Nicht bezeichnet.
Provenienz: Bassenge 2015, Kat.-Nr. A106/6058

Auf einen Wanderstock gestützt, kauert ein Jüngling in Kniebundhosen vor einem Höhleneingang. Äste und Baumblätter säumen das tiefschwarze Loch. Der junge Mann starrt in den Schatten, wo schemenhafte Bäume mit knorrigen Gesichtern auszumachen sind. Abildgaard bedient sich hier motivisch an »Science-Fiction-Stoff« des 18. Jahrhunderts: In »Niels Klims Reise in die Unterwelt« erzählt der literarische Tausend-sassa Ludvig Holberg die fantastische Geschichte eines norwegischen Studenten, der durch den Schacht einer Berghöhle in ein unterirdisches Paralleluniversum auf der Kehrseite der Erde gefallen ist. Genauer gesagt, befinden wir uns mit Abildgaards Ölstudie im siebten Kapitel des Romans, in dem Klim zufällig Zeuge der Andacht der Potuaner für den unbegreiflichen Gott wird. Die Potuaner im Höhlendunkel sind Bewohner des Staates Potu – eines Anagramms von »Utopie« – und Mischwesen aus Baum und Mensch mit exzentrischen Ritualen. Regelmäßig ziehen sie sich zurück, um den »Tag des unbegreiflichen Gottes« zu zelebrieren, der »mit größter Andacht an dunklen Orten, wo die Sonne nicht hinscheinen kann, gefeiert wird, wodurch sie zeigen wollen, dass die Gottheit, die sie verehren, unbegreiflich ist«.³ Mit seinem 1741 erschienenen Werk hielt Holberg der Gesellschaft einen satirischen Spiegel vor und parodierte das populäre Genre der erfundenen Reisebeschreibung. Als aufgeklärter Absolutist bekämpfte er zudem religiöse Intoleranz.⁴ Die Erstausgabe seines Buches wurde als Kritik der pietistischen Staatsauffassung Christians VI. aufgefasst und erschien deswegen aus gutem Grund anonym in Leipzig. Abildgaard ließ sich oft und gerne literarisch beeinflussen. Geisterhafte, fantastische Szenen hatten es ihm besonders angetan. Wie auch der von ihm bewunderte Füssli, der in seinen Bildern Albträume wahr werden lässt, weiß Abildgaard um die Wirkung dramatischer Lichtkontraste. Angelika Wesenberg datierte die Ölstudie auf 1785/1787.⁵ CB

| | |
|--------------------------------|--------------------------|
| 1 | 4 |
| Luckow/Zbikowski 2005, S. 216. | Schneiders 1997, S. 123. |
| 2 | 5 |
| Luckow/Zbikowski 2005, S. 10. | Wesenberg 2016, S. 6. |
| 3 | |
| Holberg 1970, S. 77. | |



Kopenhagen 1815–1898 Kopenhagen

Im Gegensatz zu Kollegen wie Anton Melbye oder Carl Frederik Sørensen erlangte Carl Bille erst in höheren Jahren Bekanntheit als Marinemaler. Er ging als Segelmacher zur See, bevor er sich 1850 der Malerei zuwandte. Bille arbeitete, abgesehen von einer einjährigen Ausbildung bei dem Marinemaler Carl Dahl, als Autodidakt.¹ 1868 erhielt er ein Stipendium für das Studium an der Kopenhagener Akademie. Bilder aus den 1860er Jahren zeigen Motive aus Nordamerika, China und Sizilien. Ob die Bilder tatsächlich auf Reisen entstanden sind, ist unklar, da er die Örtlichkeiten auch während seiner Zeit als Seemann gesehen haben konnte. Jedoch zeugt eine Reihe von Fotografien aus Billes letzten Lebensjahren, die Motive aus Norwegen, den Niederlanden sowie dem Atlantik- und Mittelmeerraum zeigen, von seiner großen Reiselust.



G 3965
Aufgewühlte See mit Schiff
Öl auf Papier, auf Pappe aufgezogen, 17 × 19,5 cm / Bezeichnet unten links: Carl Bille / Provenienz: Bruun Rasmussen 2014, Kat.-Nr. A1443/154

Ein Segelschiff ist in einen Sturm geraten. Allein die beiden Mastspitzen und die oberen Toppsegel ragen mit einiger Krängung aus den Wassermassen. Gut getarnt passt sich der einsame Zweimaster dem Grau von Meer und Himmel an. Allein die weißen Schaumkronen und das Gefieder der Möwen lockern die Gemengelage an düsterdrückenden Valeurs etwas auf. Zeit, Ort und Identität des Schiffes werden nichtig angesichts der Naturgewalt, die den Raum stärker beherrscht als menschliches Geschick. Wie der Segler auf den Wellen wird der Betrachter ohne Informationen zur Verortung der Szene mit dem zeitlosen Motiv allein gelassen. Allerdings verweisen die Seevögel auf die Möglichkeit eines nicht allzu fernen Ufers. Das geringe Format und der grobe Strich erwecken den Eindruck einer Ölskizze. Das Werk ist undatiert, ähnelt allerdings in Komposition und Bildausschnitt einem Gemälde Billes aus dem Jahr 1863.² Und auch ein anderes Gemälde kommt angesichts der Isolation in der Weite des Meeres unweigerlich in den Sinn: *Meereseinsamkeit* (1852) von Anton Melbye. Dieses den Betrachter durch seine räumliche Unendlichkeit verunsichernde Werk, in dem Melbye ganz auf ein Schiff verzichtete und zwei Möwen ebenfalls die einzigen Lebewesen darstellen, steht beispielhaft für das Neue und Unbekannte.³ Bei Bille wird die Fremdheitserfahrung zwar durch das Vorhandensein eines Schiffes abgemildert, dennoch wirkt es, als habe er sich hier – zwar noch in geringer Größe und dementsprechend zaghaft – durchaus an »neuen« Bildsituationen à la Melbye erprobt. CB

1
Poulsen 1985, S. 100.
2
Dampfschiff in einem Sturm im Atlantik, Statens Museum for Kunst, Inv.-Nr.: KMS6961.
3
Gerhardt 2015, S. 124.



G 3966
Blick von Gibraltar Richtung Nordafrika
1868, Öl auf Leinwand, 32,5 × 48,2 cm
Bezeichnet unten links: Carl Bille 1868
Provenienz: Bruun Rasmussen 2015, Kat.-Nr. A858/48

Diese beiden annähernd gleichgroßen Seestücke des reiselustigen Carl Ludwig Bille umschreiben nicht nur das weite geografische Terrain, dessen er sich für seine Bilder bediente. Wir können hier auch die unterschiedlichen symbolischen Meereslandschaften in ihrer zeit- und ideengeschichtlichen Verankerung nachvollziehen. Bille malte den Kopenhagener Hafen vom Wasser aus, klar ist der Spirturm der Börse rechts und die Erlöserkirche auf Christianshavn links zu sehen. Am linken Bildrand ist zudem der markante Mastekranen auf Nyholm festgehalten. Die Ruhe und Alltäglichkeit der Szene trügen jedoch. Seit Februar 1864 tobte der zweite Deutsch-Dänische Krieg, der schlussendlich zum Verlust eines Drittels des dänischen Staatsgebietes führte und als kollektives Trauma bis heute nachhallt. Bille malte Kopenhagen hier als Zentrum einer nunmehr schon ehemaligen Seefahrernation, die ein Weltreich beherrschte. Der Mastekranen der Dänischen Flotte ist schon mehr Denkmal denn Zeichen der Marine. Vier Jahre darauf malte Bille *Blick von Nordafrika Richtung Gibraltar*. Das Wasser nimmt hier exakt den gleichen Anteil im Bild ein wie bei der Ansicht Kopenhagens, es ist jedoch ungleich wilder. Wieder sehen wir Schiffe auf uns zu und von uns weg fahren, und wieder ist der Himmel in ein warmes Licht getaucht mit einer ikonischen Formation am Horizont. Nun aber ist es der Felsen Gibraltars. Wir blicken also gen Norden, in diese Richtung macht sich auch gerade der Dreimaster mit eingerollten Segeln auf. Die Straße von Gibraltar ist ein legendärer Ort. Noch heute trägt die spanische Flagge die zwei Säulen des Herakles mit der Inschrift »plus ultra« im Wappen. Eine der beiden Säulen steht symbolisch für eben jenen Felsen von Gibraltar. Segelte man bis 1492 durch diese Meerenge, so endete die bekannte Welt. Die spanische Krone beansprucht also bis heute, durch das Betreten der sogenannten Neuen Welt unter der Leitung von Christoph Columbus »plus ultra« gesegelt zu sein. Bille malte hier also vier Jahre nach Ende des verlorenen Krieges in seiner dänischen Heimat ein ganz anderes Thema als die Gestade der Ostsee. Vielmehr ist es die alte mythische Meerenge, die die Gefahren, aber auch die Versprechen einer fernen, unbekannten Welt anbietet. NA

G 3964

**Ansicht vom
Kopenhagener Hafen**

1864, Öl auf Leinwand, 29,8 × 40,8 cm

Bezeichnet unten rechts: *Carl Bille 1864*

Provenienz: Bassenge 2014,

Kat.-Nr. A103/6106



Kopenhagen 1849 – 1926 Usseø

Anthonore Christensen wurde als Anthonie Eleonore Tcherning in Kopenhagen geboren und gehört zu den wenigen dänischen Malerinnen des 19. Jahrhunderts. Frauen war es bis 1908 offiziell nicht erlaubt, an Kunstakademien zu studieren.¹ Dennoch wurde Christensen als eine der produktivsten und erfolgreichsten Blumenmalerinnen ihrer Zeit bekannt. Christensens Mutter, die Malerin Eleonore Tcherning, erteilte ihr Malunterricht. Später ging sie bei Emma Thomsen und Otto Didrik Ottesen in die Lehre. 1867 wurden ihre Gemälde erstmals im Rahmen einer Ausstellung gezeigt und im Anschluss von der königlichen Gemäldesammlung angekauft. Im Jahr 1869 brach sie gemeinsam mit ihrer Mutter zu einer Europareise auf, in deren Verlauf sie nach Dresden, Norditalien, Paris und in die Schweiz kam.² Nach ihrer Rückkehr heiratete sie 1871 den Akademiker Richard Christensen, einen Bruder des Landschaftsmalers Godfred Christensen, mit dem sie anschließend zwei Jahre lang durch Italien und Griechenland reiste.

Anthonore Christensen bereiste 1902 Rom, wie die Stadtansicht *Palmen über den Dächern Roms im Sommer* – neben einer Reihe weiterer Gemälde – dokumentiert. Zwei Palmen bilden zusammen mit einigen Sträuchern und Büschen als Nebendarsteller den Mittelpunkt des Bildes. Mittagshitze liegt über der Stadt, eine sonnenbeschienene Steintreppe führt aus dem Bild. Die Stadt Rom selbst ist kaum identifizierbar: Häuser, Dächer und Schornsteine bleiben dezent im Hintergrund. Minutiöse Architekturdarstellungen scheinen die Blumenmalerin selbst in der Ewigen Stadt nicht sonderlich gereizt zu haben; sie widmete sich lieber den Lichtreflexen auf den Palmwedeln und ihren gelben Blüten. Wie Eckersberg rund 90 Jahre zuvor wählte Christensen keinen repräsentativen, touristisch bedeutsamen Ort für ihre Szene aus, sondern blickte stattdessen in Nebenstraßen und Hinterhöfe. Wenn sie nicht gerade auf Reisen war, arbeitete Christensen nach dem frühen Tod ihres Ehemanns als Mallehrerin und unterrichtete u. a. weibliche Mitglieder der dänischen und griechischen Königsfamilie. CB

G 3970

Palmen über den Dächern Roms

1902, Öl auf Leinwand, 40,5×54,2 cm
 Bezeichnet unten mittig: *Rom 1902/ATC*
 Provenienz: Bassenge 2015, Kat.-Nr. A105/6156



G 3969

Wildblumen bei Kullen

1898, Öl auf Leinwand, 62,5×50,5 cm
 Monogrammiert unten rechts: *Hillerod AC 1898* / Provenienz: Bruun Rasmussen 2015, Kat.-Nr. A1807/89

Christensen teilt hier einen Makroblick auf ein Kliff aus Felsgestein mit uns. In einer moosüberwucherten Spalte ist es einer Wildblumenstauden nicht nur gelungen, Wurzeln zu schlagen, sondern auch, in prächtigem Weiß zu erblühen. Es scheint sich um Felsen-Leimkraut zu handeln, ein u. a. in Schweden verbreitetes Nelkengewächs, das lichtoffene Felsspalten bevorzugt. Während die ersten Blumenbilder Christensens in der Gegend um Ørholm bei Kopenhagen entstanden, ist dieses Gemälde auf der Halbinsel Kullen an der schwedischen Küste anzusiedeln. Die Künstlerin zog es vor, die von ihr porträtierten Pflanzen in ihre natürliche Umgebung einzubetten, anstatt sie traditionell als kunstvoll arrangierte Sträuße vor neutralem Hintergrund zu inszenieren.³ Bei der Darstellung der Wildstauden mit all ihren zarten Blättern und Blütenkelchen ging Christensen sehr gründlich vor. Auch das Moos zeigte sie im wolligen Detail, während der Strich beim Klippenstein lockerer wird. Oben rechts beginnt Nebel, den Fels zu verschlucken; Wasser und Himmel sind bereits zu einer homogenen Einheit verschmolzen. Bereits im früheren 19. Jahrhundert zog Kullen mit seiner Natur verschiedene Maler aus dem Umfeld der Kopenhagener Akademie an. So hielt Johan Ludwig Gebhard Lund 1827 in einem Ölgemälde die *Küste bei Kullen* fest, und sein Schüler Louis Gurlitt fing 1834 eine *Abendstimmung bei Kullen* ein. CB

1
 Frederiksen 2012, S. 53.

2
 Olesen 1994.

3
 Ebd.

Kopenhagen 1845 – 1928 Kopenhagen

Godfred Christensen kam 1860 im Alter von 15 Jahren an die Kopenhagener Akademie und studierte bei dem Landschaftsmaler Frederik Kiærskou. Ab den 1860er Jahren unternahm er viele Reisen auf das europäische Festland und war mehrmals in Deutschland und in der Schweiz, am häufigsten jedoch in Paris. Auf diese Weise kam Christensen mit zeitgenössischen französischen Kunstströmungen in Kontakt. Im Verlauf der 1870er Jahre schloss er sich jener Gruppe junger Maler an, die begann, die institutionelle Ausbildung an der Kopenhagener Akademie zu kritisieren und sich stattdessen um den Landschaftsmaler Vilhelm Kyhn versammelte. Dieser auch als »Höhlenakademie« bezeichnete Kreis ebnete 1882 den Weg zur Gründung einer unabhängigen Kunstschule, der »Kunsternes Studieskole«.¹ Christensen wurde Mitglied der Kopenhagener Akademie und 1897 auch Professor.²



G 3974

Dänische Sommerlandschaft

1869, Öl auf Leinwand, 30,4 × 42 cm
Bezeichnet unten rechts: G C 69
Provenienz: Bruun Rasmussen 2014, Kat.-Nr. A1444/135

- 1 Czymmek 1998, S. 28.
- 2 Marcussen 1994 c.
- 3 Kähler/Hansen 1981, S. 394.
- 4 Wendermann 2010, S. 30.

Christensen schichtete seine *Dänische Sommerlandschaft* in vier horizontale Bereiche: eine Wiese mit halb verstecktem Gewässer, ein Getreidefeld, einen Streifen Wald und den Himmel. Vom Wind getriebene Wolken dominieren die obere Bildhälfte, der ebenso viel Fläche eingeräumt wird wie der Erde. Christensen nahm sich die Zeit, auch Feldpflanzen – Margeriten, Klee und Gräser – in all ihrer Vielfalt zu schildern. Hinter der Vordergrundpartie, die dazu einlädt, einen Blumenstrauß zu pflücken und sich danach vielleicht auf dem Stein in der Mitte niederzulassen, kommt ein kleiner Teich oder Feldbach zum Vorschein. Hier kann sich der Blumenpflücker die Füße kühlen, bevor er das sonnige, hellgelbe Kornfeld betritt. Aus dem Feld streckt ein Reetdachhaus seinen Giebel hervor. Die feine Detailschilderung ist charakteristisch für die frühen Werke Christensens; die Entstehung im Atelier ist ihnen anzumerken.³ So wirkt auch unser Gemälde recht durchkomponiert. Durch den Unterricht bei Frederik Kiærskou, Schüler Christoffer Wilhelm Eckersbergs und Johan Ludwig Gebhard Lunds, sowie den Einfluss Peter Christian Skovgaards wurzelte Christensen als junger Maler fest in der dänischen Landschaftstradition des Goldenen Zeitalters. 1869, im Jahr der Entstehung dieses Bildes, sah Christensen in Paris erstmalig Werke aus dem Umfeld der Schule von Barbizon sowie von Eugène Delacroix, einem künstlerischen Wegbereiter des Impressionismus.⁴ CB

- 5 Elson 2018, S. 41.
- 6 Svenningsen 2011f, S. 130.
- 7 Svenningsen 2011 a, S. 172.
- 8 Marcussen 1994 c.

G 3973

Dänische Hügel (Himmelbjerget)

1875, Öl auf Leinwand, 41,5 × 61,5 cm
Bezeichnet unten links: GC 1875
Provenienz: Bruun Rasmussen 2014, Kat.-Nr. A1444/104



Nach dem schweißtreibenden Aufstieg wird der Betrachter mit dem Ausblick auf Hügel und Heidekraut belohnt. Das Sonnenlicht verwandelt das Baumlaub in ein flirrendes Farbschauspiel. Bis zum Horizont erstreckt sich die Landschaft, in der Ferne ist ein See zu erkennen. Schönwetterwolken beherrschen das durchscheinende Blau des Himmels. Obwohl Christensen sich hier vor allem mit der Lichtsituation beschäftigte, legte er zugleich Wert auf genaue Details der Blätterpracht. Wir befinden uns vermutlich am Himmelbjerget, einer der höchsten Erhebungen Jütlands.⁵ Nachdem Christensen von 1873 bis 1875 alpine Regionen in Deutschland und Italien besucht hatte, wuchs seine Begeisterung für Gebirgslandschaften. Man könnte vermuten, dass er die Welt des Gebirges hier in die dänische Natur überführen wollte. Allerdings lag ihm nicht gebirgige Monumentalität am Herzen – es ist die Landschaft, für die er den Hügel erklommen hat. Er nutzte die für dänische Verhältnisse große Nähe zum Himmel, um sich und dem Betrachter einen Überblick auf ein Stück Land zu verschaffen, das sich weit und scheinbar ohne jedes menschliche Zutun vor ihm ausbreitet. Christensen bewies, dass es für einen majestätischen Ausblick nicht unbedingt ein Gebirge benötigt. Der Umstand, dass seine Werke in den 1870er Jahren meist unter freiem Himmel entstanden, hat eine gesteigerte Ausdruckskraft und Lichtbehandlung zur Folge. Bei den Kompositionen, in denen mit Bäumen bewachsene Hänge in bisweilen starker Neigung zu sehen sind, handelt es sich um ein charakteristisches Motiv Christensens. CB

1845–1924

Geboren als Ida Antoinette Wulff, nahm die dänische Kunsthandwerkerin, die vorwiegend für ihre Handarbeiten bekannt war, nach ihrer Hochzeit den Nachnamen ihres Ehemanns Octavius Thomas Hansen an. Ihre Tochter Estrid Hein (geb. Hansen) war eine prominente Persönlichkeit der dänischen Frauenbewegung und eröffnete zudem 1906 eine eigene Augenklinik.¹ Von Ida Hansen scheinen nicht viele Werke erhalten zu sein, allerdings befindet sich im Københavns Museum ein weiteres Aquarell, das eine Kopenhagener Stadtvilla zeigt.²

¹ Lemchen 2019.

² <https://www.kulturarv.dk/kid/VisVaerk.do?vaerkId=399637> (zuletzt abgerufen am 26. 5. 2021).



7942 Hz

Pflanzenstudie

Pinselfarbe auf grauem Karton, 30 × 22,5 cm
Nicht bezeichnet.
Provenienz: Bruun Rasmussen 2014

Miteinander verdreht winden sich zwei Äste einer Pflanze über das graue Papier. Fast alle Blütenkelche haben sich in sternförmiger Pracht geöffnet, nur wenige Knospen verharren noch zusammengeballt in Kapseln. In ihrer Mitte sind gelbe Staubfäden auszumachen. Mit beeindruckender Präzision und sezierendem Blick gelang Ida Hansen nicht nur eine Studie, sondern ein Charakterporträt der Pflanze. Ausgehend von einer Bleistiftvorzeichnung, die noch unter den Stängeln hervorblitzt, kolorierte sie mit farblicher Sicherheit und handwerklichem Geschick. Vermutlich handelt es sich bei der Pflanze um ein Exemplar des Jasminblütigen Nachtschattens. Der aus Südamerika stammende Solanum laxum wird wegen seiner auffälligen Blüten auch in Europa häufig als Kulturpflanze gezüchtet – augenscheinlich bereits im 19. Jahrhundert, in dessen zweiter Hälfte unsere Studie zeitlich angesiedelt ist. Der Nachtschatten ist eine Kletterpflanze, die sich ausbreitet, indem sie andere Äste und Bäume als Stützen für ihre Blattstiele nutzt. Wie in Hansens Zeichnung am linken Ende der Pflanze gut erkennbar, ist ihre Sprossachse stark zickzackförmig gewinkelt. Eine Verwandte des Solanum laxum ist übrigens auch in Dänemark als verbreitetes Unkraut zu finden: der Schwarze Nachtschatten, dessen Beeren stark giftig sind. CB

Tebbestrup (Randers) 1848–1912
Randers

Joseph Theodor Hansen kam nahe der ostjütischen Hafenstadt Randers zur Welt. Hier wurde er bereits früh von seinem Onkel, einem Malermeister, ausgebildet. 1869 kam er nach Kopenhagen, wo er als Dekorationsmaler in einer Terrakottafabrik Arbeit fand. Parallel dazu besuchte er bis 1876 die Kopenhagener Akademie. 1881 nahm er darüber hinaus bei dem Porträt- und Historienmaler Léon Bonnat in Paris Unterricht. Bis 1883 bereiste er neben Frankreich ausgiebig Italien und Griechenland. Hansen arbeitete vor allem als Architekturzeichner und Illustrator. 1896 fertigte er für alle Stadtwappen Dänemarks akribische Zeichnungen an, die mit ihren architektonischen Details von großem historisch-topografischem Wert sind. 1912 starb Hansen nach einer Ohroperation, da sein Gesundheitszustand aufgrund einer fortgeschrittenen Diabeteserkrankung bereits sehr geschwächt war.¹

¹ Grut 1995.

G 3991

Das Erechtheion auf der Akropolis

1884, Öl auf Leinwand, auf Holz kaschiert, 32,5 × 24,5 cm
Bezeichnet unten rechts:
J. T. Hansen/1884
Provenienz: Bassenge 2014,
Kat.-Nr. A104/6085



Zeitlebens war Joseph Theodor Hansen ein Reisender. Insbesondere Griechenland war eines seiner beliebtesten Ziele – seine erste Reise außerhalb Dänemarks ging nach Athen. In *Das Erechteion auf der Akropolis* zeigte er die Südostfassade des Bauwerks. Hansen arrangierte seine Ansicht jedoch mit einiger Freiheit – die Fassade ist leicht verändert und herausgelöst vom Rest des Gebäudes. Bemerkenswert ist, dass er einen Standpunkt auswählte, der das Licht innerhalb der Topografie der Akropolis exakt aus Osten kommen lässt, was innerhalb des Gemäldes, ebenfalls schlüssig, eine von rechts kommende Lichtquelle impliziert. Hier zeigt sich die Antiken- und Orientfaszination des ausgehenden 19. Jahrhunderts als ein sinnbildliches und in der Bildlogik tatsächliches »ex oriente lux«. Wirkmächtig schob Hansen ein architektonisches Repoussoir in den rechten Bildvordergrund, das mit seiner steigenden Diagonalen hilft, die fallende Diagonale des Erechteions zu spiegeln – beide Linien treffen sich in der außerhalb des Bildes gelegenen Sonne im Osten.

Kopenhagen 1855 – 1930 Kopenhagen

Erik Henningsen wuchs in Kopenhagen auf und absolvierte eine Lehre bei dem Dekorationsmaler Adolph Hellesen, bevor er von 1873 bis 1877 an der Akademie studierte. 1890 gewann er die Eckersberg-Medaille, zwei Jahre darauf ermöglichte ihm das Akademiestipendium, nach Deutschland, Italien, Frankreich und Holland zu reisen. Henningsen malte schon recht früh Porträts. Um die Jahrhundertwende beschäftigte er sich überwiegend mit historischen Szenen. Einen großen Teil des künstlerischen Werks Henningsens bilden jedoch Illustrationen. In der dänischen Kunstgeschichte wird der Künstler meist im gleichen Atemzug mit seinem fünf Jahre älteren Bruder Frants erwähnt. In der Tat sind bei den Brüdern vor allem bezüglich der Motivwahl Ähnlichkeiten festzustellen; auch verwendeten beide vorzugsweise dunkle Farben.¹

7945 Hz

Ein Bauernhaus hinter Büschen und Steinen

Feder in Schwarz auf Papier, 12 × 12,5 cm / Nicht bezeichnet. Provenienz: Bruun Rasmussen



7950 Hz

Im Garten hinterm Haus

Pinsel in Braun auf Karton, 24,1 × 18,4 cm / Bezeichnet unten links: Erik H [...] / Provenienz: Bruun Rasmussen 2014



7946 Hz

Porträt eines jungen Mannes mit Zigarette

Tusche auf Büttenpapier, 7,3 × 6,3 cm
Nicht bezeichnet. / Provenienz: Bruun Rasmussen 2014



Ganz dem künstlerischen Nachlass Christoffer Wilhelm Eckersbergs folgend, auch einmal das erstbeste Motiv aufzugreifen und auch das Beiläufigste, scheinbar Vertrauteste mit frischem Blick zu betrachten,² beschäftigen sich Henningsens fünf Blätter mit dem Alltagsleben. Nur eins von ihnen ist mit 1880 datiert, aber es ist anzunehmen, dass auch die übrigen Zeichnungen gegen Ende des 19. Jahrhunderts entstanden sind. So zeigte Henningsen ein reetgedecktes Bauernhaus, halb verdeckt von einem Dickicht aus Unterholz und großen Feldsteinen, aber auch einen Garten in brauner Aquarellfarbe, der ein buntes Durcheinander an Gartenutensilien beherbergt. Die drei übrigen Zeichnungen legen schließlich Henningsens Spezialgebiet offen: das Charakterporträt. Wie ein Reporter in einer Menschenmenge erlebte und dokumentierte Henningsen seine Szenen. Grobe Striche umreißen die Züge eines jungen, rauchenden Mannes, der den Betrachter skeptisch fixiert. Auch der bärtige *Mann beim Kegeln*, der sich vornübergebeugt auf sein Spiel konzentriert, blickt ein wenig scheel, als traue er seinen Mitspielern nicht ganz. Der letzte der drei Porträtierten, ein junger Mann, der es sich mit Buch und Pfeife im Lehnstuhl bequem gemacht hat, erscheint dagegen entspannt und zufrieden, ein Eindruck, der möglicherweise mit seinem eleganten Anzug in Verbindung steht, der auf das Fehlen finanzieller Sorgen hindeuten könnte. Leichtfüßig und locker widmen sich Henningsens Zeichnungen dem Alltag seiner Heimatstadt Kopenhagen und thematisieren die Lebensumstände von Kindern und Alten, Arbeitern und Arbeitslosen. Sein Stil spannte dabei vom Naturalismus bis hin zum »rohen Realismus«. ³ Emil Hannover beschrieb Henningsen als »tüchtigen Journalisten«, dessen Malkunst überwiegend als Illustrationskunst zu betrachten sei.⁴ Sein bekanntestes Werk stellt das Plakat *Der durstige Mann* von 1900 dar, das im Rahmen eines Wettbewerbs der dänischen Tuborg-Brauerei entstand und auf dem sich ein beliebter Mann den schweißnassen Nacken trocknet. CB

1
Mortensen 1994.

2
Luckow/Zbikowski 2005, S. 25.

3
Schram Vejlbj 2011 b, S. 139.

4
Hannover 1907, S. 103.

Kopenhagen 1805–1891 Kopenhagen

Ab seinem neunten Lebensjahr besuchte Frederik Christian Jakobsen Kiærskou die Schule eines Kopenhagener Waisenhauses. 1820 kam er an die Kopenhagener Akademie und studierte bis 1835 bei Christoffer Wilhelm Eckersberg und Johan Ludwig Gebhard Lund, um Landschaftsmaler zu werden. Im Jahr seines Abschlusses reiste Kiærskou nach Schweden. 1840 brach er zu Studienzwecken nach Dresden, München, Tirol und in die Schweiz auf, wobei er förmlich in den Bann der Münchner Akademie geriet. Infolge verlor seine Malerei weitgehend die Naturnähe Eckersbergs. Seit 1826 wurden seine Werke jährlich ausgestellt und fanden ihre Käufer sowohl in privaten Sammlern als auch in der Königlichen Bildergalerie und dem Kunstverein. 1845 wurde Kiærskou als Mitglied an der Kopenhagener Akademie aufgenommen.¹

¹ Thimann 2005 b, S. 245.

Zwei Segelboote auf dem Trockenen recken ihre Rümpfe hoch in die Luft. Links hinter ihnen deuten sich die kleinen Umrisse zweier Männer an. Ansonsten ist der Strand bis auf einen Korb für den Fang und einen Pfahl zum Aufhängen der Netze leer. Der Fokus liegt auf der Schilderung der Boote samt Takelage. Hornbæk, Schauplatz unserer Zeichnung, wird heute zu den beliebten Badestädten der »dänischen Riviera« an der Küste Nordseelands gezählt. Schon 1806 kam Eckersberg zum Zeichnen in das rund 50 Kilometer von Kopenhagen entfernte Dorf. Im Lauf des Jahrhunderts zog der Ort neben Kiærskou verschiedenste Maler an, um hier die Sommermonate zu verbringen und in die Welt des Fischerlebens einzutauchen. Nautisch-maritime Motive bilden in Kiærskous Œuvre eher Ausnahmen. 1837 malte er eine raue, von Gischt umtobte Klippenküste mit Leuchtturm, vier Jahre später eine *Stürmische Küstenlandschaft bei Bråviken in Schweden*. Der Vorliebe für wolkenverhangene, windige Küsten ging er außerdem 1882 in seinem Ölgemälde *Blick auf das Fischerdorf Sletten bei regem Wind* nach. Um das Jahr 1852, aus dem unsere Zeichnung stammt, schuf Kiærskou allerdings meist ausgewogen komponierte, von Baumgruppen rhythmisierte Überschaualandschaften, die den Großteil seiner künstlerischen Produktion bilden sollten. Neben Einflüssen niederländischer Landschaftsmaler des 17. Jahrhunderts verweisen Nahsicht und genaue Naturbeobachtung auf die Akademieausbildung bei Eckersberg und Lund. CB

7964 Hz

Fischerboote am Strand von Hornbæk

1852, Bleistift auf Papier, 18 × 24,4 cm
Bezeichnet im unteren Rand: September 1852.
Hornbæk [...] F. C. Kiærskou / Provenienz: Bassenge 2015, Kat.-Nr. A105/6440



Kopenhagen 1820–1902 Frederiksberg

Johan Adolph Kittendorff ging 1832 für eine kurze Zeit bei dem Malermeister Jon Gulsen Berg sowie im lithografischen Institut Emil Bærentzens in die Lehre, bevor er an die Kopenhagener Akademie kam. Hier war er Schüler Johan Ludwig Gebhard Lunds. 1850 gründete Kittendorff zusammen mit dem Lithografen Isac Wilhelm Tegner, dem Vater des Malers und Zeichners Hans Christian Harald Tegner, das lithografische Institut »I. W. Tegner & Kittendorff«, das bald zu den führenden Werkstätten der Stadt zählte. Von 1855 bis 1893 arbeitete er zudem als Zeichenlehrer an der Kopenhagener Kunstakademie. Er war gut mit Wilhelm Marstrand befreundet, mit dem er 1869 nach Italien reiste. Zu seinen wichtigsten Arbeiten zählen Kreidelithografien, die er von Bildern Jørgen Sonnes und Niels Simonsens anfertigte. Im Lauf der Jahre veröffentlichte er insgesamt 186 lithografische Blätter nach Werken von 133 bekannten dänischen Malern, darunter auch Albert Küchler und Julius Paulsen.¹

¹ Munk 1996 a.

7966 Hz

Studie eines Mannes mit Rucksack

Bleistift und Aquarell auf Büttenpapier, 10,5 × 8,6 cm / Bezeichnet unten rechts: Ad Kittendorff / Provenienz: Bassenge 2013, Kat.-Nr. A102/6457



Gattungstechnisch sind die Vorlieben Kittendorffs eindeutig auf zeichnerischem Terrain angesiedelt. Dennoch ließ er die farbige Gestaltung seiner Werke keineswegs außer Acht und verwendete mit Vorliebe Aquarellfarben, um seinen Zeichnungen eine zarte, oft nur angedeutete Kolorierung zu verleihen. Auch das Blatt des *Fischers am Ufer* sowie die *Studie eines Mannes mit Rucksack*, beide undatiert, sind aquarelliert. In der ersten Zeichnung stechen besonders das Hemd und die Ränder der Holzpantinen in leuchtendem Rot hervor. Erwartungsvoll ist der Blick des jungen Mannes Richtung Wasser gerichtet. Sein ganzer Körper scheint von einem Treiben außerhalb des Blickfelds – wahrscheinlich auf hoher See – in Besitz genommen. Der Mann mit Rucksack in Rückenansicht hält den Kopf dagegen müde gesenkt. Seine blaue Jacke ist zerrissen, und mit dem notdürftig geschnürten Schulterbeutel und der Schirmmütze erweckt er den Eindruck eines Kriegsveteranen auf dem Heimweg oder eines Matrosen, der ohne Habe buchstäblich auf dem Trockenen sitzt. Vergleichbar mit Marstrand besaß Kittendorff einen psychologisch beob-

achtenden Blick für seine Mitmenschen. Seine eigenen Werke, deren Motive er häufig in Dyrehaven oder Strandmøllen fand, sind jedoch zahlenmäßig seinen Radierungen nach Vorlagen anderer Künstler weit unterlegen. Die Liste seiner Kollegen, deren Bilder er kopierte, reicht von großen Namen des Goldenen Zeitalters wie Johan Thomas Lundbye, Martinus Rørbye und Constantin Hansen bis hin zu Malern des späteren Jahrhunderts wie Michael Ancher, Elisabeth Jerichau Baumann oder Julius Paulsen. Kittendorff wirkte in seinem Tun wie ein beflissener Chronist mit dem Ziel, Glanzstunden der dänischen Male-
rei des 19. Jahrhunderts festzuhalten und zu deren Verbreitung beizutragen. CB

7965 Hz

Fischer am Ufer

Aquarell auf Paier, 11,6 x 15,5 cm
Bezeichnet unten rechts: J. A. Kittendorff
Provenienz: Bassenge 2014,
Kat.-Nr. A104/6462



Dieses hochformatige Skizzenblatt von Johan Adolph Kittendorff war lange gerahmt; deutlich ist die Verfärbung des Velins am Rand zu erkennen. Ein Mann mittleren Alters lehnt lässig im Kontrapost an einem Balken am Strand. Gehstock, ein Ring am Zeigefinger und der modische Sommerhut verraten, dass es sich um einen betuchten Sommerurlauber aus Kopenhagen handeln mag. Kittendorff zeichnete das uns räumlich Nahe mit spitzem Bleistift, das sich nach hinten rechts öffnende Meeresufer und die Schiffsmasten am Horizont hingegen mir grober, weicherer Mine. Er generierte so mit einfachen Mitteln optische Unschärfe. Dieses Detail wird wichtig, wenn wir uns die Brille des Porträtierten einerseits und die beiden begonnenen Kopfstudien darunter andererseits vergegenwärtigen. Rechts wurde in wenigen Strichen der schon bekannte Sommerhut ausprobiert, unter dessen Krempe ein halbes Brillengestell mit einem Brillenglas auftaucht. Links daneben schaut ein Mann mit Seemannshut durch ein Fernrohr. Schlussendlich finden wir den Seemann als Kopfstudie, ohne Fernrohr, dafür aber mit auffällig langen Wimpern. Jonathan Crary verdeutlichte, wie stark sich die Sehkonventionen in den Jahren veränderten, in denen Kittendorffs Skizze entstand. Nicht nur durch den offensichtlichen Einschnitt der Fotografie, sondern auch durch solche Geräte wie das Stereoskop, das sich den Mittelgrund zweier fast identischer Bilder zu Nutze macht, um Räumlichkeit zu generieren.² Dieses Blatt

2

Crary 1996, S. 13.

3

<https://www.kulturarv.dk/kid/Vis-Weilbach.do?kunstnerId=6910&wsektion=alle> (zuletzt abgerufen am 10. 11. 2019).

7966 Hz

Studie eines Mannes am Strand

1855, Bleistift auf Papier, 15,6 x 9,6 cm
Bezeichnet rechts: Skodsborg/
21 Juni [18]55 / Ad Kittendorff
Provenienz: Bassenge 2013,
Kat.-Nr. A102/6457



Kittendorffs beschäftigt sich zwar nicht mit Stereoskopie, aber ein zeitgeistiges Interesse am Betrachten und auch am »Betrachtet werden« scheint ihm doch unweigerlich innezuwohnen. Ein Kuriosum dieses Blattes ist die Autorenschaft der unteren Bildhälfte. Nicht nur Kittendorff signierte in Tinte, sondern am unteren Rand auch der Landschaftsmaler Nordal Grove. Grove, ein Schüler von Louis Gurlitt in den 1840ern, war seit 1851 auch in Kittendorffs lithografischem Institut in Kopenhagen angestellt.³ Kittendorff und Grove müssen am 21. Juni 1855 auf gemeinsamem Betriebsausflug in Skodsborg gewesen sein. Man feierte Sankt Hans, die kürzeste Nacht des Jahres; kollegial wurde dabei das Skizzenblatt geteilt. NA

30638 Gr ▶

Segelschiffe mit Möwe

1849, Radierung auf Papier, Plattenmaß: 7 × 9,7 cm, Blattmaß: 17,4 × 26,3 cm / Bezeichnet unten links: *Vkyhn 1849* / Provenienz: Bassenge 2007, Kat.-Nr. A89/5562a

30641 Gr ▶

Segelschiffe mit Beiboot

1849, Radierung auf Karton, Plattenmaß: 7,5 × 10,3 cm, Blattmaß: 17,1 × 26,1 cm / Bezeichnet unten links: *Wkyhn 1849* / Provenienz: Bassenge 2007, Kat.-Nr. A89/5462a

10 Schubert 2005, S. 249.

In sechs Radierungen blicken wir mit Kyhn auf Schiffe und Boote zwischen Wasser und Himmel. Mit Ausnahme des Blattes *Bei Frederikssund* sind die Maße der Drucke identisch und motivisch sehr ähnlich angeordnet. Ein zentrales Segelschiff beherrscht den vorderen Mittelgrund, während am Horizont weitere Segler auftauchen. Auffällig ist, dass stets auch einzelne Personen der Besatzung auf den Schiffen erkennbar sind, winzig zwar, aber sich deutlich als dunkle Silhouetten im Gegenlicht abhebend. Das Meer, dargestellt durch wenige gekräuselte Linien, weist durchweg einen sehr ruhigen Wellengang auf. Selbst die laut Betitelung »unruhige See« in einer der Radierungen zeigt keine Wellenberge, sondern nur kabbelige Wogen. Kyhns Blick richtete sich außerdem in allen Blättern differenziert gen Himmel und auf die jeweilige Licht- und Wettersituation. In mehreren Darstellungen gelang ihm durch geschickte Parallelschraffuren ein Sfumato-Effekt, der die fernerer Schiffe in einen nebligen Dunst hüllt. Oft zeigen Kyhns Drucke Verbindungen zu späteren Gemälden. So ist die Radierung *Bei Frederikssund* motivisch mit dem Gemälde *Landschaft am Iseffjord* aus demselben Jahr verwandt. Kyhn erprobte hier auf kleinstem Raum die Wirkungsmöglichkeiten von Hell-Dunkel-Verteilungen im Verhältnis zum formalen Bildaufbau. Die dunklen Sandbänke verschmelzen mit dem flachen Wasser zu abstrakten Ornamenten.¹⁰ Von wenigen Seestücken abgesehen, schien Kyhn jedoch zeit seines Lebens stärker vom festen Boden der Landschaft als vom Meer angezogen worden zu sein. Alle sechs Blätter stammen aus seinem Frühwerk. Sie wurden 1849 radiert, also in dem Jahr, das er auf sein Reisestipendium wartend verbrachte. So stehen die Segelschiffe hier vielleicht auch als Sinnbilder für die Sehnsucht Kyhns nach dem Aufbruch über das Meer nach Europa. CB



30637 Gr

Segelschiff auf offener See

1849, Radierung auf Papier, Plattenmaß: 7 × 9 cm, Blattmaß: 17,4 × 26,4 cm / Bezeichnet unten links: *Vkyhn Marty 1849* / Provenienz: Bassenge 2007, Kat.-Nr. A89/5462a

30639 Gr ▶

Kleines Segelboot

1849, Radierung auf Karton, Plattenmaß: 17,3 × 25,8 cm, Blattmaß: 17,7 × 25,8 cm / Bezeichnet unten links: *Vkyhn Januar 1849* / Provenienz: Bassenge 2007, Kat.-Nr. A89/5462a



30638 Gr



30641 Gr

30642 Gr

Bei Frederikssund

1849, Radierung auf Papier, Plattenmaß: 7,3 × 12,8 cm, Blattmaß: 8,6 × 14,1 cm Bezeichnet links: *Wkyhn [...] 1849 Frederikssund 1849* / Provenienz: Bassenge 2014, Kat.-Nr. A104/5503



30640 Gr

Zweimaster auf unruhiger See

1850, Radierung auf Karton, Plattenmaß: 6,4 × 13,3 cm, Blattmaß: 17,2 × 25,8 cm / Bezeichnet unten links: *Wkyhn fec.1850* / Provenienz: Bassenge 2007, Kat.-Nr. A89/5462a



30640 Gr



30639 Gr

G 4028

Schafhirten
vor Hammershus
auf Bornholm

1846, Öl auf fester Malpappe,
14,1 × 11,5 cm / Bezeichnet unten
links: *Emil Libert 1846 [Born.?]*
Provenienz: Bassenge 2014,
Kat.-Nr. A103/6067



Kopenhagen 1820 – 1908 Kopenhagen

Georg Emil Libert kam 1841 an die Kopenhagener Akademie und widmete sich als Schüler Johan Ludwig Gebhard Lunds vorwiegend der Landschaftsmalerei. In den Jahren 1846 bis 1849 reiste er – unterstützt durch ein Reisestipendium der Akademie – nach Deutschland und hielt sich dort für längere Zeit in München auf, wo er sich intensiv mit der Landschaftsmalerei der Münchner Schule auseinandersetzte. 1851 und von 1857 bis 1859 besuchte er erneut Deutschland, Österreich und die Schweiz. 1875 hielt er sich in Italien auf.¹

Seine 1859 geborene Tochter Betzy Marie Petrea Libert wurde ebenfalls Malerin.

Warmes Abendlicht fällt auf die Brücke aus Feldsteinen, die zu den Klippen führt, auf der sich die Überreste der Burg Hammershus auf der Insel Bornholm befinden. Hoch über der Ostsee liegt die einst stark befestigte Burg, die als Staatsgefängnis diente, dann jedoch verfiel und 1822 unter Denkmalschutz gestellt wurde. Um 1846, dem Jahr, aus dem Liberts kleine Ölskizze stammt, nutzten Schafhirten das Areal für ihre Herden. Die beiden Hirten und ihre Tiere haben die zerfallene, moosüberwachsene Brücke, die zur inneren Burg führt, fast passiert. Ganz im Vordergrund ragt ein rechteckig bearbeitetes Stück Fels wie abgebrochen ins Leere. Erdige Grau-, Hellbraun- und Lehmtöne dominieren die Darstellung; die Abenddämmerung färbt Landschaft und Himmel in Pastelltönen. Liberts Gemälde muss im Frühjahr des Jahres 1846 entstanden sein, da er im Juli seine Reise nach Deutschland antrat. Es handelt sich demnach um ein relativ frühes Werk, das im Vergleich zu späteren Gemälden, die unter Einfluss der deutschen Landschaftskunst entstanden, mehr Leichtigkeit in der Farbgebung und eine weniger dramatische Stimmung aufweist. CB

G 4029

Ansicht einer
felsigen Küste

Öl auf Pappe, 14,7 × 10,5 cm
Bezeichnet unten rechts: *EL* (ligiert)
und undeutlich datiert, verso auf dem
Karton bezeichnet: *Malet af G.E. Libert/tiul
Frau August Bournonville* / Provenienz:
Bassenge 2014, Kat.-Nr. A103/6143



Ischt, Dunst und imaginäres Möwengeschrei beherrschen diese Küstenszene. Für Fischer oder gar Badende bietet das strandlose Steilufer keinen Platz. Prustend bricht eine grünliche Welle an der Klippe, deren Form sich am Horizont in weiteren Felsformationen wiederholt. Ein Wolkenteppich verschluckt ihre Umrisse. Einige Seemöwen haben sich bis kurz über die Wasseroberfläche aufgemacht, weiße Federkleider als winzige, schnelle, sich vor dem Schwarz der Felsklippe abhebende Striche. Deutlich ist der Pinselduktus über die gesamte Fläche der kleinen Landschaftsszene zu erkennen; pastos sind Wolkenberge und Schaumkronen gestaltet. Obgleich keine Ortsangabe vermerkt wurde, liegt die Vermutung nahe, dass für den Maler hier erneut die felsige Küste Bornholms Modell gestanden hat – der einzige Ort in Dänemark, an dem Schären zu finden sind. Libert war für seine zahlreichen Gemälde von Bornholm bekannt, und die Tatsache, dass sogar eine der Klippen, die nahe der sogenannten Heiligtumsfelsen verortet ist, seinen Namen trägt, verdeutlicht seine enge Verbindung zur Insel. Die Libertsklippen befinden sich am nordwestlichen Ende der Felsformation. 1872 malte er ein Ölbild »seines« Felsens in schönster Skovgaard-Manier. CB

¹
Munk 1996e.

Umgeben von Büschen, Bäumchen und Felsgestein, windet sich ein Sandweg mühsam einen Berg hinauf. In seiner Biegung steht eine kleine Pilgerkapelle – eine übliche Erscheinung an alpenländischen Wegesrändern. Das Bauwerk scheint aus massivem Stein geschaffen zu sein. Auf dem vorderen der spitzbogigen Blendfenster ist eine verwaschene Marienmalerei zu erahnen. Auf dem Weg wurden Kieselsteine zu einer Ablaufrinne ausgelegt, um bei Starkregen die Gefahr eines Sturzbaches zu vermeiden. Aus dem gleißenden Himmel über den Berggipfeln bescheint die Mittagssonne die Vegetation. Libert, dem das Ölgemälde zugeschrieben wurde, bereiste Italien um 1875. Obwohl skandinavische Maler in dieser Zeit vor allem von Paris angezogen wurden, war Italien auch nach 1850 ein beliebtes Reiseziel. Das vorliegende Werk könnte auf einem Ausflug durch die Weinberge entstanden sein. CB

G 4031

Kleine Kapelle am Wegesrand in den italienischen Alpen

Öl auf Papier, kaschiert auf Leinwand,
26,8×34 cm / Nicht bezeichnet.
Provenienz: Bassenge 2014, Kat.-Nr.
A104/6063

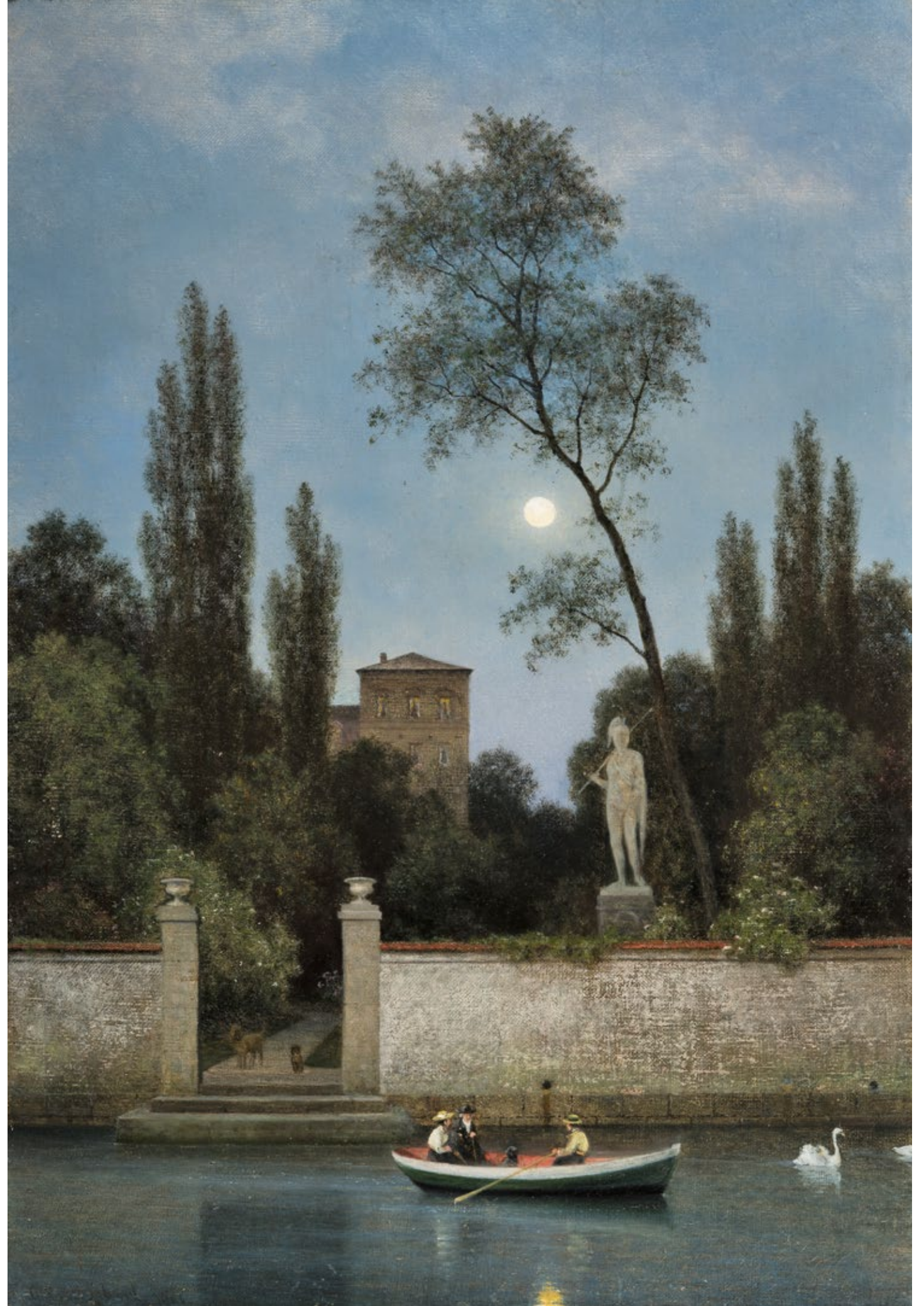


► G 4030

Italienische Villa bei Mondschein

1868, Öl auf Leinwand, 54,5×37,3 cm
Bezeichnet unten links: G. Libert 1868
(undeutlich) / Provenienz: Bassenge
2015, Kat.-Nr. A105/6140

Eine verwunschene Szene spielt sich vor dem Hintergrund eines Villengrundstücks ab. Über einen Kanal, der direkt an die Mauer und die Eingangsstufen zum Garten des Anwesens angrenzt, gleitet ein kleines Ruderboot. Die Insassen, ein Herr und eine Dame mit Strohhut, kehren vielleicht von einem Rendezvous zurück. Die Schwäne auf dem Wasser verstärken den romantischen Einschlag. Noch ein dritter Fahrgast ist an Bord: ein kleiner Hund, der zu zwei weiteren Artgenossen, die auf den Stufen sitzen, hinüberblickt. Neben dem Vollmond, der sich im Kanal spiegelt, überwacht eine Statue des Kriegsgottes Mars das Bildgeschehen. Ihr Sockel ragt weit über die Steinmauer hinaus, hinter der ein urwüchsiger Garten liegt. Der Stand des Mondes zeigt den noch recht frühen Abend an. Durch die Gesamtheit der vielen Details droht die Atmosphäre der *Mondscheinfahrt mit Hund* vom Stimmungsvollen ins allzu Verspielte zu rutschen. Minutiös dargestellt, laden die Menschen und Tiere im Zinnfigurenstil die ansonsten schlichte Landschaftsdarstellung auf anekdotische Weise auf. Die Kleingliedrigkeit könnte auf den Einfluss des Münchner Landschaftsmalers Wilhelm von Kobell zurückzuführen sein. Auch die übersichtliche Komposition aus Vertikalen und Horizontalen verweist auf Kobell.² Mondscheinlandschaften stellten neben Winterbildern eine Spezialität Liberts dar und erfreuten sich beim Publikum großer Beliebtheit.³ CB



²
Wichmann 1981, S. 50.
³
Munk 1996 e.

Kopenhagen 1873 – 1928 Kopenhagen

Ludvig Christian Møgelgaard gehört zu den wenigen dänischen Künstlern des 19. Jahrhunderts, die keine Ausbildung an der Kopenhagener Akademie absolvierten. Stattdessen war er Privatschüler des Landschafts- und Marinemalers Thorvald Niss. Auch Møgelgaard selbst schuf überwiegend Landschaften. Außerdem betätigte er sich am Kopenhagener Volkstheater und als Theatermaler wie auch Kostümbildner im Casino. Am Theater lernte Møgelgaard die Schauspielerin Alma Helene Kirstine Ahlstrøm kennen, mit der er von 1901 bis 1912 verheiratet war.¹ Von 1897 bis 1900 unternahm er eine Studienreise nach Deutschland und Österreich. In den Jahren 1910 bis 1925 war Møgelgaard als künstlerischer Berater eines dänischen Kunstverlags angestellt. Außerdem illustrierte er Broschüren und Postkarten.²



G 4046

Kiefern in Tisvelde Hegn

1920, Öl auf Leinwand, 81 x 101,5 cm
Bezeichnet unten mittig: *Lud. v. ML*
(ligiert) *Tisvelde Hegn. 1920*
Provenienz: Bassenge 2013,
Kat.-Nr. A102/6215

Wie die Vorhut eines Strandwäldchens ragen drei Kiefern in den Abendhimmel. Die Sonne sinkt gerade hinter uns ins Meer, und obwohl der Sonnenuntergang selbst nicht Teil des Bildes ist, geben die Strahlen, die intensiv rot auf Stämme und Baumkronen treffen, einen Nachklang seines Spektakels. Unten führt ein Sandweg ins Dunkel des Kiefernwaldes. Zwei Radspuren zeugen von seiner Benutzung, doch Menschen entdecken wir nicht. Møgelgaards Blick richtete sich auf das Formenspiel der Natur. Kontrastvoll treffen Kiefernwipfel und glutrote Äste aufeinander. Die urwüchsig geschwungenen Linien erinnern ein wenig an den expressiven Strich eines van Goghs. Auch ähneln die skizzenhafte Pinselführung, die kräftige Farbverwendung und die Vereinfachung von Details der Formensprache dänischer Maler wie Fritz Syberg oder Peter Hansen, die der Künstlerkolonie der Fünen-Maler angehörten und mit ihren Bildern zum »modernen Durchbruch« um 1900 beitrugen. Obwohl keine Verbindungen Møgelgaards zu den fünischen Künstlern bekannt sind, ist in seinem Bild ein ähnliches Streben zu bemerken, den unmittelbaren Natureindruck mit der Betonung von Licht, Wetter und Lufttönen festzuhalten – und sich damit an Grundideen des Impressionismus zu orientieren.³ Die eigen tümliche Lichtstimmung und Melancholie eines Sommerabends in seinen flirrenden Farben wird zum Hauptmotiv. Das Waldgebiet Tisvilde Hegn liegt im äußersten Norden Seelands und grenzt durch eine kilometerlange Küstenpartie direkt ans Kattegat. Größtenteils im 18. Jahrhundert angepflanzt, sollte der Wald die Versandung des Landstriches durch Wanderdünen, die drohten, das Umland unter sich zu begraben, stoppen und den Grund wieder landwirtschaftlich nutzbar machen. CB

¹ <http://www.danskefilm.dk/skuespiller/15143.html> (zuletzt abgerufen am 25. 5. 2021).

² Bjerrum 1996 b.
³ Fabritius 2006, S. 76.

Fåborg 1783–1854 Kopenhagen

Jens Peter Møller absolvierte ab 1799 eine Malerlehre in Nordschleswig, bevor er 1803 an die Kopenhagener Akademie in die Klassen Nicolai Abildgaards und Christian August Lorentzens kam. Kurz nach seiner Ankunft in Kopenhagen freundete er sich mit dem gleichaltrigen Christoffer Wilhelm Eckersberg an und reiste mit ihm 1810 nach Paris.¹ Dort lernte er bei dem Kupferstecher Jean-Louis Anselin und arbeitete bis 1813 im Louvre, der unter Napoleon zum Musée Napoléon umbenannt wurde, als Konservator. Auch kopierte er Landschaftsgemälde Claude Lorrains. Über die Schweiz reiste Møller zurück nach Kopenhagen, wo er von 1814 bis 1818 als Zeichenlehrer an der Søkadetakademie, dem Vorläufer der Königlichen Marineakademie, sowie als Kurator der Königlichen Gemäldesammlung arbeitete. 1824 wurde er zum Titularprofessor an der Kopenhagener Akademie ernannt. Dort zählten Ditlev Blunck und Heinrich Buntzen zu seinen Schülern.² Møller gehört zu den Künstlern des frühen Goldenen Zeitalters, die der dänischen Landschaftsmalerei zum Durchbruch verhelfen.³

1
Klose/Martius 1975, S. 32.

2
Ragn Jensen 1995.

3
Klose/Martius 1975, S. 32.

4
Ziegler 1860, S. 37.

5
Wichmann 1981, S. 53.

30656 Gr
**Krogkleven bei
Christiania [heute Oslo]**
1833, Radierung auf Karton, Plattenmaß:
13,2 × 9,3 cm, Blattmaß: 16 × 11,2 cm
Bezeichnet in Spiegelschrift: 1833 / P M
Provenienz: Bassenge 2015,
Kat.-Nr. A106/5564

Møllers Radierung aus dem Jahr 1833 überträgt einen überwältigenden Ausblick in ein Format, das dem einer Postkarte gleicht. Steile Felswände säumen einen gewundenen Weg und rahmen den Blick auf eine Landschaft, in der sich bewaldete Inseln, Wasser, Hügel und Gebirgsketten in der Ferne abwechseln. Nadelbäume unterstreichen den Eindruck von schwindelerregender Höhe und Weite. Wir befinden uns nordwestlich von Oslo, oberhalb des Tyrifjords. Ausgangspunkt für das Panorama ist Krogkleven, eine klippengespaltene Schlucht, die von Fels- und Fichtenmassen umschlossen wird. Hier verlief einst eine Pilgerroute nach Trondheim und bis 1858 eine Straße Richtung Bergen. Bereits im 19. Jahrhundert besaß Krogkleven den Ruf eines »Aussichtspalastes« und »Belvederes und Bella vistas Norwegens, das kein Reisender unbesucht lassen sollte«.⁴ Besonders zur Zeit der norwegischen Nationalromantik inspirierte der Ort viele Künstler. Møller bereiste Norwegen 1833. Neben Künstlern wie Eckersberg, Jens Juel oder Erik Pauelsen wurde Møller insbesondere durch die Landschaften Johan Christian Dahls geprägt. Dieser malte bereits 1828 eine *Aussicht von Krokkleiva*, die Møller durchaus bekannt gewesen sein könnte, wenn sie ihm angesichts der Ähnlichkeit des Bildausschnitts nicht gar als Vorbild gedient hat. Møller war ein Vertreter des filigranen Landschaftsporträts, das sich durch eine Gleichwertigkeit aller Dinge im Naturraum und eine Staffelung von mannigfaltigen Details auszeichnete.⁵ Auch seine Radierung ist von einem feinen, detailreichen Strich geprägt. CB



Assens 1842–1905 Frederiksberg

Thorvald Simeon Niss ging als Sohn eines Malermeisters bei seinem Vater in die Lehre, bevor er von 1861 bis 1869 Abendkurse an der Kopenhagener Akademie besuchte. Parallel dazu arbeitete er von 1863 bis 1877 als Porzellanmaler an der Königlich Dänischen Porzellanmanufaktur in Kopenhagen, nur unterbrochen vom Deutsch-Dänischen Krieg, an dem er sich als Freiwilliger beteiligte.¹ Ende der 1870er Jahre begann Niss unter Anleitung seines Malerkollegen Otto Bache auf gemeinsamen Ausflügen mit der Freiluftmalerei.² Nach einem Besuch in Skagen 1887, in dessen Zuge er Mitglied der dortigen Künstlerkolonie wurde, begann er, sich ab den späten 1880er Jahren mit der Marinemalerei zu beschäftigen. Fortan suchte er unaufhörlich nach Motiven rund um das Wasser, welche er u. a. auf seinen Reisen nach Italien, Griechenland und Frankreich fand.³

8012 Hz
Bäuerin mit Brennholz
1880, Bleistift, Kreide, weiß gehöht, auf Karton, 28,6 × 22,5 cm
Bezeichnet unten rechts: *T Niss 1880*
Provenienz: Bruun Rasmussen 2014



Die drei Blätter von Thorvald Niss sind im Jahr 1880 entstanden und zeigen weder die südeuropäischen Landschaften Griechenlands oder Italiens noch die Marinebilder, für die Niss einigen Ruhm erhalten sollte. Vielmehr zeugen sie von einer intensiven Beschäftigung mit der dänischen Landschaft. Die *Holz sammelnden Bäuerinnen* sind in einer winterlichen Landschaft auf dem Heimweg, karg stehen die Bäume am Wegesrand und die Äste biegen sich nach links im Wind. Aus entgegengesetzter Richtung bläst der Wind vom eher herbstlichen Feld auf der Bleistift- und Kreidezeichnung *Ein Wanderer auf unbefestigtem Weg*. Ein junger Baum trägt noch die letzten Blätter, und ein Herr geht am Stock nahe des Horizonts. Selbstbewusst steht dagegen die junge *Bäuerin mit Brennholz* da. Ein Gewitter ist gerade vorübergezogen, die Wolken sind noch am Himmel zu sehen: Das Regenwasser steht in der Pfütze, in der sich der Himmel spiegelt. Niss setzte auch helle



8010 Hz
Holz sammelnde Bäuerinnen
1880, Bleistift und Tusche in Schwarz auf Büttenpapier, 24 × 20,2 cm
Bezeichnet unten rechts: *T Niss 1880*
Provenienz: Bruun Rasmussen 2014



8011 Hz
Ein Wanderer auf unbefestigtem Weg
1880, Aquarell, Bleistift und Kreide auf Karton, 30,7 × 24,8 cm
Bezeichnet unten rechts: *T Niss 1880*
Provenienz: Bruun Rasmussen 2014

Kreideakzente auf ihrem Kopftuch, ihren Schultern und dem Holzbündel. Zusammen mit ihren angewinkelten Armen wollte er wohl zeigen, dass der Schauer sie gerade erwischt hat. Alle drei Zeichnungen verbindet, dass Niss ganz offensichtlich die Spuren von etwas Abwesendem als konstitutiv für die Bildkomposition sah: die Wagenspuren. Niss, der auch die Künstlerkolonie Skagen im äußersten Norden Jütlands besuchte, kannte die beschwerlichen Reisebedingungen im Kutschwagen, die erst das Eisenbahnnetz radikal veränderte. Die tiefen Spuren, die der menschliche Wunsch nach immer schnelleren Transportmöglichkeiten auf der Erde hinterlassen wird, schreiben sich hier bereits als Linien in die Landwege ein, und Niss setzte diese in seinen Blättern an präsenter Stelle ein. Dass wir keine Gefährte sehen, sondern nur Wanderer, zeugt darüber hinaus von Niss' Interesse, die unterschiedlichen Lebensrealitäten der Gesellschaftsklassen des ausgehenden 19. Jahrhunderts zu porträtieren: Offensichtlich kommen die Kutschen und die in Regen und Schnee Holz sammelnden aus unterschiedlichen Welten. NA

1
Wenningsted Torgard 1997.
2
Hamburger Kunsthalle 2013, S. 16.
3
Svenningsen 2011 c, S. 175.

Kopenhagen 1856–1933 Kopenhagen

Als älterer der beiden Söhne des Malers Peter Christian Skovgaard erhielt Joakim Skovgaard zunächst Zeichenunterricht von seinem Vater. Anschließend absolvierte er eine Ausbildung in der Firma des Dekorationsmalers Christian Carl August Weber, bis er von 1871 bis 1876 die Kopenhagener Akademie besuchte. Angeregt durch Werke Peder Severin Krøyers, reiste Skovgaard von 1880 bis 1881 nach Paris, um sich im Atelier Léon Bonnats weiterzubilden. Bei einer späteren Reise nach Italien und Griechenland von 1882 bis 1884 wurde er von seinen Reisegefährten Theodor Philipsen und Kristian Zahrtmann zu der Verwendung klarer und leuchtender Farben inspiriert.¹ Sein persönliches Interesse an religiösen Themen führte zu großen Gemälden und ganzen Raumprogrammen. Seine gefeierten Fresken im Dom zu Viborg sind eines der geräumigsten künstlerischen Werke, die je einem einzelnen Künstler in Dänemark übertragen wurden.²



Flankiert von kleineren Ablegern, nimmt eine Distelstaude die Mitte der quadratischen Leinwand ein. Skovgaard vertiefte sich in die scharf gezackten Blätter der blütenlosen Pflanze. Nuancenreich ist die Grünpalette der dornigen Gewächse. Undurchdringliches Schwarz, abgedunkeltes Grün, aber auch helle Reflexe illustrieren die unmittelbare Naturerfahrung. Die direkte Umgebung der Disteln bleibt, wie auch der Hintergrund, unbestimmt. Fein ist unten links das Entstehungsjahr der Studie vermerkt: 1876 – ein Jahr vor dem Tod seines Vaters. Jedoch liegen einige Beschädigungen und Retuschen im Bereich der Jahreszahl vor. Wie in den meisten seiner früheren Landschaften sind der väterliche Einfluss und die landschaftliche Tradition des Goldenen Zeitalters auch Skovgaards *Distelstudie* deutlich anzumerken. In der christlichen Kunst gilt die Distel als Erlösungssymbol, aber auch als Sinnbild irdischer Schmerzen. Auch Édouard Manet widmete sich der Pflanze mit seinem Gemälde *Distel*, dessen Datierung umstritten ist und von 1858/60 bis 1880 reicht. Skovgaard, der 1876 noch Akademiestudent war, kam erst in späteren Jahren mit der französischen Malerei in Kontakt. Die Beschriftung »Proffesor Skovgaard« auf dem Keilrahmen ist insofern widersprüchlich, da Joakim erst 1909 lehrender Professor an der Kopenhagener Kunstakademie wurde.³ Vermutlich wurde die Notiz nachträglich hinzugefügt. CB

◀ G 4071
Distelstudie
1876, Öl auf Leinwand, auf Leinwand kaschiert, 21,8 × 22 cm
Bezeichnet unten links: 1876, verso
auf dem Keilrahmen: *Proffesor Skovgaard*
Provenienz: Bassenge 2015, Kat.-Nr. A105/6167

G 4072
Studie von rotem Mohn
Öl auf Papier, auf Holzplatte kaschiert, 19,2 × 16,6 cm / Nicht bezeichnet.
Provenienz: Bassenge 2015, Kat.-Nr. A105/6168



1
Hamburger Kunsthalle 2013, S. 170.
2
Watts 2012, S. 252.
3
Dahlmann Olsen 1998 a.
4
Drees 1999, S. 24.
5
Schram Vejlbj 2011 d, S. 84.
6
Werner 1996, S. 206.

Svendborg 1839 – 1907 Kopenhagen

Anton Erik Christian Thorenfeld absolvierte zunächst von 1855 bis 1858 in seiner Heimatstadt eine Malerlehre. Im Anschluss studierte er bis 1862 an der Kopenhagener Akademie, wo er sich als Landschaftsmaler ausbilden ließ und von Peter Christian Skovgaard, Vilhelm Kyhn und Frederik Christian Kiærskou unterrichtet wurde. Außerdem zählte Thorenfeld zu den Künstlern, die sich im Rahmen der »Höhlenakademie« in Kyhns Garten trafen, um im Freien zu malen. Auf diesem Weg tauschte er sich mit Malern wie Christian Zacho, Kristian Zahrtmann, August Jerndorff, Theodor Philipsen und Hans Smidth aus. 1885 bereiste er Deutschland und Holland; 1893 bis 1894 besuchte er Italien. Neben seiner Tätigkeit als Maler war Thorenfeld von 1869 bis 1884 als Basssänger im Königlich Dänischen Theater angestellt.¹

G 4095

Sommerliche jütländische
Heidelandschaft

1883, Öl auf Leinwand, 34,7 × 51 cm
Bezeichnet unten links: A. Thorenfeld
(18)83 / Provenienz: Bassenge 2015,
Kat.-Nr. A106/6162



Abbildung S. 378/379 ►

G 4093

Winterlandschaft
am See Mossø

1880, Öl auf Leinwand, 42 × 63,5 cm
Bezeichnet verso auf dem Keilrahmen:
*Fra Mossø Jylland [...] set fra fjorderne
ved Kløstermølle A. Thorenfeld 1880*
Provenienz: Bassenge 2015, Kat.-Nr.
A105/6164

Thorenfelds Bilder aus den frühen 1880er Jahren zeigen die jütländische Landschaft sowohl im Sommer als auch im Winter. Auffällig ist das rötliche Heidekraut in beiden Werken im Vordergrund zu sehen. In beiden Bildern legte Thorenfeld Wert darauf, auf die Präsenz des Menschen zu verweisen. In der Winterlandschaft sind dies Segelschiffe in der kalten, weiten Ferne, im Mittelgrund ragt zudem ein rauchender Schornstein hervor. Wir blicken von der kleinen Erhebung in der Nähe des Klosters am Mossø herab. Es muss früher Abend sein, denn die Sonne beginnt hinter der Erhebung bei der Klostermühle zu verschwinden. Thorenfeld fing den Moment ein, in dem das Licht gerade noch die Spitzen der Heidesträucher trifft. Ein paar helle Tupfer im sonst dunklen Violett genügen dafür. Die Landschaft ist hier sehr zeitgeistig impressionistisch und bleibt dennoch einer realistischen Darstellung einer spezifischen Landschaft verhaftet. Seine jütländische *Heidelandschaft* ist zwar auch in der ortsspezifischen Heide verankert, allerdings werden Hügel und Felder hier das Pars pro Toto einer spätromantischen dänischen Nationallandschaft. Deutlich ist die Ausbildung als Landschaftsmaler en plein air wie auch der Einfluss Skovgaards zu spüren. Während für diesen allerdings Seeland die zentrale Projektionsfläche der dänischen Nationallandschaft darstellte, war Thorenfelds dänischer visueller Resonanzraum bereits weiter gen Norden gewandert und klang – trotz Thorenfelds süddänischer Kindheit auf Fünen – besonders innerhalb der weiten jütländischen Heide nach. NA

¹
Ragn Jensen 1998.





Die 389 Gemälde, Zeichnungen und Druckgrafiken von fast 120 Künstlern, die der Berliner Sammler Christoph Müller in nur vier Jahren zusammentrug und 2016 dem Land Mecklenburg-Vorpommern zur Präsentation im Pommerschen Landesmuseum schenkte, erlauben einen weiten Blick vom Goldenen Zeitalter der dänischen Malerei bis hin zur Jahrhundertwende. Illustre Namen wie Abildgaard, der Lehrer Caspar David Friedrichs und Philipp Otto Runge an der Kopenhagener Akademie, Eckersberg und Skovgaard sind vertreten, aber auch in Deutschland bislang weniger bekannte Maler wie la Cour oder Thorenfeld. Erstmals werden nun alle Werke der mit Abstand größten Sammlung dänischer Malerei in einem deutschen Museum in Abbildungen und Texten anschaulich präsentiert.

SANDSTEIN



9 783954 986132