



# DIE ROMANTIK IM NORDEN

VON FRIEDRICH BISTURNER

W BOOKS

GRONINGER MUSEUM

## LEIHGEBER

Amsterdam, Rijksmuseum  
Basel, Kunstmuseum Basel  
Bautzen, Museum Bautzen  
Cambridge, The Fitzwilliam Museum  
Chemnitz, Kunstsammlungen Chemnitz  
Derby, Derby Museums (Museum and Art Gallery)  
Dordrecht, Dordrechts Museum  
Dortmund, Museum für Kunst und Kulturgeschichte  
Düsseldorf, Museum Kunstpalast  
Enschede, Rijksmuseum Twenthe  
Erfurt, Angermuseum  
Göteborg, Göteborgs konstmuseum  
Gotha, Stiftung Schloss Friedenstein  
Groningen, Groninger Museum  
Hamburg, Hamburger Kunsthalle  
Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum  
Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle  
Kiel, Kunsthalle zu Kiel  
Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud  
Kopenhagen, Den Hirschsprungske Samling  
Kopenhagen, Statens Museum for Kunst  
Kopenhagen, Thorvaldsens Museum  
London, Tate  
London, Victoria and Albert Museum  
Lübeck, die Lübecker Museen. Museum Behnhaus Drägerhaus  
München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek  
Newcastle upon Tyne, Laing Art Gallery (Tyne & Wear Archives & Museums)  
New York, Collection of Asbjørn Lunde  
Nivå, Nivaagaards Malerisamling  
Oslo, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design  
Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen  
Rudolstadt, Thüringer Landesmuseum Heidecksburg  
Schwerin, Staatliches Museum Schwerin / Ludwigslust / Güstrow  
Stockholm, Nationalmuseum  
Stralsund, Stralsund Museum  
Tromsø, Nordnorsk Kunstmuseum  
Vaduz / Wien, Liechtenstein, The Princely Collections  
Viborg, Skovgaard Museet  
Washington, National Gallery of Art  
Weimar, Klassik Stiftung Weimar  
Wuppertal, Von der Heydt-Museum  
Zwolle und Heino/Wijhe, Museum de Fundatie

4	Dankwort
5	Einführung
7	<b>Romantische Landschaftsmalerei. Zum unterschiedlichen Verständnis des Romantischen in nordeuropäischen Ländern</b> Werner Busch
23	<b>Nordische romantische Landschaft: eine Doppelhelix</b> David Jackson
41	<b>Grenzenlos. Niederländische Landschaftsmalerei der Romantik im europäischen Kontext</b> Jenny Reynaerts
56	Katalog
222	Personenverzeichnis

# DANKWORT

Eine komplexe Ausstellung wie diese hat meistens eine lange Vorgeschichte. In diesem Fall gilt der Dank für die erste Idee einem Kollegen, der an dem Projekt gar nicht beteiligt ist: James Bradburne. Als ich vor einigen Jahren noch am Wallraf-Richartz-Museums in Köln arbeitete, sprach er mich auf die Tatsache an, dass es in Italien noch nie eine Ausstellung mit den Romantikern aus dem Norden gegeben habe. James Bradburne war seinerzeit Leiter des Palazzo Strozzi in Florenz, und aus der südlichen Sicht seiner Wahlheimat bestand der Norden ungefähr aus unserem geographischen Spektrum. Der Abstand erleichterte ihm vielleicht diese großzügige Sichtweise.

Vor der Realisierung fragten wir natürlich erst einmal die Experten. Wir konnten uns kaum vorstellen, dass noch niemand eine Ausstellung zur internationalen Romantik organisiert hatte. Prof. Werner Busch aus Berlin, einer der führenden Kenner der Romantik, bestätigte das aber. Wir sind dann auch sehr froh, dass er sich bereitfand, den einleitenden Essay des vorliegenden Katalogs zu schreiben. David Jackson, der die Professur für Russische und Skandinavische Kunstgeschichte an der Universität Leeds innehat, übernahm die Rolle des Gastkurators. Er war u.a. für die Ausstellung „Nordic Art 1880-1920“ (Groningen, München 2014) verantwortlich. Seiner hervorragenden Kenntnis der Nordischen Malerei und seinen guten Verbindungen verdanken wir einmal mehr nicht nur viele der selten außerhalb ihrer Länder gezeigten Bilder, sondern auch neue Einsichten über die Romantik.

Die andere Autorin ist Jenny Reynaerts, Kustodin für die Malerei des 18. und 19. Jahrhunderts

am Rijksmuseum Amsterdam, die den niederländischen Beitrag zur Romantik hier in den internationalen Kontext platziert. Die Niederländer fühlten sich, was diese Stilrichtung angeht, immer ein wenig im Hintertreffen und trauten sich keinen großen Auftritt zu. Wir hoffen und erwarten auch, dass sich die Kunsthistoriker nach der Betrachtung dieser Ausstellung oder der Lektüre des Kataloges mit größerem Selbstbewusstsein an das weitere Studium dieser Malerei machen.

Was fehlt? Lange haben wir darüber nachgedacht, ob nicht auch die Amerikaner, die Russen und die Maler anderer Länder in dieser Ausstellung repräsentiert werden sollten. Dass das nicht so ist, hat weniger mit einer fachlichen Entscheidung zu tun als mit den profanen Gründen der Logistik und der Kosten. Wir würden uns sehr freuen, wenn diese Ausstellung also nicht nur neue Fragen an die Forschung stellt, sondern auch andere Museen dazu anregt, den Horizont noch weiter zu verbreiten.

Ganz herzlich danken möchten wir in erster Linie den vielen Leihgebern, die das hohe Niveau dieser Ausstellung ermöglicht haben. Sie haben sich eine Zeitlang von beliebten und wertvollen Bildern getrennt, und manche gleich von einem ganzen Konvolut, um den Vergleich mit der internationalen Romantik zu erlauben. Die ungewohnten Nachbarschaften werden, so sind wir uns sicher, lang in Erinnerung bleiben.

Der Verlag wBOOKS hat mit großem Enthusiasmus und gewohnter Sorgfalt diese Publikation betreut. Nach den einleitenden Essays finden Sie die Künstler und ihre Werke in alphabetischer

Reihenfolge. Damit entgehen wir der nationalen Gruppierung, die wir ja gerade vermeiden wollten. Wir sind dabei aber auch der Gliederung der Ausstellung selbst nicht gefolgt. Die Leser sind eingeladen, selbst neue Verbindungen zwischen einzelnen Bildern zu legen.

Bei allen großen Ausstellungen wie diesen ist das gesamte Team des Groninger Museums auf irgendeine Weise am Entstehen beteiligt, von der Aufsicht über die Installation und die Kontrolle des Budgets bis zur kritischen Lektüre der Texte. Hervorheben möchte ich hier – stellvertretend für alle – meinen Kollegen Ruud Schenk, der die Ausstellung und den Katalog betreut hat. Assistent wurde er von der wissenschaftlichen Volontärin Julia Dijkstra. Der Stiftung Beringer Hazewinkel danken wir für die Finanzierung dieser Stelle.

Neben der Stiftung Beringer Hazewinkel danken wir unseren Zuwendungsgebern, der Stadt und der Provinz Groningen, der BankGiro Loterij, der Vereniging Rembrandt und dem Mondriaan Fonds für ihre Unterstützung.

Hauptsponsoren der Ausstellung sind die Gasunie und GasTerra, die seit der Förderung unseres Neubaus vor gut 25 Jahren unsere treuen Partner sind und es in regelmäßigen Abständen möglich machen, dass ein mittelgroßes Museum im Norden der Niederlande Ausstellungen organisieren kann, die weit über die Region ausstrahlen.

Andreas Blühm  
Direktor  
Groninger Museum

# EINFÜHRUNG

Der Schock des Neuen zeigt sich in vielerlei Gestalt. Wenige Perioden oder Bewegungen beeinflussten so grundlegend den Wandel des menschlichen Denkens und der gesellschaftlichen Perspektive wie die Romantik, deren Nachwirkungen die moderne Welt prägten. Wir alle sind Erben dieser ersten radikalen avantgardistischen Deklaration, die nicht nur die Einzigartigkeit und kreative Unabhängigkeit des Individuums zelebriert, sondern zugleich ein deutlich modernes Verständnis von uns selbst in seelischer Einsamkeit, vergängliche Wesen im Angesicht der unsterblichen Kräfte der Natur.

Die Romantik, eine Bewegung, die das intellektuelle Denken und die Künste umfasst, fegte am Ende des 18. Jahrhunderts durch Europa und sog alles auf, was ihr auf ihrem Weg begegnete. Sie dominierte auch dann noch die Kultur, als auf dem gesamten Kontinent Regime untergingen, von der französischen Revolution 1789 bis zu den dramatischen Umbrüchen des Jahres 1848. In ihrer kreativen Vielfalt und künstlerischen undefinierbarkeit entzieht sie sich einer klar umrissenen Definition. Sie wird generell als eine Revolte gegen das verallgemeinernde Vertrauen und die Überzeugungen der Aufklärung verstanden, die in ihrem wissenschaftlichen Rationalismus als destruktiv für die zentralen menschlichen Werte – Emotion, Gefühl, Empfindung, Individualismus und die Subjektivität jeder einzelnen menschlichen Perspektive – aufgefasst wurde. Dies zeigt sich in der Malerei etwa in einer neuen Unabhängigkeit und Individualität, mit der sich die Künstler von den Beschränkungen akademischer Konventionen befreiten, die zuvor von klassischen und biblischen Sujets dominiert wurden. Sie wandten sich der Erkundung

der Fantasie, der Gültigkeit und Authentizität der einzelnen ästhetischen Erfahrung des Künstlers im Angesicht der Natur zu, sei es bescheiden oder erhaben, ruhig oder wild. In der Tat wird die Erhebung des Individuums zum Gebieter über die Lebenserfahrungen als Grundlage des existenzialistischen Denkens angesehen.

So vielfältig und abwechslungsreich die Gedankenwelt und die Erzeugnisse der Romantik auch waren, bedeutete die fantasievolle Beschäftigung mit den Kräften der Natur eine Konstante im Werk von Künstlern, Schriftstellern, Musikern und Denkern jener Zeit. Die Natur, verstanden als gigantischer Prozess der Individualisierung, beginnend mit der anorganischen Natur und sich hierarchisch fortsetzend durch Flora und Fauna, stellte in der romantischen Vorstellung den Menschen an die Spitze; in diesem Moment wird die Natur sich ihrer selbst bewusst. Darstellungen vom Land – von der Umgebung, in der wir leben, die wir gestaltet haben und die uns formte –, wurden zum primären Genre der romantischen Kunst erhoben und rückten, zuvor mehr nur als Kulisse dienend, nun als eigenständiges Thema in den Mittelpunkt. Voller Begeisterung entwickelten die Maler innovative und originelle Ansätze für die Betrachtung der Natur, verwendeten unverbrauchte Motive und ließen sich zunehmend von ihren Heimatländern inspirieren. In ihren Werken sehen wir das Land als einen Ort der Mystik und Spiritualität, der Folklore und Sagenwelt, als Quelle einer nationalen Identität, besonders konsequent aber die Reaktionen des sensiblen und kreativen Individuums auf die Konfrontation mit dem ehrfurchtgebietenden, manchmal schrecklichen Ausmaß der Natur. Das revolutionäre Ergebnis war eine Landschaft, die

nicht nur gesehen, sondern erlebt und *geföhlt* wurde.

Ziel dieser Ausstellung ist es, im Vergleich zu vorherigen Präsentationen eine größere kosmopolitische Perspektive zu bieten, indem die Errungenschaften in der Landschaftsmalerei über nationale Grenzen hinweg zur Schau gestellt werden. Über die Klischees der Romantik hinausgehend, gewährt die Ausstellung einen nuancierten und umfassenden Einblick, in die emotionalen als auch die subjektiven Merkmale der Landschaftsmalerei mit den Aspekten eines nüchternen Rationalismus und einer wissenschaftlichen Erforschung, des Zusammenspiels von individuellen und gesellschaftlichen Kräften und des ökonomischen und politischen Wandels. Neben den kulturellen „Schwerewichten“ der deutschsprachigen Länder und Großbritanniens, die Gegenstand umfangreicher Forschung und zahlreicher Ausstellungen waren, wurden bemerkenswerte und weniger bekannte Kunstwerke aus den Niederlanden sowie eine große Auswahl an nordischer Kunst einbezogen – eine einzigartige und beispiellose Dimension, die diese Ausstellung in Umfang und Zielsetzung zur ersten ihrer Art macht. Dabei werden die Unterschiede und Ähnlichkeiten der künstlerischen Produktion in einem internationalen Kontext untersucht und veranschaulicht, um aufzuzeigen, was die Tiefe und Breite der romantischen Landschaft zugleich vertraut, aber auch vielfältig und faszinierend in ihrer nationalen Unterscheidungskraft macht.

David Jackson  
Professor für russische und skandinavische Kunstgeschichte  
Universität Leeds



# ROMANTISCHE LANDSCHAFTSMALEREI

## ZUM UNTERSCHIEDLICHEN VERSTÄNDNIS DES ROMANTISCHEN IN NORDEUROPAISCHEN LÄNDERN

Werner Busch

### Was ist Romantik?

In seinem „Salon von 1846“ betitelt Charles Baudelaire das zweite Kapitel mit der Frage „Was ist Romantik?“<sup>1</sup> Seine Antwort kann als Leitfaden der hier angestellten Überlegungen dienen, wenn wir sie mit der häufig zitierten Definition des Romantischen des deutschen Dichters Novalis ergänzen. Baudelaires Bemerkungen sind vorwärts gewandt, das Romantische begründet nach ihm eine moderne Kunst. Novalis' Fragment zum Romantischen ist rückwärts gewandt, er will den verlorenen ursprünglichen Sinn der Welt restituieren. Für Baudelaire ist das Unbestimmte eine Qualität von Schönheit als Resultat von Gegenwartserfahrung, bezeichnet ein positives Gefühl. Für Novalis stellt sich durch das Unbestimmte als Gegenwartserfahrung eine Ahnung verlorener Ganzheit in kindlich unschuldigen Zeiten ein, woraus eine Sehnsucht nach einem erneuerten universalen Zusammenhang entsteht. Von ihr weiß man nach dem Scheitern der Ideale der Französischen Revolution allerdings, dass sie eine bloße, aber fortdauernde Hoffnung bleibt.

Baudelaire gibt sich wenigstens hier, im „Salon von 1846“, mit der Vorstellung von relativem Fortschritt zufrieden, er akzeptiert die Bedingungen der Gegenwart, auf sie gilt es zu reagieren. Novalis, der bereits 1801 stirbt, mit seiner Sehnsucht nach unentfremdeten Urzeiten, sieht diese Zeiten im christlich geprägten Mittelalter aufgehoben. In seiner Rede „Europa“ (1799) entwirft Novalis die

(rückwärtsgewandte) Utopie eines sich unter dem Signum des Christentums erneuernden Europas. Der Philosoph Friedrich Schlegel wurde 1804 von einer Begeisterung für das christliche Mittelalter erfasst, vor allem durch die Kenntnisaufnahme der Sammlung der Gebrüder Boisserée, die auf Grund der Besetzung ihrer Vaterstadt Köln durch die Franzosen und deren Plünderung und Auflösung der Klöster Relikte mittelalterlicher Kunst sammelten. Damit war eine konservative politische Wende verbunden, die sich ab 1808 auch in Wien in Friedrich Schlegels Einfluss auf die sich formierende Gruppe der Nazarener äußerte, deren Oberhaupt Friedrich Overbeck sich später in Rom zum eifrigsten Propagator einer Erneuerung christlicher Kunst entwickelte. Baudelaire wiederum propagierte die Kunst Eugène Delacroix'. In ihm sah er den wichtigsten Romantiker, da er, auch in der Öffentlichkeit, als Anführer einer „école moderne“ galt.<sup>2</sup>

Schon hier dürfte deutlich werden, dass das Romantische sehr konträre Facetten aufweisen kann. Das gilt für einzelne Länder im Vergleich, aber auch für individuelle Vertreter. Denn auch in Frankreich gab es Verfechter einer ausgeprägt religiösen Romantik. François-René de Chateaubriand, der zum Begründer der romantischen Literatur in Frankreich wurde, veröffentlichte 1802 „Le génie du christianisme ou beautés de la religion chrétienne“. Wie der Titel schon nahelegt ist für ihn die Eröffnung des Glaubens nur über eine ästhetische Erfahrung möglich. Das wird sich

für das Verständnis romantischer Kunst vor allem in den deutschen Ländern als zentral erweisen: Die Kunst wird zum Mittler des Glaubens, ein Gedanke, der zuvor schon von Friedrich Schleiermacher in seiner Abhandlung „Über die Religion. Reden eines Gebildeten unter ihren Verächtern“ von 1799 stark gemacht wurde.

Die Künstler reagieren bei durchaus gemeinsamen Erfahrungen sehr unterschiedlich. Was sie verbindet, sind die Erfahrungen extrem verunsichernder Verhältnisse. Diesen Verunsicherungen haben die Romantiker in Wort und Bild am deutlichsten Ausdruck gegeben. Insofern lohnt es sich, diesem existentiellen Wandel nachzuspüren, denn er findet sich nicht nur in unterschiedlichen Äußerungen bei erklärten Romantikern, sondern ist Signum eines ganzen Zeitalters. Gelegentlich ist deshalb der Epochenbegriff Romantik gänzlich vermieden worden. Der Kunsthistoriker Werner Hofmann beispielsweise spricht für die Zeit von 1750 bis 1830 von einem „Entzweiten Jahrhundert“ und untersucht die Kunst unter diesem Aspekt.<sup>3</sup> Ich selbst habe nach Friedrich Schillers Unterscheidung von naiv und sentimentalisch von dem das Zeitalter charakterisierenden „Sentimentalischen Bild“ gesprochen.<sup>4</sup> Einem Bild mit einer doppelten Konnotation: einerseits an das Gefühl appellierend und Hingabe an das Gefühl fordernd, andererseits charakterisiert durch einen reflexiven Modus, der um den Verlust eines naiven Weltzuganges weiß. Er leistet sich die sentimentale Empfindung für den Moment, wohl



10. Adolph Tidemand & Hans Gude, *Speerfischen auf dem Krøderen See*, 1851, Öl auf Leinwand, 115 x 159 cm, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, Oslo (Kat. 82)

Genauigkeit gründet, was der romantischen Natur eher entgegenkommt als ihr widerspricht.

Dieser Ansatz ist nicht nur für Eckersberg oder dänische Maler relevant, er ist auch in dem Gemälde *Speerfischen auf dem Krøderen See* (Abb. 10) der beiden norwegischen Maler Adolph Tidemand und Hans Gude zu erkennen, deren Partnerschaft selbst eine Form der Forschungs Kooperation war. Hier kommen ähnliche Aspekte einer Romantik zum Einsatz, die auf einer rationalen Beobachtung und systematischen Erfassung von Naturphänomenen sowie einer sorgfältig strukturierten und objektiv beherrschten Technik basierten. Sie finden sich in Joseph Wright of Derbys gefeierten *Nocturnes* und erdachten Motiven in künstlichem Licht, in denen er ein tiefes Chiaroscuro verwendete. Für die nordischen Künstler gab die Dänische Königliche Akademie die Richtung vor. Sie sollte sich zu einer breiteren kulturellen Basis für die skandinavische Künstlergemeinschaft entwickeln. Deren verflochtene Stränge umfassten so vielfältige Einflüsse wie etwa Steffens allgemeine Popularisierung von Schellings deutscher Romantik oder die Befolgung des Hegelschen Rationalismus durch den sehr einflussreichen dänischen Dichter, Dramatiker und Literaturkritiker Johan Ludvig Heiberg.<sup>30</sup> Das Ergebnis war ein ausgeprägter Austausch zwischen den Kräften der Romantik und des Rationalismus, zwischen Kunst und Wissenschaft und einer kulturellen Doppelhelix, die sich miteinander verbanden, um ein gemeinsames Ziel zu erreichen:

„Der Wissenschaftler beginnt mit der realen Welt und endet in einer Art künstlerischer Erfahrung. Der Dichter beginnt aber mit der Intuition, die er für andere zu klären trachtet [...] Der Dichter und der Wissenschaftler gehen am Anfang ihres Weges auseinander, nur um sich am Ende zu umarmen.“<sup>31</sup>

### **Nordisches Erbe – Darstellung der Vergangenheit**

Die romantische Kunst in Skandinavien strebte in vielerlei Hinsicht danach, die Entsprechungen zwischen Menschlichkeit und Göttlichkeit, zwischen romantischem Patriotismus und Naturwissenschaften zu verbinden oder zu erkunden. Sie versuchte, Gottes lenkende Hand in der Gestaltung der Umwelt und deren Pflege durch den Menschen von der Prähistorie bis zur Gegenwart aufzuzeigen. Da der kulturelle Diskurs in die Anliegen des Nationalismus und Besonderheiten der nordischen Lebensweise hineingezogen wurde, richteten die Künstler ihre Aufmerksamkeit auf die Darstellung der historischen und geologischen Vergangenheit ihrer Nationen. Sie erweiterten ihren Wunsch, das nationale Erbe zu erfassen und ihm zu gedenken, durch die Integration von Dolmen, Megalithen, Menhiren und Grabmarkern, Zeugen der materiellen Kultur ihrer Vorgänger. In Werken wie Knud Baades *Denkmal am Fjord* (Kat. 3) wurde eine unbeobachtete und stumme Geschichte mit einer konventionelleren Romantik des spirituellen

Mysteriums und rätselhaften Vorhabens behandelt, um den Zeitgeist einer heroischen Vergangenheit beziehungsweise die Geister der Ahnenkrieger heraufzubeschwören. Der Zweck und die Datierung dieser Objekte sind noch immer ungeklärt, doch es besteht eine gewisse Einigkeit über die Theorie, dass es sich dabei um Grabmarker handelt. Ihre Verwendung in der nordischen Kunst war jedoch im vorhersehbaren Sinne weitgehend romantisch, ein Ethos, der ähnlich in der Poesie gefeiert wurde und sich beispielsweise im Œuvre von Adam Oehlenschläger (1779–1850) findet.

Die Anwesenheit dieser starken, aber unbestimmten Symbole in den Bildern könnte auch auf ein Gefühl des philosophischen Strebens, eine male- rische Meditation über Zeit und Ort hinweisen. In Jørgen Roeds Gemälde *Am Wegesrand ruhender Künstler* (Abb. 11) sehen wir eine Verschmelzung von romantischen Merkmalen. Es zeigt das empfindsame und schöpferische Individuum, versunken in Gedanken vielleicht amouröser Natur (der Maler hält eine Blume an seine Lippen), das gleichzeitig in intellektueller Kontemplation mit seinem Stab in den Sand zeichnet – der äußere künstlerische Ausdruck seiner inneren Gedanken. Die passierende Kutsche auf der Landstraße weist zum einen auf die Moderne und das Stadtleben aber auch auf die Symbolik der Lebensreise hin. Gleichzeitig wird der zeitgenössische Gedenkobelisk im Hintergrund zu einem Gegenstück für die unauffällig in der linken oberen Ecke wiedergegebenen alten



11. Jørgen Roed, *Am Wegesrand ruhender Künstler*, 1832, Öl auf Leinwand, 58 x 48 cm, Statens Museum for Kunst, Kopenhagen (Kat. 72)



12. Louis Gurlitt, *Klippe von Møns*, 1842, Öl auf Leinwand, 138 x 197 cm, Statens Museum for Kunst, Kopenhagen (Kat. 45)

Dolmen, die jedoch ein integraler Bestandteil der Darstellung sind.

Da sich traditionelle Formen des kollektiven ländlichen Lebens zugunsten intensiverer Landwirtschaftsmethoden veränderten, waren Grabhügel ständig der Gefahr ausgesetzt, umgepflügt oder zerstört zu werden. Ihre Erhaltung wurde daher zunehmend wichtiger. Oft als Symbole von nationaler kultureller Bedeutung bezeichnet und Gegenstand staatlicher Sammlungstätigkeit, in Dänemark vertreten durch die bereits 1807 gegründete *Kommissionen for Oldsagers Opbevaring* (dt.: Kommission für die Erhaltung historischer Denkmäler), wurde zugunsten eines sentimental Einsatzes in der Kunst sogar die völlig fragwürdige Tatsache ignoriert, dass diese prähistorischen Artefakte als solche nicht generell unter den Begriff der Nationalität fielen. Obwohl die Künstler mit oft strengen Formen der Beobachtung und Datenerhebung nach authentischen Naturphänomenen suchten, hatten nordische Maler, wie Dahls Beispiel zeigt, die Neigung, in erster Linie romantische Naturforscher zu sein.<sup>32</sup>

Während Zeichen einer nationalen Vergangenheit als ein erkennbares Motiv für die Verherrlichung einer historischen Richtung angesehen werden könnten, die vom jeweiligen Land und seinen Gestaltern verkörpert wird, ist der Einsatz der Geologie zunächst weniger offensichtlich, da naturgemäß der ewige Aspekt der Natur das

zeitliche Gebilde der nationalen Einheit übertreffen würde. Trotzdem wurden markante geographische Wahrzeichen in dieser Weise verwendet. Møns Klint etwa, die atemberaubenden sechs Kilometer langen Kreidefelsen am östlichen Ufer der dänischen Ostseeinsel Møn, waren für die nordischen Künstler, nicht nur die dänischen, ein allgegenwärtiges Bildthema. Die Felsen sind zwar ein auffallend dramatisches und sogar Ehrfurcht gebietendes Naturphänomen mit zahllosen romantischen Darstellungsmöglichkeiten, zugleich aber völlig untypisch für die ansonsten sanfte und unauffällige Landschaft dieser Nation. Dennoch behandelten viele Maler ihr Phänomen als historische Manifestation, als unveränderliche Darstellung eines Landes, das von einer geologischen Unverwechselbarkeit geprägt ist. Das zeigt sich beispielsweise in Louis Gurlitts großem Leinwandgemälde *Klippe von Møns* (Abb. 12), auf dem der malerische Sommerspiret (dt.: Sommerturm) zu sehen ist, der 1998 abbrach und in die Ostsee stürzte. Wie so typisch für die rationale und wissenschaftliche Romantik der Zeit, verzichtete Gurlitt auf das rein Malerische und legte seine Arbeit mit expliziter geologischer Genauigkeit an. Offensichtlich hatte er sich von den neueren Forschungen des Geologen Johan Georg Forchhammer anregen lassen, die 1835 in dessen Buch *Danmarks geognostiske Forhold* (dt.: *Dänemarks geognostische Besonderheiten*) veröffentlicht wurden, das eine detaillierte Beschreibung von Dänemarks Geologie und ihre

Geschichte enthält. Dass sich Gurlitt die nationalistischen Interessen einer wissenschaftlich präzisen Beschreibung des Charakters und der Einzigartigkeit dieses nationalen Wahrzeichens zu eigen gemacht hatte, ist unverkennbar. Doch das Paradox, wie die ursprüngliche Geologie in eine moderne Theorie der Nationalität übersetzt werden könnte, an der die Natur weder ein Interesse haben kann noch eine Vorstellung davon, wird nicht hinterfragt. Die Ironie dieser Vereinnahmung wird noch dadurch verstärkt, dass der im umstrittenen Grenzgebiet von Holstein geborene Gurlitt von seinen Zeitgenossen stilistisch als „zu deutsch“ empfunden wurde, oder dass die Klippen, ein Produkt der Gletschertätigkeit während der letzten Eiszeit, ein Teil der gleichen Ablagerungen sind wie die auf der deutschen Ostseeinsel Rügen.<sup>33</sup>

Die Geologie und insbesondere die Prähistorie waren wie ein unbeschriebenes Blatt, das man frei mit nationalistischen Gefühlen füllen konnte. Indes eignete sich die in der Grauzone zwischen dem Ursprünglichen und dem Gegenwärtigen angesiedelte Wiederentdeckung und Wiederbelebung der altnordischen Kultur als Mittel, um Länder mit unterschiedlichen politischen Identitäten zu vereinigen und historische Rivalitäten beizulegen. So wurden angesichts einer traditionellen Bevorzugung der griechisch-römischen klassischen Mythologie im späten 18. Jahrhundert die nordischen Mythen wiederbelebt. Sie sollten die Grundlage der romantischen Periode für die Kunst

# JOHN CONSTABLE

---

East Bergholt 1776–1837 London

John Constable gilt heute als Schlüsselfigur in der englischen Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts, doch fand er in Frankreich größere Anerkennung, wo seine Werke von Malern wie Eugène Delacroix und Théodore Géricault sehr bewundert wurden. Bezeichnenderweise war es seine Begegnung mit Claude Lorrains französischer *Landschaft mit Hagar und dem Engel* (1646; National Gallery, London) und ihrem Besitzer Sir George Beaumont im Jahr 1796, die dazu beitrug, dass Constable sich für eine Karriere als Künstler entschied. Nur selten malte Constable außerhalb eines begrenzten Gebietes im Süden und Osten von England, zwischen Dorset und der Küste East Anglias, in dem insbesondere die Gegend entlang des Flusses Stour an der Grenze von Essex zu Suffolk seither als „Constable Country“ bekannt ist.

1802 stellte Constable erstmals in der Royal Academy aus, doch ließ ihn sein Besuch der Ausstellung unbeeindruckt. Da es dort – wie er meinte – „ausreichend Raum für eine naturalistische Malerei“ gebe, würde er „kurz nach Bergholt zurückkehren“, um „einige arbeitsaufwendige Studien nach der Natur [zu] machen.“ *Dedham Vale: Abend* (Kat. 18) war wohl das erste Gemälde in dieser Serie. Es wurde im Juli 1802 auf einem gebrauchten

Stück Leinwand gemalt, deren Nadellöcher auf die Befestigung an einem Zeichenbrett hindeuten und eine Entstehung des Bildes im Freien annehmen lassen. Der auf dem Gemälde wieder-gegebene Blick von East-Bergholt in Richtung des Stour-Tals und Stoke-by-Nayland ist friedlich und beschaulich, mit einem an Lorrain erinnernden Sonnenuntergang über einem niedrigen Horizont, dessen besondere Stimmung der Maler durch den Einsatz gelber Farbfäden zur Belebung der unterschiedlichen Grünschattierungen schuf. Rechts im Bild sind zwei grasende Tiere unter einem mächtigen Baum mit dem Spitznamen „Perücken-Baum“ zu erkennen.

Etwa in die gleiche Zeit, um 1800, datiert das Victoria and Albert Museum *Das Stour-Tal mit Dedham in der Ferne* (Kat. 19), doch schlagen die jüngsten Publikationen eine Datierung um 1805–09 vor. Das Bild gibt den Blick vom Essex-Ufer des Stour wieder, mit der Brücke bei Stratford St. Mary im Mittelgrund, dem Kirchturm von Dedham im Hintergrund und der Mündung des Stour jenseits davon. Auch der papierne Bildträger dieses Gemäldes weist Nadellöcher auf und mit seiner frischen und ansprechenden zentralen Szene ist es erneut Lorrain verpflichtet. Um „eine reine

und unberührte Ansicht“ zu zeigen, verzichtete Constable jedoch bewusst auf Staffagefiguren. In den Jahren 1810 und 1815 sowie gegen Ende seiner Karriere griff er erneut diese Szene auf und brachte damit seine tiefe Zuneigung für die heimatliche Landschaft zum Ausdruck.

Um 1797 lernte Constable den sozial gut vernetzten Geistlichen John Fisher (1748–1825) kennen, der 1807 Bischof von Salisbury wurde. 1811 erfolgte Constables erster Besuch in dieser Stadt, den er auch zum Skizzieren der Kathedrale nutzte. Während seines Aufenthaltes freundete er sich mit Fishers Neffen John Fisher (1788–1832) an, dem späteren Erzdiakon von Berkshire; Onkel und Neffe sollten als Mäzene von großer Bedeutung für den Maler sein. 1813 begegnete Constable seinem Zeitgenossen und Malerkollegen Joseph Mallard William Turner, dessen Aufstieg so schnell erfolgte wie Constables langsam war. Laut Constable war Turner „ungehobelt, doch von einem wundervoll großen Verstand“. Nach langem Widerstand vonseiten der Familie der Braut heiratete Constable 1816 Maria Bicknell. Die Trauung nahm der angehende Erzdiakon Fisher vor, der selbst etwas früher in diesem Jahr geheiratet hatte und die Neuvermählten einlud, ihre Flitterwochen in

>>



18

---

John Constable, *Dedham Vale: Abend*, 1802  
Öl auf Leinwand, 31,8 x 43,2 cm  
Victoria and Albert Museum, London



25

---

Johan Christian Dahl, *Norwegisches Gebirgstal*, 1821  
Öl auf Leinwand, 96,8 x 134,6 cm  
Thorvaldsens Museum, Kopenhagen



26

---

Johan Christian Dahl, *Norwegische Landschaft mit Regenbogen*, 1821

Öl auf Leinwand, 98,3 x 137,5 cm

Statens Museum for Kunst, Kopenhagen

# WILLEM ROELOFS

Amsterdam 1822 – 1897 Berchem

Dunkle Wolken brauen sich über einer Dünenlandschaft zusammen – das Gewitter kann augenblicklich losbrechen. Voller Dramatik kommt das Sonnenlicht hinter den Wolken hervor und wirft ein Schlaglicht auf den hellen Dünensand und einige Birken am Wegesrand. Der Hell-Dunkel-Kontrast steigert die Spannung der Darstellung. Ein Reiter flieht vor dem nahenden Gewitter, gefolgt von seinem treuen Hund. Ein wahrlich romantisches Gemälde, das die Nichtigkeit des Menschen gegenüber der Natur hervorhebt. Zum Malen dieser Szene brauchte sich der Künstler nicht einmal wetterfest anzuziehen: Er erfand die Komposition in seinem trockenen Atelier. Roelofs schuf *Landschaft bei nahendem Gewitter* (Kat. 73) ein Jahr vor seinem ersten Besuch in Barbizon. Eine genaue Studie der Natur, die er sich dort zu eigen machen sollte, liegt diesem Bild noch nicht zugrunde. Während der Reiter vom Sturm fast vom Pferd geweht wird, wirken die Birken

nahezu regungslos. Diese Diskrepanz leistet der dramatischen Wirkung des Bildes allerdings keinen Abbruch. Im Gegenteil, seine Auffassung der erhabenen, poetischen Natur bescherte Roelofs bei der Kunstkritik seiner Zeit viel Lob.

Die *Landschaft bei nahendem Gewitter* zählt zu Roelofs letzten Gemälden im Stil der Romantik. Der Maler wuchs in Utrecht auf, wo er seinen ersten Zeichenunterricht vom Amateurmaler Abraham Hendrik Winter erhielt. Anschließend lernte er das Fach Modellzeichnen an der Akademie der Bildenden Künste in Den Haag, bevor er 1840 Schüler des Landschaftsmalers Hendrik van de Sande Bakhuyzen wurde. 1847 zog Roelofs nach Brüssel, wo er erstmals mit dort ausgestellten Werken der Maler der Schule von Barbizon in Berührung kam. Unter dem Einfluss der neuen französischen Landschaftsmalerei wandte sich Roelofs zunehmend einer naturalistischen

Darstellungsweise der Landschaft zu. Jedes Jahr verbrachte er die Sommermonate in seiner Heimat, um in den gewässerreichen Landstrichen im Westen und in der Landesmitte in der freien Natur zu malen und zu zeichnen. Diese Studien übertrug er in Belgien in Gemälde, deren Mittelpunkt immer wieder die holländische Polderlandschaft mit Mühlen und Kühen war. So wurde er einer der Wegbereiter der Haager Schule. JdF

Marjan van Heteren, Robert-Jan te Rijdt, Hg. *Willem Roelofs, 1822-1897: de adem der natuur*, Kat. Ausst., Museum Jan Cunene, Oss; Kunsthal, Rotterdam, 2007.

Marjan van Heteren, Guido Jansen, Ronald de Leeuw, Hgs., *Poëzie der werkelijkheid: Nederlandse schilders van de negentiende eeuw*, Kat. Slg., Rijksmuseum, Amsterdam, 2000.

Wiepke Loos, „Willem Roelofs' Landschap bij naderend onweer uit 1850: het geschenk van dr. S.H. Levie aan het Rijksmuseum“, *Bulletin van het Rijksmuseum* 37 (1989), S. 313-321.



73

Willem Roelofs, *Landschaft bei nahendem Gewitter*, 1850  
Öl auf Leinwand, 90,2 x 139,8 cm  
Rijksmuseum, Amsterdam, Schenkung von S.H. Levie, Amsterdam

Dieser Katalog erscheint zur Ausstellung:  
*Die Romantik im Norden. Von Friedrich bis Turner*  
Groninger Museum, Groningen, 9. Dezember 2017 –  
6. Mai 2018

**Konzeption der Ausstellung und Redaktion:**

David Jackson  
Andreas Blühm  
Ruud Schenk

**Projektleitung:**

Ruud Schenk

**Projektassistenz:**

Julia Dijkstra

**Autoren der Aufsätze:**

Werner Busch  
David Jackson  
Jenny Reynaerts

**Autoren der Katalogbeiträge:**

AB – Andreas Blühm  
JC – Jan Cox  
JD – Julia Dijkstra  
JdF – Josephina de Fouw  
RS – Ruud Schenk

**Übersetzungen:**

Susanne Karau (Englisch-Deutsch)  
Kordelia Nitsch (Niederländisch-Deutsch)

**Gestaltung:**

Rudo Menge

**Bildnachweis**

Bautzen, Museum Bautzen, Kat. 17  
Basel, Kunstmuseum Basel (public domain), Kat. 90  
© bpk | Bayerische Staatsgemäldesammlungen München, Kat. 75  
© bpk | Kunstsammlungen Chemnitz | Bertram Kober (Punctum  
Leipzig), Kat. 16  
© bpk | Hamburger Kunsthalle | Elke Walford, Kat. 44  
© bpk | Staatliche Kunsthalle Karlsruhe | Annette Fischer | Heike  
Kohler, Kat. 41  
© bpk | Staatliches Museum Schwerin | Elke Walford, Kat. 38  
© bpk | Staatliche Kunstsammlungen Dresden | Jürgen Karpinski,  
S. 19 Abb. 9  
Amsterdam, Amsterdam Museum, S. 46 Abb. 9  
Amsterdam, Rijksmuseum (public domain), S. 44 Abb. 5, S. 44 Abb.  
6, S. 48 Abb. 13, S. 52 Abb. 20, Kat. 31, 54, 63, 66, 73, 76, 77, 80, 83  
Cambridge, The Fitzwilliam Museum, Kat. 84  
Den Haag, Gemeentemuseum, S. 49 Abb. 15  
Den Haag, Mauritshuis, S. 51 Abb. 18  
Derby © [09/2017] Derby Museums, S. 11 Abb. 1, S. 11 Abb. 2., S. 11  
Abb. 3, Kat. 91, 92, 93  
Dordrecht, Dordrechts Museum, Kat. 9, 52, 78, 81, 94, 95  
Dortmund, Museum für Kunst und Kulturgeschichte, Kat. 1.

**Ausstellungsgestaltung:**

Peter de Kimpe

**Restauratorische Betreuung, Leihverkehr,  
Transporte:**

Jenny Klooststra, Marieke van Loenhout, Suzanne  
Rus, Wietske van der Graaf

**Ausstellungsaufbau, Sicherheit, Technik:**

Henk Kamminga, Harrie Kemper-Zijlema, Arjan van  
der Leest, Klaas Reitsma, Thea Rustebiel, Davide  
Sferazza, Peter Zwarts

**Öffentlichkeitsarbeit:**

Annetje de Boo, Willemien Bouwers, Karina  
Smrkovsky, Sterre ten Brinke, Floor Bruining

**Veranstaltungen:**

Ademiek Gerritsma, Saskia van Hijum, Sterre  
Roelvink

**Pädagogik:**

Geertje de Groot, Steven Kolsteren, Ilse van  
Abbema, Nikki Rengers, Manon Loos

**Finanzen:**

Geert Slagter, Feiko Tuinstra

**Sekretariat:**

Lorette Faucon, Jitty Terpstra

Düsseldorf, Museum Kunstpalast – ARTHOTHEK – Horst Kolberg,  
Kat. 46  
Enschede, Rijksmuseum Twenthe, foto: R. Klein Gotink, Kat. 64  
Erfurt, Angermuseum, foto: Dirk Urban, Erfurt, Kat. 62  
Gotha, Stiftung Schloss Friedenstein, Kat. 42  
Göteborg, Göteborgs Kunstmuseum, Kat. 74  
Groningen, Groninger Museum, foto: Marten de Leeuw, S. 49 Abb.  
14, Kat. 51, 89  
Hannover, Landesmuseum Hannover – ARTOTHEK, Kat. 11, 68  
Helsingør, The Danish Museum of Science and Technology/  
Danmarks Tekniske Museum, Kat. 50  
Kiel, Kunsthalle zu Kiel, foto: Martin Frommshagen, Kat. 32  
Kleef, Koekkoek-haus, S. 48 Abb. 12  
Köln © Rheinisches Bildarchiv, rba\_c005014, Kat. 43  
Kopenhagen, Den Hirschsprungske Samling, S. 27 Abb. 4, Kat. 8, 58  
Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek, S. 25 Abb. 2  
Kopenhagen, SMK Photo, S. 31 Abb. 9, Kat. 26, 30, 34, 50, 61, 72;  
public domain (www.smk.dk), Kat. 24, 45, 48, 67  
Kopenhagen, Thorvaldsens Museum, foto: Niels Elswing, Kat. 55;  
Hans Petersen, Kat. 47; Ole Woldbye, Kat. 25  
London, John Mitchell Fine Paintings, Kat. 14  
London, The National Gallery, Abb. S. 14 Abb. 5  
© London, Tate Images 2017, Abb. 1.8., Kat. 85, 86  
London, Victoria and Albert Museum, Kat. 2, 18, 19, 20, 21, 22, 28,  
29, 69, 71

**Verlag:**

WBOOKS, Zwolle  
info@wbooks.com  
www.wbooks.com

W BOOKS

ISBN Deutsch 978 94 625 8240 8  
ISBN Niederländisch 978 94 625 8239 2  
ISBN Englisch 978 94 625 8241 5  
NUR 646

© 2017 WBOOKS / Groninger Museum

Alle Rechte vorbehalten. Ohne vorherige schriftliche  
Genehmigung des Verlags ist es nicht gestattet,  
dieses Werk – auch nur auszugsweise – in Daten-  
und Informationssystemen einzuspeichern oder auf  
mechanische, elektronische oder sonstige Weise in  
irgendeiner Form zu vervielfältigen, zu verbreiten  
oder zu senden.

Die Ausstellung wurde durch großzügige finanzielle  
Unterstützung ermöglicht:

Gasterra gasuñe



Lübeck, die Lübecker Museen, Museum Behnhaus Drägerhaus,  
Kat. 12, 39  
Newcastle, Laing Art Gallery (Tyne & Wear Archives & Museums) /  
Bridgeman Images, Kat. 59, 60  
Nivå, Nivaagaards Malerisamling (public domain), Abb. 1.11., Kat. 33  
Oslo, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, foto: Jacques  
Lathion, Kat. 15, 27; foto: Børre Høstland, S. 14 Abb. 6, Kat. 35, 82  
Oslo, Thomas Widerberg, Kat. 5  
Oxford, Ashmolean Museum, University of Oxford, S. 19 Abb. 10  
Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, foto: Studio Tromp,  
Rotterdam, S. 42 Abb. 1, Kat. 53, 65  
Rudolstadt, Thüringer Landesmuseum Heidecksburg, Kat. 36  
Stockholm, Nationalmuseum, foto: Cecilia Heisser, Kat. 13; foto: Erik  
Cornelius, Kat. 56, public domain: S. 25 Abb. 1, Kat. 23, 57  
Stralsund, Nils Kinder, Kat. 40  
Tromsø, Nordnorsk Kunstmuseum, S. 36 Abb. 14, Kat. 3, 4, 6, 7  
Vaduz/Wien, LIECHTENSTEIN, The Princely Collections/Florence,  
SCALA © 2017, Kat. 70  
Viborg, Skovgaard Museum, foto: Lars Guldager, Kat. 79  
Washington, National Gallery of Art (public domain): Kat. 88  
Weimar, Klassik Stiftung, Kat. 37  
Wuppertal, Von der Heydtmuseum, Kat. 10  
Zwolle, Museum de Fundatie, Zwolle und Heino/Wijhe, Kat. 49, 87



Ob tobende Meere und gewaltige Vulkanausbrüche oder stille Mondnächte und weite Felder: Landschaften spiegeln nicht nur historische Dimensionen und Spuren der eigenen Geschichte wider, sondern sie können auch religiös-spirituelle Empfindungen hervorrufen. In der bildenden Kunst stellt die Landschaftsmalerei seit Langem eine eigenständige Gattung dar.

Mit der Romantik und Künstlern wie William Turner (England), Caspar David Friedrich (Deutschland) und Johan Christian Dahl (Norwegen) brach die Sternstunde der Landschaftsmalerei an. Ihre Bilder faszinieren bis heute und ihre Kunstauffassung prägte die Entstehung der modernen Kunst nachhaltig. Die Maler registrierten nicht nur haarscharf,

was um sie herum in der Natur geschah, sie öffneten den Blick auch nach innen, in ihre eigene Gefühlswelt.

Der Einfluss der Romantik ist überall in unserer modernen Welt spürbar. Die Strömung, die alle Kunstgattungen und Geisteswissenschaften umfasste, trat ihren Siegeszug im Europa des ausgehenden 18. Jahrhunderts an. Die Romantik im Norden vermittelt ein weitgefächertes Panorama der Landschaftsmalerei dieser Epoche. Erstmals wird auch die niederländische Romantik im internationalen Kontext berücksichtigt und aufgezeigt, in welchem Verhältnis Maler wie Barend Koekkoek, Wijnand Nuijen und Andreas Schelfhout zu ihren berühmten ausländischen Fachgenossen standen.



9 789462 582408

[WWW.WBOOKS.COM](http://WWW.WBOOKS.COM)

