



BERLINER BEITRÄGE ZUR SKANDINAVISTIK

**Titel/
title:** *Facetten des Nordens
Räume – Konstruktionen – Identitäten*

**Autor(in)/
author:** Katrin S. Knopp

**Kapitel/
chapter:** »... hier ist der starre gewaltige Norden.« Skandinavische
Landschafts- und Genremalerei im 19. Jahrhundert«

In: Hecker-Stampehl, Jan/Kliemann-Geisinger, Hendriette (Hg.):
Facetten des Nordens. Räume – Konstruktionen – Identitäten.
Berlin: Nordeuropa-Institut, 1. Auflage, 2009

ISBN: 978-3-932406-32-4

**Reihe/
series:** Berliner Beiträge zur Skandinavistik, Bd. 17

ISSN: 0933-4009

**Seiten/
pages:** 57-92

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

© Copyright: Nordeuropa-Institut Berlin sowie die Autoren

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

KATRIN S. KNOPP
»... hier ist der starre gewaltige Norden.«
Skandinavische Landschafts- und Genremalerei
im 19. Jahrhundert

Einleitung

Ein charakteristisches Merkmal der bürgerlichen Kultur des 19. Jahrhunderts ist die Suche nach einer eigenen Identität, welche den Platz eines Individuums in der Gesellschaft, in der Kultur und in der Geschichte bestimmt und damit ein verlässliches Orientierungs- und Wertesystem bildet. Dieses Phänomen zeigt sich mit zeitlicher Verzögerung in allen europäischen Ländern und ist somit als wichtiger geistesgeschichtlicher Prozess innerhalb der Entwicklung hin zur Moderne zu bewerten.¹ Die Herausbildung bürgerlicher Identität stützt sich vor allem auf die Untersuchung der Geschichte als sinnstiftendes Modell, sie schlägt sich aber auch im Kunst-, Literatur- und Musikschaffen nieder; diese werden somit zu wichtigen Referenzen identitätsbildender Strukturen.

Die Fragestellung »Was ist der Norden?« bezieht sich in diesem Kontext also zunächst auf die Frage, in welcher Weise in der Landschafts- und Genremalerei ein Bild vom Norden und seiner Bevölkerung konstruiert wird, vor allem im Gegensatz zum vom hellenistischen Bildungsideal geprägten Ideal des Südens. Zweitens ergibt sich daraus die Frage, in welcher Form sich das Bürgertum als Käufer- und Auftraggeberschicht mit diesen Darstellungen vom Norden identifizierte und diese rezipierte.

Die folgende Untersuchung einer Konstruktion von Identität des nordeuropäischen Bürgertums des 19. Jahrhunderts, insbesondere ihres Selbstbildes, basiert auf der Annahme, dass »so etwas« wie eine kollektive Identität einer sozialen Gruppe existiert und die Möglichkeit überhaupt gegeben ist, deren Identität zu charakterisieren. Hierzu kann das kategoriale Modell herangezogen werden, welches Macleod basierend auf ihrer Untersuchung bürgerlicher Industrieller der viktorianischen Ära entwickelt hat, um gemeinsame und individuelle Facetten dieser Persön-

¹ Eine umfassende Darstellung der Entwicklung gesellschaftlicher, wirtschaftlicher und kultureller Prozesse im Zuge der Herausbildung einer modernen Industriegesellschaft in verschiedenen europäischen Ländern bieten: LANGEWIESCHE: 1985; TIMMERMANN: 1998.

lichkeiten darstellen zu können.² Dieses Modell beschränkt sich nicht nur auf die Beschreibung von psychologischen Persönlichkeitsanteilen, sondern bezieht auch gemeinsame historische und soziale Wahrnehmungshorizonte mit ein. Konkret unterscheidet Macleod drei Hauptkategorien, aus welchen sich die Persönlichkeit eines Menschen zusammensetzt: die kollektive, die soziale sowie die individuelle Identität. Während persönliche Anlagen und Erlebnisse als tiefenpsychologischer Teil des menschlichen Handelns zwar einen Hauptaspekt der individuellen Identität darstellen, bleibt dieser Aspekt der Persönlichkeit gleichzeitig der am schwersten greifbare. Da am Einzelfall haftend stellt er für die vorliegende Untersuchung, die ja für eine bestimmte Gruppe von Menschen allgemeingültige Aussagen sucht, einen nicht relevanten Aspekt von Persönlichkeit dar.

Als in hohem Maße von der Beschreibung von Einzelpersonen auf die Charakterisierung von Gruppen übertragbar erweist sich die Betrachtung der so genannten kollektiven und sozialen Identität. Nach Macleod sind historische und gesellschaftliche Begebenheiten, in die ein Mensch hineinwächst, prägend für die Persönlichkeitsentwicklung. So besitzt eine große Gruppe von Menschen, die zur selben Zeit am selben Ort aufwachsen, trotz ihrer individuellen Unterschiede eine kollektive Identität. Unter Rückgriff auf die Generationentheorie von Karl Mannheim kann hier von einem Generationszusammenhang gesprochen werden, der durch gemeinsames Erleben historischer Begebenheiten ein kollektives Empfinden entwickelt.³

2 Das Modell umfasst die vielschichtigen Ebenen der Identitätsbildung: Historische Umstände, Nationalität, Religion und regionale Umstände auf kollektiver Ebene. Dem untergeordnet ist eine Reihe von Gruppen, in welchen die sozialen Gewohnheiten analysiert werden, die eine Persönlichkeit ausbilden: Klasse (Schicht), Familie, Ausbildung und Beschäftigung. Dem nochmals untergeordnet stehen die Gewohnheiten, die wir selbst wählen können und mit denen wir unsere Freizeit gestalten, diese können variieren: Kunst, Musik, Sport. Und auf der untersten Ebene, die Affekte, die unser Handeln bestimmen, unsere Psyche. Die im Folgenden ausgeführten Thesen basieren auf diesem Modell. Darstellung findet es in: SACHKO MACLEOD: 1996.

3 Ich beziehe mich bei meiner Argumentation auf den historisch-gesellschaftlichen Generationsbegriff, der sich von dem genealogischen Generationsbegriff der Familienforschung sowie vom pädagogischen Verständnis abgrenzt. Die historisch-gesellschaftliche Begriffsdefinition geht von der Forschungsarbeit des Soziologen Karl Mannheims aus und besitzt in der soziologischen Forschung noch heute Gültigkeit. PINDER: 1926; MANNHEIM: 1970.

Die zweite Grundannahme, auf der die Untersuchung der Fragestellung basiert, besteht in der Differenzierung des Generationszusammenhangs unter Einbeziehung der von Macleod als soziale Identität bezeichneten Kategorie. In Abhängigkeit vom sozialen Kontext wird ein und derselbe historische Kontext unter Umständen ganz unterschiedlich erlebt und gedeutet. Es gilt also bei der Untersuchung eines Generationszusammenhangs die sozialen Hintergründe von Teilgruppen zu beachten, die für die Auffassung derselben historischen Begebenheiten zu unterschiedlicher Wahrnehmung, Wertung und Verarbeitung führen können. Um wieder Begriffe aus der Generationstheorie heranzuziehen: Es gilt innerhalb des Generationszusammenhangs auch die Generationseinheit zu differenzieren, also innerhalb des Generationszusammenhangs Gruppen mit gemeinsamen sozialen Hintergründen zu ermitteln, um verlässliche Aussagen über die Mentalität dieser Gruppen treffen zu können.⁴

In der vorliegenden Arbeit umfasst der Begriff der Identität die von Macleod als kollektiv und sozial bezeichneten Kategorien einer Persönlichkeit. Mit Hilfe dieser Kategorien kann eine Gruppe von Personen einer Generationseinheit innerhalb eines Generationszusammenhangs als Kollektiv zusammengefasst werden.

Das Bürgertum lässt sich also als kollektive Identität fassen, da es durch das Erleben desselben historischen Kontextes in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in einen Generationszusammenhang gestellt werden kann. Natürlich setzt sich die Schicht des Bürgertums aus unterschiedlichen Teilkollektiven zusammen.⁵ Für uns interessant sind vor allem die sozialen Hintergründe des neu entstehenden Beamtenstandes und des Bildungsbürgertums. Diese können innerhalb des Generationszusammenhangs als wirtschaftlich führende und die kulturelle Entwicklung prägende Schicht zu einer Generationseinheit gefasst werden. Welchen

4 »... diejenigen Gruppen, die innerhalb desselben Generationszusammenhangs in jeweils verschiedener Weise diese Erlebnisse verarbeiten [gemeint ist die aktuelle historische Situation], bilden jeweils verschiedene ›Generationseinheiten‹ im Rahmen desselben Generationszusammenhangs«. MANNHEIM: 1970, 544.

5 Askeland nimmt eine genaue Differenzierung des Bürgertums in unterschiedliche Teilgruppen vor und unternimmt dabei eine Charakterisierung des Bildungsbürgertums und des Beamtenstandes. Innerhalb seiner Untersuchung verschiedener bürgerlicher Schichten weist er nach, dass gerade das Bildungsbürgertum und der Beamtenstand die Konstitution und Institutionalisierung neuer Strukturen vorangetrieben und somit die Ausbildung einer bürgerlichen Identität und der damit verbundenen Gesellschaftsordnung entscheidend geprägt haben. Siehe hierzu: ASKELAND: 1991, 13–14.

historischen und sozialen Veränderungen diese Gruppe ausgesetzt war, die dann auch zur Notwendigkeit der Herausbildung sinnstiftender Wert- und Zielvorstellungen führten wird im Folgenden kurz zusammengefasst.

Historischer und sozialer Kontext

Die vielfältigen politischen, sozialen, wirtschaftlichen und technischen Veränderungen im 19. Jahrhundert können im Folgenden nur knapp zusammengefasst werden. Eine ausführliche Darlegung findet sich in den einschlägigen Werken zur Politik- und Sozialgeschichte. Die zentrale gemeinsame Erfahrung des Bürgertums als einer sich teilweise neu herausbildenden, teilweise wesentlich vergrößernden Schicht bestand im ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhundert im Wegfall und der Auflösung religiöser, sozialer und kultureller Gewissheiten, welche bis dahin als Grundlage gesellschaftlicher Struktur und institutionalisierter Räume gedient hatten. Das Zerschneiden und der Wegfall dieses Bezugssystems führten zum Erleben einer Halt- und Orientierungslosigkeit.

Die Aufklärung hatte jene durch die Religion legitimierte ständische Ordnung untergraben. Erschütternder waren jedoch wissenschaftliche Erkenntnisse wie die von Darwin entwickelte Evolutionstheorie sowie der technische Fortschritt. Beide nährten den Zweifel, der zum Verlust alter Glaubengewissheiten führte sowie die Glaubensausübung konfessioneller Institutionen enturzelt in den privaten Bereich zurückdrängte.⁶

Die zeitgleich einsetzende Folgen der Industrialisierung wie die einschneidende Veränderung der Landschaft, die Herausbildung einer neuen Infrastruktur und die Urbanisierung führten zur Veränderung der Erwerbsstrukturen und damit in den ländlichen Gebieten zu fehlenden Erwerbsquellen, Notsituationen und schließlich zur Landflucht sowie zur Entstehung der Arbeiterklasse.⁷ Ständesystem und Zunftordnungen begannen sich aufzulösen. Auch aus anderen sozialen Gruppen wie dem

6 Mircea Eliade stellt in seiner Schrift *Kosmos und Geschichte* von gesellschaftlichen Strukturen abhängige Veränderungen religiöser Vorstellungen dar. Das nachhegelianische Weltbild des Marxismus und des Historizismus wird in *Der Schrecken der Geschichte* beschrieben in: ELIADE: 1994, 160–166.

7 Zu der historischen Darstellung des gesellschaftlichen Wandels zur Zeit der Romantik siehe: BERDING: 1962, 165; WOLF: 1998, 21–22.

Die Auswirkungen wirtschaftlicher und gesellschaftlicher Prozesse auf landschaftliche Veränderung und die damit einhergehende neue Auffassung von Natur wird diskutiert in: WAGNER: 1993.

Handwerk oder Handel waren in diesem Zusammenhang Teile der Bürgerschicht aufgestiegen. Insgesamt führte dies zu einem Verlust des bekannten sozialen und kulturellen Gefüges mit seinen Rollenbildern und althergebrachten das Leben, den Jahresablauf und den Tag regulierenden Traditionen, welche das Selbstbild und damit die Identität bestimmten.

Der eigene Platz im Leben war nun nicht mehr von vorn herein bestimmt. Im 19. Jahrhundert setzte ein Individualisierungsprozess ein, welcher dem Menschen die Wahlmöglichkeit und die Chance einer individuellen Entfaltung der Persönlichkeit erst ermöglichte, gleichzeitig allerdings auch Unsicherheit und Vereinzelung mit sich brachte.⁸ Meisthaft ist dieses Gefühl des Verlorenseins in Caspar David Friedrichs *Mönch am Meer* ausgedrückt. Hier zeigt sich im uferlosen Raum, der durch keinerlei Begrenzung aus dem Bild heraus fließenden waagrechten Kompositionslinien der Gedanke von Freiheit und grenzenloser Möglichkeiten an. Gleichzeitig findet in der kleinen, einsamen Mönchsfigur die Verlorenheit, des ›Geworfenseins‹ Ausdruck. Ausgehend von der beschriebenen historischen Situation mussten von der neuen Schicht des Bürgertums auf kollektiver Ebene neue Strukturen geschaffen werden. Neue Wertvorstellungen wurden entwickelt und eine neue Sinnfindung und ein neuer Platz innerhalb der Gesellschaft gefunden.

In einer durch das Gedankengut der Aufklärung geprägten Zeit verwundert es wenig, dass diese Aufgabe der Sinnfindung der Wissenschaft zugeschrieben wurde.⁹ Hierbei nahm die Wissenschaft der Geschichte die führende Stellung ein. Der »Kult der Geschichte« im 19. Jahrhundert kann daher als Versuch erklärt werden, durch ein Verständnis der Vergangenheit etwas über die zukünftige Bestimmung herauszufinden und so seinen Platz in der Welt zu konstituieren. Religiöse Sinnfragen wurden auf die rationale Ebene wissenschaftlicher Überprüfbarkeit übertragen. Hierbei handelte es sich um den bewussten Prozess einer Suche nach den eigenen Wurzeln und dem Platz innerhalb der Geschichte.

8 Die auf Hegel und dem Jenaer Kreis basierende Geisteshaltung der Romantik formuliert den Gedanken des »Geworfenseins« des Individuums in die Welt und beschreibt damit den Eindruck von Verlorenheit und Vereinzelung, der innerhalb des Individualisierungsprozesses der Moderne auftritt. Darstellung findet diese frühromantische Weltsicht in: UERLINGS: 2000.

9 Eine umfassende Untersuchung welche Rolle die Wissenschaft für die Identitätsbildung der bürgerlichen Kultur im 19. Jahrhundert spielt, unternimmt Peter Gay in seiner Abhandlung: GAY: 1995, 264–279.

Diese historischen Prozesse und ihre Folgen für das bürgerliche Selbstverständnis sind in vergleichbarer Weise in allen europäischen Ländern abzulesen. Sie fanden allerdings abhängig vom technischen und wirtschaftlichen Fortschritt in zeitlicher Verzögerung statt. England nahm hier bereits im ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhundert eine Führungsposition ein. Bis hin zur Jahrhundertmitte sind ähnliche Prozesse in weiten Teilen Frankreichs, Deutschlands und Polens zu beobachten. Italien sowie die baltischen Staaten folgten spät.¹⁰

Jene für die vorliegende Arbeit bedeutenden Entwicklungen in Skandinavien weichen von anderen europäischen Staaten jedoch ab, da hier zwar der historische Prozess der Industrialisierung später einsetzte, durch kulturelle Kontakte und Austausch, vor allem mit Deutschland, jedoch erstaunlich früh eine bewusste Auseinandersetzung mit den Fragen der Identitätsbildung stattfand. Wir können hier nicht nur den Versuch beobachten, durch die Bildung von symbolhaften Objekten, die gemeinsame Wertvorstellungen verkörpern, ein sichtbares Referenzsystem einer sich neu konstituierenden Identität zu schaffen; die Herausbildung der nordischen Identität weist außerdem gerade durch die Konfrontation mit derartigen Prozessen anderer Nationen die Besonderheit auf, dass die Entwicklung gemeinsamer Werte mit der gezielten Abgrenzung zu anderen Nationen und ihren Symbolen einherging.

Der wissenschaftliche Diskurs, welcher in Norwegen, Dänemark und Schweden, an der Konstruktion einer nordischen Identität beteiligt war, nahm seinen Ausgangspunkt beim Gedankengut der romantischen Naturphilosophie, das zunächst in Deutschland formuliert worden war.¹¹ Die eigene fehlende Tradition ließ das Bürgertum nach Anknüpfungspunkten und sinnstiftenden Leitbildern suchen. Geschichte, Landschaft und Volksleben wurden in dieser Hinsicht neu und sinnstiftend gedeutet. »Der Kult der Geschichte war in der bürgerlichen Kultur ein Versuch, die fehlende Tradition einer politischen Einheit in einer höheren Einheit wiederzufinden.«¹² Auf der Suche nach den Wurzeln der eigenen Identität

¹⁰ Sozialhistorische Entwicklungen der einzelnen europäischen Länder und deren Einfluss auf ihre Selbstwahrnehmung und den Identitätsbildungsprozess sind dargestellt in: KORTE: 1993; PERKINS: 1999.

¹¹ Der Einfluss romantischer Philosophie auf Skandinavien sowie die zeitliche Verzögerung bei der Übernahme dieser Ideen zunächst durch Oehlenschläger und Grundtvig findet Darstellung in: LÖNNROTH: 2000.

¹² BELTING: 1999, 51.

wandte sich die Wissenschaft nun also der Erforschung landschaftlicher, volkstümlicher Besonderheiten zu.

Ein wesentlicher Aspekt eines Sinnfindungsprozesses ist die Formulierung gemeinsamer Glaubens-, Wert- und Zielvorstellungen. Werte und Prinzipien bilden eine Legitimationsgrundlage für kollektives Handeln und werden mythologisiert.¹³ Unter Mythologisierung wird das Entstehen spezieller kultureller Bedeutungsträger verstanden, denen eine symbolische Bedeutung eingeschrieben wird, wodurch ihre primär materielle Funktion zugunsten des symbolischen Wertes in den Hintergrund tritt. Beispiele hierfür sind Fahnen, Denkmäler, Trachten, Orte oder Gebäude. Gleiches gilt aber auch für primär symbolische Güter wie Hymnen oder Rituale.¹⁴ Diese »Verdinglichung« erlaubt die Identifikation eines Individuums mit den symbolisierten Werten und Normen der Gruppe und bindet letztere zu einem Kollektiv zusammen.

Bei der Identitätssuche und der Legitimation kollektiver Werte und Normen durch ihre Mythologisierung spielen vor allem Kunst, Literatur, Philosophie aber auch die Wissenschaft – als Versuch einer »Welterklärung« – eine wichtige Rolle.

Örtliche Abgrenzung – die nordische Landschaft als neues Bildthema

Die arkadische Landschaft

Seit dem 16. Jahrhundert übernahmen Akademien die Ausbildung von Malern und lösten dabei die handwerklichen Betriebe ab.¹⁵ Neben die Vermittlung rein technischen Wissens über Herstellung von Farben, Vorbereitung der Bildgründe und andere handwerkliche Grundkenntnisse trat nun auch die Lehre über Bildinhalte und ihre angemessene Verarbeitung. Die Hierarchie der Gattungen und die Normen zur adäquaten Umsetzung einer Komposition, beides der akademischen Lehre immanente

¹³ Zur Entstehung von allgemeingültigen Symbolen und deren Bedeutung im Kontext einer Gruppe: EBERHARD, GAWLIKOWSKI und SEEYSCHAB: 1983, 17–21.

¹⁴ Zum Prozess der Mythologisierung und seiner Funktionsweise siehe: ebd., 17.

¹⁵ Zur Entstehung der Akademien und ihrer Bedeutung für die kunsthistorische Entwicklung siehe: HELLWIG: 1997, 376.

Theorieteile, bilden die Voraussetzung für das Verständnis der kulturhistorischen Tradition, von welcher sich die Darstellung der nordischen Landschaft gezielt abgrenzte. Bei der Hierarchie der Gattungen handelte es sich um eine bewertende Rangordnung verschiedener Bildthemen. Sie geht bereits auf die Anfänge der Accademia di San Luca in Rom zurück und wurde zwischen 1666 und 1688 von André Félibien (1619–1695) verbindlich dargestellt.¹⁶

Als anspruchsvollste, wertvollste und somit der Malerei würdigste Gattungen werden innerhalb der akademischen Theorie die religiöse Malerei und die Darstellung mythologischer sowie historischer Themen unter den Überbegriff der Historienmalerei gefasst. Darunter, aber immer noch der Kunst und den Akademien würdig, werden die Allegorie und das Portrait hoch stehender Persönlichkeiten eingestuft. Minderwertige Gattungen und damit Malern außerhalb der Akademien vorbehalten, die auch abfällig als »Fächler« bezeichnet wurden, waren in absteigender Rangfolge: Genremalerei, Landschaft und Stilleben.¹⁷ Einfache Menschen und alltägliche Motive, das Genre, wurden als niedere Themen und der Malerei nicht würdig eingestuft. Noch weniger angesehen war die Darstellung der Natur. Das Stilleben war schließlich eine Gattung, die auszuüben als rein handwerkliches Abbilden aufgefasst wurde, da es nur »tote« Natur zum Gegenstand habe und somit wertlos sei. Diese Gattung war daher auch ein Bereich der Malerei, welcher Frauen offen stand.

Dass diese Vorstellungen unter Anhängern des klassizistischen Bildungsideals bis weit ins 19. Jahrhundert verbreitet war, zeigt die abfällige Äußerung Cornelius' über Landschafts- und Genremaler anlässlich des Besuchs einer Akademieausstellung in München:

Das sind die Fächler, die Classe von Malern, denen die Kunst nicht in ihrer Allheit und Einheit erscheint; sondern die sich ein Fach auslesen und dafür allein arbeiten. Sie sind immer ein Zeichen des Verfalls der Kunst und behalten

¹⁶ Eine ausführliche Darstellung findet sich in: POCHAT: 1986.

¹⁷ Die Bezeichnung »Genremalerei« wird hier im Verständnis der heutigen kunsthistorischen Forschung verwendet; sie begann sich als Gattungsbegriff erst im 19. Jahrhundert zu schärfen und wurde in früheren Zeiten unter Überbegriffen wie »Sittenbild«, »Gattungsmalerei«, »Bamboccianten« oder Ähnlichem zusammengefasst. Eine genaue Ausführung zum Bedeutungswandel des Genrebegriffs sowie eine Abgrenzung und Definition finden sich in: IMMEL: 1967, 12–16.

Zur Rangfolge der Gattungen und ihrer Bewertung innerhalb des akademischen Diskurses und in der Publikumsrezeption siehe: BUSCH: 1993, 22–24; HELLWIG: 1997, 419–420.

nur einigen Werth, insofern sie sich auf die wahre, allumfassende Kunst stützen, wie die Niederländer, sonst sind sie immer langweilig.¹⁸

Tatsächlich wurde diese streng kategorisierende und bewertende Hierarchie der Gattungen nicht so strikt eingehalten und die Grenzen zwischen den einzelnen Bereichen waren fließend. Schon die frühen Idealisten wie Annibale Carracci (1560–1609) versuchten sich in der Genremalerei oder der Landschaft.¹⁹ Dies führen unter anderem sein *Bohnenesser* oder die Berliner *Flusslandschaft mit Kastell und Brücke* von 1600 exemplarisch vor Augen.²⁰

In der weiteren Entwicklung zeigen Nicolas Poussins (1594–1665) und Claude Lorrains (1600–1682) Landschaften, wie sich in der akademischen Malerei eine bestimmte Form von Landschaft als legitimes und hoch geachtetes Motiv etablierte.²¹ Wegen der winzigen Staffagefiguren, die biblische oder mythologische Szenen zeigten, wurden diese Landschaften in die höchste Kategorie der Gattungen eingestuft. Wetter- und Naturphänomene, welche die Wendung der dargestellten Geschichte widerspiegelten, führten dazu, dass diese Bilder in akademischen Vorlesungen als einzigartige Beispiele besprochen wurden und in vielen theoretischen Texten über ästhetische Theorie Beachtung fanden.²²

Die allmähliche Akzeptanz von Landschaftsgemälden, welche durch integrierte religiöse oder mythologische Szenen in der Hierarchie der Gattungen als einer höheren Position zugehörig angesehen wurden, führte zur Formulierung normativer Regeln zur angemessenen Landschaftsdarstellung. In diesem Sinne war es immer ein ganz bestimmter Typus von Landschaft, der Darstellung fand: die arkadische Landschaft.²³ Es

¹⁸ Cornelius zitiert nach: IMMEL: 1967, 18.

¹⁹ Dies geschah freilich unter den akademischen Maßgaben der *electio* und der Wahrung des *decorum*. Auch sind in diesen »Ideallandschaften« Vorläufer des Typus der »arkadischen Landschaft« zu sehen. SCHNEIDER: 1999a, 117–155.

²⁰ Annibale CARACCI: *Der Bohnenesser*, 1580–1590, Galleria Colonna, Rom. Annibale CARACCI: *Flusslandschaft mit Kastell und Brücke*, um 1600, Gemäldegalerie Berlin.

²¹ Eine ausführliche Darstellung zur Entwicklung der idealen Landschaft durch Poussin und Lorrain findet sich bei: SCHNEIDER: 1999a, 123–135. Siehe außerdem: ROSSHOLM LAGERLÖF: 1990.

²² Zur Vorbildlichkeit und Rezeption Poussins innerhalb der Akademien siehe: BUSCH: 1993, 19–20.

²³ Die Bezeichnung »arkadisch« bezieht sich nicht auf den Landstrich in Griechenland, sondern meint »Arkadien« als Sinnbild eines paradiesischen, idealen Naturzu-

handelt sich dabei häufig um keinen topographisch genau zu lokalisierenden Ort, denn die Anordnung der Elemente im Bild entspricht keinem realen Naturraum. Charakteristische Elemente der italienischen Campagna werden als Versatzstücke verwendet und zu einer Kompositionslandschaft zusammengesetzt.

In Claude Lorrains *Landschaft mit Opfer an Apoll*²⁴ öffnet sich von einem erhöhten Betrachterstandpunkt der Blick in die Ebene. Sanfte Hügel, durchschlängelt von Flüssen, breiten sich aus, verblauen in einer dunstigen Ferne. Ein rahmender Baum mit weichem Laub begrenzt das Blickfeld und das Bild auf einer Seite. Im sanften, dunstigen Licht eines spätsommerlichen Nachmittags erheben sich versatzstückartig antike Tempel oder Ruinen. Aus der Kombination dieser Elemente ergibt sich die Vorstellung einer idealen südlichen Landschaft, die einen Bezug herstellt zwischen landschaftlicher Charakteristik (Licht, Hügel, Bäume) und dem kulturellen Erbe der Antike (antike Bauwerke, Ruinen sowie Szenen der Mythologie oder Geschichte). Die ästhetischen Kriterien bringen somit ein bestimmtes Kulturverständnis von Italien als Zentrum der europäischen Kultur zum Ausdruck.

Beispielhaft wurde dieses Kulturverständnis von Dr. Samuel Johnsons ausgedrückt, indem er zusammenfasst, warum gebildete Menschen nach Italien reisen sollten: »All unsere Religion, all unsere Kunst, fast alles was uns über die Barbarei erhebt, ist von den Küsten des Mittelmeers zu uns gekommen.«²⁵

Tatsächlich war im 18. Jahrhundert die *grand tour*, die Reise durch Italien, längst zum festen Bestandteil der Bildung junger adliger und zunehmend auch bürgerlicher Männer geworden.²⁶ Nicht nur der Besuch von Kunstsammlungen und antiken Monumenten, nicht nur der gesellschaftliche Horizont der Reise, sondern auch das Erleben der italienischen Natur wurde als Beitrag zur Herausbildung eines kultivierten Menschen begriffen.

standes, wie er in antiker Hirtendichtung beschrieben wird. Dieses Idealbild wird verknüpft mit der Rom umgebenden Natur der Campagna.

24 Originaltitel: *The Father of Psyche Sacrificing at the Temple of Apollo*.

25 Samuel Johnson zitiert nach: MILLER: 2006, 132.

26 Eine ausführliche Darstellung zur *grand tour* und der Bedeutung, die Italien für die europäische Kultur zur Zeit des Klassizismus beigemessen wurde, findet sich in: KNOLL: 2006, 35–42. Siehe außerdem: BRILLI: 1989. Die folgenden Ausführungen stützen sich auf Knolls Darstellung.

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

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

Abb. 1: Claude LORRAIN: *The Father of Psyche Sacrificing at the Temple of Apollo*
(1660–1679)²⁷

²⁷ Bildnachweis am Ende des Bandes.

Wie die südliche Natur Menschen hervorgebracht hatte, welche das kulturelle Erbe der europäischen Welt schufen, vermochte dieses Naturerlebnis, so glaubte man, auch auf die Menschen ihrer Zeit einen charakterbildenden und kultivierenden Einfluss haben. Dass eine Arkadische Landschaft mit religiösen oder mythologischen Staffagefiguren trotz der weiterhin bestehenden Hierarchie der Gattungen eine derartige Wertschätzung erfuhr, hat damit also noch einen weiteren Grund. Sie erfüllt durch ihre bildende und belehrende Wirkung (*docere*) – zusätzlich zum Erfreuen des Betrachters (*delectare*) – eine weitere der von den Akademien geforderten Bildwirkungen, die auf die antike Rhetoriktheorie Ciceros zurückgeht. Außerdem spielte hier eine große Rolle, dass es sich nicht um die bloße Nachahmung eines topographischen Vorbildes handelte, sondern um ein eklektisches Zusammensetzen zu einem idealen Naturbild, somit dem Anspruch des *decorums* einer idealen Erfindung gerecht wird.²⁸

Die kulturbringende Kraft, welche der arkadischen, südlichen Landschaft zugeschrieben wurde, äußert sich schließlich auch in der Anlage von Landschaftsgärten. Ausgehend von England – bald auch in Deutschland und im übrigen Europa verbreitet – wurden natürlich wirkende Parks angelegt, die einer den Bildern Poussins und Lorrains nachempfundenen arkadischen Landschaft entsprachen.²⁹ Der vom Fürsten Leopold III. Friedrich Franz von Anhalt-Dessau unternommene Versuch, sein ganzes Reich in einen Landschaftsgarten zu verwandeln und dadurch die gesamte Bevölkerung zu bilden und zu kultivieren, zeugt vom festen Glauben an die kulturbringende und zivilisierende Kraft der südlichen Landschaft.³⁰

Die Umdeutung der nordischen Landschaft – vom Schrecken zum Erhabenen

Gegensatz zur kulturbildenden, zivilisierten und zivilisierenden italienischen Landschaft war die unzivilisierte, wilde, nordische: Schroffe Felsen, Berge und dunkle Wälder waren negativ konnotiert. Beschreibungen

²⁸ MILDNER-FLESCHE: 1983.

²⁹ MAIER-SOLGK und GREUTER: 1997, 36–37.

³⁰ Zur pädagogischen Intention der Anlage des Gartenreichs Dessau-Wörlitz siehe: MAIER-SOLGK und GREUTER: 1997, 64–65.

von Alpenüberquerungen und auch Abschnitte des Rheintals, das der Italienreisende durchqueren musste, zeugen in diesem Sinne von Abscheu und Abwertung. So notiert der Völkerkundler und Geograph Georg Forster 1790 seine Eindrücke über das Rheintal:

[...] im engen Felstal, von höheren Bergrücken umschlossen, und, wie ein Schwalbennest, zwischen ein paar schroffen Spitzen klebend, ängstlich, hängt hier so mancher zertrümmerte, verlassene Wohnsitz der adligen Räuber, die einst der Schrecken des Schiffenden waren.³¹

Über das Hochgebirge der Alpen liest man noch 1842:

Ringsum steigen die Berge der Schöllenen senkrecht, glatt und kahl in grausenhafter Nacktheit empor; schwarze Mauern 100–1000 Fuß hoch. [...] Oft scheint der Ausweg zu fehlen; und wenn er wieder erscheint, öffnet er nur die Aussicht in noch furchtbarere Wüstenei.³²

Je weiter es nach Norden ging, je weiter entfernt der Landstrich vom segensreichen und kulturbringenden Italien lag, desto wilder, zerstörender und zersetzender dachte man ihn sich. Reisen nach Norwegen, Schweden oder Finnland lagen außerhalb des Interesses.³³ Das Rheintal oder die Alpen beschrieben die Reisenden als schreckliches, nordisches Gegenbild, das man durchqueren musste, um letztendlich nach Italien zu gelangen und an den Früchten europäischer Kultur Teil zu haben.

Wie diese Beispiele zeigen, war das Bild der nordischen Landschaft noch nicht differenziert, doch umso schärfer als Antithese zum idealisierten Süden ausgebildet: Schönheit gegen Hässlichkeit, Kultur und Zivilisation gegen Barbarei und Wildheit; diese Gegensätze lassen sich gewissermaßen auf einen Nenner bringen als das ›Paradies des Südens‹ gegen das ›Chaos des Nordens‹. Im Zuge jener mit der Entwicklung einer nordischen Identität einhergehenden Selbstwahrnehmung des nordeuropäischen Bürgertums im 19. Jahrhundert fand eine völlige Umwertung statt. Damit die nordische Landschaft eine positive Umdeutung erfahren, gar zu einem wichtigen Identifikationstopos innerhalb der Identitätsbildung des Bürgertums in Nordeuropa werden konnte, bedurfte es eines Wan-

³¹ Forster zitiert nach KNOLL: 2006, 72.

³² Zschokke zitiert nach: ebd., 78.

³³ Zur Konstruktion und Präsentation einer nordischen Identität im Zusammenhang mit der Tourismusbranche siehe: SEMMINGSEN, MONSEN, TSCHUDI-MADSEN und USTED: 1980, 275–277.

dels der Geisteshaltung und – damit verbunden – einer positiven Umdeutung bestimmter Landschaftsformen.

Einen wichtigen Beitrag hierzu legte Edmund Burkes (1726–1797) 1757 veröffentlichte Abhandlung mit dem Titel: *A Philosophical Enquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Die darin formulierte Ästhetik des feierlichen Schreckens und genussvollen Schauderns beinhaltet den Gedanken, dass der Mensch sich im Erleben bedrohlicher und plötzlich eintretender Gefahrensituationen seiner Sterblichkeit bewusst werde und dadurch eine Reinigung von Affekten erhalte.³⁴ Das Erschreckende wird also sinnstiftend gedeutet (über das Erleben und die damit verbundene Erkenntnis der eigenen Sterblichkeit) und zum Kunstprinzip erhoben (an die Stelle des tatsächlichen Ausgeliefertseins an lebensbedrohliche Situationen tritt das Erleben durch den Katalysator der Kunst).

Die Kategorien des Großartigen, des Archaisch-Rohen, subjektive Stimmungsreize des Bizarren, Dunklen, Chaotischen, ja Schockeffekte, die die Gründe und Abgründe der menschlichen Seele beleuchten, wurden von da an im europäischen Denken zunehmend als die maßgeblichen Triebkräfte wirklich überwältigender Kunstwerke angesehen.³⁵

Burkes Theorie wurde auf die Darstellung der arkadischen Landschaft übertragen, und so fanden sich in der europäischen Kunst schon bald Gemälde, die Stürme und Gewitter in der Campagna darstellten. Bald wird, noch immer den kompositorischen Regeln der Ideallandschaft folgend, die so genannte Heroische Landschaft zum festen Bestandteil des akademischen Bildrepertoires. Höhepunkt fand diese Form der Darstellung in den Werken Joseph Anton Kochs (1768–1839).³⁶ Beispielhaft dafür ist seine *Landschaft nach einem Gewitter* von 1830. Neben den akademischen Kompositionsformen mit erhöhtem Betrachterstandpunkt, rahmendem Baum, Blick in die Ebene und der farblichen Abstufung von Brauntönen im Vordergrund, über Grün im Mittelgrund zur Verblauung nach hinten, findet sich hier die Darstellung eines abziehenden Gewitter-

34 Zur Wirkungsweise von Burkes Ästhetik siehe: ZIMMER: 1995, 46–48.

35 SCHNEIDER: 1999b, 13.

36 Zur Heroischen Landschaft siehe: SCHNEIDER: 1999b, 20.

sturms, der durch die Natur braust und somit zum beispielhaften Erleben eines erhabenen Moments wird.³⁷

Aber nicht nur das Erleben dramatischer Situationen, sondern auch die Beschreibung und Betrachtung der wilden, unberührten, nordischen Natur werden nun als wertvoll angesehen, weil sich hier das Motiv des Erhabenen *par excellence* findet. Burke stellte im zweiten Teil seiner Abhandlung einen Kanon sinnlicher Eigenschaften als Ausdruck des Erhabenen zusammen. Mit diesen lassen sich typische Versatzstücke nordischer Landschaften fassen: schroffe Felsen, hohe Berge, dunkle Wälder und Wasserfälle.³⁸

Die Herausbildung der nordischen Landschaft als Bildthema

Nach und nach rückten durch jene von Burke angestoßene Entwicklung neue Landschaften ins Blickfeld der Aufmerksamkeit, zunächst natürlich diejenigen Landstriche, welche auf der Reise nach Italien passiert werden mussten: die schaurig schönen Schweizer Alpen. Es folgten schottische Hochmoore, Schwarzwald und Harz, schließlich norwegische Fjorde, Wasserfälle und Wälder.³⁹ Eines der ersten Bilder, welches dem neuen, positiven Typus der nordischen Landschaft entsprach und welches sich ferner den akademischen Kompositionsregeln widersetzte, war Caspar David Friedrichs *Tetschner Altar*.⁴⁰

Der im Bildzentrum emporragende, massive Berggipfel wird bekrönt mit einem Kreuzifix, das von den Strahlen der hinter dem Felsen stehenden Sonne beleuchtet wird. Von seinem tief liegenden Standpunkt kann der Betrachter nur nach oben zu dem Berggipfel aufblicken, der sich, verschattet und von dunklen Tannen bestanden, weglos vor ihm erhebt. Kein rahmendes Bildelement lenkt den Blick, im Gegenteil: Die im Dunklen liegende, den Blick verstellende Felswand ist eine Antithese zur sich öffnenden, gerahmten Kompositionsweise akademischer Landschaften. Nicht nur Landschaftstypus und Motiv, sondern auch Kompositions-

37 Joseph Anton KOCH: *Landschaft nach einem Gewitter*, um 1830, Staatsgalerie, Stuttgart.

38 STRUBE: 1989, 10.

39 SCHNEIDER: 1999b, 15.

40 Caspar David FRIEDRICH: *Tetschner Altar*, 1807/08, Gemäldegalerie Neue Meister, Dresden.

strukturen stehen hier also der Arkadischen Landschaft antithetisch gegenüber.

Der das Bild zierende Rahmen wurde zur gleichen Zeit angefertigt. Ähren und Weintrauben, die gotische Bogenform, das Trinitätssymbol des Dreiecks mit dem Auge Gottes sowie die aus den Palmzweigen wachsenden Engelsköpfe verweisen auf die religiöse Bedeutung des Bildinhaltes.⁴¹ Tatsächlich zeigt die Landschaftsdarstellung mit dem Kruzifix auf dem Berggipfel ein Abbild eines religiösen Kunstwerks, genauer einer Kreuzigungsdarstellung, die in Kombination mit den Ähren und Weintrauben des Rahmens als Symbol für das Abendmahl auf die Passion Christi verweist. Bedeutsam ist hier die Tatsache, dass das religiöse Ereignis, die Kreuzigung Christi, nicht mehr direkt dargestellt ist, sondern als Abbild eines Abbildes. Die Landschaft wird zum symbolhaften Träger religiöser Gefühle. Dem Landschaftserlebnis wird somit, wie bereits bei Burke, eine sinnstiftende Rolle zugesprochen.

Diese Form der Deutung wird durch die Aussagen des Künstlers selbst unterstützt, der sich im durch die öffentliche Ausstellung des Bildes entfachten so genannten Friedrich-Ramdohr-Streit gezwungen sah, seine Darstellung zu verteidigen und zu erklären. Von Friedrich als Künstlerpersönlichkeit abgekoppelt, steht der Tetschner Altar als Beispiel für eine neue Naturauffassung, die im Zuge der Romantik entwickelt und ansatzweise bereits bei Burke formuliert wurde. Zentraler Gedanke der romantischen Naturphilosophie war, dass im Naturerleben der Mensch dem Göttlichen begegne und dass Gottes Schöpfung eine Möglichkeit biete, mit ihrem Schöpfer in Kontakt zu treten.⁴² Die religiöse und damit sinnstiftende Auffassung von Landschaft, wie sie charakteristisch für die Romantik war, zeigt sich in einem Zitat von Friedrichs Künstlerkollegen Carl Gustav Carus aus dem Jahr 1835:

Tritt denn hin auf den Gipfel des Gebirges, schau hin über die langen Hügelreihen ... und welches Gefühl ergreift Dich? Es ist eine stille Andacht in Dir, Du selbst verlierst dich im unbegrenzten Raume, Dein ganzes Wesen erfährt

⁴¹ Die Entstehungsgeschichte des Bildes sowie die religiöse Deutung des Bildgegenstands und des Rahmens sind ausführlich dargestellt in: BUSCH: 1998, 263–280 sowie ZACHARIAS: 2006.

⁴² Zur religiösen Anschauung der Landschaft durch die romantische Philosophie in Deutschland siehe: SCHNEIDER: 1999a, 191–192.

eine stille Läuterung und Reinigung, Dein Ich verschwindet, Du bist nichts, Gott ist alles.⁴³

Eine wichtige Voraussetzung für dieses Gotteserlebnis bestand darin, die unberührte, noch nicht von Menschenhand verdorbene Natur zu finden; einen abgelegenen Winkel, in welchem dieses Gotteserlebnis überhaupt noch möglich war.⁴⁴ Zum Sinnbild der unberührten göttlichen Natur wurde damit die nordische Landschaft, insbesondere die wilden Gegenden mit Felsen, Wasserfällen und dunklen Wäldern. Um dies nochmals ausdrücklich zu unterstreichen: Die nordische Landschaft, im 17. und 18. Jahrhundert noch als das genaue Gegenstück zur paradiesischen Arkadischen Landschaft aufgefasst, wurde nun zum Ort, an dem man Gott begegnen konnte. Sie wurde zum Wohnsitz Gottes und damit zugleich zu einer ihrerseits paradiesischen Landschaft umgedeutet. Dass die romantische Naturphilosophie, vor allem aber die romantische Malerei, einen zentralen Einfluss auf die Entwicklung der skandinavischen Malerei besaßen, deutet sich hieraus bereits an.

Schweden und Dänemark waren zu Beginn des 19. Jahrhunderts noch stark an der klassizistischen Tradition orientiert, die – wie der Friedrich-Ramdohr-Streit zeigt – auch in Deutschland noch sehr einflussreich war.⁴⁵ Die an der Akademie in Kopenhagen studierenden Künstler schlossen ihre Ausbildung nach wie vor durch die *grand tour* ab und verbrachten lange Zeit in den Künstlerkreisen in Rom, wo sich eine eigene skandinavische Gruppe herausgebildet hatte. Eine wichtige Rolle dabei spielte sicherlich der internationale Erfolg des dänischen Bildhauers Bertel Thorvaldsen, dessen klassizistische, ideale Skulpturen gefeiert wurden, und den viele junge Künstler zum Vorbild erkoren.⁴⁶ Tatsächlich bezeichnet die heutige Kunstgeschichtsschreibung diese Phase der dänischen Malerei, die stark am akademischen Ideal der Klassizisten ausgerichtet ist, als »Goldenes Zeitalter«.

In Norwegen, das weder eine eigene Malereitradition noch Ausbildungsmöglichkeiten aufzuweisen hatte, da es lange Zeit unter dänischer Herrschaft gestanden hatte, war die Situation eine andere. Die großen

43 Carus zitiert nach ebd., 43.

44 WAGNER: 1993.

45 HERTEL und SCAVENIUS: 1996.

46 Zur Begrüßung Thorvaldsens in Kopenhagen nach seiner Ankunft aus Rom siehe: MILDENBERGER: 1994.

Maler waren bislang vor allem aus Dänemark gekommen, die Werke einheimischer, in Handwerksbetrieben ausgebildeter Künstler konnten mit dem Niveau internationaler Bilder nicht konkurrieren.⁴⁷ So spielte der in Deutschland lebende norwegische Maler Johan Christian Clausen Dahl (1788–1857) nicht nur bei der Vermittlung romantischen Gedankengutes in sein Heimatland und – dadurch inspiriert – bei der Formulierung identitätsbildender Motive eine bedeutende Rolle, sondern vor allem auch als Vorbild für nachkommende Künstlergenerationen.⁴⁸ Nach einer Ausbildung als Handwerksmaler, dem Besuch der Akademie in Kopenhagen und der obligatorischen Romreise ließ er sich schließlich in Dresden nieder, wo er sich dem Kreis um Caspar David Friedrich anschloss.

Seine Kompositionen sind stärker als diejenigen Friedrichs von klassisch-akademischen Vorgaben geprägt, doch wie die Bilder seines Freundes und Kollegen zeigen seine Werke – in Motivwahl und Umsetzung vom romantischen Gedankengut beeinflusst – die nordische und nun speziell die norwegische Landschaft. Meisterhaft geschieht dies in der Darstellung *Fra Stalheim*. Von erhöhtem Betrachterstandpunkt öffnet sich der Blick ins Tal, auch rahmende Motive wie der abgestorbene Baum an der Seite sind vorhanden. Ungewöhnlich für die akademische Malertradition ist die extrem hoch liegende Horizontlinie, die – ähnlich wie bei Kochs Schmadribachfall – durch die hoch aufragenden, felsigen Berge entsteht.

47 Zur Entwicklung norwegischer Malerei und der Stellung derselben im Vergleich zur europäischen Akademietradition siehe: ØSTBY: 1926, 121.

48 DREES: 2002.

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

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

Abb. 2: Johan Christian Clausen DAHL: *Fra Stalheim* (1842)⁴⁹

49 Bildnachweis am Ende des Bandes.

Der Eindruck, dass die Welt hier ausgeschlossen ist, dass tatsächlich ein von der Zivilisation unberührter Winkel der Natur Gottes vor den eigenen Füßen liegt, wird auch durch die Darstellung der Hütten und der Menschen in ihrem Treiben nicht gestört. Im Gegenteil sind diese Staffagefiguren eine notwendige Zutat, um den in der romantischen Naturphilosophie formulierten Gedanken von Menschengruppen, die abseits der städtischen Zivilisation eine reinere und authentischere Form des Lebens bewahrt hätten und mit der Landschaft, in der sie lebten, gleichsam verwurzelt seien, zum Ausdruck zu bringen.⁵⁰ Welche Rolle dieser Gedankengang bei der Herausbildung und sinnstiftenden Deutung der Genremalerei spielte, wird weiter unten genauer ausgeführt. Die Erhabenheit der »göttlichen« norwegischen Natur wird durch Steigerung der Motive erreicht. Dies tritt nicht nur die Tiefe des Tales im Kontrast zur Höhe der Berge deutlich zu Tage, sondern auch durch die sehr weit an den oberen Bildrand gerückte Horizontlinie. Auch die übertriebene Gischt des schäumenden Wassers, die dramatische Licht- und Schattenbildung, welche die Gesteinsformationen betont, tragen dazu bei.

Tatsächlich sind Licht und Farbwahl mit ihrem Stich ins Violette sehr ungewöhnlich für die akademische Landschaftsmalerei. Zusammen mit dem Regenbogen, der sich über das Panorama spannt, unterstreichen sie den visionären Charakter der Darstellung. Dieser verweist als Sinnbild für das Bündnis der Menschen mit Gott nach der Sintflut – ebenso wie die tote Birke am vorderen Bildrand, die neue Triebe treibt – symbolhaft auf den Neuanfang der norwegischen Nation, die aus der Kraft der Natur erwächst. Ausgehend von den Mustern der europäischen Tradition akademischer Landschaftsmalerei schuf Dahl hier ein Gegenbild zur arkadischen Landschaft: Jenes der nordischen Landschaft, unberührt und wild, wird nun jedoch positiv besetzt, weil sich hier in der Unberührtheit die Reinheit und Kraft von Gottes Schöpfung erhalten hat. Ausgehend von dieser symbolhaften Landschaft ist im romantischen Sinne das Erleben Gottes möglich.

Erscheint dem heutigen Betrachter diese religiöse Ebene zu intensiv, kann man zumindest konstatieren, dass im Erleben der unberührten Wildheit der Natur und der Erhabenheit ein sinnstiftendes Erleben der eigenen Menschlichkeit möglich ist. Übertragen auf das neu erwachende

⁵⁰ Zu Kongruenz von Landschaft und der dort lebenden Bevölkerung siehe: KJELDSTADLI: 1995, 58.

Selbstbewusstsein der norwegischen Bürger als Kulturnation wird dieses kraftvolle Naturbild zum Identifikationsmotiv, die Kraft der Natur und ihrer Erneuerung wird zum Sinnbild einer nationalen Zukunft.

Unterstrichen wird eine solche Deutung von Dahls Werken, wenn man sich das neue Verständnis von »Nation« in dieser Zeit vergegenwärtigt. Kultur und Nation wurden nun als »keimhaft« in allen europäischen Völkern angelegte Kraft angesehen, die sich im Laufe der Geschichte immer weiter »entfaltet« habe.⁵¹ Die biologischen Begriffe eines »Keims«, der sich im Prozess des »Wachsens« zu einer Nation »entfaltet«, führten zu einer neuen, auf dieses Ziel hin ausgerichteten Interpretation der Vergangenheit. Davon ausgehend wurde in der romantischen Philosophie nun der Gedanke formuliert, dass sich in Landschaft und Volksleben die Urformen einer Kultur finden ließen. Die Landschaft und das in ihr verwurzelte Volksleben wurden im Hinblick auf diese Annahme neu und sinnstiftend gedeutet, eine Interpretation, welche auch die nationale Geschichte bis zurück in die Wikingerzeit umfasste.

Primär materiellen Objekten wie charakteristischen Landschaftselementen wurde hier eine symbolische Bedeutung eingeschrieben. Dadurch trat der materielle Charakter zurück und wurde überlagert von einer Bedeutungsebene, die vom Kollektiv des Bürgertums als Ausdruck ihrer gemeinsamen Wertvorstellungen betrachtet wurde. Die nordische Landschaft brachte somit abstrakte Eigenschaften einer kollektiven Identität zum Ausdruck; ihr wurde eine sinnstiftende Bedeutung zugesprochen. Da Identitätsbildung nicht nur über das Teilen gemeinsamer Wert- und Zielvorstellungen funktioniert, sondern auch immer über die Abgrenzung zu anderen Gruppen, ist jener von Dahl für die skandinavische Kunst formulierte Gegenentwurf zur akademischen arkadischen Landschaft von so großer Bedeutung.

Im Gegensatz zu Friedrich erwachsen seine Bilder nicht nur aus der akademischen Tradition, sondern blieben ihr in der Komposition verpflichtet. Daher sind Abweichungen von dieser Tradition, wie in Kolorit und Steigerungsmotiven beschrieben, umso augenfälliger. Der Entwurf der eigenen nationalen Identität fand hier in Auseinandersetzung mit dem Selbstverständnis einer europäischen Identität statt. Diese hatte ihre Wertvorstellungen bislang durch die Identifikation mit einer gemeinsa-

⁵¹ Erläuterung zur Übertragung biologischer Terminologie im Bezug auf den Nationenbegriff: BERDING: 1962, 163.

men abendländischen Tradition begründet, die ihrerseits ihre Wurzeln in der antiken Kultur hatte. Wie tief greifend die kulturelle Gemeinsamkeit war, zeigt sich darin, dass gerade die gemeinsame Tradition (in diesem Fall die akademische Malerei und ihrer Mittel) zur Basis der Formulierung eines Gegenentwurfs wurde. Auch wenn Dahls Gemälde durch die Formulierung einer neuen Motivgruppe zur Konstruktion einer nordischen Identität beitrugen, so zeigt sich die norwegische Malerei durch Kompositionsweise und Technik hier als Teil der klassischen europäischen Kultur, von der man sich abgrenzen wollte. Diese Tatsache zeigt sich nochmals in frappierender Deutlichkeit in einer weiteren Motivgruppe, die Dahl innerhalb der Landschaftsmalerei einführte. Es handelt sich um vorgeschichtliche Monumente wie Hünengräber, welche in derselben Weise als Verweisstücke eingebunden wurden wie antike Ruinen oder kleine Tempel in Arkadische Landschaften.

Exemplarisch zeigt dies Dahls *Hünengrab im Winter*. In der stimmungsvollen Landschaft wird das Hünengrab zum urtümlichen Nationalideal.⁵² Es erscheint, wie die alten Eichen, als Zeuge einer früheren Zeit und versinnbildlicht die nationale Vergangenheit. Dies wird gepaart mit der Darstellung eines nationalen Erwachens in Form von Friedrichs Deutung des Winters als Vorbereitung neuen Lebens in der Natur. Das Relikt heidnischer Kultur wird in Verbindung mit dem ›Naturereignis Winter‹ zum Sinnbild für eine historische Dimension: Es steht für die glorreiche Vergangenheit, die nach einer Phase des Stillstandes zu neuer Blüte finden wird.

Im Zentrum des Interesses stehen hier nicht Überreste mediterraner Gebiete aus der klassischen Antike. Hünengräber als Zeugen der heidnischen Vorzeit werden, wie auch die nordische Landschaft, nicht mehr als Überbleibsel einer barbarischen Zeit und somit als zivilisationsfern und negativ angesehen. Die nordische Natur wird – vorbereitet durch die romantische Philosophie – in Dahls Bildern zum Urbild einer ungestalteten, unberührten und dadurch göttlichen Natur, die Relikte der Urzeit zum Symbol einer ursprünglichen, naturnahen Kultur. In abgeschwächter

52 Im Jahre 1839 veröffentlichte Keyser seine Forschungsarbeit *Normændens Herkomst og Folkeslegtskab* (Herkunft und Volkszugehörigkeit der Norweger). In diesem Werk wurde der Ursprung der norwegischen Kultur in die Norrøn-Zeit gelegt, womit die Ur- und Frühgeschichte zur führenden historischen Disziplin wurde und Zeugnisse dieser Epoche mythologisiert wurden. Zu Inhalt und Herausgabe der Werke Keyzers siehe: LUNDEN: 1995, 35; SEMMINGSEN, MONSEN, TSCHUDI-MADSEN und USTED: 1980, 141.

Form, so glaubte man, habe sich diese Kultur im Volksleben erhalten. Auch dieser Gedanke findet in den Gemälden der Romantik kraftvollen Ausdruck.

Soziale Abgrenzung – die ethnographische Genremalerei als neues Bildthema

Das Verdienst, das Johan Christian Dahl für die Landschaftsmalerei beanspruchen kann, nämlich ein Motiv in die skandinavische Malerei eingeführt zu haben, das zum symbolhaften Ausdruck nordischer Identität wurde und in seiner sinnstiftenden Funktion von zahlreichen Künstlern auch aus anderen skandinavischen Ländern rezipiert wurde, kann Adolph Tidemand (1814–1876) für die Darstellung des Volkslebens geltend machen. Der Norweger gehörte der zweiten Generation romantischer Maler aus Skandinavien an. Nach seinem Studium in Kopenhagen fand er an der Düsseldorfer Akademie den idealen Nährboden, seine Ideen zu verwirklichen und von dort aus Einfluss auf die Malereientwicklung vor allem in Nordeuropa zu nehmen.⁵³ Tidemands internationaler Erfolg zog bald nicht nur viele seiner Landsleute an, sondern auch andere skandinavische Künstler, so dass an der Düsseldorfer Akademie ein wichtiges Zentrum skandinavischer Malerei entstand und von hier der Impuls für die nachfolgende Kunstentwicklung Nordeuropas ausging.⁵⁴ Tidemand hat damit einen wichtigen Beitrag zur Entstehung einer skandinavischen Malerei geleistet, die qualitativ dem internationalen europäischen Niveau ebenbürtig ist.

Eine zusätzliche Bedeutung Tidemands liegt darin, dass er das ethnographische Genre, das auf genauen volkskundlichen Untersuchungen basiert, in die Darstellung des Volkslebens einführte.⁵⁵ Eine durch Eindrücke vor Ort inspirierte Darstellung vor allem des italienischen Volkslebens hatte schon mit den Nazarenern Einzug in die Genremalerei gehalten. Jedoch war deren Widergabe von Trachten, Tätigkeiten und bäuerlicher Kultur nicht nach Gesichtspunkten ihrer wissenschaftlichen

⁵³ Die Düsseldorfer Akademie mit ihren fortschrittlichen Lehrmethoden und der Einrichtung einer Klasse für Landschaft und Genre wird in den 1830er Jahren zum zentralen Ort der europäischen Malereientwicklung. Zur Bedeutung Düsseldorfs siehe: JENDERKO-SICHELSCHMIDT: 1979; KALNEIN: 1979.

⁵⁴ KALNEIN: 1979, 198.

⁵⁵ IMMEL: 1967, 282.

Exaktheit und mit dem Vorsatz eines dokumentierenden »Wahrheitsanspruches« gestaltet, sondern von einem »unfreiwillig ethnographischen« Standpunkt.⁵⁶ Mit ihrer detailgetreuen Wiedergabe von Trachten, Innenausstattungen und Bräuchen bilden dagegen Tidemands Werke noch heute ein wichtiges Zeugnis für die volkskundliche Forschung. Seinen internationalen Durchbruch erlebte der Norweger mit zwei Gemälden, die beide im Jahre 1848 entstanden sind. *Die Brautfahrt in Hardanger* entstand in Zusammenarbeit mit dem norwegischen Landschaftsmaler Hans Fredrik Gude (1825–1903). Eingebettet in eine idyllische Fjordlandschaft zeigt das Bild den alten Hochzeitsbrauch des Brautzugs.⁵⁷

Ebenfalls eine Szene aus dem norwegischen Volksleben zeigt das Gemälde *Die Haugianer*. In einer mittelalterlichen Rauchstube ist hier die Versammlung einer Gruppe von Bauern zu sehen, welche sich zur Mittagsandacht zusammenfinden. Die aus alter Handwerkstradition stammenden Hausratsgegenstände, die Trachten sowie die mittelalterliche Hausform verweisen auf die Abgeschiedenheit der Bauern von der städtischen Zivilisation und auf ihre der Naturverbundenheit entwachsenen, seit Jahrhunderten tradierte Lebensweise.⁵⁸

Tatsächlich war nicht nur die Verbundenheit mit der Natur und die Abgeschiedenheit von der städtischen Zivilisation, welche die Bauern zum Identifikationspunkt für das Bürgertum werden ließen. Eine wichtige Rolle bei der Herausbildung einer bürgerlichen Identität spielte die Tatsache, dass das Bürgertum im Gegensatz zum Adel keine eigenen Jahrhunderte lang gewachsenen Strukturen und Rituale kannte, durch welche den Menschen ein fester Platz innerhalb der Gesellschaft und eine festgelegte Lebensweise vermittelt wurde.

Eine solche feststehende Struktur ergibt sich aus (An-)Ordnungen, die über individuelles Handeln hinaus eine verbindliche Wirkung besitzen und so genannte institutionalisierte Räume hervorbringen, in denen sich

⁵⁶ METKEN: 1981.

⁵⁷ Hans GUDE und Adolph TIDEMAND: *Brudeferden i Hardanger*, 1848, Nasjonalgalleriet, Oslo.

⁵⁸ Eine genaue Untersuchung von Hausform, Möbel, Trachten und Hausratsgegenständen habe ich in meiner Magisterarbeit vorgenommen. Vgl. KNOPP: 2002, 24–26. Zu norwegischen Trachten und ihrer Verarbeitung durch Tidemand siehe auch: NOSS: 1981.

Handlungen nach immer wieder gleichen Mustern vollziehen.⁵⁹ Dadurch wird den einzelnen Mitgliedern der sozialen Gruppe das Gefühl von Stabilität und Sicherheit vermittelt. Das Fehlen beziehungsweise Zerbrechen dieses die gemeinsamen Werte und Normen abbildenden Bezugssystems führt somit zur Notwendigkeit, ein neues Rahmenwerk zur kollektiven Identifikation konstituieren zu müssen.⁶⁰

Bei der vom Bürgertum als notwendig empfundenen Suche nach einer eigenen Identität konnten adlige Lebensführung und Werte nicht als Vorbild dienen. Einerseits wurde die Adelskultur als moralisch verwerflich und überkommen wahrgenommen, andererseits war die Abgrenzung und Emanzipation von diesem Stand ja ein wichtiger Teil der bürgerlichen Selbstfindung.⁶¹ Adelskultur wurde gleichgesetzt mit den Missständen einer veralteten Gesellschaftsstruktur, gegen die man sich wandte und die man überwinden wollte.

Das Bürgertum fand in der sinnstiftenden Deutung der Landschaft und der eigenen Frühgeschichte symbolhafte Vorbilder. Zu Trägern und Erben dieser heimischen Tradition und zu derjenigen Bevölkerungsschicht, welche noch in direktem Kontakt zur Natur lebte, wurden nun die Bauern erhoben. Sie wurden zum Träger der Tradition und zum idealen Vorbild des städtischen Bürgertums. In diesem Sinne formulierte Herder den Gedanken, dass sich in der volkstümlichen Überlieferung die Tradition und die Identität eines Volkes bewahrt hätten und man durch sie Erkenntnisse gewinnen könne »von Denkart und Sitten der Nation! von ihrer Wissenschaft und Sprache! von Spiel und Tanz, Musik und Götterlehre!«⁶²

Die auf den *Haugianern* dargestellten Personen erfüllen nun genau diese Funktion als Wahrer der Tradition und der heimischen Identität. Sie sind durch ihre Tracht als Zugehörige zu den so genannten Odels-

59 Vgl. Löws Ausführungen zu räumlichen Strukturen, den Prozess von Strukturbildung und Institutionalisierung im Zusammenhang mit der Konstitution von Kollektiven. LÖW: 2001, 166–178.

60 Zur Übertragung der aus der Raumsoziologie stammenden Theorie von der Konstitution von strukturbildenden Räumen auf die bürgerliche Identitätsbildung im 19. Jahrhundert und die Rolle der Malerei bei diesem Prozess siehe: KNOPP: 2007.

61 Zur negativen Einschätzung der Adelskultur in Kontrastierung mit einem positiv besetzten von Natürlichkeit geleiteten Bild des Bürgertums siehe Werner Buschs Ausführungen und Analyse von Daniel Chodowieckis Bildzyklus »Natürliche und affectirte Handlungen des Lebens« von 1778. BUSCH: 1993, 309–311.

62 HERDER: 1777, 433.

bauern gekennzeichnet. C. W. Schnitler, der sich selbst als Dichter der norwegischen Gesellschaft betrachtete, bezeichnete sie als: »die direkten Nachkommen der Wikinger. In ihren abgelegenen Höfen hatten sich Hausratsgegenstände und Traditionen aus dem sagenumwobene Mittelalter, der Heldenzeit des Landes erhalten.«⁶³ Er beschrieb den Odelsbauern als in Loden gekleidet und selbstbewusst, mit eigenem Hof und Boden, im Laufe der Jahrhunderte mit Königsblut in den Adern und uralter Freiheit.⁶⁴ Genau dieses Gedankengut kommt auch in der Beschreibung von Müller von Königswinter zum Ausdruck:

[...] wie mächtig ist die Eigentümlichkeit dieser Menschen, welche abgeschieden von dem Leben der civilisierten Welt, in einem verschollenen Winkel ihre Tage zubringen! Hier ist nicht die Nüchternheit und Abflachung zu finden, welche die Nationen des mittleren Europa in sich tragen, hier ist nicht die Lebendigkeit, welche durch das Wesen des Südländers leuchtet, hier ist der starre gewaltige Norden. Diese Gesichter erinnern an die kantigen Granitgebirge, an die stillen dunklen Seen, welche sich zwischen jenen dahinziehen, sie sind schroff wie die ersten und tief wie die zweiten.⁶⁵

An diesen Gedanken, dass erstens die Landschaft den Volkscharakter präge, der fern ab von störenden Einflüssen rein erhalten geblieben sei, und dass sich zweitens im Leben der Bauern die ursprüngliche, echte Lebensform der Wikinger erhalten habe, also das ›echte‹ nordische Erbe, wird das immense Identifikationspotential für das selbst ja traditionslose Bürgertum offensichtlich.

63 ASKELAND: 1981, 136.

64 Ebd.

65 Müller von Königswinter nach RICKE IMMEL: 1979, 159.

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

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

Abb. 3: Adolph TIDEMAND: *Haugianerne* (1848)⁶⁶

⁶⁶ Bildnachweis am Ende des Bandes.

Tidemand begegnete der von Herder formulierten Auffassung vom Urmythos, der sich im Volksleben erhalten habe, erstmals während seiner Studienzeit in Kopenhagen, wo der dänische Kunsthistoriker Høyen, eine wichtige Rolle in der Vermittlung romantischer Ideale von Deutschland nach Skandinavien spielte.⁶⁷ Bewusst setzte sich Tidemand mit dieser Auffassung allerdings erst in Düsseldorf auseinander und diskutierte sie schließlich mit Wissenschaftlern in Norwegen, unter denen der Volkskundler und Märchensammler Moltke Moe eine herausragende Stellung einnahm.

Moltke Moes Auffassung von volkstümlichen Erzählungen war gleichfalls von Hegels Theorie des »Volksgeistes« geprägt. In dieser Tradition verstand er die Nation als einen biologischen Organismus mit einer eigenen Seele. Auch die Ansicht, in den überlieferten Traditionen des Volkes käme die *folkesjel* (Volksseele) beziehungsweise der *folkeaand* (Volksgeist) am reinsten zum Ausdruck übernahm Moe.⁶⁸ Er äußerte außerdem den Gedanken (basierend auf der Grimm'schen Theorie), man könne durch das Sammeln und Untersuchen der volkstümlichen Überlieferung Aufschluss über den Volkscharakter gewinnen. Wichtig für den Märchensammler sei dabei, das Idealmärchen – die eigentliche Essenz jedes Märchens – zu konzentrieren und es von Veränderungen zu reinigen, welche die eigentliche Aussage verunklärten.⁶⁹

Auch Tidemands Gemälde *Die Haugianer* gingen zahlreiche Studien in Norwegen voraus. Auf seinen Reisen ins Heimatland dokumentierte der Künstler in Form von Zeichnungen und Aquarellen die volkstümliche Kultur aufs Genaueste.⁷⁰ Zudem arbeitete er in den universitären Samm-

67 Zur Rolle Høyens als Vermittler romantischer Ideale in Skandinavien siehe: ASKELAND: 1991, 27–30.

68 Zur Begriffsbildung *folkesjel* bzw. *folkeaand* und Beeinflussung durch die deutsche Romantik siehe: SEMMINGSEN, MONSEN, TSCHUDI-MADSEN und USTED: 1980, 141.

69 Die Arbeitsweise der Gebrüder Grimm favorisiert eine möglichst nahe an der mündlichen Überlieferung festhaltende schriftliche Form, die sie selbst »Treuebegriff« nannten. Zum »Treuebegriff der Gebrüder Grimm, den Schwierigkeiten der Umsetzung und Einfluss der deutschen Romantik siehe: KARLINGER: 1983, 49–52.

70 Die Ausführungen basieren auf einer von mir durchgeführten Auswertung von Tidemands in Norwegen angefertigten Studien, die sich in Nasjonalgalleriet in Oslo befinden. Eine genaue Untersuchung der dokumentarischen Vorgehensweise Tidemands habe ich in meiner Magisterarbeit vorgenommen. Vgl. KNOPP: 2002, 26. Zur Bewertung vgl. auch Askelands Kapitel »Fra historiemaler til folkelivsskildrer«, ASKELAND: 1991, 130–151.

lungen und besuchte Vorlesungen der Volkskunde. Sein wissenschaftlicher Anspruch zeigt sich in all diesen Studien. So verzeichnete er auf allen Zeichnungen und Aquarellen in Form von Beischriften genau, wer oder was dargestellt ist, ergänzt durch Ort und Datum der Entstehung sowie gelegentlich Kommentare zu Brauchtum und Bedeutung des Abgebildeten.

Allerdings zersetzten sich die dörflichen Strukturen durch gesellschaftliche Faktoren wie die Industrialisierung, die vermehrte Auswanderung in die USA und in die Städte sowie die zunehmende Orientierung der ländlichen Bevölkerung an der städtischen, bürgerlichen Kultur zusehends. Eine ähnlich destruiierende Wirkung hatte die sich verbreitende Schreib- und Lesefähigkeit, die mündliche Überlieferungen und Brauchtum in Vergessenheit geraten ließ.⁷¹

Tidemand war sich dieser gesellschaftlichen Veränderungen und ihrer Auswirkungen auf die ländliche Kultur bewusst. In diesem Sinne äußert er 1854 gegenüber dem Illustreret Nyhedsblad:

Ich fühlte mich um so mehr dazu aufgefordert, den Charakter, Bräuche und Gestalt dieses kräftigen Naturvolkes zu schildern, weil bisher niemand dieses so reiche Themenfeld bearbeitet hatte: Und es wurden bereits viele ehrwürdige Sitten nicht mehr gepflegt, viele schöne Nationaltrachten waren nach neuen unschönen Moden umgestaltet worden. Fest zu halten, was noch besteht, aus der Vergessenheit zu befreien, was bereits beinahe verschwunden war, meinen Landsleuten ebenso wie dem Ausland zu schildern, wer in dem kaum bekannten, von der übrigen Welt abgeschnittenen Land wohnt, wurde zu der Aufgabe, die ich mir für meine Kunst gestellt habe.⁷²

Diese Stellungnahme des Künstlers zeigt, dass er nicht nur diese Veränderung der volkstümlichen Gesellschaftsstruktur reflektierte; er legitimierte dadurch gleichzeitig auch sein Vorgehen. Tidemand sah seine Rolle im Dokumentieren und somit Bewahren der volkstümlichen Traditionen, die sich im Zuge moderner Umwälzungsprozesse zu zersetzen

⁷¹ Zur sozialen Situation der ländlichen Bevölkerung im Zusammenhang mit dem Aufbrechen der Traditionen siehe: SEMMINGSEN, MONSEN, TSCHUDI-MADSEN und USTED: 1980, 165.

⁷² »Jeg følte mig saa meget mere opfordret til at skildre dette krefte Naturfolks Karakter, Sjøder og Skikke, som Ingen hadde bearbejdet dette saa rige Felt: og allrede var mange ærverdige skik gaaet af Brug, mangan skjøen Nationaldragt ombyttet med latterlig askjønne nye Moder. At fastholde, hvad endnu bestaar, at fri fra Forglemmelse hvad allrede var næsten forsvundet, at skildre for mine Landsmænd som for Utlandet hvad der bor i dette lidet kjente, fra den øvrige Verden afskaane Land blev den Opgave, som jeg stillede mig for min kunst.« Tidemand nach: ASKELAND: 1981, 136.

drohten. Dabei darf jedoch nicht außer Acht gelassen werden, dass er diese Tradition stets in einer von der zeitgenössischen romantischen Geisteshaltung geprägten Weise wahrnahm.

Tidemand konstituierte in seinen Bildern ein idealisiertes Bild des Nordländers, welches den Vorstellungen der bürgerlichen Sichtweise auf die volkstümliche Lebenskultur entspricht. Es war ein Idealbild des Nordens und des nordischen Menschen, in dem es in romantischem Sinne die Traditionen der Vergangenheit nachbildet, in welcher sich die ursprüngliche Volksseele bewahrt habe. Zum Selbstbild des Bürgertums gehörte in dieser Weise auch die Aufgabe, die heimische Kultur in einer Zeit zu bewahren und zu erhalten, in welcher das Volk diese Aufgabe nicht mehr erfüllen konnte.

Fazit

Die bildlichen Darstellungen nordischer Landschaft und des Volkslebens prägte sowohl in Skandinavien, als auch im Ausland das Bild vom Norden. In örtlichem Sinne fand hier eine Abgrenzung zur hellenistisch geprägten Kultur statt, und – durch das neue romantische Naturverständnis beeinflusst – wurde eine nordische Identität konstruiert. Diese zeigt sich in der Zusammenstellung von Bildmotiven, die auf symbolhafter Ebene das neue Selbstverständnis ausdrücken und durch Mythologisierung zu Identifikationsgrößen werden. Zugleich wurden vor allem in Komposition und Umsetzung dennoch dieselben Mechanismen bedient, die aus einer Tradition stammten von der man sich eigentlich abgrenzen wollte.

Auf sozialer Ebene wurde durch die Darstellung einer idealen ländlichen Gesellschaft ein Gegenentwurf zur adligen Schicht geschaffen, der nun für das Bürgertum eine Vorbildposition einnahm. Tatsächlich sah das Bürgertum die Aufgabe, diese kulturelle Tradition zu erforschen, zu wahren und zu pflegen nun auf sich selbst übertragen, da die ländliche Bevölkerung durch die Zersetzung gesellschaftlicher Strukturen nicht mehr selbst in der Lage war, dies zu tun.

Die sinnstiftende Bedeutung, welche der bildliche Ausdruck dieses neuen bürgerlichen Selbstverständnisses hatte, lässt sich anhand seiner breiten Rezeption belegen. Selbstbild und Wertvorstellungen werden mit Hilfe der Mittel des bildlichen Ausdrucks immer wieder zelebriert. Dies zeigt sich in vielfacher Weise in der Einrichtung bürgerlicher Häuser im

an ländlichem Kunsthandwerk orientierten Drachenstil,⁷³ in der Inszenierung von Theaterabenden, Paraden und altarhaften Ausstellungen der neuen Bilder,⁷⁴ sowie der Einrichtung von Lehrstühlen und Museen im Bereich der Volkskunde und Ethnographie.⁷⁵ Nicht zuletzt schlug sich dieses neu gestiftete Selbstbild in der skandinavischen Literaturproduktion nieder. Vor allem Bjørnstjerne Bjørnson ist hier zu nennen, der im Text der norwegischen Nationalhymne, aber auch in *Synnøve Solbakken* die romantische Malerei der Zeit rezipierte.⁷⁶

Die von Norwegern formulierten Leitthemen wurden bald auch in anderen skandinavischen Ländern aufgenommen und variiert. So richtete beispielsweise der schwedische König, fasziniert von Tidemands Werken, ein Reisestipendium nach Düsseldorf ein. Dort sollten schwedische Künstler nach norwegischem Vorbild erlernen, schwedische Landschaften und Szenen des heimischen Volkslebens zu malen, um so an der Konstruktion einer nationalen Identität mitzuarbeiten.⁷⁷ Auch viele finnische Künstler und Maler aus baltischen Staaten fanden bald den Weg nach Düsseldorf, um nach Tidemands und Gudes Vorbild zu schaffen.⁷⁸

Dass die Werke der norwegischen Romantik nicht nur einen großen Einfluss auf das Selbstbild des nordischen Bürgertums hatten, sondern auch für die Fremdwahrnehmung des Nordens von großer Bedeutung waren, kann in vielen Bereichen des kulturellen Schaffens nachgewiesen werden: Am augenfälligsten und sozialhistorisch von besonderem Interesse ist hierbei die Untersuchung der Tourismusbranche. Die Inszenierung nordischer Identität durch die Errichtung von Hotels im Drachen-

73 Als Drachenstil bezeichnet man eine Nachahmung ornamentaler und architektonischer Formen der mittelalterlichen Holzbaukunst wie sie in Norwegen durch die Stabkirchen überliefert ist, denen im Zuge der Romantik neue Wertschätzung beigemessen wurde. Der Drachenstil ist ein historistisches Phänomen, das sich vor allem in der bürgerlichen Architektur und Innenausstattung niederschlug. KNOPP: 2002, 34, 36–37.

74 ASKELAND: 1981, 137; MALMANGER: 1981, 139.

75 SEMMINGSEN, MONSEN, TSCHUDI-MADSEN und USTED: 1980, 141, 165.

76 Auffällig ist die Verarbeitung des Bauernlebens im Werk des Romantikers Bjørnstjerne Bjørnson (1832–1910): »Uden Adolph Tidemands Hjelp skrev jeg ikke Synnøve Solbakken.« (»Ohne Adolph Tidemands Hilfe hätte ich Synnøve Solbakken nicht geschrieben.«) Bjørnson zitiert nach: AMDAM: 1993, 72.

77 KALNEIN: 1976, 16.

78 Zum Einfluss der norwegischen Malerei auf die Malereientwicklung Schwedens und Finnlands und die Herausbildung einer nordischen Künstlergruppe in Düsseldorf siehe: Ebd., 10.

stil, dem Auftreten von Tanzgruppen und anderen Folkloregruppen nach dem Vorbild der romantischen Bilder ist dabei beispielhaft.⁷⁹ Aber auch die Präsentation der nordischen Länder auf den Weltausstellungen kann in diesem Kontext angeführt werden. *Die Haugianer* wurde 1848 nach der Fertigstellung vom Düsseldorfer Kunstverein aufgekauft. Wiederholungen von Tidemands Bildern *Brautfahrt* und *Haugianer* wurden vom Kunstverein in Oslo in Auftrag gegeben und beide wurden im Jahre 1855 zur Weltausstellung in Paris als Beispiele norwegischen Kunstschaffens vorgeführt. Ansonsten waren in der norwegischen Abteilung der Ausstellung vor allem kunsthandwerkliche Erzeugnisse im Drachenstil zu sehen. Die gezeigten Schalen und Gefäße mit den Drachenkopfverzierungen waren bäuerlichen Gebrauchsgegenständen nachempfunden und wurden im eigenen Land als »typisch norwegisches« Produkt vor allem als Andenken an Touristen verkauft.⁸⁰

Am wichtigsten für die Fremdwahrnehmung der nordischen Länder durch das übrige Europa, vor allem durch Deutschland, ist wohl die Tatsache, dass die künstlerische Darstellung nordischer Identität größtenteils im deutschen Ausland in Dresden und Düsseldorf formuliert wurde, sodass auch deutsche Künstler bald nach Norden reisten, um die im romantischen Sinne formulierte Sehnsucht nach der unberührten Natur und der reinen Volksseele zu befriedigen, die ihnen vom Bild des Nordes verheißen worden waren. Die Konstruktion der nordischen Identität ist somit wohl auch stark beeinflusst von den Sehnsüchten romantischer Künstler, welche in der südlichen arkadischen Welt der Antike keine Identifikationsmöglichkeit mehr sahen.

79 In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde Norwegen zum beliebten Reiseziel europäischer Touristen. Hotels im Drachenstil, Fahrten mit Pferdekutschen und Abende mit Vorführung norwegischer Trachten mit Volksmusik und Tanz gehörten zum Programm der Reisenden. Zur Konstruktion und Präsentation einer norwegischen Identität im Zusammenhang mit der Tourismusbranche siehe: SEMMINGSEN, MONSEN, TSCHUDIMADSEN und USTED: 1980, 275–277.

80 Ebd., 272–274.

LITERATUR

- AMDAM, Per: *Bjørnstjerne Bjørnson. Kunstneren og samfunnsmennesket 1832–1880*. Oslo 1993.
- ASKELAND, Jan: *Norsk Malerkunst. Hovedlinjer gjennom 200 år*. Oslo 1981.
- ASKELAND, Jan: *Adolph Tidemand og hans tid*. Oslo 1991.
- BELTING, Hans: *Identität im Zweifel – Ansichten der deutschen Kunst*. Köln 1999.
- BERDING, Helmut (Hg.): *Nationales Bewusstsein und kollektive Identität*. Frankfurt/Main 1962.
- BRILLI, Attilio: *Reisen in Italien. Die Kulturgeschichte der klassischen Italienreise vom 16. bis 19. Jahrhundert*. Köln 1989.
- BUSCH, Werner: *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*. München 1993.
- BUSCH, Werner: »Caspar David Friedrichs Tetschner Altar.« In: SIEMEK, Marek F. (Hg.): *Natur, Kunst, Freiheit. Deutsche Klassik und Romantik aus gegenwärtiger Sicht*. Amsterdam, Atlanta 1998, 261–280.
- DREES, Jan: »Johan Christian Dahl und sein Weg zur Natur. Biographische Skizze zum Leben eines Malers zwischen Romantik und Realismus.« In: GURATZSCH, Herwig (Hg.): *Johan Christian Dahl. Der Freund Caspar David Friedrichs*. München 2002, 10–34.
- EBERHARD, Wolfram, Krzysztof GAWLIKOWSKI und Carl-Albrecht SEEYSCHAB (eds.): *East Asian Civilizations. New Attempts at Understanding Traditions*, Bd. 2: *Nation and Mythology*. Wien 1985.
- ELIADE, Mircea: *Kosmos und Geschichte*. Frankfurt/Main–Leipzig 1994.
- GAY, Peter: *Die Macht des Herzens. Das 19. Jahrhundert und die Erforschung des Ich*. München 1995.
- HELLWIG, Katrin: »Malerei des 17. Jahrhunderts in Italien, Spanien und Frankreich.« In: TOMAN, Rolf (Hg.): *Die Kunst des Barock: Architektur, Skulptur, Malerei*. Köln 1997, 372–427.
- HERDER, Johann Gottfried: *Von Aehnlichkeit der mittlern englischen und deutschen Dichtkunst, nebst Verschiednem, das daraus folget*, Bd. 2, Elfte Stück, November, Deutsches Museum 1777.
- HERTEL, Hans und Bente SCAVENIUS: »Home and Abroad, High and Low. Contrasts of the Golden Age.« In: SCAVENIUS, Bente (ed.): *The Golden Age Revisited. Art and Culture in Denmark 1800–1850*. Kopenhagen 1996, 9–21.
- IMMEL, Ute: *Deutsche Genremalerei im 19. Jahrhundert*. Heidelberg 1967.
- JENDERKO-SICHELSCHMIDT, Ingrid: »Profane Historienmalerei – Die großen Bildzyklen.« In: TRIER, Eduard und Willy WEYERS (Hg.): *Malerei III, Die Kunst der 19. Jahrhunderts im Rheinland in fünf Bänden*. Düsseldorf 1979, 145–189.
- KALNEIN, Wend von: »Der Einfluß Düsseldorfs auf die Malerei außerhalb Deutschlands.« In: MAI, Ekkehard (Hg.): *Die Düsseldorfer Malerschule. Ausstellungskatalog Kunstmuseum Düsseldorf*. Mainz 1979, 197–208.
- KARLINGER, Felix: *Grundzüge einer Geschichte des Märchens im deutschen Sprachraum*. Darmstadt 1983.

- KJELDSTADLI, Knut: »History as Science.« In: HUBBARD, William H. (ed.): *Making a Historical Culture. Historiography in Norway*. Oslo–Copenhagen–Stockholm–Boston 1995, 52–81.
- KNOLL, Gabriele M.: *Kulturgeschichte des Reisens. Von der Pilgerfahrt zum Badeurlaub*. Darmstadt 2006.
- KNOPP, Katrin S.: *Landschaft, Volksleben und Märchen – Nationale Motive in der norwegischen Malerei des 19. Jahrhunderts*. Magisterarbeit, Univ. Tübingen 2002.
- KNOPP, Katrin: »Konstitution eines Ideal-Raumes in der norwegischen Romantik.« In: HILLE, Nicola und Monika MÜLLER (Hg.): *Zeiten – Sprünge. Aspekte von Raum und Zeit in der Kunst vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Regensburg 2007, 207–230.
- KORTE, Karl-Rudolf (Hg.): *Nation und Nationalstaat. Bausteine einer europäischen Identität*. Melle 1993 (= Deutschland-Report; 18).
- LANGEWIESCHE, Dieter: *Europa zwischen Restauration und Revolution 1815–1849*. München 1985.
- LÖNNROTH, Lars: »Die Wikinger in Geschichte und Legende.« In: SAWYER, Peter (Hg.): *Die Wikinger*. Stuttgart 2000, 245–246.
- Löw, Martina: *Raumsoziologie*. Frankfurt/Main 2001.
- Lunden, Kåre: »History and Society.« In: HUBBARD, William, Jan Eivind MYHRE, Trond NORBY, Sølvi SOGNER (eds.): *Making a Historical Culture. Historiography in Norway*. Oslo–Copenhagen–Stockholm–Boston 1995, 15–51.
- MAIER-SOLGK, Frank und Andreas GREUTER: *Landschaftsgärten in Deutschland*. Stuttgart 1997.
- MALMANGER, Magne: *Norsk malerkunst: Fra klassicisme til tidlig realisme*. Oslo 1981.
- MANNHEIM, Karl: »Das Problem der Generationen (1928)«. In: WOLFF, Kurt H. (Hg.): *Karl Mannheim – Wissenssoziologie. Auswahl aus dem Werk*. Berlin 1970, 509–565.
- METKEN, Sigrid: »Der unfreiwillig ethnographische Blick.« In: GALLWITZ, Klaus (Hg.): *Die Nazarener in Rom. Ausstellungskatalog München*. Rom 1981.
- MILDENBERGER, H.: »Berthel Thorvaldsen und der Kult um Künstler und Genie.« In: BOTT, Gerhard (Hg.): *Künstlerleben in Rom – Berthel Thorvaldsen (1770–1844). Der dänische Bildhauer und seine Freunde. Ausstellungskatalog Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Schleswig Holsteinisches Landesmuseum*. Nürnberg 1994, 196–197.
- MILDNER-FLESCH, Ursula: *Das Decorum. Herkunft, Wesen und Wirkung des Sujetstils am Beispiel Nicolas Poussins*. St. Augustin 1983. (= Kölner Forschungen zu Kunst und Altertum; 5).
- MILLER, Judith: *Möbel. Die große Enzyklopädie*. Köln 2006.
- Noss, Agot: *Adolph Tidemand og folk hans møtte*. Oslo 1981.
- Østby, Leif: *Norges Kunsthistorie*. Oslo 1926.
- PERKINS, Mary Anne: *Nation and Word 1770–1850 Religious and metaphysical language in European national consciousness*. Aldershot–Brookfield 1999.
- PINDER, Wilhelm: *Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas*. München 1926.

- POCHAT, Götz: *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie von der Antike bis zum 19. Jahrhundert*. Köln 1986.
- RICKE IMMEL, Ute: »Die Düsseldorfer Genremalerei.« In: MAI, Ekkehard (Hg.): *Die Düsseldorfer Malerschule. Ausstellungskatalog Kunstmuseum Düsseldorf, Mathildenhöhe Darmstadt*. Mainz 1979.
- ROSSHOLM LAGERLÖF, Margaretha: *Ideal Landscape. Annibale Carracci, Nicolas Poussin and Claude Lorrain*. London 1990.
- SACHKO MACLEOD, Dianne: »The ›identity‹ of Pre-Raphaelite Patrons.« In: HARDING, Ellen (ed.): *Re-framing the Preraffaelites. Historical and Theoretical Essays*. Aldershot 1996, 7–26.
- SCHNEIDER, Norbert: *Geschichte der Landschaftsmalerei*. Darmstadt 1999 [1999a].
- SCHNEIDER, Norbert: *Malerei der Romantik*. Köln 1999 [1999b].
- STRUBE, Werner: »Einleitung.« In: BURKE, Edmund: *Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen*. Hamburg 1989, 9–32.
- SEMMINGSEN, Ingrid, Nina Karin MONSEN, Stephan TSCHUDI-MADSEN und Yngvar USTED (red.): *Norges Kulturhistorie*. Bd. 4 *Det gjenfødte Norge*. Oslo 1980.
- TIMMERMANN, Heiner (Hg.): *Entwicklung der Nationalbewegungen in Europa 1750–1849*. Berlin 1998.
- UERLINGS, Herbert (Hg.): *Theorie der Romantik*. Stuttgart 2000.
- WAGNER, Monika: *Die Industrielandschaft in der englischen Malerei*. Frankfurt/Main 1995.
- WOLF, Norbert: *Romantik im 19. Jahrhundert*. Ditzingen 1998.
- ZACHARIAS, Kyllikki: »Landschaften.« In: GASSNER, Hubertus (Hg.): *Caspar David Friedrich. Die Erfindung der Romantik*. München 2006, 196–205.
- ZIMMER, Robert: *Burke zur Einführung*. Berlin 1995.