

**Jan von Bonsdorff**

## **Die Rolle Münchens für skandinavische Malerinnen und Maler am Ende des 19. Jahrhunderts – ein Blick von außen**

Die Avantgarde der skandinavischen Künstler befand sich bis Ende der achtziger Jahre des 19. Jahrhunderts fast vollständig im Ausland. Düsseldorf, Karlsruhe und Kopenhagen waren beliebte Ziele zu Anfang des 19. Jahrhunderts. Eine ganze Generation von vor allem norwegischen Malern und Malerinnen zog in den 1870er-Jahren nach München. So sind in den Matrikelbüchern der Akademie der Bildenden Künste in München – ein hervorragendes Quellenmaterial für personenhistorische Untersuchungen – in den siebziger und achtziger Jahren circa 70 norwegische Künstler und Künstlerinnen nachgewiesen. Die norwegischen Künstler waren eher auf Genre- und Landschaftsmalerei spezialisiert als auf die offizielle Historienmalerei, wobei anzumerken ist, dass die Münchener Kunstszene in dieser Zeit sehr differenziert war: Das Spektrum reicht von der anspruchsvollen offiziellen und identitätsschaffenden Historienmalerei über die niedriger eingeordnete, kommerziell gängigere Genremalerei (beide in der Akademie vertreten) bis zur freien Landschaftsmalerei (außerhalb der Akademie).

### **Skandinavien – eine einheitliche Diversität**

<1>

Das 19. Jahrhundert war eine Zeit der Konsolidierung der Nationalstaaten. Man kann sagen, dass diesem Konsolidierungsprozess ein Programm zugrunde lag, bei dem der Staat mit der Nation und zugleich mit dem Volk gleichgestellt wurde. Nirgendwo ist dieses auf Herder zurückzuführende Programm zur Etablierung einer nationalen Identität so konsequent durchgeführt worden wie in den skandinavischen (und auch baltischen) Ländern. Dies beruht teilweise darauf, dass die skandinavischen Länder – Schweden, Norwegen und Dänemark – gewissermaßen eine religiös und ethnisch homogene Einheit darstellen. Dazu weisen sie eine enge Sprachverwandtschaft auf. Natürlich hat man sich damals nicht so sehr über Details wie die Rolle der russisch-orthodoxen Kirche, die samischen Volksgruppen in Lappland oder die finnische Sprache gekümmert. Durch die relativen Ähnlichkeiten waren die drei Länder eigentlich dazu prädestiniert, einen nationalen Einheitsstaat zu bilden. Bestrebungen hierzu gab es besonders um die Mitte des 19. Jahrhunderts, als Vorstellungen vom geeinigten 'Norden' oder Skandinavien als potentielle Großmacht kursierten. Aus dieser Bewegung, Skandinavismus genannt, die zuerst von den Literaten, dann von den Studenten und schließlich auch von den Machthabern gefeiert wurde, ergab sich ein gemeinsames politisches Programm, das aber schimpflich zugrunde ging, als im preußisch-dänischen Krieg im Jahr 1864 keines der Brudervölker den Dänen zu Hilfe eilte. Die Situation in den 1870er-Jahren sah damit wie folgt aus: Die Monarchie Dänemark hatte nach den napoleonischen Kriegen Norwegen an Schweden verloren und Schweden hatte 1809 den Landesteil Finnland als selbständiges Großfürstentum an Russland abgegeben. Norwegen sah sich also in Personalunion mit Schweden, eine Situation, die man stark missbilligte. Die Union wurde 1905 von norwegischer Seite unblutig aufgelöst, die so genannte 'unionsoppløsning'. Der Skandinavismus ist als Phänomen mit ähnlichen Bestrebungen in Deutschland und Italien zu vergleichen. Der Unterschied besteht darin, dass die nationale Einigung in den letztgenannten Staaten durchgeführt worden ist, während Skandinavien nicht ein Staat, sondern mehrere geworden ist, eine Situation, die man vielleicht eine einheitliche Diversität nennen könnte.

### **Die Ausbildung der skandinavischen Künstler im Ausland**

<2>

Die elliptische Vorstellung einer nationalen Identität als eine Einheit vom Staat und Volk braucht eine materielle Verankerung im konkreten Geistesleben. Die Materialisierung des Nationalen in der Kunst ist keine naturgegebene Entwicklung. Sie wurde von den Literaten programmatisch durchgeführt, die sie zunächst in ihren Schriften als nationale Aufgabe darstellten, worauf langsam konkrete Maßnahmen zum Beispiel in Form von staatlichen Künstlerstipendien als Preise für Wettbewerbe mit vorgegebenen historischen Themen folgten. Im 19. Jahrhundert war es jedoch zuerst keine Selbstverständlichkeit, dass die neueren Nationalstaaten auch für die höhere Kunstausbildung sorgen sollten. Diese Ausbildung wurde sozusagen als Importware angesehen und daher zeigten sich die skandinavischen Künstler auch als äußerst mobil.

<3>

Man hatte demnach wenig Möglichkeiten, sich professionell im Heimatland zu betätigen. Fast alle Künstler der skandinavischen Avantgarde befanden sich bis Ende der 1880er-Jahre im Ausland.<sup>1</sup> Der norwegische Künstler Eilif Peterssen schrieb seinen Eltern zu Anfang der 1870er-Jahre: "Wie ich die Künstler beneide, die den großen Nationen angehören und die in diesen großen Ländern arbeiten und trotzdem zu Hause sein können. [...] Es hat ja viele Maler gegeben, die versucht haben, sich zu Hause niederzulassen, aber nur ein Einziger hat sich ernähren können — ich meine Eckersberg — und Gott weiß, ob nicht auch er ein anderer Mann gewesen wäre, wenn er in größeren künstlerischen Verhältnissen hätte leben können."<sup>2</sup>

<4>

Vor allem in der Mitte des Jahrhunderts war die „Malerflucht“ aus Norwegen besonders groß. In der Periode kurz vor 1840 bis in die 1870er-Jahre gab es eine regelrechte Flutwelle von Künstlern, die sich vor allem in Düsseldorf, später auch Karlsruhe, niederließen. Düsseldorf hatte eine vielfach stärkere Anziehungskraft als frühere Ausbildungsstätten, wie zum Beispiel die Akademie in Kopenhagen oder Dresden. Die starke Auslandsbindung der norwegischen Künstler wurde 1872 in der gesamtscandinavischen Ausstellung in Kopenhagen bezeugt: die 37 Vertreter aus Norwegen wohnten an zwölf verschiedenen Orten auf dem europäischen Festland, also nicht in Norwegen — zudem waren einige in England und Nordamerika tätig.<sup>3</sup>

<5>

Die Düsseldorfer Ära war schon Ende der 1860er-Jahre ausgespielt. Es scheint auch den Düsseldorfern bewusst gewesen zu sein: Der alte norwegische Düsseldorfer Künstler Adolf Tidemand empfahl Anfang der 1870er-Jahre dem jungen Künstler Erik Werenskiold, nach München zu gehen, nicht nach Düsseldorf.<sup>4</sup>

## **Die ausländischen Künstlergruppen an der Münchner Akademie**

<6>

In welchem Verhältnis steht die Zahl der Ausländer zu bayerischen Künstlern an der Akademie und in München überhaupt? Um 1870 beherbergte München deutlich mehr Künstler als Düsseldorf, Karlsruhe und Berlin. Eine einfache Addition aufgrund der Angaben in den Künstlerlexika zeigt, dass diese die Anzahl von unter 300 zu knapp berechnet haben; eher wird es sich um weit über 800 Künstler gehandelt haben.<sup>5</sup> Dabei habe ich nur die

---

<sup>1</sup> Lange 1995, 60.

<sup>2</sup> Brief an die Eltern, UB Oslo, zitiert nach Lange 1995, 60. Johan Fredrik Eckersberg betrieb seit 1859 eine private Malerschule in Christiania (Oslo).

<sup>3</sup> Messel 1994, 221-232.

<sup>4</sup> Østby 1993, 10; Werenskiold 1999, 81-98, 82.

<sup>5</sup> Ich habe das Register in Bruckmanns Lexikon 1981-1983 durchgesehen und den Schluss gezogen, dass die Anzahl der Personen, die in den 1870er-Jahren Anknüpfung an München hatten und auch künstlerisch tätig waren (über 20 Jahre alt), sich auf 823 belaufen kann. Heidi Ebertshäuser geht von

deutschen Maler gezählt, da ausländische Künstler nur dann Eingang in beispielsweise 'Bruckmanns Lexikon der Münchner Kunst' gefunden haben, wenn sie, wie die Norweger Knud Baade und Marcus Grønvold oder die Schweden Thure Nikolaus Cederström und Carl Gustaf Hellqvist, mehrere Jahrzehnte in München gelebt haben.

<7>

Die Akademie der Bildenden Künste in München besitzt in ihren Matrikeln ein hervorragendes Quellenmaterial für prosopographische Untersuchungen bezüglich Anzahl und Identität der Münchener Künstler.<sup>6</sup> Die drei Matrikelbücher geben detailliert Auskunft über Lehrer, Klassen sowie die Frequenz der Schüler im 19. Jahrhundert. Schon kurz vor der Mitte des Jahrhunderts treten in München zahlreiche Polen, Schweizer, Österreicher, Ungarn, Balten und Russen auf. Ab 1869 lassen sich eine deutlich zunehmende Anzahl Serben, Slowenen, Ungarn, Griechen, Bulgaren, Polen, Russen, Balten, Holländer, Schweizer, Belgier, Engländer und Amerikaner (auffallend häufig aus Cincinnati) einschreiben. Die Amerikaner und Schotten sind besonders am Anfang der 1880er-Jahre zahlreich. Die romanischen Länder sind mit Ausnahme einiger weniger Franzosen und vereinzelter Italiener fast gar nicht vertreten. Ein Lionel Delisser wird mit der Heimat 'W. Indien' verzeichnet, und ein gewisser Alfred Upton aus Australien erreicht München am 24. April 1876. Harada Najiro trifft am 26. Oktober 1883 aus Tokyo ein.

<8>

München diente vor allem als Umschlagplatz für Künstlerbegabungen aus Ost- und Südosteuropa. Für die jungen Kunstbessenen aus der Habsburger Monarchie und dem Balkan besaß München eine viel günstigere Lage als etwa Paris. Die geographische Lage hängt überhaupt eng mit der relativen Anziehungskraft gewisser Künstlerzentren zusammen: Von Skandinavien aus gesehen waren Düsseldorf und München nur etwas näher als die westeuropäischen Großstädte. Doch Paris lag nicht außer Reichweite und wurde allmählich mehr und mehr attraktiv für die jungen Künstler aus Christiania (Oslo), Stockholm und Helsinki, bis sie in den 1880er-Jahren München weitgehend gänzlich verließen.

<9>

Marit Werenskiold weiß zu berichten, dass 1876 die Ausländeranzahl an der Münchener Akademie bei einer Gesamtzahl von 350 eingeschriebenen Schülern 60 % betrug.<sup>7</sup> Diese Ziffer kann ich bestätigen. Die ost- und nordeuropäischen Künstler frequentierten die bayerische Hauptstadt in unterschiedlichem Maße: Während das Interesse der Skandinavier, wie erwähnt, in den 1880er-Jahren nachließ, erhöhte sich die Zahl der Osteuropäer. Polen und Ungarn ließen sich häufiger als die Skandinavier in der höchsten und begehrtesten Klasse der Akademie ausbilden, nämlich der Historienklasse Karl von Pilotys, der besonders für sein mächtiges Kolorit bewundert wurde. Gerade den in den 1860er-Jahren neu aufgekommenen Realismus wollten die Künstler nachahmen: einen drastischen Kolorismus, der das Fundament der älteren idealistischen Auffassung zum Schwanken brachte.<sup>8</sup> Es ist kein Wunder, dass der Düsseldorfer 'Halbrealismus' für die jungen Maler nicht mehr interessant wirkte. Die norwegische Künstlerin Harriet Backer schrieb 1874, als sie nach München kam – sie war damals um die dreißig Jahre alt: "Wenn ich schon früh in meiner Jugend ins Ausland geschickt worden wäre, um zu studieren, hätten meine Eltern mit Sicherheit [...] Düsseldorf gewählt, wo Tidemand, Gude, Morten Müller, Lerche und andere bekannte Maler damals gewirkt haben. Für mich hätte Düsseldorf nie gepaßt. Ich zähle mich glücklich nach München zusammen mit einer jüngeren Schar von Malern, Eilif Peterssen,

---

einer sehr viel kleineren Zahl aus: ca. 282 Maler im gleichen Zeitraum. Börsch-Supan 1988, 439. Ebertshäuser 1979, im Anhang.

<sup>6</sup> Matrikelbücher der Akademie der Bildenden Künste in München 1-3, Akademie der Bildenden Künste München, Archiv und Sammlungen.

<sup>7</sup> Werenskiold 1999, 85.

<sup>8</sup> Börsch-Supan 1988, 280-281.

Werenskiold, Munthe, Skredsvig, Rusten, Kitty Kielland, gekommen zu sein, frische neue Kräfte gegen das Konventionelle in der Zeichnung und mit einem frischen persönlichen Farbengefühl."<sup>9</sup>

## Die unterschiedlichen Positionen zur Historienmalerei in Schweden und Norwegen

<10>

Von den Skandinaviern erreichten jedoch nur wenige die Historienklasse – wenn sie es überhaupt wollten. Es sind nicht viele Schweden und Norweger, die tatsächlich Piloty oder Wilhelm von Diez als Lehrer hatten: Unter anderem Marcus Grønvold, Otto Sinding und Thure Nikolaus Cederström – all diese waren viele Jahre mehr oder weniger fest in München ansässig. Die meisten männlichen norwegischen Maler, die an der Akademie eingeschrieben waren, zählten Wilhelm Lindenschmit zu ihren Lehrern, andere auch Otto Seitz und Ludwig von Löfftz. Verglichen mit den schwedischen Malern in München, wie zum Beispiel Carl Gustaf Hellqvist und Julius Kronberg, arbeiteten die Norweger erstaunlich wenig mit der großen Tradition, der epischen Historienmalerei, und mit starken theatralischen Effekten à la Hans Makart, Józef von Brandt und Gyula Benczúr. Vielleicht gab es für diese Art von Repräsentations- und Statusmalerei im oskarianischen Schweden eher einen Markt als in Norwegen? Genre- und Landschaftsmalerei lag den Norwegern offenbar näher. Ein Beispiel hierfür: der Norweger Johan Nielssen (1835-1912) kam früher als die meisten seiner Landsleute nach München. Nielssen heiratete die österreichische Tiermalerin Clemence Lederer, die er in München getroffen hat. Der martialisch-ritterliche Heroismus, wie er in der von München inspirierten ungarischen und polnischen Historienmalerei vorherrschte, erschien den Norwegern wie gesagt fremd. Auch Otto Sinding, der lange in München wohnte und der ausdrücklich als Mitglied der Pilotyklasse eingeschrieben wurde, beschäftigte sich hauptsächlich mit Landschaften.



Abb. 1



Abb. 2

<11>

1892 reflektierte der dänische Kunstkritiker Julius Lange die unterschiedlichen Positionen zur Historienmalerei in den skandinavischen Ländern: "Von Mal zu Mal haben uns die gemeinsamen nordischen Kunstausstellungen eingeprägt, dass die Schweden den Norwegern und Dänen etwas voraushaben mit ihrer Neigung, die *Historienmalerei* zu

---

<sup>9</sup> Lange 1995, 37.

pflegen. Wir haben mehrmals recht neidische Blicke in diese Richtung geworfen; denn man kann über die Historienmalerei sagen was man will, sie hat doch etwas Vornehmes, Nobles, Feierliches an sich. Sie ist weit davon entfernt, in der Malkunst das Lieblingsfach unserer Zeit zu sein, wofür es gute Gründe gibt. Dennoch scheint keine der großen Nationen gewillt, sie aufzugeben."<sup>10</sup>

<12>

Nachdem Julius Lange in dieser Weise festgestellt hatte, dass die Tradition der Historienmalerei in Norwegen fehlte, versuchte er eine Erklärung hierfür zu finden: "Die lange Periode politischer Unselbständigkeit hat dazu beigetragen, die Kontinuität in der Entwicklung des Phantasielebens des Volkes durchzutrennen."

<13>

Horst Ludwig vertritt die Ansicht, die Historienmalerei, deren Pathos spätere Betrachter so abstieß, sei in München "eher bescheiden vertreten".<sup>11</sup> Für die Münchener Malerei war das kleine und mittelgroße Format mit Szenen aus dem Alltagsleben tonangebend. Es ist eine Tatsache, dass viele der Lehrer an der Akademie und ihrem nächsten Umkreis, Franz von Defregger, Nikolaus Gysis, Eduard Grützner, Friedrich August Kaulbach, Gabriel von Max und in gewisser Hinsicht auch Wilhelm Lindenschmit, 'Genremaler' waren. Tatsächlich erweist es sich, dass die offizielle großformatige Programmmalerei in den 1870er-Jahren beim Publikum bei weitem nicht das beliebteste Genre war. Wirft man einen Blick auf die Wiener Weltausstellung von 1873, wo die Münchener Maler in der Mehrheit waren (209 von 456 Teilnehmern), so findet man nur vier religiöse Bilder, 13 Porträts, 15 Tierdarstellungen – und interessanterweise nur 16 historische Bilder (davon 10 Schlachtendarstellungen aus dem kürzlich beendeten deutsch-französischen Krieg). Dagegen verzeichnet man ca. 80 Genrebilder der leichteren Art (viele Maler, wie zum Beispiel Eduard Grützner, hatten sich auf Klosterbrüder spezialisiert), und ganze 180 Landschaftsbilder, meistens aus Bayern.<sup>12</sup>

<14>

Die Historienmalerei wurde vielfach von der Intelligentsia als effektive Ingredienz in der Konsolidierung der Nation verstanden und daher wurde auch eine historische Thematik besonders von schwedischen Auftraggebern verlangt. Zum Beispiel bestanden die jährlichen Preisaufgaben der schwedischen Kunstakademie mehrfach aus historischen Themen der schwedischen Geschichte.

## **Georg Graf von Rosen**

<15>

Ich werde mich jetzt einigen Beispielen der in Schweden sozusagen offiziell verlangten Malerei zuwenden. Ich fange mit dem Schweden Georg Graf von Rosen (1843-1923) an, der weitläufige Reisen kreuz und quer durch Europa und den Mittelmeerraum machte. Graf von Rosen war Kosmopolit – seine Mutter stammte aus Griechenland<sup>13</sup> – und Exzentriker, berühmt für seinen extremen Konservatismus: Unter anderem weigerte er sich, Aufzüge, Fernsprecher und sogar Briefkästen zu verwenden. Als Historienmaler wurde er in den 1860er-Jahren vor allem vom Antwerpener Maler Hendrik Leys beeinflusst. 1870 kam er nach München, um sich Rat bei dem bekanntesten Lehrer der Münchener Akademie, Karl Theodor von Piloty, zu holen. Bei sich hatte er sein Projekt, das noch unvollendete Monumentalgemälde 'Erik XIV. und Karin Månsdotter'. Das Gemälde zeigt den labilen König

---

<sup>10</sup> Lange 1900, 237-239. Hier zitiert nach Ljøgdott 2002, 380.

<sup>11</sup> Ludwig 1978, 36.

<sup>12</sup> Börsch-Supan 1988, 439. Diese Tendenz zeigte sich in Europa überhaupt – wir können von einer Emanzipation der Landschaft reden. Im Pariser Salon zu Zeiten Napoleons waren höchstens ein Viertel der eingelieferten Werke Landschaften, während der Julimonarchie ab 1830 betrug der Anteil jedoch bereits ein Drittel – mit deutlich steigender Tendenz. Sillevius 1996.

<sup>13</sup> Euphrosyne Rizo-Rangabé, Tochter des Poeten J. Rizo-Rangabé: Svenskt konstnärslexikon.

Erik XIV., den Sohn Gustav Wasas, zwischen seiner Frau Karin Månsdotter und seinem Ratgeber Jöran Persson. Jöran, der dem König bedrohlich nah tritt, versucht ihn zu überzeugen, den Todesbrief für die Erzfeinde der Familie Sture zu unterschreiben (1567). Graf von Rosen schrieb seinem Vater: "[Ich möchte] Erik wie vor seinem Fall [schildern], frei und mächtig aber zwischen den beiden Alternativen von Gut und Böse zerrissen, die von seinen lebensguten und bösen Genien, Göran Pehrsson [?] und Katharina Månsdotter, personifiziert werden."<sup>14</sup>



Abb. 3

<16>

In den ersten Wochen des Jahres 1870 versuchte Graf von Rosen mehrmals Piloty zu treffen, aber vergebens. Er nannte seine Anstrengungen "ein bizarres Versteckspiel". Etwas später erfuhr er, dass der berühmte Künstler krank geworden sei. Piloty wurde eine Woche später wieder gesund, aber tauchte nicht zum verabredeten Zeitpunkt auf. Von Rosen fühlte sich gekränkt und diese Stimmung macht sich bemerkbar in seinem Reisebericht an die Kunstakademie Stockholms: "Etwas, was auch dem am wenigsten tiefgehenden Betrachter augenfällig sein muß, sind die zwei, wie man sagen könnte, 'verschanzten Lager', gebildet von den beiden bewaffnet einander gegenüberstehenden Parteien der 'Idealisten' und der 'Realisten' [...]. Der Anführer der klassizierenden Richtung ist Kaulbach; der der realistischen Piloty. Der Streit, der jetzt seit ungefähr zwei Jahrzehnten mit unermüdlichen Eifer auf beiden Seiten geführt worden ist, dauert weiterhin an, jedoch mit dermaßen numerisch ungleichen Kräften, dass es nicht lange dauern kann, bis er wegen Mangel an Kämpfenden in einem der Heere ganz eingeht. Welche Seite den Sieg davonträgt, brauche ich wohl nicht zu erläutern; der Zeitgeist, der verdrehte moderne Geschmack und der Sieg der 'Materie' über den 'Geist' in allen anderen Kulturzweigen können diese Frage genügend beantworten. Schon bei der Weltausstellung 1867 konnte man zu genüge spüren, wohin die Waagschale neigte; jetzt seit der hiesigen Ausstellung im vorigen Jahr [also 1869], als Courbet, der krassste Apostel des Materialismus, mit einer Goldmedaille belohnt und einem bayrischen Orden ermuntert wurde, kann das Urteil als endgültig gefällt angesehen werden."<sup>15</sup>

<17>

Es liegt eine gewisse Ironie darin, dass Graf von Rosen den neuen Realismus als Sackgasse kritisierte und dennoch den 'Erik XIV' im Geiste Pilotys malte.<sup>16</sup> Das Gemälde wurde später zum Gegenstand von viel Spott. Die Form der ethischen Propaganda von Rosens in ihrer edlen Naivität und ihren holperigen Posituren hatte einfach nicht überlebt. Die erste Rezeption 1871 in der Kunstakademie in Stockholm war jedoch bei der bildhungrigen Intellegentia überwältigend. Für viele jüngere Maler wirkte dieses Bild als ein Augenöffner.

## Carl Gustaf Hellqvist und Julius Kronberg

<18>

<sup>14</sup> Brief zitiert bei Björk 1998, 244.

<sup>15</sup> Zitiert in Lindwall 1972, 49-50. Meine Übersetzung. Erstmals bei Schiller 1933 publiziert. Vgl. Wettergren 1919.

<sup>16</sup> Forssman 1958, 81. Lindwall 1972, 49-50.

Unter anderen ließ sich Carl Gustaf Hellqvist (1851-1890) von Georg von Rosens Historienmalerei begeistern. Hellqvist hatte mehr Glück in den Münchener Malerkreisen als von Rosen und gehörte zum engeren Kreis der Familie Piloty. Er heiratete 1882 Julia Thiersch, die Tochter des Malers Ludwig Thiersch und blieb bis zu seinem Tod hauptsächlich in Deutschland wohnen.

<19>

'Waldemar Atterdag brandschatzt Wisby' (1882) wurde vielleicht zum Höhepunkt im Schaffen Hellqvists. Dargestellt ist der Überfall des dänischen Königs Waldemar auf der Insel Gotland im Jahr 1361. Das Bild ist ein beredtes Zeugnis für die historische Sammlermanie Hellqvists. Die Konzentration von materiellen Gütern und antiquarischen Details zeigt eine Auffassung der Historienmalerei, die sich erheblich von zum Beispiel Georg von Rosens immerhin durchdachtem ethischen Standpunkt unterscheidet. Hier werden Gegenstände, nicht Menschen, als eine Verbindung zur Vergangenheit hervorgehoben.



Abb. 4

<20>

Julius Kronberg (1850-1921) ist der kongeniale Dekorateur der oskarianischen Epoche genannt worden; seinen Eklektizismus und seine Schwäche für anekdotische und allegorische Themen passte perfekt zum Geschmack des gründerzeitlichen Stockholmer Publikums, das sich nach einer repräsentativen Rhetorik sehnte. Die 'Jagdnympe mit Faunen' aus dem Jahr 1875 sorgte für Aufsehen sowohl in München als auch in Stockholm. Entweder war man über die unverhüllte Erotik des Bildes entsetzt oder man begeisterte sich, wie der junge August Strindberg, der in einer Kritik rief: "Fall ned och tillbed måleriets triumfator" ("Verbeugt Euch und betet den Triumphator der Malerei an"). Nur der etwas ältere Georg von Rosen behielt einen kühlen Kopf und meinte: "Nu har Kronberg visat att han kan måla, nu återstår att se om han också kan tänka" ("Jetzt hat Kronberg gezeigt, dass er malen kann. Es bleibt noch zu erfahren, ob er auch imstande ist, zu denken").<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> Zitiert nach Cassel-Pihl 1994, 121.



Abb. 5

### **Marginalisierte Gruppen: Landschaftsmaler, Künstlerinnen und Nicht-Akademiker**

<21>

Ich habe schon angedeutet, dass die Norweger die Genre- und Landschaftsmalerei eher ausübten als die offizielle Historienmalerei. Die Landschaftsmalerei führte jedoch in München zum großen Teil ein nicht-akademisches Dasein. Maler wie Eduard Schleich d. Ä., Adolf Lier, Carl Spitzweg oder der Kopenhagener Schüler Christian Morgenstern, die in den 1840er, 1850er und 1860er-Jahren tätig waren, hatten keine akademischen Posten, sondern lebten in erster Linie vom Verkauf ihrer Bilder, die sie in den Ausstellungen des Münchener Kunstverein präsentierte. Schleich, Lier und Spitzweg besuchten in den 1850er und 1860er-Jahren Paris und lernten vor allem die Malerei der Schule von Barbizon kennen, aber auch Courbet. Adolf Lier unterhielt zwischen 1869 und 1873 eine Privatschule für Landschaftsmalerei,<sup>18</sup> die unter anderem Hermann Baisch besuchte, ein späterer Lehrer der norwegischen Malerin Kitty Kielland.<sup>19</sup> Kitty Kielland konnte sich nicht direkt an der Akademie einschreiben. Aber gerade die beiden außenstehenden Gruppen, Frauen und Nichtakademiker, machten unter den Künstlern in München eine ansehnliche Gruppe aus. Norwegische Maler wie Nils Hansteen, Gerhard Munthe und Christian Skredsvig hielten sich aus Prinzip von der Akademie fern. Die bekanntesten Münchenmaler, Wilhelm Leibl, Franz von Lenbach und Hans Thoma, hatten wenig mit der Akademie zu tun, waren aber dafür durch den Kunstverein und ihre private Tätigkeit umso bekannter.

<22>

Auch etablierte Künstlerinnen gaben in München Unterricht. Die schwedische Künstlerin Jeanna Bauck betrieb mit der Dänin Bertha Wegmann ein gemeinsames Atelier. Gerhard Munthe bezeichnete Wegmann und Bauck 1880 als "dette sjelden dygtige Damefirma" ("diese ausnehmend tüchtige Damenfirma").<sup>20</sup> Sie unterrichteten deutsche und norwegische Künstlerinnen, u. a. Minna Stocks und Agnes Steineger. Jeanna Bauck war später an der

---

<sup>18</sup> Bruckmanns Lexikon 1981-1983, Bd. 3, 52-53

<sup>19</sup> Bruckmanns Lexikon 1981-1983, Bd. 1, 48-50.

<sup>20</sup> Wichstrøm 1997, 36.

1882 gegründeten Damenakademie in München tätig, wo sie ein bedeutendes Vorbild für Malerinnen wie Paula Modersohn-Becker darstellen sollte.



Abb. 6

## Schluss

<23>

Nachdem ich Matrikel, Künstlerlexika und Sekundärliteratur durchgegangen bin,<sup>21</sup> habe ich die Namen von ca. 70 Personen norwegischer Herkunft gesammelt, die sich in den 1870er und 1880er-Jahren in München aufhielten. Einige sind schwer zu identifizieren, da sie offenbar keine Künstlerkarriere gemacht haben. Die für die Nachwelt wichtigste Zuwanderungswelle erfolgte Anfang der 1870er-Jahre, mit nicht wenigen Nachzüglern in den 80ern, deutlich mehr als man sich in der Kunstgeschichtsschreibung klar gemacht hat. Die Namen, auf die wir in den 1880er-Jahren stoßen, sind jedoch im Verhältnis zu der bekannteren norwegischen Malerei der 1870er-Jahre unbekannt; der Generation nämlich, die nach 1879 nach Paris reiste – und nach Norwegen zurückkehrte.

<24>

Viele norwegische Maler waren bei ihrer Ankunft in der Metropole München sehr jung. Hans Heyerdahl war nur siebzehn Jahre alt, Fredrik Kolstø achtzehn, Theodor Kittelsen neunzehn, Eilif Peterssen und Erik Werenskiold beide einundzwanzig. Es handelt sich also um Künstler, die noch auf der Suche waren, in der Ausbildung, und die in München ihre Richtung gefunden hatten, auch wenn sie sich erst in Paris zu ausgereifter Kunst entfalten sollte. Die Kunstszene in München in den 1870er-Jahren war sehr differenziert: Sie bestand sowohl aus der anspruchsvollen offiziellen und identitätsschaffenden Historienmalerei, aus der niedrigeren Schicht der kommerziell gängigeren Genremalerei (die beiden ersten innerhalb der Akademie) und auch aus der freien Landschaftsmalerei (außerhalb der Akademie). Dieser dreifache Grund bildete ein sicheres Gerüst für die weitere Entwicklung vor allem der begabteren norwegischen Künstler. Somit konnte Erik Werenskiold in den 1880er-Jahren in Paris sein 'Bauernbegräbnis' vollenden. Die patriotische Intention ist nicht zu übersehen; dabei wird nicht nur das eigene Volk dargestellt, sondern vielmehr wird das Volk als in der Landschaft verankert dargestellt. Volk und Landschaft bilden daher eine untrennbare Einheit. Obwohl die Universalität des Bildes ein Genrebild andeutet, verleiht die Darstellung der Kontinuität der Generationen eine klare historische und epische Dimension. Zugleich verspürt man einen Hauch von Wehmut; die abgebildete Bauerngesellschaft gab es schon zu Werenskiolds Zeiten nicht mehr.

---

<sup>21</sup> Anregungen habe ich vor allem durch die Publikationen Marit Langes, Marit Werenskiolds und Anne Wichstrøms bekommen.



Abb. 7

<25>

Die relative Jugend der norwegischen Künstler hat unter anderem Bo Lindwall dazu veranlasst, vom München der 1870er-Jahre als der Schulstadt für Skandinavien zu sprechen. Dabei übersieht er die bereits genannten Personen, die sich für lange Zeit in München niederließen: Otto Sinding, die Brüder Grønwald, Oscar Wergeland, Jahn Ekenæs sowie die Schweden Hellqvist und Cederström. Aber in gewisser Hinsicht hat Lindwall Recht. Für die osteuropäischen Künstlergruppen bedeutete München deutlich mehr: Ihr Aufenthalt in München war länger, und auch nach den 1870er-Jahren gab es mehrere Malergenerationen, die in der bayerischen Hauptstadt ihre Ausbildung genossen. In Skandinavien und Osteuropa wird die Schaffung einer visuellen Identität im Kunstwerk in den 1870er und 1880er-Jahren unterschiedlich gelöst: Für die Skandinavien sind Naturmystik sowie Landschaft und Volk als Motive wichtiger. Formale Experimente mit Valeurmalerei und freier Pinselführung treten hervor. Im norwegischen Zusammenhang ist dies eine natürliche Konsequenz aus der starken Landschaftsverbundenheit der Romantik und Spätromantik. Für die Osteuropäer sind epische Themen ebenso wichtig, die in Form der akademischen, narrativen, formal traditionellen Historienmalerei veranschaulicht werden.

## Literatur

Tomas Björk: Fri och mäktig eller förlamad av skräcksyner? Kring Georg von Rosens målning Erik XIV (Frei und mächtig oder durch Schreckensvisionen gelähmt? Gedanken über die Malerei des Erik IV. von Georg von Rosen), *Konsthistorisk Tidskrift* 67, 1998, 241-246

Helmut Börsch-Supan: Die deutsche Malerei von Anton Graff bis Hans von Marées 1760-1870, München 1988

Bruckmanns Lexikon der Münchner Kunst. Münchner Maler im 19. Jahrhundert, Bd. I-IV, München 1981-1983

Eva Helena Cassel-Pihl: Kronbergs 'Jaktnymf' och dess mottagande av kritiken (Die 'Jagdnymf' des Julius Kronberg und ihre kritische Rezeption), in: *Konsthistorisk Tidskrift* 63, 1994, 113-123

Heidi C. Ebertshäuser: Malerei im 19. Jahrhundert. Münchner Schule, München 1979

Erik Forssman: Tyskt måleri från romantiken till expressionismen (Deutsche Malerei von der Romantik bis zum Expressionismus), Stockholm 1958

Julius Lange: Norsk, svensk, dansk figurmaleri (Norwegische, schwedische, dänische Figurenmalerie) (1892), in: Julius Lange (Hrsg.): *Udvalgte Skrifter* 1, Kopenhagen 1900, 237-239

Marit Lange: Harriet Backer, Oslo 1995

Bo Lindwall: Nordiskt friluftsmåleri, Bildkonsten i Norden 3 (Skandinavische Freilichtmalerei. Die Bildkunst Skandinaviens 3), Stockholm 1972

Knut Ljøgdott: '...eine Ahnung von alten Zeiten'. München und die norwegische Historienmalerei, Svermeri og virkelighet. München i norsk maleri, Ausst. Kat. Nationalgalerie Oslo. Bergen 2002, 380-400

Horst Ludwig: Münchner Malerei im 19. Jahrhundert, München 1978

Nils Messel: Tyske og franske fronter i norsk maleri: Kunstkritikk som krigskorrespondanse (Deutsche und Französische Fronte in der norwegischen Malerei: Kunstkritik als Kriegskorrespondenz), in: Konsthistorisk Tidskrift 63, 1994, S. 221-231

Leif Østby: Erik Werenskiold, Oslo 1993

Harald Schiller: Med svenska konstnärer söderut (Mit schwedischen Künstlern in den Süden), Stockholm 1933

John Sillevi: Pastoral und pittoresk: Alte Meister und neue Theorien, in: Christoph Heilmann u. a. (Hg.): Corot, Courbet und die Maler von Barbizon, München 1996, 18-22

Marit Werenskiold: Erik Werenskiold in Munich 1875-1881, in: Konsthistorisk Tidskrift 68, 1999, 81-98

Erik Wettergren: Georg von Rosens konst, Stockholm 1919 (Sveriges allmänna konstförenings publikation 27)

Anne Wichstrøm: Kvinneliv, kunstnerliv: kvinnelige malere i Norge før 1900 (Frauenleben, Künstlerleben: Malerinnen in Norwegen vor 1900), Oslo 1997

## **Abbildungen**

Abb. 1

Johan Nielssen (1835-1912), Henningsvær auf Lofoten, 1872, Öl auf Leinwand, 89,5 x 134,5 cm, Nordnorsk Kunstmuseum, Tromsø, Norwegen

Abb. 2

Otto Sinding (1842-1909), Hafen in Bodø, 1890er-Jahre, Öl auf Leinwand, 49,5 x 37,5 cm, Nordnorsk Kunstmuseum, Tromsø, Norwegen

Abb. 3

Georg Graf von Rosen (1843-1923): Erik XIV., König von Schweden, 1871, Öl auf Leinwand, 274 x 355 cm, Nationalmuseum, Stockholm

Abb. 4

Carl Gustaf Hellqvist (1851-1890), Waldemar Atterdag brandschatzt Wisby, 1882, Öl auf Leinwand, 200 x 330 cm, Nationalmuseum, Stockholm

Abb. 5

Julius Kronberg (1850-1921), Jagdnympe mit Faunen, 1875, Öl auf Leinwand, 269 x 130 cm, Nationalmuseum, Stockholm

Abb. 6

Jeanna Bauck (1840-1926), Die dänische Künstlerin Bertha Wegmann malt ein Porträt, 1880er-Jahre, Öl auf Leinwand, 100 x 110 cm, Nationalmuseum, Stockholm

Abb. 7

Erik Werenskiöld (1855-1938), Bauernbegräbnis, 1885, Öl auf Leinwand, 102,5 x 105,5 cm, Nasjonalgalleriet, Oslo

**Autor:**

Prof. Dr. Jan von Bonsdorff  
Konstvetenskapliga institutionen  
Uppsala Universitet  
Box 630  
SE – 75126 Uppsala Universitet  
e-mail: [jan.von.bonsdorff@konstvet.uu.se](mailto:jan.von.bonsdorff@konstvet.uu.se)