

Carl Johan Fahlcrantz.

Ein Landschaftsmaler der skandinavischen Nationalromantik



Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophischen Fakultät
der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel
vorgelegt von Marc Wilken
Kiel 2006

Erstgutachter: Prof. Dr. Lars Olof Larsson

Zweitgutachter: PD Dr. Uwe Albrecht

Tag der mündlichen Prüfung: 4. Juli 2006

Durch den zweiten Prodekan Prof. Dr. N. Nübler

Zum Druck genehmigt am: 14. September 2007

Mein Dank gilt Melanie Wilken, meinen Eltern und Alexander Pöche

Inhalt

	Seite
Einleitung	1
I. Aspekte der Romantik	4
1. Philosophie der Natur	4
2. Die vorromantische Landschaftsmalerei in England	6
II. Von England nach Schweden – Elias Martin	10
III. Landschaftsmalerei in Skandinavien vor der Romantik	19
IV. Traktate zur Kunst der Landschaftsmalerei	25
1. Europa	25
2. Schweden	36
V. Carl Johan Fahlcrantz und die Romantik in der schwedischen Landschaftsmalerei	42
1. Leben	42
a. Lehrmeister, Studienjahre und Vorbilder	42
b. Fahlcrantz Aufstieg und die Kunstakademie 1802-1820	61
c. Fahlcrantz und die Natur. Positionen 1820-1832	75
d. Auftragskunst und freie Arbeit. Das Spätwerk 1832-1862	99
2. Das Kunstwerk im Konflikt	118
VI. Nation und Kunst	131
1. Die Götische Bewegung	133
2. Nationalromantik	139
3. Das nationale Motiv bei Fahlcrantz	143
VII. Fahlcrantz als vergessener Wegbereiter. Resümee	149
1. Fahlcrantz und der Erfolg des Daheimgebliebenen	149
2. Wirkung auf die Malerei des 19. Jahrhunderts	153
VIII. Verzeichnis der Briefe und anderer Schriftstücke an resp. von Carl Johan Fahlcrantz	159
IX. Carl Johan Fahlcrantz – Werkverzeichnis	165
X. Literatur	195

Einleitung

„Ein wahres Distinctivum der neueren Kunst, gegenwärtig vielleicht ihr kräftigster Zweig. Rätselhaft im innern Grund des Entstehens, mannigfach streitig in der Theorie“¹, schrieb Jacob Burckhardt 1863 zu Wesen und Geschichte der Landschaftsmalerei in einem Skript zu einer Reihe von Vorlesungen u.a. unter dem Titel „Einleitung in die Aesthetik der bildenden Kunst“. Die Landschaftsmalerei entwickelte sich im 18. und 19. Jahrhundert zu einer wichtigen und progressiven Gattung der Kunst. Im Zuge der Romantik unterlag sie mannigfaltigen Veränderungen, aber die entscheidendste war sicher, dass die Maler die Landschaft als Landschaft entdeckten.² Die Entwicklung stellte sich in den beteiligten Ländern Europas ganz unterschiedlich dar, unterlag stets anderen äußeren Einflüssen und knüpfte an künstlerische Traditionen an, die gänzlich verschieden waren, oder sie brach mit ihnen. In Skandinavien beginnt mit dieser Epoche der Romantik ihre Anerkennung als eigenständige Kunstgattung.

Mit Carl Johan Fahlcrantz stelle ich einen Maler in den Mittelpunkt dieser Abhandlung, der sich als erster Künstler in Schweden um 1800 ausschließlich der Landschaftsmalerei gewidmet hatte. Sein Wirken begann in einer Zeit, die in Europa und in Schweden von politischen Umbrüchen nicht zuletzt infolge der Napoleonischen Kriege begleitet war. In Dänemark, Norwegen und Schweden waren die Folgen des Wandels das Erwachen gesellschaftlicher Bewegungen, die das nationale Bewusstsein stärken wollten. Einen wesentlichen Anteil an diesen Bewegungen hatten die Künstler, Dichter und Schriftsteller der Nationalromantik. Die Landschaftsmalerei nahm dabei in allen drei Ländern eine besondere Rolle ein, da sie mit dem Bild der nordischen Natur ein Teil der nationalen Identität bildete.

Das Werk von Carl Johan Fahlcrantz ist im zurückliegenden Jahrhundert in Schweden kaum thematisiert worden und im übrigen Europa ist er nahezu unbekannt geblieben. Diese Arbeit baut daher primär auf seinem künstlerischen Werk und auf den schriftlichen Originalquellen seiner Zeit. Als Ausgangsmaterial

¹ J. Burckhardt, 1992, S. 172.

² Nach M. Warnke, 1992, S. 138.

dienten darüber hinaus die unveröffentlichte Magisterarbeit des schwedischen Kunsthistorikers Dag Widman über Fahlcrantz, die im Jahre 1953 entstand, sowie einer Sammlung handschriftlicher Notizen von Hakon Hedemann-Gade, der ebenfalls Kunsthistoriker in Schweden war und um 1930 begann sich mit dem Œuvre von Carl Johan Fahlcrantz zu beschäftigen. Das Ziel meiner Betrachtung ist es, dieses Œuvre unter Berücksichtigung der Einflüsse der Nationalromantik und der bisherigen Rezeption neu zu bewerten.

Bevor ich im Hauptkapitel zu Leben und Werk von Fahlcrantz komme, halte ich es für geraten die Voraussetzungen für seine Künstlerschaft zu erläutern. So werde ich skizzenhaft auf die für die Romantik in Schweden relevanten Grundlagen in der Philosophie und der Malerei eingehen sowie auf die nationale Landschaftsmalerei vor seiner Zeit. Zu den Voraussetzungen zählen auch die Kunsttraktate, die in Europa und in Schweden zur Landschaftsmalerei verfasst wurden.

Der erste Abschnitt des Hauptkapitels, das das Wirken und das Werk von Carl Johan Fahlcrantz erläutert, befasst sich mit der künstlerischen Entwicklung des Malers vom Beginn seiner Studienzeit um 1790 bis zu seinem Tode im Jahre 1861. Biographische Details, die nicht im Kontext seines künstlerischen Schaffens stehen und die lediglich familiäre oder persönliche Umstände des Künstlers erläutern würden, wurden größtenteils ausgeklammert, da sie zu einer kunsthistorischen Betrachtung und Bewertung seines Werkes nicht Erkenntnis bringend beitragen. Der nachfolgende zweite Abschnitt „Das Kunstwerk im Konflikt“ beschreibt die Widersprüche und Gegensätze, die sich mit seiner künstlerischen Tätigkeit entwickelten und in seinem Werk deutlich werden.

Es wäre denkbar, der Aufarbeitung des Werkes von Carl Johan Fahlcrantz eine eingehende Betrachtung der nationalromantischen Strömungen in der skandinavischen Kunst anzuschließen, doch die Komplexität des Themas und des Werkes des schwedischen Künstlers zeigten, dass eine Fokussierung auf Fahlcrantz dem Rahmen dieser Arbeit angemessener war. Die zeitgenössische Kunst in Dänemark oder Norwegen hatte für sein Werk nur eine geringe Bedeutung, sodass ich primär auf die Aspekte der Nationalromantik in Schweden eingehen werde, die für die Beurteilung der künstlerischen Arbeit von Fahlcrantz Anhaltspunkte geben.

Das angefügte Werkverzeichnis, das keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt, führt die Gemälde und Graphiken auf, die sich in den öffentlichen Sammlungen und Museen Skandinaviens befinden. Diese bilden gemeinsam mit den überlieferten Schriftstücken aus der Korrespondenz des Künstlers, die ebenfalls aufgelistet ist, die Grundlagen für eine zeitgemäße Betrachtung des Werkes von Carl Johan Fahlerantz.

I. Aspekte der Romantik

1. Philosophie der Natur

Die philosophischen Schriften der frühen Romantik, die sich mit der Natur und der Landschaft befassten, vollzogen einen Wandel in dem Verhältnis zwischen Mensch und Natur. Der Begriff der Landschaft gewann dabei an Bedeutung für ein Leben außerhalb der Städte, des gesellschaftlichen Lebens und im Laufe des 19. Jahrhunderts als Fluchtpunkt vor politischen historischen Gegebenheiten. Der Ausgangspunkt für diese Entwicklung lag aber nicht vorrangig in der Philosophie der deutschen Romantik, sondern geht bereits auf die Gedanken des Earl of Shaftesbury (1671-1713) zurück. Der englische Philosoph Shaftesbury sah als grundlegendste Eigenschaft der Natur ihre Schönheit, was sich zunächst gegen die theologischen Dogmen christlicher Konfessionen richtete. In der Beschäftigung mit der Natur legt der Mensch die Grundlagen für ein geordnetes Leben und den Frieden.³ In England waren diese aufklärerischen Überlegungen der Anlass für eine unmittelbare Hinwendung zur Natur.

Denis Diderot (1713-1784), der den Gedanken Shaftesburys weiterführte, bestätigt zunächst dessen These, dass die Kunst in der Nachahmung der Natur bestehe. Er ergänzt dies aber mit der Behauptung, dass „der Künstler die Natur nicht nur technisch kopieren könne, sondern [sie] verstärken oder abschwächen, verschönern müsse.“⁴ Als Begründer der literarischen Kunstkritik in Frankreich bezieht sich Diderot aber auf die praktische Umsetzung der Kunst, so spricht er der Landschaftsmalerei die Fähigkeit zu, „die Wirklichkeit der Natur aus einem blinden, zufälligen Spiel von Einzelheiten zu einem geformten Zusammenhang“⁵ zu übertragen. Der Künstler formt nach dem Vorbild der Natur die Landschaft in seinen Werken. Diderot spricht dabei anders als Shaftesbury nicht von Maßgaben oder Regeln, die es im Umgang mit der Natur zu beachten gäbe. Bei Shaftesbury ist die Natur noch eine von Gott geschaffene, der allein ihre Schönheit bestimme, somit für den Künstler nicht veränderbar. Diderot räumt dem Künstler eine größere Freiheit ein, ähnlich wie es Immanuel Kant (1724-1804) in seinen kunstphilosophischen Gedanken meint. Bei ihm liegt die einzige

³ Vgl. J. Sprute, 2000, S. 33.

⁴ U. Dierse, 2000, S. 161.

⁵ Ebda.

Notwendigkeit des Künstlers in der freiwilligen Annahme einer künstlerischen Notwendigkeit.⁶ Dieser Freiraum, den Kant dem Künstler einräumt, entwickelt sich in der Romantik zu dem Gedanken einer souveränen Freiheit für den, der sich mit der Kunst befasst. Kant hat aber auch den Begriff von der Erhabenheit der Natur entwickelt. Dies ist keine der Natur innewohnende Eigenschaft, sondern eine „Qualität unserer Gemütsempfindung, die wir auf den Gegenstand übertragen, um ihn unserem Empfindungsurteil zu unterwerfen, da wir ihn uns nur auf diese Weise überhaupt zugänglich machen können.“⁷ Übertragen auf das Verhältnis des Landschaftsmalers zur Natur, die er abbilden möchte, widerspricht dies dem Bestreben einer realistischen Wiedergabe, spricht aber für eine Landschaftsmalerei, die durch den Blick und das Empfinden des Malers bestimmt wird. Dies formulierte auch August Wilhelm Schlegel (1767-1845) in einer Vorlesung über das Verhältnis der schönen Künste zur Natur. Bei Schlegel ist dies mit den Worten formuliert:

„Wo soll aber der Künstler seine erhabene Meisterin, die schaffende Natur, finden, um sich mit ihr gleichsam zu berathen, da sie in keiner äußeren Erscheinung enthalten ist? In seinem eigenen Innern, im Mittelpunkte seines Wesens durch geistige Anschauung kann er es nur, oder nirgends.“⁸

Die Kunstanschauung der Philosophie beinhaltet im Wesentlichen diese Aussage Schlegels, die den Künstler zur letzten Instanz in der Wiedergabe der Landschaft macht. Doch der Weg der romantischen Landschaftsmalerei führte weiter zu dem Willen der reinen Natur, wodurch die Idee umgekehrt wurde.

Für die Philosophie der Romantik in Schweden waren die Ideen der deutschen Philosophen wie Kant und Schlegel maßgeblich. Der Philosoph der schwedischen Romantik war Benjamin Höijer (1767-1812), der die Verbindung zwischen der Aufklärung und der Romantik bildete.⁹ Höijer war primär ein Vertreter von Kants „Kritik der reinen Vernunft“ und eine seiner Abhandlungen handelt 1789 von der Frage, ob die Kunst der Nachwelt von Nutzen sein könnte. Als Kunstphilosoph verbreitete er die Kunstauffassung der deutschen Romantik in Schweden und plädierte für einen Bruch mit der französischen Kunst.¹⁰ Er

⁶ Vgl. S. Nordin, 1987, S. 15.

⁷ E. Roters, 1995, S. 37.

⁸ Zitat aus: E. Roters, 1995, S. 37.

⁹ S. Nordin, 1987, S. 41.

¹⁰ S. Nordin, 1987, S. 57.

prägte mit seinen Positionen die romantische Bewegung, die sich Anfang des 19. Jahrhunderts in Schweden aus Kulturschaffenden und Intellektuellen zusammensetzte.

2. Die vorromantische Landschaftsmalerei in England

Neben den Grundlagen der deutschen Philosophie, die das Naturempfinden und die Landschaftsauffassung der Romantik bestimmten, waren es in der Kunst die englischen Landschaftsmaler in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, die einen Wandel in der Darstellung der Natur einleiteten. Die realistische Naturwiedergabe in unterschiedlicher Form erkannte man als neuen Maßstab in der Landschaftsmalerei und lehnte die klassischen Vorstellungen ab, die man mit heroischen, pastoralen oder idealisierten Landschaften im Stile der Künstler vorangegangener Epochen verband.

Ein erstes Indiz für diesen Wandel war die englische Naturdichtung, die mit dem englischen Dichter James Thomson (1700-1748) bereits vor 1750 einen wichtigen Impuls gab. Die Gegenüberstellung der im rousseauschen Sinne „unschuldigen Natur gegen die verdorbene Kultur“¹¹, die sich in seinem Gedichtzyklus „The Seasons“ (1726-1730) ausdrückte, war wichtig für die weitere Entwicklung. Aus diesem Gedanken resultierte die Ablehnung des städtischen Lebens zugunsten des einfachen Landlebens, was in der Kunst durch die Portraits Thomas Gainsboroughs (1727-1788) anschaulich wurde. Die Besitzer der



Thomas Gainsborough, „Robert Andrews und seine Frau“, um 1748/49, National Gallery, London.

¹¹ W. Busch, 1997, S. 174.

Landgüter ließen sich in einfacher Kleidung vor ihren Besitztümern darstellen, seien es nun eine Parklandschaft oder Felder.

Der Kunstmarkt Englands, der mit den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts einen steten Aufschwung vollzog, bekam durch die neue Vorliebe für das Landleben, dem v.a. der Adel und das wohlhabende Bürgertum entsprachen, weitere Impulse. Obgleich immer noch italienische Landschaften zur Ausstattung der städtischen Palais bevorzugt wurden, wollten die Auftraggeber auch ihre neuen Besitztümer, die sie in den englischen Landschaften erworben hatten, im Bild festgehalten wissen.¹² So eröffneten sich den englischen Landschaftskünstlern neue Motivkreise in den topographischen Ansichten und darüber hinaus in der Darstellung der Jagden und Pferderennen. Mit den Ansichten vollzog sich auch ein Schritt zu einer realistischen Darstellung, der sich allerdings nicht alle Künstler anschließen wollten. Zu den maßgeblichen Vertretern der topographischen Landschaft zählten Paul Sandby (1729-1809) und anfänglich Robert Wilson (1713-1782).

Da die Künstler ihre Skizzen für die Bilder vor der Natur malen mussten, um einen hohen Grad an Realität zu erreichen, ihnen gleichzeitig aber Bleistift und Kohle als unzureichend erschienen, griffen sie auf die Aquarellfarbe zurück. Schnell wurden die Vorzüge dieses Mediums und die Virtuosität erkannt, die die englischen Künstler als einzige in Europa mit dem Aquarell in der Landschaftsmalerei erreichten. Paul Sandby und sein Bruder Thomas hatten es über die topographische Landschaft hinaus erreicht, mit dem Aquarell auch individuelle Nuancen der Natur auszudrücken, die über den Charakter der Studie hinausgingen.¹³ Hierzu zählte auch, dass es ihnen gelang die Wirkung des Lichts mit diesen Farben auszudrücken, ähnlich wie es mit der Ölfarbe möglich war.

Trotz des Erfolges der topographischen Landschaftsmalerei und dem Grad an Realismus, den die Künstler in den Werken ausdrücken konnten, lag das Bestreben in der Naturdarstellung nicht nur im Realismus. Das persönliche Naturempfinden des Künstlers musste sich im Kunstwerk ausdrücken, von der Vorstellungskraft und dem künstlerischen Vermögen lebe das Landschaftsbild, formulierte Alexander Cozens (1717-1786).¹⁴ In diesem Ideal zeigte sich der Anspruch, die Natur nicht nur darzustellen, sondern auch die ihr innewohnende

¹² L. Meyer, 1993, S. 11.

¹³ A. Wilton/A. Lyles, 1993, S. 80f.

¹⁴ L. Meyer, 1993, S. 35.

Idee zu erkennen und abzubilden. Hierin lässt sich eine Vorstellung erkennen, die den Gedanken der romantischen Philosophie entsprach. Da Cozens die Landschaft als Gattung weniger in ihrer konkreten Abbildfunktion sah, sondern primär als abstrakte Form der Kunst, erschien es ihm nahe liegend, den Weg vom Abstrakten zum Konkreten zu suchen. So skizzierte er die Landschaft zunächst in vagen Formen auf seinem Blatt und entwickelte daraus später die Abbildung der Landschaft im Gemälde. Besonders interessiert war er aus dieser Idee heraus an den Wolkenformationen, die er intensiv studierte und die für ihn ein zentrales Element in der Landschaftsdarstellung waren.¹⁵

Wilson entfernte sich nach anfänglichen Erfolgen alsbald wieder von der topographischen Darstellung, wie auch Gainsborough diese Art der Wiedergabe stets abgelehnt hatte. Nach einer Italienreise Wilsons, bei der er sich auch mit dem Werk Claude Lorrains und mit dem Aspekt des Malerischen in der Landschaftsdarstellung auseinandergesetzt hatte, versuchte er diese nach seiner Rückkehr in Motiven seiner walisischen Heimat umzusetzen. Dies entsprach einem grundlegenden Phänomen der englischen Vorromantik, das auch für andere Künstler galt. Die englischen Landschaftsmaler suchten die Naturerfahrung in der heimischen Landschaft und studierten primär die Naturphänomene, die sie vor ihrem Atelierfenster vorfanden. Wilson entfernte sich in der Abbildung seiner heimatlichen Landschaft von den ästhetischen Idealen des



Richard Wilson „Lydford-Wasserfall, Tavistock“, um 1771/72, National Museum of Wales, Cardiff.

¹⁵ Vgl. W. Busch, 1997, S. 212.

Malerischen im Sinne Lorrains und malte vielmehr das Ursprüngliche dieser Landschaft. „Wilson eliminiert oder reduziert auf vielen seiner Landschaftsbilder das zivilisatorische Moment zugunsten einer Hervorhebung der Unberührtheit und Unverschlossenheit der als geheimnisvoll empfundenen Natur“,¹⁶ formuliert N. Schneider diese Arbeitsweise Wilsons, die in der Ansicht des walisischen Wasserfalls deutlich wird.

Dieser skizzenhafte Abriss über einige Aspekte der englischen Vorromantik ergänzt die Anmerkungen zu den philosophischen Grundgedanken der Romantik, die speziell für die Entwicklung der Landschaftsmalerei in Schweden zu Beginn des 19. Jahrhundert relevant sind. Die einzelnen Aspekte sind nicht weiter ausgeführt, da sie im Detail zwar für eine Darstellung der Romantik an sich von Interesse sind, aber zu keinen weiteren Erkenntnissen in der Betrachtung des Werkes von Fahlcrantz oder der nationalromantischen Landschaftsmalerei Schwedens führen.

¹⁶ N. Schneider, 1999, S. 183.

II. Von England nach Schweden - Elias Martin

„Ju mera han lärde mig känna Naturens Skjönhet i den allmänna Harmonien, i de ringaste delar och i rara Färgtoner, desto högre lärde jag värdera hans Snille“¹⁷, schrieb 1799 Jonas Carl Linnerhielm (1758-1829), Zeichner und Reiseberichtersteller, in einem Brief über den Landschaftsmaler Elias Martin (1739-1818). Die Bezeichnung Landschaftsmaler beschreibt zwar nur einen Teil des Werkes des Künstlers und Professors der Stockholmer Kunstakademie Elias Martin, aber sie verweist auf den Teil seines Schaffens, der ihn für die schwedische Kunst, insbesondere die Landschaftsmalerei im 19. Jahrhundert so bedeutend werden ließ. Obgleich es bereits vor ihm Landschaftsdarstellungen in der schwedischen Kunst gab, gilt Martin als Begründer einer eigenen schwedischen Tradition.¹⁸ Inwieweit diese Einschätzung mit Blick auf das Werk seines Nachfolgers an der Akademie, Carl Johan Fahlcrantz, gerechtfertigt ist, wird im Laufe der Arbeit zu hinterfragen sein. Die Bedeutung von Elias Martin für die schwedische Landschaftsmalerei zwischen Klassizismus und Romantik ist allerdings unbestritten und somit Anlass an dieser Stelle etwas genauer auf sein Schaffen einzugehen, zumal er zwar nicht als Lehrer wohl aber als Vorbild von Fahlcrantz gesehen werden kann.

Seine künstlerische Karriere begann er als Zeichner im Dienste der schwedischen Marine, wenn er auch schon in seiner Jugend sich im Zeichnen geübt hatte, so erhielt er in Sveaborg, wohin er 1763 gekommen war, unter Augustin Ehrensvärd¹⁹ seine erste künstlerische Ausbildung. In den aus seiner Jugendzeit erhaltenen Zeichnungen sieht der Kunstwissenschaftler Ragnar Hoppe, der 1933 die einzige umfassende Arbeit zu Elias Martin verfasst hat, bereits wesentliche Merkmale seines späteren künstlerischen Wirkens: „[...] hans levande intresse för realiteterna, hans utsökte känsla för färg och valörer och inte minst den poetiska uppfattning, den intuitiva tolkning av genius loci, som skänker hans verk ett så stort värde utöver det rent dokumentariska och

¹⁷ Brief an den Publizisten C.C. Gjörwell, 1799, zitiert nach A. Hedvall, 1957, S. 21. – „Je mehr er [E. Martin] mich vertraut machte mit der Schönheit der Natur in der allgemeinen Harmonie, in den kleinsten Teilen und in seltenen Farbtönen, desto mehr lernte ich seine überragende Begabung schätzen.“

¹⁸ Vgl. u.a. Th. Gunnarsson, 1998, S. 84 u. G. Berefelt, 1965, S. 185.

¹⁹ Augustin Ehrensvärd (1710–1772), Feldmarschall, Maler und Kupferstecher; besaß eine umfangreiche Kupferstichsammlung u.a. mit Motiven niederländischer u. französischer Landschaften.

artistiska.“²⁰ Als Martin 1765 nach Stockholm zurückkehrte hatte er bereits zahlreiche Landschaftszeichnungen und -gemälde geschaffen, die erkennen ließen, dass er sich mit französischer und niederländischer Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts durch die Kupferstichsammlung Ehrensvärds vertraut gemacht hatte.

Nach einem zweijährigen Aufenthalt in Paris (1766-68), in dem Martin an der Kunstakademie bei dem Landschaftsmaler Claude Joseph Vernet (1714-89) in die Lehre ging, siedelte er 1768 nach London über. Die Landschaftsmalerei hatte in Frankreich zu dieser Zeit noch nicht die Bedeutung innerhalb der Kunst neben der Historien- oder Portraitmalerei wie in England, wo die Landschaft bereits ein gleichberechtigtes Thema war. Ein Indiz für den Stellenwert der englischen Landschaftsmalerei war die Tatsache, dass der Portrait- und Landschaftsmaler Richard Wilson neben Joshua Reynolds (1723-1792) zu den Gründungsmitgliedern der Londoner Royal Academy gehörte, die im gleichen Jahr ihre Arbeit aufnahm, in dem Martin in der britischen Hauptstadt eintraf. Dies mag für den schwedischen Landschaftsmaler ebenso ein Grund gewesen sein Paris zu verlassen, wie auch der Stil der Landschaftsmalerei, der an der französischen Akademie gelehrt wurde,²¹ der sich zwar topographisch am Motiv orientierte, aber stets einem Thema untergeordnet wurde. In London fand Martin neben einer seinen Vorstellungen entsprechenden Ausbildung an der Royal Academy, in die er am 3. November 1769 eintrat, auch eine bessere Absatzmöglichkeit für seine Werke.

In den ersten Jahren dort hielt Elias Martin an den topographischen und vedutenhaften Darstellungen fest, mit denen er in Schweden begonnen und die er mit Hilfe Vernets verfeinert hatte. Nach einigen Jahren an der Londoner Akademie, wo er anhand der Werke von Richard Wilson oder Paul Sandby lernen konnte, wie topographische Ansichten und Naturdarstellungen sich unter Berücksichtigung von Licht und atmosphärischen Einflüssen verändern können, wandelte sich seine Landschaftsdarstellung und man erkennt in einigen Arbeiten aus der Zeit von 1770 bis 1780 eine intensivere Auseinandersetzung mit der Natur,

²⁰ R. Hoppe, 1933, S. 8. – „[...] sein lebendiges Interesse für die Realitäten, sein erlesenes Gespür für Farbe und Valeur und nicht zuletzt die poetische Auffassung, die intuitive Darstellung des genius loci, die seinem Werk über das rein Dokumentarische und Künstlerische hinaus eine so große Bedeutung gibt.“

²¹ Vgl. G. Berefelt, 1965, S. 186.

einen „romantischen Stil“²². Aus diesen Jahren stammt das Gemälde „Romantische Landschaft mit Fichte“, an dem Martins Naturauffassung deutlich wird. Die Natur wird in ihrer Ursprünglichkeit und Größe dargestellt, wofür die hoch aufragende Felswand und die von den Kräften der Natur geprägte Vegetation



Elias Martin, „Romantiskt landskap med gran“, 1768-80
Öl a. Lw., Nationalmuseum Stockholm

zeugt. Die Farben unterliegen dem Licht, das durch die Wolken dringt und die Teile des Bildes unterschiedlich beleuchtet. Die Wolkengebilde nehmen viel Raum ein, was auf das wachsende Interesse verweist, das der Künstler den Himmelskompositionen widmete. In England sind hierfür u.a. die Wolkenstudien Alexander Cozens in den folgenden Jahrzehnten charakteristisch.

Unter den Werken von Elias Martin aus dieser Zeit in London ist diese Arbeit aber eine der wenigen, die die Landschaft auf so unmittelbare oder unverfälschte Art versucht wiederzugeben. Auch Martin musste sich, wie die meisten Künstler seiner Zeit, am Kunstmarkt bzw. an den Wünschen der Käufer orientieren, um seine Existenz zu sichern. Die Nachfrage nach topographischen Landschaftsansichten, meist als Aquarell oder Kupferstich, stieg in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts stetig an, aber trotzdem suchten die Käufer auch weiterhin idealisierte Landschaften im Stile Claude Lorrains. „Was wirklichkeitsnahe, naturgetreue Ansichten betrifft, so habe ich in diesem Land noch keinen Ort entdeckt, der ein Sujet liefern könnte, das den simpelsten Nachahmungen eines Gaspard oder Claude auch nur annähernd zu entsprechen vermöchte“,²³ schrieb

²² G. Berefelt, 1965, S. 188; vgl. R. Hoppe, 1933, S. 35.

²³ L. Meyer, 1993, S. 25.

Thomas Gainsborough 1762 an Lord Hardwicke, der ihn gebeten hatte, sein Schloss in einer Ansicht wiederzugeben. Auch unter den Künstlern bestand eine Neigung zum einen oder anderen Stil, wie die Zeilen aus dem Brief Gainsboroughs zeigen, mit denen er den Auftrag ablehnte und den Kunden an Paul Sandby verwies.

Elias Martin war ein sehr vielseitiger Künstler, der zwar ein vorrangiges Interesse an topographischen und romantisierten Landschaften hatte, aber neben diesen heroische und pastorale Landschaften wie auch Portraits anfertigte. Als Figurenmaler oder Portraitist zeigte Martin bis zum Ende seines Schaffens allerdings weniger Talent denn als Landschaftsmaler, worauf bereits R. Hoppe in seiner Arbeit verweist.²⁴ In einem Artikel über das mangelnde Gespür Martins für Proportionen formuliert Gregor Paulsson dies zugespitzt:

„Elias Martin rykte som konstnär har alltid lidit av att han ansågs vara en dålig figurtecknare, och man har beklagat att denn förträfflige landskapsmålare så flitigt odlade figur-teckningen och därmed förstörde sina landskap.“²⁵

Die mangelnde Begabung als Figurenmaler wird anschaulich in einem Gruppenbild anlässlich eines Besuches Königs Gustav III. an der Kunstakademie, das Martin 1782 nach seiner Rückkehr nach Schweden gemalt hat. Die Figurengruppen, die zu beiden Seiten um den sich unterhaltenden König und



Elias Martin „Gustav III. besöker Konstakademien“ (Detail), 1782, Öl a. Lw., Nationalmuseum Stockholm.

²⁴ R. Hoppe, 1933, S. 40.

²⁵ G. Paulsson, 1934, S. 41. – „Der Ruhm von Elias Martin als Künstler hat stets daran gelitten, dass man ihn als schlechten Figurenzeichner sah und man beklagte, dass dieser hervorragende Landschaftsmaler so fleißig dem Figurenzeichnen nachging und damit seine Landschaften zerstörte.“

ein Aktmodell angelegt sind, weisen nahezu bei jeder einzelnen Person ein Defizit in der Proportionierung auf – der Kopf ist im Verhältnis zum Körper überdimensioniert, während bei der Aktfigur genau konträr die Proportion zwischen Kopf und Körper nicht harmoniert.

Was jedoch bei den Gruppenbildern, Portraits oder auch bei Landschaften, in denen Figurenszenen in den Mittelpunkt gerückt sind, ins Auge sticht, fällt insbesondere bei den topographischen Landschaften, die oft auch Figuren aufweisen, weniger ins Gewicht, sodass man diese nicht in die von Paulsson formulierte Kritik mit einbeziehen kann. Als Beispiel sei hier ein Werk aus der Zeit von Martins erstem Londonaufenthalt angeführt, eine Landschaft mit pastoralem Charakter. Die im Vordergrund gezeigten Figuren wirken nur als Staffage zu der Darstellung des Waldes und des Flusses, der über die Ufer getreten ist. Es ist deutlich, dass es dem Künstler primär um die Landschaftswiedergabe ging, bei der die beiden Baumgruppen den Blick auf den Fluss einrahmen und die Figuren im Vordergrund lediglich Beiwerk sind und nicht den Landschaftseindruck beeinträchtigen. Bereits während des ersten Londonaufenthaltes bereiste Martin



Elias Martin „Landskap med översvammad flod“, 1768-80, Öl a. Lw., Nationalmuseum Stockholm.

ganz England, um zum einen Auftragsarbeiten von Gutsherren und Adelligen nachzukommen und zum anderen Landschaftseindrücke und –bilder zu sammeln, die er später im Atelier auf die Leinwand bringen konnte.²⁶ Von Sandby beeinflusst, hatte er dabei die Vorliebe für Aquarellfarben übernommen, die er sowohl für Skizzen, Studien aber auch für ausgeführte Landschaftsbilder verwendete. Paul Sandby war es in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gemeinsam mit seinem Bruder Thomas gelungen, „that the topographical

²⁶ Vgl. G. Berefelt, 1965, S. 190.

watercolour first began to evolve into a more expressive and significant branch of landscape painting.“²⁷

Das erweiterte Ausdrucksspektrum, das Sandby mit seinen Landschaften eröffnete, machte sich auch Elias Martin zueigen. Folgt man einem Zitat von Hoppe, so fand er mit den Arbeiten in Aquarell das beste Ausdrucksmittel für seine Art der Landschaftswiedergabe. Hoppe bewertet diese fast überschwänglich mit den Worten: „Aldrig får hans poetiska uppfattning, hans måleriska begåvning, hans känslighet och naivitet en så omedelbar form som i de små studier och skisser, vilka han kastat ned på papperet, och det är egentligen först med vattenfärgspenseln i handen, som Elias Martin talar sitt hjärtas mest intagande språk.“²⁸ Die Aquarellfarben boten Martin die Möglichkeit, mit den Landschaften auch momentane Stimmungen, die durch wechselnde Lichtverhältnisse entstanden, unmittelbar im Bild festzuhalten. Dies wurde im Zuge der beginnenden Romantik ein wichtiges Element in der Landschaftsmalerei. Martin gewann mit diesen Arbeiten große Popularität und zahlreiche Käufer für seine Werke in London, aber auch in Stockholm, wohin er 1780 zurückkehrte.

In gleicher Art wie zuvor in England setzte Martin seine Arbeit in Schweden mit gleichem Erfolg fort. Ansichten der Hauptstadt Stockholm zählten in den ersten Jahren nach seiner Rückkehr zu den bevorzugten Motiven²⁹, aber er verfolgte gemeinsam mit seinem Bruder Johan Fredrik auch die Idee einer *voyage pittoresque* mit Motiven aus den diversen Landesteilen Schwedens. Vorbilder hierfür waren neben Erik Dahlbergs (1625-1703) Werk „Svecia antiqua et hodierna“, das 1716 erstmals veröffentlicht worden war, auch illustrierte Reiseberichte aus Frankreich und England, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts populär wurden. Martin bereiste zunächst 1782 den südlichen Teil des Landes und fertigte dabei zahlreiche Landschaftsbilder in Öl oder Aquarell an, von denen einige von ihm oder seinem Bruder in Stiche übertragen wurden. Ein umfassendes Werk mit topographischen Ansichten des ganzen Landes wurde allerdings nie realisiert. Abgesehen davon folgte Elias Martin in der Motivwahl auf dieser und den folgenden Reisen durch Schweden dem Plan, den

²⁷ A. Wilton/A. Lyles, 1993, S. 80.

²⁸ R. Hoppe, 1933, S. 47. – „Nie erhielt seine poetische Vorstellung, seine malerische Begabung, seine Empfindsamkeit und Naivität eine so unmittelbare Form wie in den kleinen Studien und Skizzen, die er auf das Papier warf, und es war eigentlich das erste Mal mit dem Aquarellpinsel in der Hand, dass Elias Martin in/mit seines Herzens entzückenster Sprache gesprochen hat.“

²⁹ Vgl. S.Å. Nilsson, 1994, S. 444.

er vor seiner Rückkehr in einem Brief an den schwedischen König Gustav III. formuliert hatte, wie Eric Leijonancker in seinem Aufsatz über den Künstler anführt. In dieser von den Brüdern Martin unterzeichneten Schrift wird betont, dass die Motive einen Bezug zur älteren sowie neueren schwedischen Geschichte haben und dass die Zeichnungen und Gemälde den Charakter der abgebildeten Orte wiedergeben sollen.³⁰ Beispiele für die Umsetzung dieser Ziele finden sich in der großen Zahl von Aufträgen, die Elias Martin in dieser Zeit und im folgenden Jahrzehnt von schwedischen Gutsherren und Fabrikbesitzern auf dem Lande erhielt, die ihre Anwesen im Bild festgehalten wissen wollten. Bei diesen Ansichten verzichtete Martin auf eine stimmungsbetonte Darstellung der Natur, sondern „[...] tyngdpunkten ligger på en saklig skildring av verkligheten“³¹, wie in dem Aquarell der „Aspa bruk“, das um 1790 entstand. Neben der Darstellung der Gebäude und der Landschaft deutet der Maler in dem Aquarell mit kleinen figurativen Szenen die Produktionstätigkeiten an, was den Realitätsbezug verstärkt.



Elias Martin „Aspa bruk“, um 1790,
Aquarell a. Papier, Königl. Bibl. Stockholm.

1781 wurde Elias Martin bereits Mitglied der Kunstakademie, übernahm dort drei Jahre später eine Professur und unterrichtete die Studenten in der Landschaftsmalerei³² – ob der Lehrstuhl explizit hierfür eingerichtet war, lässt sich nach der vorliegenden Literatur und Recherchen nicht verifizieren. Trotz seiner Verpflichtung an der Akademie reiste er 1788 erneut nach England, wo er versuchte, an die Arbeit und den Erfolg seines ersten Aufenthaltes anzuknüpfen.

³⁰ Vgl. E. Leijonancker, 1962, S. 121- 123.

³¹ G. Berefelt, 1965, S. 190. – „[...] der Schwerpunkt liegt auf einer sachlichen Schilderung der Wirklichkeit.“

³² Vgl. R. Hoppe, 1933, S. 71.

Er fand jedoch kaum Käufer für seine Werke und kehrte so bereits 1791 nach Schweden zurück. Hier bereiste er in den folgenden Jahren das Land und setzte seine Serie von Ansichten in verschiedenen Techniken fort bis er um 1796 aus gesundheitlichen Gründen gezwungen war in Stockholm zu bleiben. Die Landschaften, die nach dieser Zeit bis zu seinem Tod 1818 entstanden, fertigte Martin aus dem Gedächtnis und nach früheren Skizzen an. Die Arbeiten der letzten Jahre sind geprägt von realitätsfernen Kompositionen, bei denen er einzelne Landschaftselemente nach Belieben verwendete und dabei stilistisch zwar einen romantischen Charakter beibehielt, aber weniger Gespür für Licht- und Farbwirkungen zeigt als in seinen früheren Arbeiten. Von seiner großen Produktivität zeugt das Verzeichnis anlässlich einer Ausstellung seiner Arbeiten 1806, in dem, ohne die graphischen Werke zu berücksichtigen, 212 Gemälde vermerkt waren,³³ bei denen es sich primär um Landschaften handelte.

Für die nachfolgende schwedische Landschaftsmalerei schuf Elias Martin mit seinem Werk wichtige Voraussetzungen für eine eigenständige nationale Landschaftsschule. Seine Art der Landschaftswiedergabe unter Berücksichtigung der Wirkung von Licht und atmosphärischer Veränderungen auf die Farbe, wie er sie in England studiert hatte, wurde zu einem grundlegenden Element in den romantischen Landschaften seiner Schüler und der schwedischen Maler, die sich an seiner Malerei und Graphik orientierten. Zu vernachlässigen sind dabei die idealen und pastoralen Landschaften, die er vorwiegend als Auftragsarbeiten gefertigt hatte. Die topographischen Darstellungen hingegen sind bemerkenswert, da man das intensive Studium der Motive, der Natur wie auch architektonischer Elemente, in der realitätsnahen und gleichzeitig stimmungsvollen Wiedergabe erkennt. Hier nutzt er sowohl Perspektive als auch Farben, um Tiefe und Räumlichkeit in den Ansichten zu schaffen.³⁴ Hiervon unterscheiden sich die romantischen oder stimmungsbetonten Landschaften lediglich in der Intensität der Effekte aus Licht und Farbe, bei denen die Natur im Vordergrund steht. Die Natur ist bei Martin abgesehen von Studien in Aquarell aber stets belebt durch figurative Szenen, die den Landschaftsdarstellungen oft narrativen Charakter verleihen. Nur in den Studien ist die unmittelbare Auseinandersetzung mit der

³³ Nordisk familjebok: konversationslexikon och realencyklopedi, Mitarbeit u.a. B. Meijer u. Th. Westrin, Stockholm 1904–1926, Bd. 17, S. 1112.

³⁴ Vgl. G. Berefelt, 1965, S. 192.

sich im wechselnden Tageslicht wandelnden Natur zu erkennen, wofür erhaltene Studien stehen, die dasselbe Motiv zu unterschiedlichen Tageszeiten zeigen.³⁵

So fortschrittlich Elias Martin in seinen romantisch-idyllischen Landschaften auch war, so findet man auch recht traditionelle Merkmale in seinen Landschaftsbildern. Hierzu zählt das bereits genannte Festhalten an den Staffagefiguren wie auch die bühnenhafte Komposition vieler Ansichten, die im Vordergrund dekorative Bäume zeigen, die entweder allein oder in Kombination mit Felsvorsprüngen einen Rahmen für den Blick auf ein weiteres Motiv im Mittelgrund erlauben. Ein ähnliches Kompositionsschema finden wir auch bei C.J. Fahlcrantz wieder, dem Martin bereits während seiner Studienzeit an der Akademie begegnete und der in der Nachfolge Martins steht.

Gemeinsam mit Carl Fredrik von Breda (1759-1818) bildete Elias Martin den Gegenpol der Romantik zu den Vertretern des Klassizismus in Schweden und beiden ist es zu verdanken, dass die Impulse der englischen Malerei für das Portrait und für die Landschaft in Schweden aufgenommen und weitergeführt wurden.³⁶ Der Ruhm Martins basierte zu einem großen Teil auf seinen Studien mit Aquarellfarben und Aquatinta,³⁷ die auf den Reisen über das Land auch für die nachfolgenden Künstler selbstverständlich wurden und darüber hinaus ganz andere Eindrücke der Natur wiedergeben konnten. Schlussendlich war es auch Martin, der, angeregt v.a. durch die Brüder Sandby, sich im gustavianischen Schweden dafür entschied, das eigene Land zum Motiv seiner Werke zu machen, eine Idee, die Carl Johan Fahlcrantz aufnahm und weiterführte. Dieser Aspekt macht ihn ebenso wie die genannten künstlerischen Elemente unerlässlich für eine Betrachtung des Künstlers Fahlcrantz, zumal die Entwicklung beider Maler zahlreiche Parallelen aufweist.

³⁵ G. Berefelt, 1965, S. 192.

³⁶ Vgl. V. Loos, 1936, S. 123.

³⁷ Vgl. R. Hoppe, 1933, S. 188.

III. Landschaftsmalerei in Skandinavien vor der Romantik

Die Überschrift dieses Kapitels suggeriert, dass es in Skandinavien, vielmehr in den vor 1800 kulturell und politisch maßgeblichen Ländern Dänemark und Schweden, eine eigenständige Landschaftsmalerei gegeben hat, die sich als eigene Gattung von der Historien- und Portraitmalerei absetzte. Dies war in beiden Ländern nicht der Fall, vielmehr waren es einzelne Künstler, die sich mit der Landschaftsmalerei befassten und dieses teilweise auch nur im Kontext der anderen Gattungen, in denen die Landschaft als Staffage diente. Eine vergleichbare Produktivität in der Landschaftsmalerei wie sie mit den Niederlanden im 17. Jahrhundert oder mit einzelnen Künstlern wie Claude Lorrain, Nicolas Poussin, Albrecht Altdorfer oder Andreas Elsheimer verbunden werden kann, lässt sich für Skandinavien bis ins 18. Jahrhundert nicht konstatieren. Die Landschaftsmalerei konnte in Schweden erst mit Elias Martin und Carl Johan Fahlerantz sowie in Dänemark mit Jens Juel (1745-1802) und Christoffer Wilhelm Eckersberg (1783-1853) zu einer größeren Bedeutung gelangen denn als Kulisse für andere Bildthemen. In beiden Ländern war die Etablierung einer eigenen künstlerischen Ausbildungsstätte die Voraussetzung für eine größere Künstlerschaft und die Entwicklung der einzelnen Kunstgattungen. Die Akademie in Kopenhagen wurde 1754³⁸ ebenso wie die Stockholmer Königliche Zeichenakademie 1735 nach Vorbild der französischen Ecole des Beaux-Arts in Paris gegründet.³⁹

Die Geschichte der Landschaftsmalerei in Skandinavien wurde vor 1800 von einzelnen v.a. schwedischen Künstlern bestimmt, von denen einige kurz dargestellt werden sollen. Neben den nationalen Künstlern gab es aber in südlicheren Ländern Europas auch Maler, die skandinavische Landschaften gemalt hatten. Diese hatten entweder Skandinavien bereist, was selten war, oder ihr Idealbild einer nordischen Landschaft unter der Vorstellung einer nicht kultivierten und ursprünglichen Natur umgesetzt. Mit diesen Bildern prägten sie im übrigen Europa ein Bild von Skandinavien, das ihren Idealvorstellungen entsprach. Allen voran waren es die niederländischen Künstler des 17. Jahr-

³⁸ H.E. Nørregård-Nielsen, 1990, S. 115.

³⁹ B. Lindwall, 1986, S. 15.

hunderts, die sich neben den landschaftlichen Bereichen ihres Landes auch fremdartige Gegenden erschlossen, die die Neugier des holländischen Publikums weckten.⁴⁰ Im Jahre 1640 reiste der niederländische Maler Allaert van Everdingen (1621-1675) nach Skandinavien und landete nach einem Schiffbruch an der Westküste Schwedens.⁴¹ Wieder heimgekehrt setzte er seine Eindrücke der wilden nordischen Natur in mehreren Gemälden um, von denen das Bild „Skandinavischer Wasserfall mit einer Wassermühle“, ein Beispiel ist. Markante



Allaert v. Everdingen „Skandinavischer Wasserfall mit einer Wassermühle“, 1650, Alte Pinakothek München.

Bildelemente des Nordens wurden die Wälder, Berge und v.a. Wasserfälle, die von anderen niederländischen Künstlern aufgegriffen wurden. Besonders Jacob Isaackz. v. Ruisdael (1628/29-1682) und Meindert Hobbema (1638-1709) nahmen diese Motive auf, obgleich sie Landschaften in dieser Form nicht selbst erlebt hatten.⁴² In ihrer Darstellung waren sie dabei meisterlicher als die Vorlagen, die v. Everdingen ihnen geliefert hatte, wie in dem Gemälde von Ruisdael deutlich wird, das nur kurze Zeit nach den Arbeiten v. Everdingens entstand. In den schwedischen Sammlungen des frühen 19. Jahrhunderts befanden sich zahlreiche niederländische Landschaften, die diesen Motivkreis wiedergaben,⁴³ was sowohl von einem regen Kunsthandel zwischen den Niederlanden

⁴⁰ N. Schneider, 1999, S. 140. / A. König, 1997, S. 71.

⁴¹ O. Granberg, 1902, S. 10.

⁴² A. Hedvall, 1957, S. 13.

⁴³ Vgl. O. Granberg, 1931, Bd. 3.



Jacob v. Ruisdael „Ein Wasserfall in felsiger Landschaft“, 1660/70, Öl a. Lw., National Gallery, London.

und Skandinavien zeugt, als auch für ein frühes Interesse an solchen Darstellungen.

In der schwedischen Malerei, auf die sich der weitere Überblick konzentrieren soll, gab es vor 1700 keine vergleichbaren Darstellungen nordischer Landschaft. In dem Maler David Klöcker Ehrenstrahl (1628/29-1698) finden wir allerdings in Schweden einen Künstler des Barocks, der mit der Kenntnis südländischer Landschaftsdarstellungen in mehreren seiner Arbeiten den besonderen Charakter der schwedischen Natur darstellte. Dies waren Gemälde mit Tierdarstellungen und -szenen, die er im Auftrag des Königs, Karl XI. von Schweden, um 1670/80 anfertigte. Den Rahmen für die Szenen bildeten Landschaften, die der nordischen Natur nachempfunden waren.

Zum eigentlichen Motiv wird die Landschaft erst in den Reiseskizzen Augustin Ehrensvarlds (1710-1722), die er auf einer Reise durch Finnland im Jahr 1747, damals Teil des schwedischen Königreiches, zeichnete. Diese lavierten Zeichnungen dokumentierten erstmalig den Anspruch, nicht eine topographische Ansicht oder Vedute einer Landschaft abzubilden, sondern einen Natureindruck festzuhalten. In diesen Arbeiten macht er die charakteristischen Naturelemente des Nordens deutlich. Zu seinem Œuvre zählen darüber hinaus auch Ölgemälde sowie Zeichnungen mit südländischen Motiven, die das beginnende Interesse für klassische Themen zeigen.⁴⁴ In der Tradition des Vaters führte sein Sohn Carl August Ehrensvarld (1745-1800), der als einer der ersten Förderer von Elias

⁴⁴ G. Berefelt, 1965, S. 114.

Martin gilt, die Darstellung von der Natur in Zeichnungen fort. Interessant an seinen Arbeiten war die kompositorische Kombination der traditionellen topographischen Landschaften mit Objekten der nordischen Natur, die er in den Vordergrund setzte.

In die gleiche Zeit fallen die Werke von Carl Peter Hilleström (1760-1812), der als einer der ersten Künstler, die sich der Landschaft widmeten, an der Akademie in Stockholm studiert hatte. Ausgehend von einer idyllischen Landschaftsdarstellung versuchte er aber eine realitätsnahe Wiedergabe der Motive, die er sowohl in der natürlichen Landschaft als auch in der Architektur Schwedens fand. Wie in der traditionellen Ansicht arbeitete er mit einem hohen Maß an perspektivischer Wirkung, wodurch er eine große Bildtiefe erhielt. In dem Aquarell vom Skurusund erreicht er diese Tiefe, indem er die linke Uferlinie bis in den Bildhintergrund verlaufen lässt und kontrastiert sie mit der



Carl Peter Hilleström „Skurusundet“, o.J.,
Aquarell, Stadtmuseum Stockholm.

realistischen Nahansicht des Baumes und dem Felsen im Vordergrund. Die Übergänge zwischen den Bildgründen wirken dabei unharmonisch. Ab 1785 nimmt er bis 1806 regelmäßig an den Ausstellungen der Akademie teil, u.a. mit einer Reihe von Nachtbildern. Berefelt bemerkt für seine Werke ab 1800 einen Einfluss der Naturschilderungen von Fahlcrantz,⁴⁵ der seit der Jahrhundertwende ebenfalls seine Gemälde auf den Jahresausstellungen präsentierte.

Zu Hilleströms Lehrern und Vorbildern gehörte Johan Philip Korn (1727-1796). Sein Werk ist eine Rezeption der älteren niederländischen Malerei in der Nachfolge Pieter Bruegel d.Ä. um 1600. Er malte in erster Linie Genredarstellungen, die er mit einer idyllischen Landschaftsdarstellung verband. Die Landschaften wirken dabei dekorativ, die Natur oft sehr stilisiert und in der Komposition

⁴⁵ G. Berefelt, 1965, S. 203.

betont er den Vordergrund durch szenische Darstellungen. Nachdem er 1777 Mitglied der Akademie wird,⁴⁶ verändern sich seine Werke zum Positiven im Sinne der Landschaftsmalerei. Die figurativen Szenen werden seltener und er rückt die Landschaft zunehmend in den Mittelpunkt seiner Gemälde. Auch wenn die Darstellungen wenig von der wirklichen Natur haben, an der er sich orientierte und die er darstellen wollte, so versuchte er doch den idyllischen Bildern einen natürlichen Eindruck zu verleihen. Die Naturidylle bereichert er mit Bildelementen, die seinen Werken einen nordischen Charakter verleihen.

Für das 18. Jahrhundert ließen sich noch weitere schwedische Maler anführen, die aber im Rahmen einer Übersicht keine anderen Aspekte in der Landschaftsmalerei mit ihrem Werk geben. Das Jahrhundert vor der Romantik und dem Wirken von Carl Johan Fahlerantz war in der Landschaftsdarstellung bestimmt von der Rezeption französischer und niederländischer Kunst, die vielen Künstlern, die keine Reise ins europäische Ausland unternommen hatten, nur aus Kopien oder Stichen bekannt war. Letztere waren zu dieser Zeit durchaus in bürgerlichen Häusern vorhanden, während die Gemälde sich auf wenige Sammlungen verteilten, die nicht für jedermann zugänglich waren. Die Idee für ein königliches Museum entstand erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts unter Gustav III. Bekannte schwedische Künstler dieser Epoche, wie Johan Tobias Sergel (1740-1814), Alexander Roslin (1718-1798) oder Carl Gustav Pilo (1711-1793), widmeten sich nicht der Landschaftsmalerei, die erst zum Ende des Jahrhunderts an Bedeutung gewann.

Ähnliches galt für die Situation der Landschaftsmalerei in Dänemark, zu der in dieser Zeit in erster Linie Jens Juel (1745-1802) und Erik Pauelsen (1749-90) zu erwähnen sind. Juel, der eine Studienreise nach Rom, Paris und Genf⁴⁷ unternommen hatte, war eigentlich kein Landschaftsmaler, sondern er widmete sich vorwiegend der Portraitmalerei. Die Portraits, die er zum Teil im Stile der englischen Maler seiner Zeit vor Landschaften darstellte, haben einen realistischen Charakter, was sowohl auf die Portraitfiguren als auch auf die Landschaft zutrifft. Die Natur im Vordergrund der Bilder ist dabei in Farbe und Form sehr detailliert wiedergegeben und verweist auf ein genaues Studium der Natur.

⁴⁶ G. Berefelt, 1965, S. 166.

⁴⁷ H.E. Nørregård-Nielsen, 1990, S. 130.

Als ein Vorreiter der nationalromantischen Landschaftsmalerei in Norwegen mit Johan Christian Clausen Dahl (1788-1857), Thomas Fearnley (1802-1842) u.a. gilt der dänische Maler Erik Pauelsen. Anknüpfend an die Faszination, die die niederländischen Landschaftsmaler des 17. Jahrhunderts mit ihren Phantasie-landschaften der skandinavischen Natur belebt hatten, reiste er in das südliche Norwegen, von wo er eine große Zahl Skizzen und Studien, die er vor der Natur und teils auch in Öl angefertigt hatte, mitbrachte.⁴⁸ In seinen Gemälden der norwegischen Berglandschaften, die er in den zwei Jahren vor seinem Tod malte, gab er die Motive mit großer Intensität und Frische wieder⁴⁹ sowie mit einem Ausdruck einer Naturnähe im Sinne der Romantik. Die unterschiedliche Entwicklung, die die Landschaftsmalerei in Dänemark und Schweden nach 1800 nahm, steht dabei in engem Kontext mit den unterschiedlichen Entwicklungen in den Jahrzehnten zuvor. Während man in Schweden nur langsam zu einem intensiveren Naturempfinden kam, scheint sich dies in Dänemark mit Juels realistischer Landschaftsdarstellung und dem Naturerleben von Pauelsen schneller entwickelt zu haben.

Die Epoche vor 1700, auf die ich nur kurz eingehen möchte, überliefert v.a. ein großes Konvolut von topographischen Ansichten und Veduten der Städte, Landschaften und Bauwerke. Diese waren für die Landschaftsmaler nach 1800 insofern von Bedeutung, als dass sie einen Überblick über die Vielzahl von Motiven boten, die ihnen in ihren Heimatländern zur Verfügung standen. In Schweden war es Erik Dahlberg (1625-1703), der ab 1645 große Teile des Landes erkundete und illustrierte. Seine militärische Laufbahn und Aufträge für den König unterbrachen immer wieder seine Arbeit, seine Lebensaufgabe blieb aber, viele Ansichten Schwedens in einem großen Mappenwerk festzuhalten. Seine Zeichnungen, darunter prachtvolle Naturdarstellungen, wurden in Kupferstiche umgesetzt. Sein Werk „*Suecia antiqua et hodierna*“ wurde aber erst nach seinem Tod fertig gestellt.

⁴⁸ T. Gunnarsson, 1998, S. 80.

⁴⁹ H.E. Nørregård-Nielsen, 1990, S. 139.

IV. Traktate zur Kunst der Landschaftsmalerei

1. Europa

Die philosophische Positionierung der Natur, des Naturbegriffs und dem Verhältnis Mensch-Natur war um 1800 ein Orientierungspunkt für die Kunst in der Darstellung der Landschaft. Die Definition des Begriffes ‚Landschaft‘ in der Kunst war allerdings wesentlich grundlegender für die Landschaftsmalerei dieser Zeit. Die Künstler konnten sich dabei einerseits an den zahlreichen Vorbildern der vorangegangenen Jahrhunderte orientieren und andererseits an einer Vielzahl von Schriften, die von Künstlern selbst oder von Kunsttheoretikern verfasst worden waren.

Landschaftsdarstellungen in Bildwerken finden sich bereits im 14. Jahrhundert, teils noch abstrahiert oder im Sinne der Topothese nur durch einzelne Elemente stellvertretend angedeutet. Als Hintergrund finden wir v.a. in der italienischen Malerei des Quattrocento ausgestaltete Landschaften und in der Folgezeit erlangte die Natur in allegorischen Landschaften eine wachsende Bedeutung im Bild. Auf die Darstellung der Geschichte der Landschaftsmalerei im 15. und 16. Jahrhundert mit der Entwicklung über sachgetreue Landschaften in flämischer und italienischer Kunst oder phantastischen Landschaften beispielsweise von Bosch oder Altdorfer sei an dieser Stelle verzichtet, um gleich auf die niederländische Landschaftsmalerei und die in diesem Kontext entstandenen Schriften zu kommen. Eine eigenständige Form der Naturwiedergabe oder gar als eigene Gattung innerhalb der Malerei bildete sie sich um 1600 in den Niederlanden. Einen wichtigen Anteil an der Etablierung als eigenständige Gattung hatten neben den Künstlern auch theoretische Schriften bzw. Traktate zur Kunst, in denen die Bedeutung der Landschaft neben Historie, Portrait und Stilleben deutlich gemacht wurde. Theorien der Landschaftsmalerei, hierauf verweist Gombrich, seien allerdings bereits schon in der Renaissance formuliert worden, noch bevor die Emanzipation der Landschaft als Bildthema existiert habe.⁵⁰

Der Begriff ‚Landschaft‘ als Gattungsbegriff habe sich dann aber erst mit Karel van Manders „Het Schilder-Boeck“ von 1604 etablieren können,⁵¹ konstatiert Nils Büttner und verweist damit auf das „erste kunsttheoretische Traktat

⁵⁰ E.H. Gombrich, 1966, S. 107.

⁵¹ N. Büttner, 2000, S. 10.

nördlich der Alpen“⁵². Van Mander (1548-1606) betonte die besondere Bedeutung der niederländischen Künstler für die Landschaftsmalerei in dem er schreibt: „Wir finden, dass unsere niederländischen Maler im Allgemeinen eine grosse Neigung zur Landschaftsmalerei haben, was man von den Italienern nicht sagen kann, [...]“⁵³. In dem „Schilder-Boeck“ finden sich im theoretischen Teil, dem „Grondt“, „umfassende theoretische Grundlagen der Kunst“,⁵⁴ aber auch praktische Anleitungen zur Gestaltung, zur Farbwahl oder zu Perspektiven. Die Landschaftsmalerei in den Niederlanden des 16. und 17. Jahrhunderts, die bereits Dürer 1521 in seinem „Tagebuch der niederländischen Reise“ erwähnt⁵⁵, wird in ihrer Bedeutung in Schriften, die nach van Manders ‚Schilder-Boeck‘ entstanden, kaum in Frage gestellt. Edward Norgate (um 1581-1650) schreibt in „Miniatura or The Art of Limning“ (1650): „For to say truth the Art is theirs, and the best in that kind that ever I saw speake Dutch, [...]“⁵⁶. Neben der Affinität für die niederländischen Maler erkennt man bei Norgate vor allem, dass die Landschaftsmalerei im 17. Jahrhundert etwas Neues war, das es zu entdecken galt.⁵⁷ Im Vordergrund der Schriften standen vorwiegend die Beschreibungen der Motive und damit eine Beschreibung der Landschaft, so bei Norgate: „[...] beautiful prospect of Fields, Cities, Rivers, Castles, Mountaines, Trees or what soever delightful view the Eye takes pleasure in, [...]“⁵⁸. Im weiteren Verlauf des Textes kommt auch er zu konkreten Verfahrensweisen, wie die Landschaft zu sehen ist und welche Elemente im Bild wiedergegeben werden sollten. Für die Abgrenzung der ‚Landschaftsmalerei‘ gegenüber den anderen Gattungen der Malerei waren Erläuterungen und Definitionen insbesondere zum Motiv, wie hier bei Norgate, unerlässlich.

Bei der Landschaftsmalerei handelte es sich schon in dieser Zeit im Gegensatz zum Portrait oder dem Stilleben nicht um eine Kunst, die nur im Atelier entstand. Das Skizzieren der Natur und der Landschaften im Freien war schon im 16. und 17. Jahrhundert ein wichtiges Element der künstlerischen Arbeit für

⁵² W. Busch, 1997, S. 116.

⁵³ Karel v. Mander „Das Leben der niederländischen und deutschen Maler“, Textabdruck n. d. Ausgabe v. 1617, Übersetzung v. Hanns Foerke, München/Leipzig 1906, zitiert aus: W. Busch, 1997, S. 115.

⁵⁴ W. Busch, S. 117.

⁵⁵ Vgl. M. Eberle, 1980, S. 24.

⁵⁶ Edward Norgate „Miniatura of The Art of Limning“, hrsg. v. Martin Hardie, Oxford 1919, zitiert aus: W. Busch, 1997, S. 132.

⁵⁷ Vgl. E.H. Gombrich, S. 107.

⁵⁸ W. Busch, 1997, S. 132.

den Landschaftsmaler. Der Anspruch der holländischen Landschaftsmalerei im frühen 17. Jahrhundert „im Bild die Kontingenz der Natur unverändert wiederzugeben“⁵⁹ erforderte ein intensives Studium der Motive. Der Maler und Kunsttheoretiker Samuel van Hoogstraeten (1627-1678)⁶⁰ schrieb in „Inleydning tot de hooge schoole der schilderkonst“ (1678): „Die Landschaften und Aussichten geben den Historien eine große Ansehnlichkeit, aber sie müssen eigen und natürlich sein.“⁶¹ Erweckt van Hoogstraeten an dieser Stelle auch den Eindruck, er plädiere für eine unverfälschte Wiedergabe der Natur, so ist später im Text zu lesen: „[...] aber man hatte immer nach dem Schönsten auszuschaun und, wenn es an mir läge, ich würde viele Landschaftsmaler von ihrer allzu gewöhnlichen und schlechten Wahl ablenken.“⁶² In dem scheinbaren Widerspruch liegt der Wunsch einer unverfälschten Wiedergabe, der kollidiert mit einem künstlerischen Empfinden, das versucht, nur das Angenehme oder Schöne im Bild zu zeigen. Viele der niederländischen Landschaften aus dem 17. Jahrhundert wirken auf den ersten Blick, als ob sie topographisch genau die Realität wiedergeben, sind in der Regel aber im Atelier aus einzelnen Elementen des Skizzenblocks zusammengesetzt. Zu Skizzen und Zeichnungen als Vorlage oder Vorstufe zum Gemälde äußert van Hoogstraeten sich ebenfalls befürwortend in seiner Schrift. Die Empfehlung, die Zeichnung für die Naturwiedergabe zu nutzen, ergab sich aus seiner Beschäftigung mit der Kritik Michelangelos an den Werken Tizians, die, so die Kritik, wenig Kenntnis des *disegno* zeigten. Van Hoogstraeten formuliert aber entgegen des italienischen Verständnisses vom Zeichnen als Grundlage für ein Gemälde seinen Rat so, dass die Malerei für die Zeichnung nicht hinderlich sei.⁶³ Für die Naturwiedergabe also sieht er die Zeichnung als eigenständiges Medium neben der Malerei, was er aber nicht weiter begründet. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, in dem Holland zu Wohlstand gelangte und von der Kunst unter Einfluss klassizistischer Tendenzen andere Motive erwartet wurden, verlor die „Landschaftsmalerei, die ihr Erlebnis

⁵⁹ N. Schneider, 1999, S. 148.

⁶⁰ Variierende Schreibweisen des Namens in der Literatur, bei S. Alpers, 1998, u.a. auch „Hoogsraten“ zu lesen.

⁶¹ Samuel van Hoogstraeten „Inleydning tot de hooge schoole der schilderkonst: Anders de Zichtbare Werelt. [...]“, Rotterdam 1678, Übersetzung S. Karau, zitiert aus: W. Busch, 1997, S. 143–145.

⁶² Samuel van Hoogstraeten „Inleydning tot de hooge schoole der schilderkonst: Anders de Zichtbare Werelt. [...]“, Rotterdam 1678, Übersetzung S. Karau, zitiert aus: W. Busch, 1997, S. 143–145.

⁶³ Vgl. S. Alpers, 1998, S. 99f.

allein aus der Natur schöpft“,⁶⁴ dort an Bedeutung. Theoretische Schriften aus den Niederlanden befassten sich demzufolge in der Folgezeit nur noch unwesentlich mit der Landschaft als Motiv.

Hinweise über den Landschaftsmaler dieser Epoche, der vor der Natur arbeitet – ein Thema, das besonders in der Kunst des 19. Jahrhundert wieder von Bedeutung sein sollte – finden wir hingegen u.a. in Künstlerviten oder in Schriften, die neben theoretischen Erläuterungen auch vom Arbeiten und Leben der Künstler berichten. Das Werk „Teutsche Academie der edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste“ (1675) von Joachim von Sandrart (1605-1688), selbst Maler und Kupferstecher, ist das erste deutsche kunstgeschichtliche Quellenwerk, bei dem sich der Verfasser von Vasari und van Mander⁶⁵ beeinflussen ließ. Sandrart, der in Rom gemeinsam mit Claude Lorrain (1600-1682) gearbeitet hatte, berichtet von diesem, dass er vor der Natur gearbeitet und ihm selbst den Rat gegeben habe dergleichen zu tun.⁶⁶ „[...] der berühmte Claudius Gilli, sonst Loraines genannt / immer mit ins Feld wollte / um nach dem Leben zu zeichnen / [...] als haben wir ursach genommen / (an statt des Zeichnens oder Tuschens mit schwarzer Kreide und dem Pense) in offnem Feld / [...] mit Farben / auf gegründt Papier und Tücher völlig nach dem Leben auszumahlen“,⁶⁷ schreibt er über die Skizzenarbeit in der Natur und erweckt hier den Eindruck, dass Claude Lorrain Landschaftsskizzen in Öl gefertigt habe. Diese Annahme steht allerdings im Gegensatz zur Forschung um Lorrain,⁶⁸ da zwar zahlreiche Landschaftsskizzen und -studien erhalten sind,⁶⁹ die er für seine Arbeit im Atelier benötigte, aber keine ausgeführten Ölskizzen. Obgleich die Behauptung von Sandrarts nicht zu verifizieren ist, hatte seine Idee, Ölskizzen vor der Natur zu fertigen, in den nachfolgenden Jahrhunderten viele Nachahmer unter den Landschaftsmalern. Von Sandrart war daran gelegen, das Studieren der Landschaft in einer Art Regelwerk festzuschreiben, was die weiteren Ausführungen in seiner Schrift insbesondere in dem Kapitel zu Rembrandt zeigen.⁷⁰

⁶⁴ W. Klien, 1990, S. 53.

⁶⁵ Vgl. W. Busch, 1997, S. 140.

⁶⁶ Vgl. N. Schneider, 1999, S. 131.

⁶⁷ Joachim Sandrart „Teutsche Academie [...]“, Bd. 1, Nürnberg 1675, zitiert aus: W. Busch, 1997, S. 138.

⁶⁸ Vgl. K. Clark, 1962, S. 58.

⁶⁹ Vgl. N. Schneider, 1999, S. 131.

⁷⁰ Vgl. W. Busch, 1997, S. 141 – 142.

„Die Landschaft ist eine Gattung der Malerey, welche Felder, und alle darauf vorkommenden Gegenstände vorstellt“,⁷¹ schrieb Roger de Piles 1708 im „Cours de peinture par principes“. Die Anerkennung der Landschaftsmalerei als eigene Gattung ist hundert Jahre nach Karel van Manders „Het Schilder-Boeck“ selbstverständlich geworden. De Piles unterschied in gleicher Schrift ebenfalls einen heroischen und einen hirten- oder landmäßigen Stil. Der heroische Stil bezog sich v.a. auf die Werke Poussins und Claude Lorrains während man den ‚stile pastoral et champêtre‘ zwar auch in französischer und italienischer Malerei anwendete, de Piles aber in erster Linie an einer Kritik des Stils der niederländischen Landschaftsmalerei gelegen war. Letzterer gibt nach der Auffassung de Piles die Landschaft unverändert wieder, zeigt die „Seltsamkeit der Natur“⁷² in vielen Facetten während der heroische Stil die Landschaft idealisiert und sie bereichert dem Betrachter zeigt. Diese Differenzierung der Stile festigte sich in der weiteren Entwicklung der Landschaftsmalerei, wohl nicht zuletzt mit der Verbreitung der Schrift de Piles, die bereits im 18. Jahrhundert in Übersetzungen in vielen Ländern Europas vorlag. Die Vielfalt der Landschaftsmalerei zur Zeit Roger de Piles war allerdings größer, als dass man sie auf zwei Stile hätte eingrenzen können. Ähnlich wie bereits Karel van Mander und Edward Norgate ging er davon aus, dass der Künstler primär aus seiner Vorstellungskraft heraus die Gemälde schuf und nicht sie so wiedergab, wie er sie sah. Die topographische Landschaft, wie sie bereits in den Niederlanden im 17. Jahrhundert zu finden war, wurde dabei vernachlässigt.⁷³ Das Interesse an dieser Art der Landschaftsdarstellung stand im Zusammenhang mit der fortschreitenden Entwicklung der geographischen Wissenschaft und der Kartographie. „Wir können davon ausgehen, daß zu keiner anderen Zeit und an keinem anderen Ort eine derartig große Übereinstimmung zwischen Landkarten und Bildern bestanden hat“,⁷⁴ sodass der Künstler, der topographische Landschaftsbilder schuf, nicht den künstlerischen Idealen entsprach, die de Piles und andere vertraten. Über die Stileinteilung der Landschaft hinaus gibt das Werk de Piles aber auch wichtige Impulse für eine Ästhetik der Farbe, die diese „als Symbol der

⁷¹ Roger de Piles „Einleitung in die Malerey aus Grundsätzen“, Leipzig 1760, S. 159, zitiert aus: W. Busch, 1997, S. 162.

⁷² Ebda., S. 163.

⁷³ Vgl. M. Andrews, 1999, S. 93f. .

⁷⁴ S. Alpers, 1998, S. 213.

Sinnlichkeit“⁷⁵ betont und den Künstler fordert, Farbe nach individuellen Stimmungen einzusetzen, was nicht zuletzt für das Verständnis der Natur in der Malerei noch im gleichen Jahrhundert relevant werden sollte.⁷⁶

„[...] essential to the experience of the landscape“⁷⁷ nennt Malcolm Andrews die lyrischen Werke von John Milton (1608-1674) und James Thomson (1700-1748). Insbesondere Thomsons Jahreszeitengedichte „The Seasons“, die von 1726 bis 1730 entstanden, markieren einen geistigen Wandel im Naturverständnis des 18. Jahrhunderts, da „[...] for the first time a detailed, almost scientific description of natural phenomena was married to a dramatic exposition of the place of humanity in the scheme of things.“⁷⁸ Der sentimentalische Naturbegriff, den Thomson in seinen Versen entwickelt, basiert auf dem Gegensatz des Lebens in der Stadt, wo man „Buried in smog, and sleep, and noisome damps“,⁷⁹ sich nach der Weite des Landes sehnt, und dem einfachen Leben mit der Natur. Dieser Schritt in die Natur wird zum Grundmoment für die sich in England entwickelnde Landschaftsmalerei der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und natürlich der Romantik. Thomas Gainsborough, der der städtischen Gesellschaft und seiner Portraitmalerei überdrüssig geworden war, hätte sich gern dem Leben und Arbeiten in der Natur intensiv gewidmet, wie man seinen Briefen entnehmen kann.⁸⁰ In seinen Werken erkennt man den Versuch eines intensiven und sensitiven Naturempfindens erst in späteren Landschaften. In England wird der Gedanke der Flucht in die Natur neben der praktischen Malerei auch in theoretischen Schriften weiterentwickelt, in die sowohl Thomsons lyrisches Bild von der Natur als auch die rousseauistische Naturverbundenheit einfließen. In Schweden wirken Thomsons Jahreszeitengedichte zunächst in der Lyrik, wie das Gedicht „Vinter-Qvæde“ (1759) von Gustaf Fredrik Gyllenborg (1731-1808) zeigt, das ebenso wie bei Thomson ein unmittelbares Erleben der Natur widerspiegelt.⁸¹

Ein Ausdruck für das sich wandelnde Verhältnis zur Natur waren auch die englischen Landschaftsgärten, in denen sich Natur in ihrer Vielfalt zeigen sollte

⁷⁵ N. Schneider, 1999, S. 161.

⁷⁶ Vgl. W. Busch, 1997, S. 167.

⁷⁷ M. Andrews, 1999, S. 190.

⁷⁸ A. Wilton u. A. Lyles, 1993, S. 19.

⁷⁹ James Thomson „The Seasons“, zitiert aus: W. Busch, 1997, S. 172.

⁸⁰ Vgl. W. Busch, 1997, S. 202f. und K. Clark, 1962, S. 33.

⁸¹ Vgl. G. Berefelt, 1965, S. 176–178.

und man „zur Demonstration bürgerlicher Naturverbundenheit“⁸² auf geometrische Formen verzichtete. Der Landschaftsmaler, so Thomas Whately (1728-1772) in „Observation on Modern Gardening“, habe die Aufgabe, die Schönheit der Natur festzuhalten, aber „he is liberty to exclude all objects which may hurt the composition“⁸³. Whately kombiniert hier den Anspruch der reinen Naturerfahrung mit dem Prinzip eines klassischen Landschaftsbildes. Die Natur dürfe im Landschaftsbild ebenso nach dem eigenen ästhetischen Empfinden gestaltet werden, wie der Gärtner mit der Gartenlandschaft verfare. Busch weist darauf hin, dass Gartentheoretiker sowohl klassische Landschaftsbilder als auch kunsttheoretische Schriften zur Landschaftsmalerei berücksichtigt hätten.⁸⁴ Die Blickachsen, die die Gestalter der englischen Landschaftsgärten bewusst mit ihrer Planung schaffen wollten, eröffnen Ansichten, die den idealisierten Landschaftsgemälden des 17. Jahrhunderts ähneln. Mit ihren Betrachtungen der Natur und wie bei Whately zur Landschaftsmalerei sind auch Schriften zur Gartenbaukunst insbesondere für das 18. Jahrhundert eine weitere Grundlage für die Kunst der Landschaftsdarstellung. In diesem Kontext stehen auch die naturwissenschaftlichen Erkenntnisse und Schriften dieses und des 19. Jahrhunderts, wobei unter vielen beispielsweise an Carl von Linné (1707-1778) oder Alexander von Humboldt (1769-1859) zu denken ist. Die Biographien beider zeigen einen neuen und wesentlichen Aspekt in der Natur- und Landschaftsbetrachtung, der im 18. Jahrhundert sowohl für Künstler als auch für Naturwissenschaftler von Bedeutung ist. Das Reisen, sei es nun um das eigene oder auch ferne Länder zu erforschen, wird für Landschaftsmaler wie auch für die Naturforscher nahezu unumgänglich. Als im Jahr 1800 der französische Künstler Pierre-Henri de Valenciennes (1750-1819) in seinem Traktat „Éléments de perspective pratique“⁸⁵ über die Landschaftsmalerei schreibt, scheint ihm das Reisen, auf das er speziell eingeht, selbstverständlich für einen Künstler, der sich mit Natur und Landschaft auseinandersetzt.⁸⁶ In den Teilen seiner Schrift, in denen er sich mit der Landschaftsmalerei befasst – zwei Drittel

⁸² N. Schneider, 1999, S. 179.

⁸³ Thomas Whately „Observation on Modern Gardening“, Illustrated by Descriptions, London 1771, zitiert aus: W. Busch, 1997, S. 195.

⁸⁴ W. Busch, 1997, S. 199.

⁸⁵ Kompletter Titel: Pierre-Henri Valenciennes „Éléments de perspective pratique à l’usage des artistes, suivis de réflexions et conseils à un élève sur la peinture et particulièrement sur le genre du paysage“, Paris 1800.

⁸⁶ Vgl. Susanne B. Keller „Künstler und Wissenschaftler auf der Suche nach dem Überblick“, in: J.E. Howoldt und U.M. Schneede, 2002, S. 27 ff..

des Traktats widmet er der Perspektive, den Rest der Landschaftsmalerei – gibt er sehr detaillierte Anweisungen, wie Skizzen vor der Natur anzufertigen sind. Um die Farben und Formen der Landschaft richtig einzufangen, müsse der Künstler diese im wechselnden Licht der Tageszeiten studieren, „pour observer les différences que produit la lumière sur les formes. Les changemens sont si sensibles et si étonnans, qu'on a peine reconnoître le mêmes objets.“⁸⁷ Obgleich Valenciennes in seinen eigenen Gemälden der idealisierten oder heroischen Landschaft verhaftet blieb, zeigt seine Skizzenpraxis, dass er die Notwendigkeit eines intensiven Naturstudiums für die Darstellung der Landschaft erkannt hatte. Wie andere Künstler und Kunsttheoretiker seiner Zeit rezipierte auch Valenciennes die Werke der Naturwissenschaftler zur Botanik, Meteorologie und Geologie,⁸⁸ die ihm bei der Erforschung von Licht, Farbe und Phänomenen der Natur halfen.

In ähnlicher Weise erforschte der Engländer John Robert Cozens (1752-1797) die Natur auf seinen Reisen durch Italien und die Schweiz, nur dass er seine Skizzen und Landschaftsansichten nicht in Öl sondern mit Aquarellfarben im Bild festhielt. Er hatte in den 1770er Jahren eine Farbtechnik entwickelt, welche die in Wasser gelösten Farbpigmente facettenreicher erscheinen ließen und sie für die Anforderungen der Landschaftsmalerei anwendbarer werden ließ.⁸⁹ Doch nicht John Robert Cozens verfasste ein Traktat, das hier Erwähnung finden soll, sondern es war sein Vater Alexander Cozens (1717-1786), der für die Entwicklung der Landschaftsmalerei eine bedeutende Schrift zu Papier brachte. Die Methode des „blotting“, die Alexander Cozens 1785/86 in „A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape“ beschrieb, beinhaltet mit Hilfe von Tusch- oder Farbflecken, die auf das Blatt aufgetragen werden, assoziativ eine Landschaft zu entwickeln. „This is conformable to nature: for in nature, forms are not distinguished by lines, but by shade and colour. To sketch, is to delineate ideas, blotting suggests them“,⁹⁰ zeigt den Weg

⁸⁷ Pierre-Henri de Valenciennes „Éléments de perspective pratique [...]“, Paris 1800, zitiert aus : W. Busch, 1997, S. 233 u. 235 ; „[...] um die Unterschiede zu beobachten, die das Licht auf den Formen bewirkt. Die Veränderungen sind derart wahrnehmbar und erstaunlich, daß man nur mit Mühe dieselben Gegenstände wiedererkennt.“

(Übersetzung: Th. Kirchner in: W. Busch, 1997, S. 235)

⁸⁸ Vgl. Susanne B. Keller „Künstler und Wissenschaftler auf der Suche nach dem Überblick“, in: J.E. Howoldt und U.M. Schneede, 2002, S. 28.

⁸⁹ Vgl. A. Wilton u. A. Lyles, 1993, S. 17f. .

⁹⁰ A. Cozens „A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape“, London 1785/86, zitiert aus: W. Busch, 1997, S. 207.

von einer abstrakten Form zu einer konkreten Landschaft, wobei Cozens diese Methode nicht auf die Landschaftsmalerei beschränkt sehen wollte. Mit dieser Arbeitsweise, die im 19. Jahrhundert auf verschiedene Weise von Künstlern weiterentwickelt wurde, betont Cozens die individuelle Kreativität des Künstlers als zentrales Ausdrucksmittel in der Landschaftsmalerei. Es ging ihm aber nicht unbedingt um eine individuelle Naturwiedergabe, sondern er wollte aus den Prinzipien der Natur heraus eine Landschaft auf Leinwand oder auf Papier erfassen mit den Mitteln, die dem Künstler zur Verfügung stehen und dazu zählte auch dessen Imagination.

Die beiden zuletzt genannten Verfasser von Traktaten rezipieren in ihren Schriften sowohl die Idee Cozens als auch die vorangegangenen Sichtweisen in der Annäherung der Landschaftsmalerei an die Natur. Carl Ludwig Fernows (1763-1808) Kapitel zur Landschaftsmalerei in seinen „Römischen Studien“ von 1806 scheinen auf den ersten Blick eine Stilisierung fortzuführen, wie sie u.a. Roger de Piles mit seiner Unterscheidung von heroischem und ländlichem bzw. bukolischem Stil vornahm. Doch es geht ihm in erster Linie um die Wirkung der Landschaft, wobei die Stimmung nicht durch die Inszenierung entstehe, die durch Staffagefiguren o.ä. bereichert wurde, sondern sie solle aus der Landschaft selbst hervorgehen.⁹¹ Fernow differenziert zwar in seiner Schrift zwischen idealisierten und natürlichen Landschaften, wobei beide die Stimmung der Natur wiedergeben können, aber „jene dichterische Erfindung ist als subjektive Zugabe ganz verschieden von der poetischen Ansicht der Romantiker, welche den Geist aus der Natur herauslesen will.“⁹² Jener dichterische Moment, den Rehder hier bei Fernow sieht, meint das Subjektive, das der Künstler in seiner Wiedergabe der Landschaft einfließen lässt. Das Landschaftsbild bei Fernow solle nur die reine Natur aus dem Blickwinkel des Künstlers zeigen, das natürlich in der künstlerischen Übertragung bereits einer Veränderung unterliegt. Die Natur als eine Art *locus amoenus*, einen Ort, an den sich der Künstler oder das Individuum generell zurückziehen kann, eine Idee, die bereits in antiker Dichtung und in der Renaissance thematisiert wurde, ist für Fernow das Motiv der Landschaftsmalerei seiner Zeit.

⁹¹ Nach Carl Ludwig Fernow „Römische Studien“, 2. Teil, Zürich 1806, in: W. Busch, 1997, S. 245 -247.

⁹² H. Rehder, 1932, S. 56.

Einen auf den ersten Blick wissenschaftlichen Ansatz zur Beschreibung der Inhalte der Landschaftsmalerei und der Ergründung der Natur bietet Carl Gustav Carus (1789-1869), der Chemie, Medizin und Physik studierte und sich zeit lebens sowohl mit der Wissenschaft als auch mit der Kunst befasste. In seinen „(Neun) Briefen über Landschaftsmalerei“ (1815-1835) wie auch in den „Zwölf Briefen über das Erdleben“ (1841) fließen die Erfahrungen des Naturwissenschaftlers und des Künstlers zusammen.⁹³ Die „Briefe über Landschaftsmalerei“, die hier primär in die Reihe der Traktate gestellt werden sollen, spiegeln Carus' Entwicklung von den frühromantischen Ansichten der ersten drei Briefe, die bis 1820 entstanden waren und die künstlerische Naturerfahrung als ein mystisch-religiösen Erleben schildern, bis zu einer durch intensive naturwissenschaftliche Studien und künstlerische Erfahrungen gereiften Auffassung im kurz nach 1830 erschienenem letzten Brief wider.⁹⁴ „Wie indes zur richtigen Auffassung des eigentlichen Charakters eines Tieres nicht eine tote Abformung seiner Umriss, sondern die lebendige Auffassung eines künstlerischen Auges gehört, so scheint es nur möglich, den eigentlichen Typus und die wahre Eigentümlichkeit eines Gebirges durch eine eigentlich künstlerische Darstellung, mit einem Worte: durch eine wahrhaft *geognostische Landschaft* wiederzugeben“⁹⁵, schreibt er im neunten Brief. Dem Wunsch, das wahre Wesen der Natur zu erkunden, kann Carus nur entsprechen, indem er die Landschaft visuell sowie mit dem Wissen um die Gesetzmäßigkeiten der Natur erfasst und auf Papier bzw. Leinwand festhält. Besonders in seinen Gebirgsdarstellungen, wie beispielsweise dem Gemälde „Ausblick vom Mont-Avert“ von 1824, wird deutlich, dass seine künstlerischen Arbeiten mehr sind als die von Wedewer konstatierte Verschmelzung von „Naturstimmung und Gemütsstimmung“.⁹⁶

Für Carus wurde besonders an Gesteinsformationen, wie er sie auf seinen Reisedurch das Riesengebirge oder die Alpen vorgefunden hatte, die Entstehung und Entwicklung, die Geschichte der Natur deutlich. Die schroffen

⁹³ Jenns E. Howoldt „Von Caspar David Friedrich zu Carl Gustav Carus. Landschaftsmalerei zwischen ästhetischer Autonomie und wissenschaftlichem Anspruch“, in: J.E. Howoldt und U.M. Schneede, 2002, S. 9.

⁹⁴ Vgl. W. Busch, 1997, S. 263 – 265.

⁹⁵ Carl Gustav Carus „Briefe und Aufsätze über Landschaftsmalerei“, Leipzig/Weimar 1982, S. 98, zitiert aus: W. Busch, 1997, S. 263.

⁹⁶ R. Wedewer, 1978, S. 39.



Carl Gustav Carus „Ausblick vom Mont-Avert“, 1824, Öl a. Lw., Folkwangmuseum Essen.

Felsen sah er als Relikt des Urgesteins, dass die Welt geformt hatte, als Ruinen, in denen die Vergangenheit sichtbar wurde. „Die Betrachtung der Erde als Ruine rückte ihren geschichtlichen Gestaltwandel in den Vordergrund und ermöglichte die Kombination von ästhetischem und naturwissenschaftlichem Blick“⁹⁷, zwei Elementen, die bei Carus grundlegend für die Landschaftsmalerei im 19. Jahrhundert sein sollten. Seinen idealistischen Wunsch für die Landschaftsmalerei seiner Zeit drückte er bereits im sechsten Brief aus, als er schrieb: „Es werden einst Landschaften höherer, bedeutungsvollerer Schönheit entstehen als sie Claude Lorrain und Ruysdael gemalt haben, und doch werden es reine Naturbilder sein, aber es wird in ihnen die Natur, mit dem geistigen Auge erschaut, in höherer Wahrheit erscheinen.“⁹⁸ Die reinen Naturbilder hatten mit der Romantik den Status eines eigenständigen Motivs in der Malerei erlangt, mit der geistigen Durchdringung dieses Motivs, wie sie Carus in den „(Neun) Briefen über Landschaftsmalerei“ anstrebt, vollzieht sich ein weiterer Schritt in der künstlerischen Entdeckung der Landschaft, wie sie v.a. mit der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts ihren Anfang genommen hatte.

Mit Carus Positionierung der Landschaftsmalerei in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts soll die Erläuterung von Traktaten und Schriften zu dieser Kunstgattung abschließen, wohl wissend, dass in den nachfolgenden Epochen noch wichtige Gedanken festgehalten und publiziert wurden. Die vorgenommene

⁹⁷ Jenns E. Howoldt „Von Caspar David Friedrich zu Carl Gustav Carus. Landschaftsmalerei zwischen ästhetischer Autonomie und wissenschaftlichem Anspruch“, in: J.E. Howoldt und U.M. Schneede, 2002, S. 13 u. 14.

⁹⁸ Carl Gustav Carus „Sechster Brief über Landschaftsmalerei“, Weimar 1982, S. 64, zitiert aus: E. Meffert, 1986, S. 155.

Auswahl versucht aber primär zu berücksichtigen, welche Schriften in Schweden des frühen 19. Jahrhunderts bekannt und für Künstler wie Carl Johan Fahlerantz verfügbar waren, wobei er die „Neun Briefe über Landschaftsmalerei“ von Carus, die in erster Auflage 1831 in Deutschland erschienen waren, erst für sein späteres Werk relevant gewesen sein können. Ebenso schnell wie die philosophischen und literarischen Publikationen der deutschen Romantik in Dänemark und Schweden Verbreitung fanden, galt dies auch für kunsttheoretische Schriften. Die Studienreisen schwedischer Künstler durch Frankreich, Italien, Deutschland oder England bereits in vorangegangenen Epochen trugen ebenfalls dazu bei, dass bekanntere Traktate, wie die hier erwähnten, auch in Schweden bekannt wurden und ihre Wirkung auf die Kunst hatten. Aus der Korrespondenz von Fahlerantz ist ersichtlich, dass er sich von Künstlerfreunden, die in Europa herumreisten, Schriften zur Kunst schicken oder mitbringen ließ. Eine entsprechende Versorgung mit Literatur ist auch für Künstler vor ihm anzunehmen.

2. Schweden

Die Gründung der Kunstakademie in Stockholm am 10. März 1735 bedeutete für die schwedische Kunst einen wichtigen Schritt auf dem Weg zu einer national eigenständigen Kunst. Die künstlerische Ausbildung, die zuvor nach den Regeln der Zunft im handwerklichen Sinne gestaltet wurde, konnte nun unter akademischen Richtlinien durchgeführt werden. Eine derartige Ausbildung war bisher nur den Künstlern möglich, die die Mittel für eine Studienreise nach Frankreich oder Italien hatten.⁹⁹

Die Akademie wurde nach dem Vorbild der Pariser Académie des Beaux-Arts geleitet und so setzte sich der Einfluss der französischen Kunst, der bereits im 17. Jahrhundert in Schweden maßgeblich war, fort. Bis zur Jahrhundertwende, 1800, blieb dieser Einfluss bestehen, da auch zahlreiche an der Akademie Lehrende aus Frankreich nach Stockholm gerufen wurden.¹⁰⁰ Kunsttheoretische Schriften, die an der Akademie berücksichtigt wurden, waren daher vorwiegend französischen Ursprungs. Für die Landschaftsmalerei wäre dabei an André

⁹⁹ Vgl. S.Å. Nilsson, 1994, S. 407 – 410.

¹⁰⁰ Vgl. B. Lindwall, 1986, S. 12 ff.

Félibiens umfangreiches Werk der „Entretiens“ von 1685 oder das genannte Werk Roger de Piles „Cours de peinture par principes“ zu nennen. Vergleichbare kunsttheoretische Traktate oder Schriften sind in Schweden vor dem Beginn des 19. Jahrhundert nach der vorliegenden Literatur nicht zu verzeichnen.

Naturbetrachtungen und naturwissenschaftliche Erkenntnisse wurden für die Kunst der Landschaftsmalerei insbesondere mit der Romantik von besonderer Bedeutung. Auf die Natur- und Reisebeschreibungen des schwedischen Naturforschers Carl von Linné (1707-1778), der von 1732 bis 1749 große Teile Schwedens bereist hatte, ist in diesem Zusammenhang nochmals hinzuweisen.¹⁰¹ Diese Reiseberichte und ebenso illustrierte Reisebücher, wie sie um 1800 beispielsweise von Jonas Carl Linnerhielm¹⁰², einem Schüler von Elias Martin, erschienen, können jedoch nicht zu Kunsttraktaten oder kunsttheoretischen Schriften zur Landschaftsmalerei gerechnet werden.

Als eine der ersten kunsthistorischen Schriften über die schwedische Kunst werden die „Notices sur la Litterature et les Beaux-Arts en Suède“ von Marianne Ehrenström (1773-1867) genannt,¹⁰³ die in französischer Sprache 1826 in Stockholm erschienen. Die Beschreibungen der schwedischen Literatur-, Theater- und Musikwelt sowie der Malerei und Bildhauerei, bei der sich die Verfasserin einer überaus poetischen Sprache bediente, geben einen historischen Überblick anhand von biografischen Sequenzen. Das Kapitel „Peinture et Sculpture“ beginnt mit einer kurzen chronologischen Auflistung der wichtigsten Kirchen- und Schlossbauten in Schweden seit der Errichtung der Kathedrale von Lund im Jahre 1012. Detaillierter werden v.a. die zeitgenössischen Künstler erläutert, unter ihnen Elias Martin, Per Hilleström oder Carl Johan Fahlcrantz, und man erkennt an der Ausführlichkeit einzelner Beschreibungen die Affinität der Verfasserin für die Landschaftsmalerei ihrer Zeit, mit der sie sich selbst befasste. Marianne Ehrenström wird in der Literatur als Ehrenmitglied der Kunstakademie ab 1800 genannt,¹⁰⁴ obgleich Frauen sich zu dieser Zeit nicht an der Akademie immatrikulieren konnten. Wohl aber war es ihnen möglich, sich den Amateuren

¹⁰¹ Publierte Reiseberichte von Carl von Linné: „Öländska och Gothländska Resa“ (1745), „Wästgöta-Resa“ (1747), „Skånska Resa“ (1751); Berichte der Reise nach Lappland (1732) u. Dalarna (1734) erst nach seinem Tode veröffentlicht.

¹⁰² Jonas Carl Linnerhielm „Bref under resor i Sverige“, Stockholm 1797; „Bref under nya resor i Sverige“, Sthlm. 1806; „Bref under senare resor i Sverige“, Sthlm. 1816.

¹⁰³ Vgl. B. Lindwall, 1994, S. 26.

¹⁰⁴ Vgl. B. Lindwall, 1994, S. 26 und E.-L. Bengtsson, 1999, S. 209.

anzuschließen und bei den Professoren Privatstunden in den unterschiedlichen künstlerischen Fächern zu nehmen.¹⁰⁵

Anerkennung erhielt Marianne Ehrenström jedenfalls für die eigenen Landschaftsbilder „[...] i ett behagligt manér med färgade kriter och laverar med tusch eller sepia“,¹⁰⁶ die man zwar nicht mit denen professioneller Maler der Zeit vergleichen kann, die aber das wachsende Interesse an der Natur unter den Künstlern widerspiegeln. Ihre Schrift ist eher als literarische Beschreibung der schwedischen Literatur- und Kunstwelt zu betrachten, denn als kunsthistorisches Traktat. Allerdings erlaubt sie einen unmittelbaren Einblick in die Betrachtungsweise der nationalen Kunst Schwedens Anfang des 19. Jahrhunderts.

„Målning i allmänhet [...] är at med snille och tilhjelp af konst, så troget som karakters-fullt, med ritstift och pensel til former och färgspel efterbildade på en slät yta naturen“¹⁰⁷ – mit diesen Worten beginnt das Traktat „Om Landskaps-Målning“ Ulrik Thersners (1779-1828) von 1828, eines der ersten theoretischen Schriften zur Kunst, die in Schweden verfasst wurden und die annähernd vergleichbar sind mit den im vorangegangenen Kapitel genannten Traktaten der europäischen Kunstgeschichte seit 1600. Ulrik Thersner, ein Offizier der schwedischen Armee, hatte keine künstlerische Ausbildung absolviert, hatte sich aber autodidaktisch in der Zeichenkunst ausgebildet und um 1816 begonnen, als ein Pendant zu Erik Dahlbergs „Suecia antiqua et hodierna“, einen Band mit Landschaften und Ansichten Schwedens unter dem Titel „Fordna och närvarande Sverige“¹⁰⁸ zu zeichnen. Bis zu seinem Tode 1828 hatte er bereits einige Landschaften wie Schonen oder Östergötland aufgenommen und in Lithographien publiziert. Seine Tochter führte dieses Projekt fort.

In das Traktat flossen seine Erfahrungen als Landschaftsmaler, als der er keinen großen Erfolg hatte, und das Wissen um die Kunstgeschichte der Landschaftsmalerei, das er sich mit Hilfe v.a. französischer kunsthistorischer Übersichtswerke¹⁰⁹ angeeignet hatte. Auf die schwedische Landschaftsmalerei geht er nicht näher ein, verweist lediglich auf die Schriften von Marianne

¹⁰⁵ Vgl. J. Christensson, 1999, S. 23.

¹⁰⁶ P.G. Berg u. V. Stålberg, 1864 – 1866, S. 122. –

„[...] in ansprechender Art mit farbigen Kreiden und laviert mit Tusche oder Sepia“

¹⁰⁷ U. Thersner, 1828, S. 1. – „Malerei im Allgemeinen [...] bedeutet mit großem Talent und mit Hilfe der Kunst, so authentisch wie rechtschaffend/charaktervoll, mit Zeichenstift und Pinsel Formen und Farbenspiel nachzubilden auf eine Ebene außerhalb der Natur;“

¹⁰⁸ U. Thersner, 1817 – 1867.

¹⁰⁹ Vgl. U. Thersner, 1828, S. 158.

Ehrenström und die publizierten kunstgeschichtlichen Vorlesungen Lorenzo Hammarskölds (1785-1827).¹¹⁰ Hammarsköld galt zwar als bedeutender Kunstkritiker seiner Zeit, seine Kenntnisse zur Kunst und ihrer Geschichte aber werden aus heutiger Sicht als eher unzureichend bewertet.¹¹¹ Seine Kritiken zur romantischen Landschaftsmalerei und zu Ausstellungen der Kunstakademie werden in den Erörterungen zu C.J. Fahlcrantz' Wirken wieder aufgegriffen.

In „Om Landskaps-Målning“ verbindet Ulrik Thersner einen Überblick zur Geschichte der europäischen Landschaftsmalerei, deren Entwicklung er detailliert anhand der regionalen Künstlerschulen aufzeigt, mit Instruktionen für die Praxis der künstlerischen Naturwiedergabe. Mit den Künstlerschulen, bei denen er französische, italienische, niederländische und deutsche unterscheidet, ist nichts anderes gemeint als die Herkunftsländer der jeweiligen Künstler und gleichzeitig die Länder, an deren Natur sich die Künstler orientierten. Neben den historischen Erörterungen stehen die praktischen und theoretischen Ausführungen zur Landschaftsmalerei. Hier orientierte Thersner sich einerseits erkennbar an den klassischen Auffassungen, wie sie bereits de Piles vertrat, mit der Unterscheidung des heroischen und pastoralen Stils, anders aber als dieser stellt Thersner die einfache Naturabbildung der niederländischen Schule ebenbürtig auf eine Stufe mit diesen Stilen. In der Naturauffassung und dem von Thersner formulierten künstlerischen Anspruch in der Naturwiedergabe wird die zeitliche Differenz zum „Cours de peinture par principes“ de Piles noch deutlicher als im genannten Stilverständnis. Nach Thersner müsse der Künstler die Natur in all ihren Facetten und Wechseln von Tages- und Jahreszeiten im Bild festhalten und sich dabei weniger an künstlerischen Vorbildern orientieren als an der Natur selbst und „[...] söka en hög og ren stil, förenad med natur och sanning.“¹¹²

In den Ausführungen zu den einzelnen Phänomenen und Elementen der Natur wird zum einen die Schönheit und Faszination beschrieben wie auch eine genaue Anleitung gegeben, wie diese künstlerisch umzusetzen sind. Ausgangspunkt ist dabei stets ein genaues Studium der Natur, ohne dabei die sinnlichen Eindrücke bei der Wiedergabe zu vernachlässigen.¹¹³ Dem Künstler stehe zwar die ganze Palette der Natur zur Verfügung, doch empfiehlt Thersner, dass v.a. das Großar-

¹¹⁰ L. Hammarsköld, 1817.

¹¹¹ Vgl. B. Lindwall, 1994, S. 50 & D. Widman, 1953, S. 21–22.

¹¹² U. Thersner, 1828, S. 22. – „[...] suchen einen hohen und reinen Stil, verbunden mit Natur und Wahrheit.“

¹¹³ U. Thersner, 1828, S. 20.

tige und das Ursprüngliche der Landschaft in den Gemälden festgehalten werden sollte, so schreibt er: „Landskapsmålaren bör [...] se den vilda naturen i sina jätteformer; - brådstörtande vattenfall, från skyhöga klippor, dystra skogar, verldsgamle.“¹¹⁴ Die sinnliche Durchdringung der wilden Natur, zu der Thersner in diesem Teil seines Traktats dem Künstler rät, sind vergleichbar mit der von Carl Gustav Carus formulierten Naturauffassung¹¹⁵ und unterstreichen die Nähe zu den Idealen der Romantik, die sich in Schweden im Laufe der ersten zwei Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts auf literarisch-philosophischer wie auch auf künstlerischer Ebene etabliert hatte.¹¹⁶

Angesichts dieses romantischen Ansatzes der Landschaftsmalerei verwundert es, dass Thersner Claude Lorrain als „landskapsmålningens fullkomnade mästare“¹¹⁷ nennt, der zwar meisterlich in seinen Landschaftsbildern war, doch nicht im Sinne der romantischen Vorstellung von der beseelten Natur. Thersner, der seine Ideen selbst in der Praxis nicht umsetzen konnte, war ein Bewunderer der Werke von C.J. Fahlcrantz, der für ihn in direkter Nachfolge Lorrains stand. „[...] Claude le Lorrain fans blott en, äfvensom troligen blott en Fahlcrantz i Norden“,¹¹⁸ schrieb er in seinem Traktat und prägte damit den Beinamen ‚Lorrain des Nordens‘ für den schwedischen Landschaftsmaler, der vieles von dem, was Thersner formulierte, bereits in seinen Bildern umgesetzt hatte.

Das Traktat Thersners fand in Schweden in der nachfolgenden Zeit keine weitere Entsprechung, obgleich die schwedische Landschaftsmalerei sich im Laufe des 19. Jahrhunderts in der Nachfolge von Fahlcrantz und seinen Schülern weiter etablierte und über die Landesgrenzen hinaus Beachtung fand. Das dieses Kapitel abschließende längere Zitat aus dem Traktat Thersners steht sowohl für Teile der Arbeit von C.J. Fahlcrantz als auch für die nachfolgenden Generationen von schwedischen Landschaftsmalern und plädiert für eine autonome und individuelle Naturdarstellung. So formulierte Thersner 1828:

¹¹⁴ U. Thersner, 1828, S. 39. – „Der Landschaftsmaler muss die wilde Natur in ihrer Großartigkeit sehen – herabstürzende Wasserfälle, von himmelhohen Felsen, finsterste Wälder, urtümlich.“

¹¹⁵ Vgl. A. Hedvall, 1957, S. 41f.

¹¹⁶ Vgl. D. Widman, 1953, S. 27.

¹¹⁷ U. Thersner, 1828, S. 86. – „der vollkommenste Meister der Landschaftsmalerei“

¹¹⁸ Ebd. – „Claude Lorrain gibt es nur einen, wie auch sicherlich nur einen Fahlcrantz im Norden“

„Den, hvilken genom en stilla böjelse, likasom obemärkt drages till paysagens studium, bör icke binda sig vid något visst manér, hvilket fjättrar både känslan och snillet; [...]”¹¹⁹

¹¹⁹ U. Thersner, 1828, S. 22. – „Diejenigen, die es durch eine stille Neigung, nahezu unbewusst zu einem Studium der Landschaft (-smalerei) zieht, müssen sich nicht an einen bestimmten Stil binden, der sowohl das Gefühl wie auch die Begabung fesselt; [...]“

V. Carl Johan Fahlcrantz und die Romantik in der schwedischen Landschaftsmalerei

1. Leben

Carl Johan Fahlcrantz wurde am 29. November 1774 im schwedischen Stora Tuna geboren, wo sein Vater als Pfarrer in einer Kirchengemeinde tätig war. Den Weg zum kulturellen und künstlerischen Leben des Landes erschloss sich Carl Johan über die Mutter Gustava Fahlcrantz, geb. Brenner, die einer Familie entstammte, in der sowohl bekannte Künstler und Literaten wie auch gesellschaftliche Persönlichkeiten zu finden waren. Zur Familie zählten u.a. der Philosoph Benjamin Höijer (1767-1812), ein Cousin Carl Johans, sowie einige am königlichen Hof tätige Beamte. Nachdem er sich erfolgreich dem Wunsch des Vaters widersetzt hatte, sich der Theologie zu widmen, ging er im Jahre 1790¹²⁰ oder 1791 nach Stockholm, um eine künstlerische Ausbildung zu beginnen.

In einem Schriftstück datiert auf den 16. Juni 1791, das von einem Pfarrer der Gemeinde in Stora Tuna verfasst wurde, und eine Art Empfehlungsschreiben darstellt, heißt es:

„Studerande ynglingen Herr Carl Fahlcrantz, som nu är sinnad at begifwa sig til Stockholm, at därstädes ernå underwisning i tecknande, rit- och målning, med därtil hörande hjelpemedel, [...]. Af naturen synes han wara ganska fallen til teckning, [...] Hos Herrar Ledamöterne af Kongl. Målare-Akademien bör jag fördenskul ej allenast på det wördsamaste recomendera en så skickelig och berömwärd yngling; [...].“¹²¹

a. Lehrmeister, Studienjahre und Vorbilder. 1792-1802

Im Studentenmatrikel der Königlichen Kunstakademie, die bis 1810 offiziell Maler- und Bildhauerakademie genannt wurde, ist der Name Carl Johan

¹²⁰ Vgl. D. Widman, 1953, S. 4.

¹²¹ Schriftstück unterzeichnet von Nath. Thenstedt, datiert Stora Tuna den 16. Juni 1791; Privatbesitz. – „Der studierende Jüngling Carl Fahlcrantz, dem es nun danach steht sich nach Stockholm zu begeben, um dort Unterricht im Zeichnen, Zeichnung und Malerei, mit den dazugehörigen Hilfsmitteln zu erhalten, [...]. Vom Gefallen an der Natur angeregt zum Zeichnen, [...]. Den Herren Lehrern der Königl. Malerei-Akademie muss ich ... nicht allein auf das untertänigste einen so fähigen und lobenswerten Jüngling empfehlen.“

Fahlcrantz erstmals im Oktober 1792 mit der Nummer 1637 und dem Vermerk Malerlehrling zu finden. Es ist anzunehmen, dass er nicht sofort nach seiner Ankunft in Stockholm das Studium an der Akademie aufnahm, sondern zunächst bei dem Theatermaler Pehr Emanuel Linnell (1764/1766-1861) und dem leitenden Maler am Königlichen Theater Johan Gottlob Brusell (1756-1829) eine Lehre als Kulissen- oder Dekorationsmaler begann. Linnell, bei dem Fahlcrantz die ersten Jahre in Stockholm wohnte, verließ das Theater einige Jahre nach seinem Schüler, studierte ebenfalls an der Akademie, wo er bereits 1812 Professor für Zeichenkunst in der Nachfolge von Johan Tobias Sergel wurde. In den ersten Jahren seines Studiums nahm Linnell an Kunstausstellungen mit Werken teil, die v.a. historische und religiöse Themen zeigten und von denen viele in Aquarelltechnik entstanden waren.¹²² Seine akademische und künstlerische Laufbahn verlief ähnlich der von Carl Johan Fahlcrantz, mit dem er sein Leben lang freundschaftlich verbunden blieb. Linnell blieb bis zur Pensionierung Professor an der Akademie, unternahm wie Fahlcrantz keine Studienreisen ins Ausland und hielt an den im Studium begonnenen Themen fest. In seinen Werken fand sich, folgt man einer Bewertung, die Ende des 19. Jahrhunderts erfolgte, stets ein „[...] antikiserande stil, uppstyltade kompositioner, urvattnad kolorit och konventionell teckning.“¹²³

Für Carl Johan Fahlcrantz war die Lehrzeit bei Linnell und Brusell künstlerisch nicht von wesentlicher Bedeutung, er jedoch die künstlerischen Grundtechniken dort erlernte. Die Lehre war mit der Aufnahme an der Akademie allerdings nicht beendet. Dies geht aus einem Protokoll der Kunstakademie vom 24. Januar 1793 hervor, in dem Fahlcrantz als Schüler des Dekorationsmalers Linnell genannt wird. Die Erwähnung in dem Protokoll bezieht sich auf einen Preis, die dritte Medaille der Akademie, die Fahlcrantz für eine Ornamentzeichnung im Rahmen einer Ausstellung von Schülerarbeiten erhalten hatte.¹²⁴ Über welchen Zeitraum er weiterhin bei Linnell arbeitete lässt sich nicht nachvollziehen, da wenig aus der Studienzeit überliefert ist.

„Sergel uppsökt honom, han blev elev av akademien och möttes med välvillig uppmuntran“,¹²⁵ schrieb Georg Nordensvan über den Eintritt von C.J. Fahlcrantz

¹²² Vgl. G. Nordensvan, 1925, Bd. I, S. 197.

¹²³ G. Nordensvan, 1925, Bd. I, S. 199. – ein „[...] antikisierender Stil, schwülstige Kompositionen, verwässertes Kolorit und konventioneller Zeichenstil.“

¹²⁴ Vgl. D. Widman, 1953, S. 5.

¹²⁵ G. Nordensvan, 1925, Bd. I, S. 204. – „Sergel suchte ihn [Fahlcrantz] auf,

in die Kunstakademie. Inwieweit Joh. Tobias Sergel, der seit 1780 Professor an der Akademie war, dazu beigetragen hatte, dass Fahlcrantz aufgenommen wurde, bleibt spekulativ, zumal es für Nordensvans These, dass er von Sergel entdeckt worden sei, keinen Nachweis gibt. Die Wertschätzung für Fahlcrantz, die Sergel in einem Brief an den Bildhauer Johan Niclas Byström (1783-1848) von 1812 äußert und den Dag Widman in seiner Arbeit zu Fahlcrantz anführt,¹²⁶ steht nicht unmittelbar in Zusammenhang mit dessen Studienjahren, sondern kann sich ebenso auf die zahlreichen Werke beziehen, die Fahlcrantz auf den Akademieausstellungen um 1800 präsentierte. Eher nachvollziehbar scheint die Annahme, dass er in Sergel einen Förderer fand, nachdem er sein Studium an der Akademie aufgenommen hatte. Zudem besuchte Fahlcrantz zunächst die ‚principskola‘ der Akademie, eine vorbereitende Zeichenschule, in der junge Schüler wie auch Handwerkslehrlinge und Gesellen unterrichtet wurden.¹²⁷ Sergel, der an der Akademie Zeichenkunst lehrte, kann bereits hier oder nachdem Fahlcrantz die erste Auszeichnung an der Akademie erhalten hatte auf ihn aufmerksam geworden sein.

Fahlcrantz Interesse galt bereits zu Beginn seiner Studienjahre der Natur- und Landschaftsdarstellung. Für die Landschaftsmalerei standen an der Kunstakademie im letzten Dezennium des 18. Jahrhunderts Künstler wie Elias Martin und Louis Belanger (1756-1816), die beide in einer Zeit, als sich in Schweden der Klassizismus in der Kunst etablierte, die romantische Landschaftswiedergabe bevorzugten. Belanger war in Paris Schüler von Louis-Gabriel Moreau (1740-1806) gewesen, hatte sich als Mitglied der Akademie einige Jahre in London aufgehalten, ohne mit seinen Arbeiten großen Erfolg zu haben,¹²⁸ und war dann über St. Petersburg und Finnland wohl um 1798¹²⁹ nach Stockholm gekommen. Kurz nach seiner Ankunft wurde er bereits Mitglied der Akademie, wurde zum ersten königlichen Hofmaler ernannt und in kurzer Zeit löste er Elias Martin als führenden Landschaftsmaler ab.¹³⁰ Obgleich Belangers Eintritt in die Akademie erst auf 1799 zu datieren ist, wird Fahlcrantz noch als sein Schüler genannt, der

er wurde Schüler der Akademie und man begegnete ihm mit wohlwollender Anerkennung.“

¹²⁶ Vgl. D. Widman, 1953, S. 5.

¹²⁷ S. Sandström, 1994, S. 232.

¹²⁸ Vgl. G. Berefelt, 1965, S. 213.

¹²⁹ Im Nordisk familjebok (Nordisk familjebok: konversationslexikon och realencyklopedi, Mitarbeit u.a. B. Meijer u. Th. Westrin, Stockholm 1904-1926) wird das Jahr 1790 als Ankunftsdatum in Schweden genannt.

¹³⁰ Vgl. R. Hoppe, 1933, S. 103 u. 108.

bis zu diesem Zeitpunkt bereits einige Jahre studiert hatte. Für diese Jahre finden sich zwar Hinweise in biographischen Erläuterungen zu Fahlcrantz auf Künstler wie Elias Martin und Jean Louis Desprez (1743-1804), aber es wird keiner von ihnen direkt als Lehrer des jungen Landschaftsmalers genannt werden. Fahlcrantz Interesse an Desprez, der v.a. als Architekt des Königs Gustav III. Ruhm erlangt hatte, galt in erster Linie dessen Aquarell- und Tuschzeichnungen, die dieser als Skizzen auf Reisen durch Schweden und Finnland gemacht hatte oder aber als Vorlagen für seine Bühnenbilddekorationen dienten. Es ist anzunehmen, dass er Desprez durch seine Lehre als Dekorationsmaler am Königlichen Theater kannte und für ihn auch während seiner Studienzeit weitergearbeitet hatte.

Diese Tätigkeit mag Anlass gewesen sein, dass Fahlcrantz sich in den Studienjahren noch mit Darstellungen figurativer Szenen beschäftigte, während in seinen Landschaftsbildern alsbald Figuren nur noch eine untergeordnete Rolle spielten. Zu den ersten nachweisbaren Werken von Carl Johan Fahlcrantz zählen zwei um 1796 entstandene Aquarelle mit Badeszenen, die leider nicht als Abbildung vorliegen, Widman aber beschreibt und identifiziert sie als Szenen aus Torquato Tassos Epos „Das befreite Jerusalem“.¹³¹ Figuren dieser Szenen sind in dem einen Aquarell Nymphen und im anderen zwei Männer, die ein Bad vor dem Hintergrund eines kleinen Tempels nehmen. Angesichts des starken Einflusses des Klassizismus in dieser Zeit und dessen Motiven, denen auch Fahlcrantz sich nicht entziehen konnte, verwundert eine solche Themenwahl nicht. Als ein vergleichbares Beispiel sei hier eine Figurenstudie mit antikem Charakter gezeigt, die ebenfalls in gleicher Zeit entstanden sein muss.



C. J. Fahlcrantz „o.T.“ (Figurenstudie), o.J., WV 241

¹³¹ D. Widman, 1953, S. 51. Aquarelle (o. Abb.), s. Anhang, WV: 135 u. 136

Nach dem Ende seiner Studienjahre werden in den Gemälden, aber auch in den erhaltenen Skizzenbüchern Darstellungen menschlicher Figuren seltener, lediglich einige Tierstudien sind erhalten, die er ausgeführt als Staffage für seine Landschaften verwendete.

Der Klassizismus klingt auch noch mit in den zwei südländischen Phantasielandschaften,¹³² die ebenfalls um 1796 entstanden und die die frühesten Landschaftsdarstellungen sind, die von Fahlcrantz erhalten sind. In dem Versuch der Darstellung des Wasserfalls und der Anordnung der Landschaftselemente lässt sich erkennen, dass Fahlcrantz sich zunehmend mit Landschaftskompositionen



C.J. Fahlcrantz „Landskap“, 1796, WV 138

nach Vorbildern vorangegangener Epochen befasste, die er nicht zuletzt über das Studieren von Stichen und Werken, die er in Stockholmer Sammlungen vorfand, kennen gelernt hatte. Die figurativen Elemente in dem Bild sind reduziert auf die familiäre Szene links im Vordergrund und auf die rechts unterhalb des aufragenden Felsens gruppierten Figuren. Die Ruinen eines Tempels auf dem rechten Felsen und die andere im Hintergrund gesetzte Architektur erinnern an Reisebilder und Gemälde, die italienreisende Künstler schon weit vor der Romantik schufen. Mittels dieser hinzugefügten Bildelemente ließ sich jeder beliebigen Landschaft ein südländischer oder italienischer Charakter verleihen, was insbesondere in der idealen Landschaft einen eigenen Bildtypus ausmacht. Orientieren konnte sich Fahlcrantz an Stichen nach Claude Lorrain, Nicolas

¹³² s. Anhang, WV 137 u. 138

Poussin (1594-1665) oder Salvator Rosa (1615-1673), die in ihren Werken nicht einfach beliebige italienische Veduten zeigen, sondern sie gaben den „Character der mittelitalienischen Landschaft erhöht wieder theils sogar das absolute Ideale, obwohl keineswegs Paradiesische“,¹³³ was auf den schwedischen Maler großen Eindruck machte und lebenslang seine Sehnsucht nach Italien nährte. Die für die Zeichnung gewählte Aquarelltechnik und die Darstellung der Natur, der Wolkenbildung oder der Felsenstruktur legen nahe, dass Fahlcrantz in dieser Zeit begann, sich auch mit dem Werk von Elias Martin auseinanderzusetzen. „[...] han undervisades av Desprez, Belanger och Elias Martin“,¹³⁴ schreibt Gunnar Berefelt über Fahlcrantz' Ausbildung an der Akademie. Für Martin als Lehrer gibt es ebenso wie bei Belanger und Desprez keinen konkreten Nachweis, auch wenn die Vermutung naheliegt, da Elias Martin in der Zeit vor Belangers Ankunft in Stockholm 1799 der herausragende Vertreter der Landschaftsmalerei war. In Hoppes Monographie über Martin werden u.a. als Schüler J.C. Linnerhjelm, P. Nordqvist oder P. Cumelin genannt,¹³⁵ Fahlcrantz aber stets nur als Nachfolger Martins an der Akademie wie auch in der Entwicklung der schwedischen Landschaftsmalerei erwähnt. Es bestand an der Akademie natürlich die Option, an den jeweiligen Unterrichtsstunden der Professoren und Lehrer teilzunehmen, was Fahlcrantz sicher in Anspruch nahm, ohne als Schüler Martins genannt zu werden.

Betrachtet man die Arbeiten von Fahlcrantz aus den Jahren des Studiums an der Akademie, so werden die Vermutungen, die sich aus der vagen Quellenlage ergeben, evident und die Nähe zu Elias Martin deutlich. Exemplarisch für die Zeit vor 1800 stehen eine Reihe von Aquarellen mit Motiven verschiedener schwedischer Landstriche, die Fahlcrantz auf kurzen Reisen festgehalten hat.

Oft verbindet er in diesen Ansichten Natur- und Architekturelemente miteinander, wie in dem Aquarell „Nyqvarn i Uppland“, das zu einer Reihe von Arbeiten aus dem gleichen Jahr gehört, die, so Widman, Motive aus der Landschaft um Stockholm und um den Geburtsort von Fahlcrantz wiedergeben.¹³⁶ Die sechs Ansichten in Aquarell von 1797, die aus dieser Reihe bekannt sind, wirken, als

¹³³ J. Burckhardt, 1992, S. 177.

¹³⁴ G. Berefelt, 1965, S. 218. – „[...] er wurde unterrichtet von Desprez, Belanger und Elias Martin.“

¹³⁵ R. Hoppe, 1933, S. 94.

¹³⁶ D. Widman, 1953, S. 52.

seien sie unmittelbar und in kurzer Zeit vor dem Motiv entstanden. Fahlerantz versucht in der Farbwiedergabe die Wirkung des grellen Sommerlichts auf die



C.J. Fahlerantz „Nyqvam i Uppland“, 1797, WV 140 f

Bildelemente aufzunehmen, was sich an den Schatten zeigt, die die Brücke auf die Mühle und Teile des Flusses wirft. An vereinzelt Stellen schaffte er Hell-Dunkel-Kontraste, die einen bestimmten Lichteinfall andeuten. Die Farben an den von der Sonne beschienenen Teilen der Landschaft sind überhellt bis in nahezu weiße Abstufungen. Der Fluss fließt schnell dahin und das Wasser bricht nur an Felsen oder Stufen. Mit Hilfe der perspektivisch angelegten Brücke und den abgestuften Farbtönen zwischen den Gründen sollte Tiefe im Bild erzeugt werden. Farbabstufungen im Blau des Himmels deuten die Wolkenformationen lediglich an. Obgleich das Bild einen schnell dahin fließenden Fluss zeigt, vermittelt es eine gewisse Idylle, die nicht durch die beiden Figuren oder die schemenhaft angedeutete Kutsche auf der Brücke gestört wird.

Eine derartige Idylle findet man ebenfalls in den topographischen Ansichten von Elias Martin, die er während seiner Rundreisen durch Schweden nach seinem zweiten Englandsaufenthalt angefertigt hatte. Die Wirkung des Lichts auf die Farben führen zu einer großen Farbpalette in den Bildern, die sowohl in Martins Aquarellen als auch hier bei Fahlerantz deutlich wird.

„If watercolour seems to us the obvious medium in which to make studies of fleeting, changing effects of Nature, it was many years before that the fact began to be exploited significantly,“¹³⁷ gemeint sind die Ideen der Gebrüder Cozens und deren künstlerische Umsetzung in der englischen Landschaftsmalerei im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts, die Elias Martin während seiner Reisen nach England erlebte. Hat er diese Ideen auch nicht so eindrücklich umgesetzt wie die englischen Maler in der Nachfolge Cozens, so ist es ihm doch gelungen, diese im Ansatz an seine Schüler der schwedischen Akademie zu vermitteln. Sicher ist es auch Martin zu verdanken, dass ein Bewusstsein für den Aspekt der atmosphärischen Einflüsse auf die Malerei in dieser Zeit unter den schwedischen Künstlern, die sich mit der Landschaftsmalerei befassten, entstehen konnte. In Fahlcrantz Werken ist dieser Aspekt in den frühen Jahren um 1800 sehr deutlich, in späteren Arbeiten vermisst man die Auseinandersetzung mit derartigen Themen zunehmend.

Die Bedeutung von Elias Martin in der Studienphase von Carl Johan Fahlcrantz ließe sich insbesondere anhand weiterer Werke in Aquarell, die vor 1800 entstanden, in gleicher Weise wie dem angeführten Beispiel der „Nyqvarn i Uppland“ wiederholen. Fast noch deutlicher wird der Einfluss, wenn man das Werk eines der Schüler Martins aus dieser Zeit, die Hoppe in der Monographie nennt, neben eines der zeitgleichen Arbeiten von Fahlcrantz stellt. Die Ähnlichkeit liegt dabei weniger im Umgang mit dem Motiv, als vielmehr in kompositorischen und malerischen Details. Widman erwähnt in seiner Arbeit Parallelen zum Werk des drei Jahre älteren Künstlers Per Nordqvist (1772-1805),¹³⁸ der sowohl bei Elias als auch bei Johan Fredrik Martin studierte und bereits 1805 nach kurzer Schaffenszeit auf einer Italienreise verstarb. Nordqvists Aquarell „Utsikt



P. Nordqvist
„Utsikt af Kongl Lust Slottet Ulricsdahl“, 1793



C.J. Fahlcrantz „Utsikten vid slutet af
Djurgårds Slätten“, 1797, WV 140 d)

¹³⁷ A. Wilton/A. Lyles, 1993, S. 222.

¹³⁸ D. Widman, 1953, S. 50.

af Kongl. Lust Slottet Ulricsdahl“¹³⁹ im Vergleich zu dem Blatt „Utsikten vid slutet af Djurgårds Slätten“ von Fahlcrantz, das ebenso wie das zuvor angeführte im Sommer 1797 entstand, macht die Ähnlichkeit der kompositorischen Ansätze deutlich. Die Bäume im Vordergrund rahmen das Bild ein, das sich im Mittelgrund dem Betrachter zeigt - hier in beiden Fällen Architektur. Bei beiden Arbeiten wird der Blick über eine stark perspektivische Gestaltung im mittleren Teil der Bilder weitergeleitet in den tiefen Horizont, was bei Fahlcrantz Aquarell nicht so offensichtlich ist, da die zwei Bäume rechts die Blicklinie unterbrechen. Dieser sehr in die Tiefe reichende Horizont im Bild findet sich bei Martin ebenso deutlich in den Ansichten von Stockholm, die er in vielen Variationen seit 1790 anfertigte. Nordqvist ist in der Darstellung der Vegetation überaus exakt und gestaltet jedes Detail aus, was bei diesem Beispiel im Vordergrund sichtbar wird. In dem Aquarell von Fahlcrantz ist ein solch detailliertes Arbeiten nur im Ansatz zu erkennen, in den Gemälden zeigt sich später aber, dass er in den ersten Jahrzehnten seines Schaffens ebenfalls nahezu jedes einzelne Blatt eines Baumes malte. War Fahlcrantz auch kein unmittelbarer Schüler von Elias Martin, so hat er mit allergrößter Wahrscheinlichkeit trotzdem an seinem Unterricht teilgenommen, sicherlich dessen Arbeiten intensiv studiert und Kontakt zu dessen Schülern gehabt. Der vorangegangene Vergleich unterstreicht diese Annahme, ist aber dabei kein abschließender Nachweis.

Wiederkehrende Attribute in den Arbeiten von C.J. Fahlcrantz in den Studienjahren an der Akademie sind ein Horizont mit großer Tiefenwirkung, ein experimenteller Umgang mit Lichtwirkung und Farbe, oft eine Architektur, die die Landschaft prägt, und ein Himmel, der große Teile der Bildfläche einnimmt und dabei in der Gestaltung der Wolkenstrukturen vage bleibt. Die Landschaften dieser Zeit kommen nur selten ohne figuratives Supplement aus, auch wenn die Figuren ebenso selten den Blick auf die Landschaft stören, so sind sie doch meist zentral ins Bild gesetzt. D. Widman führt das Festhalten an figurativen Elementen auf die Tätigkeit als Dekorationsmaler am Theater zurück,¹⁴⁰ der Fahlcrantz während des Studiums weiter nachging. Hierfür spricht eines der wenigen Ölgemälde aus der Zeit vor 1800.

¹³⁹ Per Nordqvist „Utsikt af Kongl Lust Slottet Ulricsdahl“, 1793, 36,5 x 53 cm, Aquarell, Uppsala Universitetsbibliotek.

¹⁴⁰ D. Widman, 1953, S. 51.



C.J. Fahlerantz „Nordiskt landskap“, 1796, WV 1

Das Gemälde „Nordiskt landskap“, entstanden im Februar 1796, zeigt eine Szene mit Waldarbeitern vor einer Holzhütte, die das Bild dominiert und hinter der die kulissenhaft angelegte Landschaft zurücktritt. Die Vegetation zu beiden Seiten im Vordergrund rahmt die genreartige Szene, die zudem durch die Lichtführung weiter hervorgehoben wird. Derartige figurenreiche und dominante Darstellungen bilden wie bereits oben angesprochen allerdings im Gesamtwerk von Fahlerantz die Ausnahme, wenn er auch die Figuren nicht gänzlich aus seinen Landschaften verweist. Sie werden zur Staffage, wie an späteren Beispielen zu sehen sein wird. In dieser frühen Phase seines Schaffens stehen Werke wie die „Nordiskt landskap“ als Indiz für die Suche nach dem eigenen Stil. Dies lässt sich auch auf die Maler beziehen, die mit Fahlerantz die Akademie besuchten und die hier exemplarisch für die Schule von Elias Martin angeführt wurden.

„Även av Belanger har han rönt påverkan, men det våldsamma, dramatiskt betonade i fransmannens naturtolkning är främmande för Fahlerantz' blida, stillsamma läggning”,¹⁴¹ konstateriert Nordensvan für das Zusammentreffen des Akademistudenten Fahlerantz mit dem bereits genannten französischen Land-

¹⁴¹ G. Nordensvan, 1925, Bd. I, S. 204. – „Auch von Belanger wurde er [Fahlerantz] beeinflusst, aber das heftig, dramatisch betonte in der Naturschilderung des Franzosen ist Fahlerantz sanfter, stiller Haltung fremd.“

schaftsmaler Belanger, der 1798 nach Stockholm kam. Elias Martin zog sich zu dieser Zeit zunehmend aus dem Akademieleben zurück und nahm seine Lehrtätigkeit nicht mehr wahr.¹⁴² Belangers Einfluss auf die Arbeit von Fahlcrantz lässt sich anhand der Werke nur schwer nachvollziehen, obgleich man in Gegenüberstellung von Landschaften beider Maler aus der Zeit von 1800 bis zum Tode Belangers 1816 ähnliche Bildelemente und -kompositionen erkennt, kann man nicht von Einfluss sprechen, sondern vielmehr von ähnlichen Positionen und Ansichten in der Darstellung einer romantischen Landschaft. Bis zur Aufnahme Belangers an der Akademie 1799 hatte Fahlcrantz überwiegend mit Aquarell und Tusche gearbeitet, hatte sich aber auch mit Ölmalerei befasst und möglicherweise mit Hilfe Belangers seine Maltechnik verfeinert. Bei der Jahresausstellung 1800 zeigte er erstmals zwei Landschaften in Öl auf Leinwand. Von diesen zwei Werken wissen wir leider nur, dass die eine nach einem Kupferstich, eine Ansicht von Tivoli, entstand und die zweite eine eigene Komposition war.¹⁴³ Widman berichtet von einem Ölgemälde, das ebenfalls um 1800 entstanden sei und eine Ansicht der Kirche Kungsåra und des Pfarrhauses zeigt, in dem Fahlcrantz seine Kindheit verbrachte. Das Bild sei in der Art der Landschaften in Aquarell komponiert, wobei der Himmel zwei Drittel des Bildes einnehme, die Kirche im Mittelgrund erhöht sowie von hellen Farben umgeben sei und im Vordergrund Staffagefiguren eingefügt sind. Das Blattwerk der Bäume erinnere ebenfalls an die in Aquarelltechnik gemalte Vegetation in den Fahlcrantz Blättern der Studienjahre.¹⁴⁴ Ob es sich bei diesem Bild, das heute in der Kirche Kungsåra zu finden ist, um das auf der Ausstellung von 1800 gezeigte handelt, lässt sich nicht sagen.

Louis Belanger wird in der Literatur als „våldsamt dramatisker“¹⁴⁵ und seine Landschaftsbilder wie o.g. als dramatische Naturerzählung¹⁴⁶ charakterisiert, was nur bedingt zutrifft. Zahlreiche Werke seines Œuvres, wie eine Reihe von topographischen Ansichten aus England¹⁴⁷ oder die „Romantische Land-

¹⁴² R. Hoppe, 1933, S. 108.

¹⁴³ E. Hultmark, 1935, S. 84.

¹⁴⁴ D. Widman, 1953, S. 58.

¹⁴⁵ U. Frost, 1997, S. 11.

¹⁴⁶ G. Nordensvan, 1925, Bd. I, S. 204.

¹⁴⁷ Werke v. Belanger im Index der *Government Art Collection*, England. s. www.gac.culture.gov.uk

schaft“¹⁴⁸ im Besitz der Museen in Malmö, zeigen, dass es ihm nicht ausschließlich um dramatische Landschaftsdarstellungen ging. Seine Vorliebe für die Darstellung von Wolkenformationen, die ein Unwetter ankündigen, oder Wasserfällen, die er bereits vor seiner Zeit in Schweden malte, wie das Beispiel der Aquarellzeichnung mit „Wasserfällen bei Tivoli“ von 1792 zeigt, entsprechen der Meinung, die sich über ihn in der Literatur gefestigt hat.



Louis Belanger „Wasserfälle bei Tivoli“, 1792, Aquarell u. Gouache a. Papier, *Government Art Collection*, England

Ob sich Fahlcrantz an einem Motiv von Belanger orientierte, als er auf der Akademieausstellung 1800 eine Ansicht von Tivoli präsentierte, lässt sich nicht sagen. In späteren Werken verwendet er gelegentlich das Motiv brausender Wasserfälle oder auch dramatisch-wirkende Wolkenformationen, dies aber auf den Einfluss Belangers zurückzuführen, ist nicht gerechtfertigt, da die Wahl des Motives in seinen Werken durch viele andere Aspekte beeinflusst wurde, auf die später noch näher einzugehen sein wird.

„Jag har tänkt mig Hans målning som den högsta Poesie och Ruisdahls som den högsta prosa“,¹⁴⁹ schreibt Fahlcrantz 1820 an seinen Künstlerfreund Fogelberg, der zu der Zeit in Paris weilte und ihm zuvor von seinen nicht nur positiven

¹⁴⁸ „Romantiskt landskap“, 1806, 116,5 x 166,5, Öl a.Lw., Malmö Museer; s. F. Carlsson, 1985, S. 51.

¹⁴⁹ Brief an den Bildhauer Bengt Erland Fogelberg (1786 – 1854) vom 5. Dez. 1820; a. der Briefsammlung der Kunstakademie, Stockholm. – „Ich denke mir seine [Lorrains] Malerei als höchste Poesie und die von Ruisdael als höchste Prosa.“

Eindrücken der Werke Claude Lorrains berichtet hatte. Gern wird dieses Zitat als Grundlage für die These verwandt, dass Lorrain Fahlerantz größtes Vorbild gewesen sei, so schreibt Berefelt: „Hans stora förbild blev Lorrain, som han, väl att märka, knappast någonsin sett i original, samt i andra hand Ruysdael [...]“. ¹⁵⁰ Fahlerantz war, da er Skandinavien auch nach seiner Studienzeit nicht verließ, auf die Kunstsammlungen im Land und die zahlreichen Stiche in Privathäusern angewiesen, um sich ein Bild von der Tradition der Landschaftsmalerei zu machen sowie nach Anregungen und Vorbildern für seine Arbeit zu suchen. Im 18. Jahrhundert war das Kopieren von Kunstwerken oder die Übertragung und Vervielfältigung über Kupferstiche bereits gängige Praxis in der Kunst, für das sich mit der Erfindung der Lithographie 1796 und des Stahlstichs 1820 noch weitere Möglichkeiten eröffneten. An den Kunstakademien und -schulen war das Kopieren ein wichtiger Bestandteil des Unterrichts, was sich an der Stockholmer Akademie u.a. in den vielen Arbeiten der Jahresausstellungen, die als Kopie nach anderen Kunstwerken oder Stichen entstanden waren, widerspiegelt. Hier stellte Fahlerantz beispielsweise 1805 eine Arbeit mit dem Titel „Jacob och Laban“ aus, wozu sich bei Emil Hultmark die Notiz findet: „Historierat Landskap, målat i olja, efter en Claude Lorrains Composition, graverad.“ ¹⁵¹ Fahlerantz soll bereits in seinem Elternhaus begonnen haben, Stiche zu kopieren, ¹⁵² was er während seiner Studienjahre fortsetzte. Die Graphik, die auch in bürgerlichen Häusern zunehmend Verbreitung fand, war zunächst die einzige Möglichkeit für ihn die Landschaftsmalerei vorangegangener Epochen zu studieren. Das Kunst- und Ausstellungsleben Stockholms war um 1800 kaum entwickelt, begann sich erst im zweiten und dritten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts langsam zu bilden, sodass die Privatsammlungen Stockholms und die Sammlung des im Jahr 1794 eröffneten Königlichen Museum im Schloss, das auf eine Idee Gustav III. zurückging, ¹⁵³ die einzige Möglichkeit boten, Originale zu sehen. Am 23. Juli 1800 schrieb Carl Fredrik Fredenheim, zu der Zeit Präsident der Kunstakademie und der erste Leiter des Königlichen Museums, in sein Journal: „Började initiera 5 akad:s elever, Fahlerantz, Heideken,

¹⁵⁰ G. Berefelt, 1965, S. 220. – „Sein großes Vorbild wurde Lorrain, den er, wohlgemerkt, kaum jemals im Original gesehen hat, und andererseits Ruysdael [...].“

¹⁵¹ Vgl. E. Hultmark, 1935, S. 85. – „Historisierte Landschaft, gemalt in Öl, nach eine Komposition von Claude Lorrain, graviert.“

¹⁵² D. Widman, 1953, S. 4.

¹⁵³ S.Å. Nilsson, 1994, S. 415.

Linning, Werner och Hansson i tecknandet efter store mästare i musei samling, som jag visade dem och gav dem var sina teckningar att kopiera, [...].“¹⁵⁴ Dieser Eintrag zeigt, dass die königliche Sammlung zu Studienzwecken genutzt wurde und Teil der Ausbildung an der Kunstakademie wurde. Leider können wir uns heute nur an den Beständen der Sammlungen orientieren, inwieweit diese für Künstler zugänglich waren, lässt sich abgesehen vom Königlichen Museum aus den Quellen kaum erschließen.

Welche Sammlungen gab es um 1800 in Stockholm und welche Werke konnte Fahlerantz dort studieren? Einen Überblick zu den Kunstbeständen vergangener Jahrhunderte in Schweden gibt Olof Granberg in seiner Geschichte der schwedischen Kunstsammlungen von 1931,¹⁵⁵ ohne den die Frage nur unzureichend zu beantworten wäre. Mit diesem Überblick lässt sich konstatieren, dass die Bestände der Stockholmer Sammlungen um 1800 neben den Werken schwedischer Künstler ein repräsentatives Spektrum italienischer, französischer, flämischer und niederländischer Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts boten. Die Verzeichnisse geben allerdings keine Auskunft darüber, ob es sich bei den genannten Kunstwerken um Originale oder Kopien handelt. Die Landschaftsmalerei ist insbesondere bei den Sammlungen vor 1800, wie der königlichen Sammlung Gustav III. oder von Per Suther, Hofgraveur und um 1790 Direktor der Kunstakademie, im Vergleich zu den anderen Gattungen mit deutlich weniger Werken vertreten. Die Sammler bevorzugten Landschaftsbilder niederländischer Künstler des 17. Jahrhunderts, sodass Namen wie Nicolaes Berchem (auch Berghem, 1620-1683), Adam Pynacker (1622-1673), Philips Wouwerman (1619-1668) oder Jacob Isaackz. van Ruisdael (1628/29-1682) die Künstler waren, die Fahlerantz und seine Zeitgenossen in Stockholm im Original studieren konnten. Werke seines vermeintlich größten Vorbilds Claude Lorrain soll Fahlerantz nie gesehen haben,¹⁵⁶ was der Blick auf die Sammlungsbestände zunächst bestätigt, abgesehen von einem Bild im Besitz des Herzog Fredrik Adolph, einem Förderer der Kunstakademie, das in einer Aufzeichnung vom 14. Dezember 1805

¹⁵⁴ Zitat aus B. Lindwall, 1994, S. 19. – „Begonnen 5 Schüler der Akademie, Fahlerantz, Heideken, Linning, Werner und Hansson in das Zeichnen nach großen Meister in der Museumssammlung einzuführen, die ich ihnen zeigte und gab ihnen je seine Zeichnung zum Kopieren, [...].“

¹⁵⁵ O. Granberg, 1931.

¹⁵⁶ Vgl. T. Gunnarsson, 1998, S. 54.

mit der Eintragung „N.10 Paysage avec figures par Claude de Lorrain“¹⁵⁷ vermerkt ist. Leider lässt sich heute anhand dieser vagen Angabe nicht mehr sagen, um welches Werk des französischen Malers es sich handelt, was für viele Angaben in der Übersicht gilt, da häufig nur die Art des Bildes oder einige kurze beschreibende Worte zum Motiv nachzulesen sind. Ein Teil der aufgeführten Werke findet sich heute im Bestand des Nationalmuseums in Stockholm, was bereits Granberg vermerkte, sodass sich unter Berücksichtigung der Provenienz v.a. die Gemälde aus der Sammlung Gustav III. zuordnen lassen.

Für die Studienjahre von Fahlcrantz bis 1802 eröffnet sich anhand dieser Übersicht die Möglichkeit, dass die im Original vorhandenen niederländischen Landschaften des 17. Jahrhunderts Vorbildcharakter hatten. Hierbei ist zu berücksichtigen, dass zwischen den Landschaften Ruisdaels, der für eine realitätsnahe oder auch topographische Wiedergabe steht, und den von Berchem oder Pynacker gestalteten Bildern große Unterschiede bestehen. Insbesondere Berchem malte beeinflusst durch seinen Aufenthalt in Italien eher pastorale und genreartige Landschaftsbilder,¹⁵⁸ die dem Idealbild einer Landschaft im Sinne von Poussin oder Lorrain entsprachen. In Fahlcrantz Œuvre finden sich sowohl Beispiele für den Stil Ruisdaels aber auch für die idealisierte Landschaftswiedergabe, wobei seine Arbeiten aber nie in dem Maße den Charakter eines Genrebildes haben, wie beispielsweise bei Berchem. Die zwei genreartigen Darstellungen, in denen er 1797 seine Geschwister malte,¹⁵⁹ sind in diesem Kontext zu vernachlässigen, da sie eher eine Studie sind als ausgeführtes Gemälde und zudem kaum Landschaftselemente enthalten.



C.J. Fahlcrantz o.T. (Portrait der Geschwister ...), um 1797, WV 3

¹⁵⁷ O. Granberg, 1931, S. 34.

¹⁵⁸ Vgl. N. Schneider, 1999, S. 140.

¹⁵⁹ Vgl. D. Widman, 1953, S. 59; s.a. WV 2 u. 3

Die Erfahrungen mit dem Werk Lorrains und der idealen Landschaft lassen sich anhand der aufgeführten Werke in den Sammlungen nicht nachvollziehen, die Graphik, Stiche und Zeichnungen, die Fahlerantz ebenfalls studierte, aber sind auch in den Bestandslisten oft nicht aufgeführt, was Granberg u.a. für die Sammlung Per Suthers erwähnt.¹⁶⁰ Die Verbreitung und Wirkung der Werke Claude Lorrains in Europa war sehr unterschiedlich. In England erfreute er sich bereits Anfang des 18. Jahrhunderts großer Popularität und eine große Zahl seiner Werke, besonders Zeichnungen, gelangten in dieser Zeit in private englische Sammlungen. Die Wirkung auf die englische Landschaftsmalerei in der zweiten Jahrhunderthälfte ist trotz eines divergierenden Naturverständnisses unbestritten.¹⁶¹ „Um 1800 hing über fast jedem englischen Kamin eine Kopie nach Claude, in fast jedem deutschen Studierzimmer ein Stich nach Claude“,¹⁶² was der fortschreitenden Reproduktionstechnik und Kopierfreude im 18. Jahrhundert zu verdanken war. In England wurden in dieser Zeit eine große Zahl von Stichen nach Werken Lorrains produziert, zudem noch viele Reproduktionen in neuen Techniken, der Aquatinta und dem Mezzotinto, die eine sehr getreue Nachahmung erlaubten.¹⁶³ Während die Begeisterung für Claude Lorrain in Deutschland erst um 1770 einsetzte, blieb sie in seinem Heimatland Frankreich und in Italien eher gering.

Die große Popularität und Verbreitung der Werke Claude Lorrains in England lenkt den Blick auf zwei Sammlungen in Stockholm, deren Besitzer, Elias Martin und Karl Fredrik von Breda (1759-1818), längere Zeit als Künstler dort verbrachten. Anders als bei Elias Martin galt das Interesse Karl Fredrik von Bredas der Portrait- und Historienmalerei und während seines Aufenthaltes in London, 1787 bis 1795, wurde er Schüler Joshua Reynolds. Nach seiner Rückkehr nach Schweden sorgte sein Werk für einen Wandel in der Portraitkunst, seine Kunst „[...] är revolutionerande i svenskt måleri“,¹⁶⁴ schrieb Nordensvan. Der Erfolg und seine Herkunft ermöglichten es ihm, eine umfassende Kunstsammlung aufzubauen, die einige Jahre nach seinem Tod 1821 in einer öffentlichen Auktion versteigert wurde und allein aus etwa 250 Gemälden

¹⁶⁰ O. Granberg, 1931, s. Anmerkung S. 90.

¹⁶¹ Vgl. M. Roethlisberger, 1993, S. 199-201.

¹⁶² M. Roethlisberger, 1993, S. 39.

¹⁶³ Vgl. M. Roethlisberger, 1993, S. 39.

¹⁶⁴ G. Nordensvan, 1925, S. 97. – „[...] ist revolutionär in der schwedischen Malerei.“

bestand, von denen 211 keinem Künstler zugeordnet werden konnten.¹⁶⁵ Die graphischen Werke werden auch hier nicht erwähnt oder aufgeführt, aber auch hier scheint sicher, dass er zahlreiche Kunstwerke aus England mitführte.¹⁶⁶ Ebenso verhält es sich mit Elias Martin, dessen Sammlung mehr noch als bei von Breda Landschaftsmalerei präsentierte und die er in den Jahren 1804-1809 gemeinsam mit seinen eigenen Werken der Öffentlichkeit zugänglich machte. Sein Bruder Johan Fredrik, der ihm bei seinem ersten Engländeraufenthalt folgte, hatte in London neue Gravurmethode studiert und war ein produktiver Stecher und Kopist geworden.¹⁶⁷ Obgleich man aus der Betrachtung der Sammlungen resümieren muss, dass Carl Johan Fahlerantz kaum ein Original Lorrains oder Poussins in diesen Jahren gesehen haben kann, erlauben die Verbreitung des Werkes über Graphik und Kopien die Annahme, dass diese ihm neben der „profanen bürgerlich-holländischen Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts“¹⁶⁸ als Vorbild für einen hohen Stil der Landschaftsmalerei gedient hat, was in einer Vielzahl seiner Werke zum Ausdruck kommt.

Besonders in seinem Frühwerk orientieren sich die Stadt- und Landschaftsansichten an Kompositionsschemata, die bei Lorrain charakteristisch sind, aber gleichzeitig Elemente der niederländischen Landschaftsmalerei mit aufnehmen.



C.J. Fahlerantz, o.T. (Blick über Helsingborg v. Süden), 1802/03, WV 5

¹⁶⁵ O. Granberg, 1931, S. 102.

¹⁶⁶ Vgl. D. Widman, 1953, S. 40.

¹⁶⁷ Vgl. G. Nordensvan, 1925, Bd. I, S. 101.

¹⁶⁸ E. Steingraber, 1993. S. 24.

Die 1802/03 entstandene Ansicht von Helsingborg von Süden her, die C.J. Fahlerantz nach einer ersten längeren Reise durch die südlichen Landschaften Schwedens malte, zeigt einen Blick auf die Stadt Helsingborg, den Öresund und am Horizont die dänische Küste. Der Himmel mit nur leichter Bewölkung und einer tief stehenden Sonne, die von einem Hügel verdeckt wird, nimmt nahezu zwei Drittel des Bildes ein. Die Hell-Dunkel-Wirkung durch das indirekte Licht vermittelt eine abendliche Stimmung. Der Betrachter steht auf einem erhöhten Standpunkt, der den Vordergrund mit Buschwerk und Bäumen bildet, was sich leider in der Abbildung nur schwer erkennen lässt, da die ohnehin dunklen Partien in dem Bild, wie in vielen Gemälden von Fahlerantz, stark nachgedunkelt sind. Der tief liegende Horizont und die im Bild angelegte Blickachse begegnet uns bereits in Arbeiten von Lorrain, wie hier im Ansatz in der Zeichnung „Landschaft mit Acis und Galathea“¹⁶⁹ zu erkennen ist.



Claude Lorrain „Landschaft mit Acis u. Galathea“, 1656/57

Die extreme Tiefe der Horizontlinie geht auf Elias Martin zurück, wobei in dem Bild von Fahlerantz die perspektivischen Blicklinien nicht so deutlich werden wie in Martins Ansichten. Gemein mit der Zeichnung Lorrains ist der Betrachterstandpunkt, der den Blick auf die Landschaft im Mittel- und Hintergrund bietet. Bei diesem Vergleichsbeispiel steht natürlich die figurative Szene auch thematisch im Vordergrund, die in der Aussicht auf Helsingborg mit Vegetation versehen ist und nicht von dem Blick auf die Stadt ablenkt. Die Annahme, dass Fahlerantz Werke Lorrains nie gesehen haben soll, ist so sicher nicht richtig,

¹⁶⁹ Claude Lorrain, „Landschaft mit Acis und Galathea“, 1656 – 57, 35,3 x 46,5 cm, Schwarzer Stift, Feder, braun laviert, weiß gehöht, auf rotbraunem Papier, Besitz ‚Her Majesty Queen Elisabeth II.‘; M. Roethlisberger, 1993, S. 122.

wofür die aufgezeigten Parallelen in der Komposition stehen. In späteren Jahren ist anhand von Briefen nachvollziehbar, dass er sich neben dem Aufbau seiner eigenen Sammlung auch für wohlhabende Freunde und Auftraggeber um Bilderrückkäufe bemühte. In einem Brief an Baron August Anckarsvärd,¹⁷⁰ der leider nicht genau datiert ist, aber aufgrund des Inhalts um 1820 geschrieben sein muss, erzählt und beschreibt er ein Bild von Claude Lorrain, das ihm vorliege und er bald dem Baron schicken werde. Fahlcrantz zeigt sich von den Farben und der Stimmung des Bildes sehr beeindruckt. Seine Erfahrungen, die er anhand der Stiche nach Lorrain gesammelt hatte, werden im Laufe seiner Werkperiode zwischen 1818 und 1830 ergänzt durch das persönliche Erleben der Werke Lorrains und durch die Berichte seiner schwedischen Künstlerfreunde in Paris und Rom. Diese erzählten ihm in ihrer Korrespondenz u.a. von der Kunst, die sie dort auf Ausstellungen und Galerien gesehen hatten.

1802 beantragt Carl Johan Fahlcrantz die Aufnahme in die Akademie und wird ein Jahr später am 21. Januar 1803 zum Mitglied gewählt. Seine Jahre als Schüler sind damit zwar abgeschlossen, seine Studien der Landschaftsmalerei setzt er aber in den kommenden Jahrzehnten fort. Bei den eigenen Arbeiten handelt es sich zunehmend um Phantasielandschaften, in denen er Natur- oder Landschaftselemente frei kombiniert, die er im Einzelnen aber versucht so realitätsnah wie möglich wiederzugeben. Auf den Akademieausstellungen 1801 und 1802 präsentiert er eigene Kompositionen, deren Titel lediglich die Elemente wie Wasserfall, Wald, Ruinen oder See beschreiben, also kaum Ansichten realer Landschaften sind. Er kombiniert sowohl Elemente, die er vor der Natur skizziert hatte als auch solche, die ihm beim Kopieren und Studieren der Werke anderer Künstler begegneten. Diese eigenen Kompositionen, wie u.a. der Aufstellung Hultmarks¹⁷¹ zu entnehmen ist, bilden in den nachfolgenden Jahren einen thematischen Schwerpunkt seines Schaffens und einen wesentlichen Baustein für seinen Erfolg in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts.

¹⁷⁰ Brief von Fahlcrantz an Baron August Anckarsvärd vom 12. Febr. o.J., Riksarkiv Stockholm.

¹⁷¹ E. Hultmark, 1935, S. 84 ff.

b. Fahlerantz' Aufstieg und die Kunstakademie 1802-1820

Als Carl Johan Fahlerantz 1803 Mitglied der Kunstakademie in Stockholm wurde, befand sich diese in einem Zustand der Stagnation, der einige Jahre andauern sollte. Die kunsthistorische Literatur des 19. Jahrhunderts bewertete diese Epoche der Akademie durchweg negativ, was sich sowohl auf die Institution als auch auf die schwedische Kunst der ersten Jahrzehnte bezog. Nordensvan fasst diese Kritik an der Kunstakademie 1904 mit den Worten zusammen: „Diese Zeit ist von den Kunstgeschichtsschreibern als die »naive Periode der Akademie« bezeichnet worden und ist mit den Ausdrücken »Triumph der Mittelmäßigkeit« und »das allerglücklichste Stilleben« charakterisiert worden.“¹⁷² Besonders im ersten Jahrzehnt waren die äußeren Umstände für die Kunst aufgrund politischer Restriktionen und ökonomischer Depression nicht günstig. Die älteren etablierten Künstler wie Martin oder Sergel verloren an Bedeutung, während die nachfolgende Generation mit Fahlerantz, Fogelberg oder Byström sich noch nicht in gleichem Maße etablieren konnte. Diese Epoche der schwedischen Kunstgeschichte bedarf heute einer Neubewertung, galt sie doch im vorigen Jahrhundert als bedeutungslose Periode für die Kunst, „den menlösa tiden“,¹⁷³ da sie teils mit dem blühenden Kunstleben, dem kulturellen Aufbruch unter Gustav III. verglichen wurde und teils unter dem Eindruck der Kunst zum Ende des 19. Jahrhunderts betrachtet worden war. Besonders in Georg Nordensvans Arbeiten zur schwedischen Kunst im 19. Jahrhundert,¹⁷⁴ wird diese negative Beurteilung der Zeit deutlich, eine Beurteilung, die sich in zahlreichen kunsthistorischen Schriften des 20. Jahrhunderts fortgesetzt hat.

Was ließ diese Epoche so bedeutungslos erscheinen, existierte doch eine aktive Künstlerschaft, die sowohl an der Romantik als auch am Klassizismus orientiert war, und ein steigendes Interesse in der schwedischen Gesellschaft an der nationalen Kunst? Die politischen Wirren des Staatsstreiches von 1809, mit dem König Gustav IV. Adolf abgesetzt wurde, hatten auch Folgen für die Kunstakademie, die mit einem Erlass von 1810 sich fortan „Fria Konstners Akademi“

¹⁷² G. Nordensvan, 1904, Bd. I, S. 12.

¹⁷³ Die Formulierung „den menlösa tiden“ [die bedeutungslose Zeit] geht zurück auf einen Artikel von Nils Arfwidsson, Kunst- und Literaturkritiker für die Zeitschrift *Frey*, im Jahre 1841, in dem er die Akademie und die Kunst nach dem Tode Gustav III. kritisiert, wobei er die Ursachen durchaus auch in der politischen Depression des Landes unter den nachfolgenden Königen und der neuen Staatsverfassung von 1809s sieht. Vgl. B. Lindwall, 1994, S. 11 -14.

¹⁷⁴ G. Nordensvan, 1904 u. 1925.

nennen sollte und gleichzeitig die Räumlichkeiten im königlichen Schloss aufgeben musste.¹⁷⁵ Diese formale Erneuerung der Akademie hatte allerdings keine Auswirkungen auf die Ausbildung der Studenten, für die es weiterhin an Professoren fehlte, die neue künstlerische Impulse geben oder zulassen konnten, obgleich es der Akademie mit Carl Fredrik von Breda, Johan Gustaf Sandberg, Bengt Erland Fogelberg oder Carl Johan Fahlcrantz nicht an Künstlern mangelte, die eine Alternative zu der traditionellen akademischen Ausbildung hätten schaffen können und teils bereits als Lehrer tätig waren. Die Führung der Akademie hielt unter verschiedenen Präsidenten in den ersten zwei Jahrzehnten am Klassizismus als grundlegendes Ideal einer künstlerischen Ausbildung fest. Diese starre Haltung führte zur Formierung einer Opposition junger Künstler mit Unterstützung C.F. von Bredas, aus der 1814 die Gründung einer Gesellschaft für ein Kunststudium („Sällskapet för Konststudium“) hervorging. Diese Gesellschaft orientierte sich an den Ideen der Romantik, die in der Literatur und der Philosophie Schwedens bereits einen hohen Stellenwert einnahmen, und an den nationalen Gedanken, die der 1811 in Stockholm gegründete *Götiska Förbundet* vertrat. Der götischen Bewegung standen neben Dichtern wie Erik Gustaf Geijer (1783-1847) oder Lorenzo Hammersköld (1785-1827) auch zahlreiche Künstler der Akademie nah, zu ihnen zählten die Gründer der *Sällskapet för Konststudium* Fogelberg, Sandberg und der Sohn Carl Fredrik v. Bredas, John,¹⁷⁶ hier in einer Pastellzeichnung von Sandberg¹⁷⁷ festgehalten.



J.G. Sandberg „Sandberg, Fogelberg och John v. Breda“, 1815.

¹⁷⁵ Vgl. B. Lindwall, 1986, S. 31.

¹⁷⁶ A.G. Wahlberg, 1999, S. 232.

¹⁷⁷ Johan Gustaf Sandberg "Sandberg, Fogelberg och John von Breda", 1815; Pastell a. Papier, Privatbesitz.

Als Reaktion formulierte der Präsident der Kunstakademie, Fredrik Samuel Silverstolpe, im Januar 1815 seine Ablehnung gegen die Ideen der oppositionellen Kräfte u.a. mit folgenden Worten:

„Hur stolta skulle vi ej vara, om ett samfund, som gjort grekers skönhetskänsla till sin, förmådde till Skandiens yttersta gränser överflytta de leende, de ljuva bilder, under vilka den känsligaste nation föreställt sina gudar och hjältar till bevis av en förädlad sinnlighet, oändeligt överträffande de råa och vidunderliga fostren av de äldsta nordiska folkslagens inbillningskraft.“¹⁷⁸

Doch die Fronten zwischen den Anhängern des Klassizismus und der nationalromantischen Opposition waren weniger verhärtet, als die Worte Silverstolpes vermuten lassen, da bereits 1818 auf einer Ausstellung des *Götiska Förbundet* einige Professoren ihre Arbeiten zeigten, die der Opposition zunächst kritisch gegenüberstanden. Diese Ausstellungen galten als erste wirkliche Alternative zu denen der Kunstakademie, die noch lange Zeit eine skeptische Haltung gegenüber der Bewegung, insbesondere gegen die altnordischen Motive, die einige Künstler des *Götiska Förbundet* für ihre Gemälde und Plastiken verwandten, beibehielt.¹⁷⁹ Die Akademie war in den ersten Jahrzehnten alles andere als ein „Stilleben“, da nahezu alle Künstler, die im Sinne der nationalromantischen Bewegung wirkten, ihre Schüler oder Mitglieder waren. Die Opposition mit den Gründern der *Sällskapet för Konststudium* erhielt durch die Position der Akademieführung und dem Beharren auf eine Ausbildung im Sinne der klassischen Antike deutlichen Zuspruch. Die Studienreisen, die die Künstler nach ihrem Studium an der Akademie u.a. nach Italien, Frankreich oder Deutschland unternahmen und ihnen die Auseinandersetzung mit der europäischen Gegenwartskunst ermöglichten, wurden oft erst durch einen Preis oder einen Wettbewerb an der Akademie möglich. Nicht nur am Beispiel der Landschaftsmalerei wird deutlich, dass diese Jahrzehnte alles andere als bedeutungslos für die Kunst waren.

Für diese Periode in der schwedischen Landschaftsmalerei steht Carl Johan Fahlerantz, der sowohl eine akademische Karriere machte als auch ein wichtiger

¹⁷⁸ Aus B. Lindwall, 1986, S. 33. – „Sollten wir nicht stolz sein, über eine Gesellschaft, die den Schönheitssinn der Griechen zu dem ihrem macht, [und] bis zu den äußersten Grenzen Skandiavians die anmutigen, die herrlichen Bilder verbreitet, mit denen die sensibelste Nation ihre Götter und Helden darstellt zum Beweis einer edlen Gesinnung, unendlich übertreffend die rohen und unglaublichen Ausburten der Phantasie der ältesten nordischen Völker.“

¹⁷⁹ Vgl. E.-L. Bengtsson, 1999, S. 174.

Künstler für die nationalromantische Bewegung wurde, ohne dass er außerhalb seiner Kunst großes Engagement hierfür gezeigt hätte. Seine Laufbahn an der Kunstakademie, die er als Student begann, setzte sich nach seiner Aufnahme als Mitglied im Jahre 1803 stetig fort. Der positive Zuspruch, den seine Gemälde, die er alljährlich auf den Ausstellungen der Akademie zeigte und für die er bereits 1803 mit einer Medaille ausgezeichnet wurde, erhielten, brachten ihm neben der Tätigkeit als Lehrer, an der Akademie auch zahlreiche Aufträge. Der Architekt Carl Fredrik Sundvall (1754-1831), der u.a. das Königliche Museum gestaltet hatte, schrieb über die Akademieausstellung 1804 an den in Paris weilenden Künstler Adolf Wertmüller (1751-1811): „Vår utställning eller, om jag så får säga, Salong har ägt rum detta år som vanligt, och var tämlingen passabel. En ny målare af verklig förtjänst har uppträdt på scenen; hans namn är Fahlcrantz, och han är landskapsmålare [...]. Hans taflor äro enligt min mening öfverlägsna Bellangers [...]“¹⁸⁰ In diesem Jahr stellte Fahlcrantz drei Landschaftsbilder mit eigenen Kompositionen aus, bei denen nur von einer Arbeit bekannt ist, dass sie eine Brücke über einem Fluss darstellte.¹⁸¹ Sundvalls Begeisterung für die Werke von Fahlcrantz hielt an, so schrieb er 1807 ebenfalls wieder an Adolf Wertmüller u.a.: „Vår utställning detta år pågår just nu, och det finnes arbetar där, hvilka man med intresse skulle se till och med på Salongen i Paris och London. Till detta slags arbeten hör landskap af Fahlcrantz, [...]“¹⁸² Die Zahl der Arbeiten, die Fahlcrantz auf den Jahresausstellungen zeigt, wächst in dieser Zeit von Jahr zu Jahr, allein 1809 präsentiert er siebzehn, fast ausschließlich Phantasielandschaften, Werke nach eigener Komposition. Nur wenige erhaltene Arbeiten lassen sich diesen Jahren in Fahlcrantz Œuvre eindeutig zuordnen. Ein Beispiel für eine eigene Komposition aus den ersten Jahren an der Akademie ist das 1806 entstandene Gemälde „Borgruin i mån-sken“. Ob dieses Bild auf einer der Akademieausstellungen gezeigt wurde, lässt sich nur spekulieren, da es zu den nicht näher bezeichneten Werken mit dem Verweis „Landskap, egne Composition“ in der Auflistung Hultmarks gehören

¹⁸⁰ E.E. Areen, 1916, S. 112. – „Unsere Ausstellung, oder wenn ich sagen darf, Salon fand in diesem Jahr wie gewohnt statt, und der Wettbewerb war leidlich. Ein neuer Maler mit Talent ist aufgetaucht; sein Name ist Fahlcrantz, und er ist Landschaftsmaler [...]. Seine Gemälde überragen meiner Meinung nach die von Belanger [...]“

¹⁸¹ E. Hultmark, 1935, S. 85.

¹⁸² E.E. Areen, 1916, S. 119. – „Unsere Ausstellung dieses Jahr findet gerade statt, und es gibt dort Arbeiten, die man mit Interesse auch bis in die Salons von Paris und London verfolgen würde. Zu diesen Arbeiten zählt eine Landschaft von Fahlcrantz, [...]“

kann. Das Hauptmotiv bildet die Ruine einer Festung im rechten Bildteil, von der ein Teil der Fassade und ein Eckturm, der in den Vordergrund ragt, erhalten



C.J. Fahlerantz „Borgruin i månsken“, 1806, WV 8

sind. Vor diesem Turm ist eine kleine figurative Szene mit vier bewaffneten Männern, die um ein Lagerfeuer gruppiert sind, dargestellt. Zur Linken öffnet sich der Ausblick auf eine Wasserfläche, einen See oder ein Meer, und darüber der Himmel mit wenigen Wolken, der ungefähr zwei Drittel des Hintergrundes einnimmt und in dem heutigen, nicht restaurierten Zustand in dunklen grau-violetten Farbtönen gehalten ist. Die gesamte Szene wird vom Mond beschienen, der über der Wasserfläche steht und sich in dieser spiegelt. Das Lagerfeuer im Vordergrund bildet einen weiteren kleineren Lichtpunkt in dem Bild. Romantische Bildelemente wie die Ruine und das Mondlicht treten bei Fahlerantz selten so stimmungsbetont auf wie in diesem Gemälde, obgleich sich die Bildelemente auch in späteren Werken wiederfinden. Berefelt merkt zu dem Gebrauch von Ruinen in Fahlerantz' Bildern an, dass diese vorzugsweise auf schwedische Monumente des Mittelalters und der Wasa-Renaissance verweisen oder gotische Phantasieruinen seien.¹⁸³ Die hier dargestellte Burgruine lässt sich allerdings nicht zuschreiben. In diesem Bild ging es Fahlerantz primär um den Stimmungsgehalt, den er mit Hilfe der Lichtführung und der Bildelemente schafft sowie um die Darstellung einer bestimmten Tageszeit. Die Figurenszene

¹⁸³ G. Berefelt, 1965, S. 137.

im Vordergrund ist für Fahlcrantz außergewöhnlich deutlich dargestellt und hat fast schon einen narrativen Charakter.¹⁸⁴ Das Gemälde befand sich bereits in der Sammlung Karl XIII. und wird namentlich nochmals von G. Upmark in der Sammlungsübersicht von Karl XV. erwähnt.¹⁸⁵

Für die meisten Künstler, die die Akademie besucht hatten, war eine Studienreise ins europäische Ausland, meist nach Paris oder Rom, obligatorisch, da man kulturell in Schweden zu Zeiten von Fahlcrantz, wie Nordensvan schreibt, in einer isolierten Welt gelebt habe.¹⁸⁶ Möglich machten die Reisen Stipendien des Königshauses. Dies galt bereits in der gustavianischen Zeit und ebenfalls in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts, obgleich die politischen Verhältnisse in Europa im Zuge der Napoleonischen Kriege anfangs schwierig waren und somit auch die Reisebedingungen. Studienreisen nach England, wie sie Elias Martin oder Carl Fredrik von Breda unternommen hatten, waren die Ausnahme. Im Zuge der Romantik nach 1800 reisten v.a. Schriftsteller und Dichter auch nach Deutschland, so beispielsweise Per Daniel Atterbom (1790-1855) um 1817, aber auch Künstler wie Gustav Hasselgren (1771-1827), der im Jahre 1806 auf seinem Weg nach Rom für einige Jahre in Dresden und Wien blieb.

Fahlcrantz hatte am Ende seines Studium keine Bestrebungen gezeigt, seine Studien im Ausland fortzusetzen, obwohl einige Künstler, mit denen er an der Akademie gelernt hatte, sich bereits auf den Weg gen Süden begeben hatten, wie Per Nordqvist (1772-1805), der 1801 über Paris nach Rom gereist war und 1805 in Neapel verstarb. Gemeinsam mit Hasselgren beantragte Fahlcrantz im April 1805 ein Reisestipendium, das kurz darauf mit einem jährlichen Betrag von 200 rdr. bewilligt wurde. Im darauf folgenden Jahr bereitete er sich auf die Reise vor, aber aus ungeklärten Gründen konnte er seine Reisepläne nicht umsetzen. Über diese ungeklärten Gründe wird in der Literatur spekuliert, er sei erkrankt bevor er die Grenze Schwedens passieren konnte,¹⁸⁷ oder er habe eigentlich gar nicht reisen wollen, da es nicht seinem Charakter entsprochen hätte, eine Reise ins Unbekannte anzutreten.¹⁸⁸ Denkbar sind auch persönliche Gründe, wie spätere Briefe ahnen lassen, aber für sein künstlerisches Wirken sind die tatsächlichen Gründe ohne Bedeutung. Letztlich bleibt festzuhalten, dass er nie eine Studien-

¹⁸⁴ Vgl. D. Widman, 1953, S. 65.

¹⁸⁵ G. Upmark, 1882, S. 14.

¹⁸⁶ G. Nordensvan, 1925, Bd. I, S. 229.

¹⁸⁷ G. Nordensvan, 1925, Bd. I, S. 204.

¹⁸⁸ D. Widman, 1953, S. 33.

reise über die Grenzen des eigenen Landes hinaus machte, abgesehen von einer Reise nach Norwegen in späteren Jahren sowie zu einer Preisverleihung nach Kopenhagen. Der unmittelbare Kontakt zur zeitgenössischen Kunstwelt im übrigen Europa blieb ihm verwehrt. In den folgenden Jahren verhinderten die Kriege in Europa weitere Reisepläne des Künstlers, stattdessen ersuchte er dann 1807 den König, das bewilligte Stipendium für Reisen in Schweden nutzen zu dürfen. Dies wurde ihm mit der Auflage bewilligt, alljährlich zwei Landschaftsgemälde nach der Natur der königlichen Sammlung zukommen zu lassen, wie es in einem königlichen Brief vom 16. Februar 1807 heißt.¹⁸⁹

„[...] 1807 kan anses som året för hans definitiva genombrott”,¹⁹⁰ schreibt Berefelt in dem Absatz über Fahlcrantz, wofür ebenfalls das o.g. Zitat aus dem Brief Sundvalls an Wertmüller steht und auch D. Widman bezeichnet diese Jahr als jenes, in dem ihm der Durchbruch in der Kunstwelt Schwedens gelang.¹⁹¹ Auf der Ausstellung der Akademie zeigte Fahlcrantz 1807 fünf Gemälde, von denen zwei eigene Kompositionen darstellen und drei nach der Natur gemalt sind. Die herausragende Arbeit ist die „Utsigt vid Woffelbruket å Kongliga Djurgården“, einer Ansicht von Djurgården, dem einstigen Jagdrevier des Königs bei Stockholm. Leider ist dieses Werk nicht mehr in einer öffentlichen Sammlung zu finden. Widman verweist zwar in seiner Arbeit auf ein Gemälde im Besitz des Nationalmuseums mit einer Ansicht Stockholms vom Djurgården,¹⁹² allerdings ist dies laut dem aktuellen Bestandskatalog wohl erst um 1820 entstanden und stimmt auch mit dem heutigen Titel nicht überein. So soll der Blick auf ein Werk, das um 1807/08 entstanden ist, zeigen, wie Fahlcrantz in dieser Zeit topographische Landschaften malte. Eine der ersten Reisen, die er mit dem Reisestipendium des Königs unternahm, führte ihn 1807 nach Dalarna, wo er die Bleistiftskizze zu dem im Atelier ausgeführten Werk „Vid Rusgården i Dalarna“ anfertigte. Das Gemälde, das leider schlecht erhalten ist, führt Berefelt für Fahlcrantz realistische Wiedergabe seiner auf Reisen angefertigten Skizzen an, da es fast genau die in der Bleistiftskizze angelegte Bildkomposition übernimmt.¹⁹³ Von einem erhöhten Standort blickte Fahlcrantz auf den im Vorder-

¹⁸⁹ L. Looström, 1887, S. 391; G. Nordensvan, 1925, S. 204.

¹⁹⁰ G. Berefelt, 1965, S. 218.

– [...] 1807 kann als das Jahr für seinen definitiven Durchbruch gesehen werden.“

¹⁹¹ D. Widman, 1953, S. 65.

¹⁹² Ebda.; Verweis auf Gemälde des Nationalmuseums NM2120.

¹⁹³ G. Berefelt, 1965, S. 221 – 223.

grund liegenden Hof, Rusgården, und die zugehörigen Gebäude, die sich vermutlich bis über die Hügel zu beiden Seiten im Mittelgrund erstrecken. Links von dem Hof auf einem weiter ansteigenden Hügel sind einige Nutztiere sowie



C.J. Fahlerantz „Vid Rusgården i Dalarna“, 1807/1808, WV 9

weitere vereinzelte Hofgebäude dargestellt und einige von der Sonne beschienene Bäume. Der Blick über das Gebäude mit dem rauchenden Kamin im Vordergrund ins Tal zeigt einen See mit einer Insel und weiter im Hintergrund eine Bergkette unter einem stark kontrastierten Himmel mit indirektem Sonnenlicht, das primär die Wiese mit den Gebäuden links im Bild zu erhellen scheint. Diese idyllische Landschaftsszene ist stimmungsvoll in Szene gesetzt mit der dunklen Wolkenformation, die von der Sonne durchbrochen wird. Die realistisch wirkende Landschaft wird ergänzt durch wohl balancierte Kontraste,¹⁹⁴ wie es Berefelt formuliert, wobei Licht und Dunkel, wie bereits in der „Borguin i månsken“ zu sehen, ein wesentliches Element sind. In zahlreichen nachfolgenden Arbeiten nimmt Fahlerantz diese Elemente wieder auf, sowohl in seinen Portrait- wie auch in seinen Phantasielandschaften, weniger um den Bildern damit einen symbolischen Gehalt zu geben, wie es in der Malerei der deutschen Romantik zu finden ist, als vielmehr seinen Naturschilderungen einen poetischen Charakter zu verleihen. Inwieweit dies sein Verständnis einer romantischen Naturdarstellung oder eines veränderten Naturempfindens ausdrückt, wird anhand späterer Beispiele noch darzulegen sein. Die Darstellung der Landschaft in Dalarna steht am Anfang einer Reihe von Bildern, in denen Fahlerantz Ansichten aus Schweden malt, was ihm besonders im Zuge der

¹⁹⁴ G. Berefelt, 1965, S. 222.

götischen und nationalromantischen Bewegung großen Zuspruch und eine steigende Nachfrage nach seinen Werken einbrachte.

Die ersten beiden Jahrzehnte des 19. Jahrhundert nutzte Fahlerantz seine Popularität und die durch die zahlreichen Aufträge positive eigene wirtschaftliche Situation um seine Reisen durch Schweden, die zudem durch das königliche Stipendium unterstützt wurden, fortzusetzen. Aber auch in und um Stockholm fand er Motive für seine Landschaftsbilder, wozu auch die königlichen Parks und Schlösser zählten. Neben Djurgården sind es das Schloss Rosersberg und die Parkanlage von Haga mit dem Schloss, die immer wieder in Titeln in den Ausstellungslisten der Akademie zu finden sind. Leider ist nicht bei jedem der Werke nachzuvollziehen, ob er die königlichen Schlösser und Parks im Auftrag des Hofes malte oder ob er selbst an dem Motiv Gefallen fand. Im Jahre 1811 stellte er eine Ansicht des Schlosses Haga mit dem Titel „Utsigt af Kungl. Lustslottet Haga, tagen från Tivoli“ in der Jahresausstellung der Akademie aus. Bereits unter Gustav III. war in Haga, nördlich von Stockholm, eine Parkanlage im englischen Stil gestaltet worden, in dem der König sich 1787 ein kleines Schloss, einen Pavillon, errichten ließ. Sein Sohn, Gustav IV. Adolf, ließ in dem Park 1802-1805 das Schloss Haga durch den Architekten Carl Chr. Gjörwell im Stil einer italienischen Villa bauen.



C.J. Fahlerantz „Utsikt över Haga“, 1811, WV 16

Fahlerantz zeigt im Bild das Schloss mit dem dahinter liegenden Pavillon Gustav III. aus einer erhöhten Perspektive vom gegenüberliegenden Ufer einer kleinen Bucht, Brunsviken. Den Vordergrund bildet eine Wiese mit Bäumen und Büschen, die sehr detailliert gemalt wurden. Links unter einem großen Baum

erkennt man eine kleine Figurengruppe, am rechten Bildrand das Schloss, das im Kontrast zum Grün des Parks in hellem Weiß erstrahlt und durch die perspektivische Darstellung größer wirkt als in der Realität.¹⁹⁵ Die Uferlinien sind ebenfalls in stark perspektivischer Verkürzung dargestellt und lassen die Wasserfläche im dämmrigen Hintergrund undeutlich mit der horizontalen Hügelkette verschmelzen. Der Himmel, der einen Großteil des Bildraumes einnimmt, zeigt nur schwach angedeutete Wolkenfelder in variierenden Weiß-Blautönen. Die indirekte Beleuchtung erhellt das Gebiet um das Schloss und den großen Baum links im Vordergrund, während der übrige Vordergrund in dunklen Tönen dargestellt ist und so nicht von dem Blick auf das Schloss und über den See ablenkt. Die idyllische Stimmung des Bildes wird betont durch die rastende Figurengruppe. Eva-Lena Bengtsson verbindet in ihrer Beschreibung des Bildes den Blick gen Süden und die Ansicht des Schlosses mit der Sehnsucht von Fahlcrantz nach Italien,¹⁹⁶ das er bisher nur aus Bildern und Stichen kannte. Die Idylle oder vielmehr die idyllische Stimmung in Ansichten von Parks und Schlössern wie auch einige andere Bildelemente wiederholen sich in vielen nachfolgenden Werken, was an späteren Beispielen noch deutlich werden wird. Auf den Jahresausstellungen von 1813 und 1815 setzt Fahlcrantz die Reihe mit Ansichten schwedischer Schlösser mit Gemälden von Edsberg, Vadstena oder Gripsholm fort, die er in seinem Spätwerk immer wieder kopiert.

Den opponierenden Kräften an der Akademie stand Fahlcrantz zwar wohlwollend gegenüber und sah die klassische Ausbildung der Akademie durchaus kritisch, formulierte diese Kritik aber nicht öffentlich oder schloss sich gar der *Sällskapet för Konststudium* an. Vielmehr nimmt er 1815 die Berufung zum Professor der Akademie an und erhält nach dem Tode von Elias Martin im Jahre 1818 den Lohn, der dem Landschaftsmaler an der Akademie zusteht.¹⁹⁷ Diese Jahre in Fahlcrantz' Wirken sind bestimmt von der Lehrtätigkeit an der Kunstakademie, von den Reisen, die er häufig in den Sommermonaten durch die Landschaften Schwedens unternahm, und vom Arbeiten an den zahlreichen Aufträgen, die er erhielt. Seine Werke fanden bereits in dieser Zeit den Weg nach New York, wovon ein Schreiben des Sekretärs der damaligen *American*

¹⁹⁵ Vgl. E.-L. Bengtsson, 1999, S. 207.

¹⁹⁶ Ebda.

¹⁹⁷ Vgl. D. Widman, 1953, S. 6.

Academy of the Fine Arts, Al Robertson, der vier Landschaftsbilder von Fahlcrantz besaß, zeugt. In diesem Brief vom 20. Mai 1817 heißt es u.a.:

„[...] four landscapes painted by you – which having been examined by the President and Director of this Academy, and to express their high sense of your talents, have elected you an Honorary Member of this Academy - at the same time it will give them great pleasure to possess a specimen of your painting to be placed in the Gallery allotted to the works of Honorary Members.“¹⁹⁸

Zu dieser Ehrenmitgliedschaft liegen leider kaum weitere schriftliche Quellen vor, lediglich in einem Verzeichnis der Ausstellungen der *American Academy of the Fine Arts* und der *American Art Union*¹⁹⁹ werden für die Jahre 1821 und 1822 jeweils vier Landschaften des Künstlers aufgeführt. Bei diesen Gemälden handelte es sich um Ansichten Schwedens, Stockholms und der Ostsee, von denen einige zum Verkauf standen, wie dort zu lesen ist. Nicht nachvollziehbar ist der Hinweis zu Fahlcrantz als „Honorary Member, 1825-1828“, wofür es keinen weiteren Nachweis gibt. Die Mitgliedschaft von 1817, die mit dem Schreiben von Al Robertson vermittelt wurde, war für Fahlcrantz eine weitere Bestätigung seiner Arbeit.

Für Fahlcrantz gewann die schwedische Landschaft als Motiv am Ende des zweiten Jahrzehnts des 19. Jahrhunderts zunehmend an Bedeutung. Dies wird deutlich in der geringeren Zahl von Phantasielandschaften im Verhältnis zu den topographischen Ansichten, was auch im Kontext mit den zahlreichen Reisen dieser Jahre und seiner Bereitschaft, die Idee des *Götiska Förbundet* zu unterstützen, zu sehen ist. Dieser war einige Jahre nach seiner Gründung die treibende Kraft der nationalen Bewegung in Schweden geworden. Während andere Künstler, die der Bewegung nahe standen, sich mit der nordischen Mythologie und Szenen der schwedischen Geschichte als Motiv auseinandersetzten, waren es bei Fahlcrantz die Ansichten der schwedischen Landschaft sowie die Darstellungen historischer Denkmäler und Orte, die die Identifikation mit der Heimat und dem nationalen Erbe förderten. Der *Götiska Förbundet* veranstaltete ab 1817/1818 mehrere Ausstellungen, ursprünglich mit der Idee, die besten Kunstwerke mit Motiven der altnordischen Vorgeschichte zu

¹⁹⁸ Brief an Fahlcrantz von A. Robertson, Sekretär d. American Academy of Fine Arts, N.Y. vom 20. Mai 1817; Nordiska Museet Arkiv, Stockholm; s.a. Verzeichnis d. Briefe.

¹⁹⁹ M. Bartlett Cowdery, 1953, S. 131.

präsentieren. Es wurden jedoch nicht ausschließlich Kunstwerke ausgestellt, die unmittelbar auf dieses Thema eingingen, sondern durchaus auch Historien-, Genre- und Landschaftsbilder, die den nationalen Gedanken förderten. Anfang des Jahres 1818 wurde auf Anregung von J.G. Netzel und C.G. Spens, beides keine Künstler aber Gründungsmitglieder des *Götiska Förbundet*, ein Wettbewerb ausgeschrieben, um die besten Kunstwerke zu ermitteln, die im nationalen Geiste entstanden waren. Die Werke wurden bei der am 19. Mai 1818 eröffneten Ausstellung präsentiert, an der C.J. Fahlcrantz insgesamt mit vierzehn Werken teilnahm. Darunter waren Ansichten des Schlosses Gripsholm, der Klosterruine von Alvastra und der Festung Bohus,²⁰⁰ alles Orte, die von Bedeutung für die schwedische Geschichte waren. Insgesamt wurden 235 Kunstwerke gezeigt,²⁰¹ unter ihnen vier Tuschzeichnungen von Gustaf Sandberg mit Götterdarstellungen aus der nordischen Mythologie sowie Skulpturskizzen von Bengt Erland Fogelberg, einem engen Freund von Fahlcrantz, mit Entwürfen für eine Skulpturengruppe von ebenfalls nordischen Gottheiten, wie Odin oder Thor, die dieser einige Jahre später im Auftrag des Königs Karl XIV. Johan ausführte. Die rege Teilnahme an der Ausstellung zeigt, wie populär die götische Idee unter den zeitgenössischen schwedischen Künstlern war. Fahlcrantz hatte für seine Arbeiten große Anerkennung erhalten und er konnte zeigen, welche Bedeutung die Landschaftsmalerei für die Sache des *Götiska Förbundet* hatte, zu dessen Mitglied er am 31. Oktober des gleichen Jahres ernannt wurde.



C.J. Fahlcrantz „Klosterruinen i Alvastra“, undat., WV 87

²⁰⁰ Vgl. D. Widman, 1953, S. 74.

²⁰¹ Vgl. G. Nordensvan, 1925, Bd. I, S. 221.

Von den vierzehn Werken, die Fahlerantz auf der Ausstellung zeigte, lässt sich keines der heute in den Museen und Sammlungen befindlichen Gemälde eindeutig zuordnen. Lediglich eine Ansicht der Klosterruine von Alvastra, die nicht datiert ist, entspricht mit großer Wahrscheinlichkeit dem auf der Ausstellung präsentierten Werk. Hierfür spricht die noch sehr detailliert ausgeführte Figurengruppe mit Vieh und Hirten sowie eine diffuse Wolkenstruktur, die in späteren Werken zumeist konkreter gestaltet wäre. Die Lichtführung von rechts beleuchtet Teile der Ruine sowie die davor lagernden Figuren. Die Landschaft ist in weichen Grün- und Ockertönen gemalt, während der Himmel in den dunklen Bereichen grau-blaue Farbkomponenten aufweist. Leider ist das Gemälde stark nachgedunkelt, Bereiche im Vordergrund sind auch beim Original kaum zu erkennen, was eine genaue Beurteilung der Farben erschwert. Trotzdem lässt sich sagen, dass Fahlerantz mit einer starken Hell-Dunkel-Wirkung gearbeitet hat, um auch hier das Motiv stimmungsbetont aufzuladen. Wie detailliert die Ruine und die Natur auch in den heute stark nachgedunkelten Teilen war, lässt sich lediglich vermuten, wenn man das Gemälde mit einer lavierten, ebenfalls undatierten Tuschzeichnung vergleicht, die die gleiche Ansicht wiedergibt und möglicherweise als Skizze zu dem Gemälde diente.²⁰²

Sein Interesse galt nun um 1820 noch mehr als zuvor dem Studium der Natur und der Landschaft Schwedens. Trotz seiner Einkünfte aus den Verkäufen seiner Werke und der Tätigkeit an der Akademie benötigte er Geld für die Reisen, so ersuchte er 1819 den König Karl XIV. Johan, der erst im Jahr zuvor gekrönt worden war, um weitere Unterstützung, „som satte mig i stånd att fortsätta den samling af Etuder efter naturen, som är mig så nödvändiga, och att i synnerhet kunna upsöka de ställen, som utmärka sig genom mångfaldig naturskönhet eller Historisk märkvärdighet, [...]“²⁰³ Die Betonung auf die historisch bedeutsamen Orte, die er darstellen wollte, zeigt, dass er sich mit den nationalen Ideen der götischen Bewegung beschäftigte und versuchte, diesen in seinen Arbeiten zu entsprechen. Doch vorrangig ging es ihm um die künstlerischen Aspekte der Landschaftsdarstellung, was in zahlreichen Werken und Studien um 1820 sichtbar wird. Die Figuren, die in dem Bild der Klosterruine noch deutlich zu

²⁰² s. Anlage, WV 219

²⁰³ Brief von C.J. Fahlerantz an den König vom 15. Mai 1819, Privatbesitz. – „die es mir möglich macht, die Sammlung von Etüden der Natur fortzusetzen, was mir notwendig scheint, und hauptsächlich die Orte aufzusuchen, die sich durch ihre mannigfaltige Naturschönheit oder ihre historische Bedeutung herausheben, [...]“

erkennen sind, treten immer mehr in den Hintergrund und sind aus einigen Gemälden, in denen reine Naturwiedergaben das Hauptmotiv bilden, gänzlich verwiesen. Mit dem Ende des zweiten Jahrzehnts ist Carl Johan Fahlerantz ausschließlich Landschaftsmaler, der an der Akademie dieses Fach unterrichtete und auch neben Landschaften keine Aufträge für Portraits o.ä. annahm, oder wie Eva-Lena Bengtsson ihn in einer aktuelleren schwedischen Kunstgeschichte bezeichnete „Sveriges första renodlade landskapsmålare“.²⁰⁴

²⁰⁴ E.-L. Bengtsson, 1999, S. 207. – „Schwedens erster echter Landschaftsmaler“.

c. Fahlerantz und die Natur. Positionen 1820 - 1832

Mit der Nachfolge von Elias Martin in der Landschaftsklasse war Carl Johan Fahlerantz' Stellung an der Akademie mit Beginn der Zwanziger Jahre des 19. Jahrhunderts gefestigt. Auch die Mitgliedschaft im *Götiska Förbundet* sicherte ihm einen Platz in der nationalen Bewegung, die unter Carl XIV. Johan weiterhin große Popularität genoss, sodass er sich intensiver der Malerei widmen konnte. Sein Engagement für die götische Bewegung blieb auf seine Kunst beschränkt. In diesem Jahrzehnt unternahm er mehr Reisen als zuvor, intensivierte sein Naturstudium und festigte sein Profil als nationalbewusster Landschaftsmaler der Romantik. Die Werke, die Fahlerantz in diesem Jahrzehnt schuf, waren richtungsweisend für die in den darauf folgenden dreißig Jahren entstehenden Gemälde und Graphiken. Ein Großteil der Motive wurde von ihm später immer wieder kopiert und variiert, wobei die Skizzenbücher unersetzlich für den Maler waren. Die Auseinandersetzung mit der Landschaftsmalerei und der Darstellung der Natur wird in den unzähligen Skizzen dieser Jahre deutlich und spiegelt sich in der regen Korrespondenz mit befreundeten Künstlern wider. Der Briefwechsel, den er mit Bengt Erland Fogelberg führte, der Stockholm 1820 mit dem Ziel Paris und Rom verlassen hatte, ist zum Teil erhalten und erlaubt einen Blick auf Fahlerantz' Sicht der Natur und wie er sie in seiner Malerei umsetzen wollte. Mittels der Korrespondenz erhielt er darüber hinaus Einblicke in das Kunstgeschehen, das sich außerhalb Schwedens vollzog, und wie ebenfalls an den Briefen zu erkennen ist, war es sein Wunsch, so viel darüber zu erfahren wie die Freunde ihm darüber erzählen konnten.

In einem der ersten Briefe, den Fahlerantz Ende 1820 seinem „Lieben Freund und Bruder“ Fogelberg nach Paris sandte, bittet er ihn u.a. darum, ihm über die Künstler und deren Werke zu berichten, die Fogelberg während seines Aufenthaltes in Paris gesehen und erlebt hatte. Besonders interessierte ihn die Kunst Claude Lorrains und Jacob v. Ruisdaels, über die Fogelberg ihm in einem ersten Brief bereits mit wenig Begeisterung berichtete, was dem Landschaftsmaler in Stockholm missfallen hatte. Fahlerantz schrieb hierzu:

„Men fortfar att utförligt säga mig dina tanker om dessa båda, och om andra levande och döda. Måler mig deras målning så tydligt det låter sig göra;- ty jag får dock kanske aldrig se mer af dem än jag redan sedt.- Det samma gäller om Naturen i de Länder Du

kommer att besöka,- samma begäran,- och samma afsägelse af hoppet att se dem.”²⁰⁵

Hier wie in vielen seiner Briefe an die Freunde in Rom oder Paris klingt Wehmut darüber mit, dass er eine vergleichbare Reise nie angetreten hat und wohl auch nicht mehr antreten wird. Umso größer war sein Wunsch, dass man ihm das, was er versäumt hatte, schildern möge. Seine Kenntnis der Werke Lorrains scheint sehr gering gewesen zu sein, obgleich dieser stets als sein Vorbild galt, hatte er, wie bereits erwähnt, kaum ein Original von ihm gesehen und verließ sich nun auf die Beschreibungen und Kopien, die Fogelberg ihm aus Paris schickte. Doch bereits in diesem Brief kommen Zweifel über den großen französischen Landschaftsmaler auf, dessen Werke kaum ohne Figurenszenen auskommen.

„[...] men jag begriper ej, att en Landskapsmålare som så ser det sköna i Naturen, skull af fri vilja kunna tillåta några figurer”,²⁰⁶ merkte Fahlcrantz an, nachdem er zunächst ausgeführt hatte, dass Lorrains Ansichten und Kompositionen von einem großartigen Stil zeugen. Erst in der konkreteren Auseinandersetzung mit dem Werk Lorrains, die durch die Beschreibungen Fogelbergs aus Paris möglich wurde, und der Festigung seiner eigenen Ideen zur Landschaftsmalerei scheint Fahlcrantz bewusst geworden zu sein, dass seine Vorstellung von der Malerei Claudes Lorrains nicht mit seiner aktuellen Landschaftsauffassung übereinstimmt. „Fahlcrantz’s intuitive classicism“,²⁰⁷ wie T. Gunnarsson den eklektizistischen Umgang mit dem Werk Lorrains charakterisiert, ließ sich in seinem Frühwerk wie bereits erläutert lediglich an den Bildkompositionen erkennen. Da ihm fast ausschließlich Stiche, die nach Claude Lorrains Gemälden gearbeitet waren, als Vorbild dienten, ist „Fahlcrantz’s case [is] particularly remarkable in that some of his drawings come very close to Claude’s in both subject and expression.“²⁰⁸ Der Zweifel an den Werken

²⁰⁵ Brief von Fahlcrantz an B.E. Fogelberg vom 5. Dez. 1820; Archiv d. Königl. Kunstakademie, Stockholm. – „Aber schreibe mir weiterhin deine Gedanken über diese beiden [Lorrain u. v. Ruisdael], und über andere lebende und tote [Künstler]. Male mir deren Gemälde so deutlich es sich nur machen lässt; - denn ich bekomme doch vielleicht nie mehr von diesen zu sehen als ich bereits gesehen habe. – Das gleiche gilt für die Natur in den Ländern, die du besuchst,- gleiches Begehren, - und gleicher Verzicht aufs Hoffen es zu sehen.“

²⁰⁶ Brief von Fahlcrantz an B.E. Fogelberg vom 5. Dez. 1820; Archiv d. Königl. Kunstakademie, Stockholm. – „[...] aber ich verstehe nicht, dass ein Landschaftsmaler, der das Schöne in der Natur sieht, aus freiem Willen Figuren zulässt“.

²⁰⁷ T. Gunnarsson, 1998, S. 54.

²⁰⁸ T. Gunnarsson, 1998, S. 55.

Lorrains, der in dem o.g. Zitat aus dem Brief an Fogelberg anklingt, unterstreicht Fahlerantz' Bestreben zu einer reinen Naturdarstellung als Idealbild seiner Landschaftsmalerei. Der Weg zu dieser Auffassung führte ihn zunächst über das Studium der Werke anderer Künstler, dann aber in den Jahren ab 1810 auch zunehmend über eigene Landschaftsstudien und unter dem Einfluss von Schriften und Ideen der Romantik, die unter Literaten und Künstlern Verbreitung fanden, zu einem individuellen Verständnis der Landschaftsmalerei. Lorrain blieb für Fahlerantz dennoch ein stilisiertes Idealbild eines Landschaftsmalers, wie aus späteren Briefen zu erkennen ist. Doch anders als noch in seinem Frühwerk, tritt das Bestreben, es dem französischen Vorbild gleichzutun, in den Hintergrund.

Das Naturstudium war eine wichtige Voraussetzung für die Landschaftsmalerei, was Fahlerantz bewusst war und was er selbst praktizierte. Mit der Art, wie Landschaftsbilder aus einer Reihe von zusammengesetzten Skizzen entstehen, war er aber unzufrieden. So schrieb er 1821 an Fogelberg:

„Det är visserligen bra att man copiera alt, hvaraf man kan sedan sammarsätta en försvarlig Tafla - men hvem har också sedan hjerta att för det hela upoffra någon enda af dessa mödesamt samlade studier,- och då man blifvit van att ständigt behöfva för ögonen detta Lexicon,-hvarifrån skall minnet eller inbillningen taga den själ, som måsta lifva det hela.“²⁰⁹

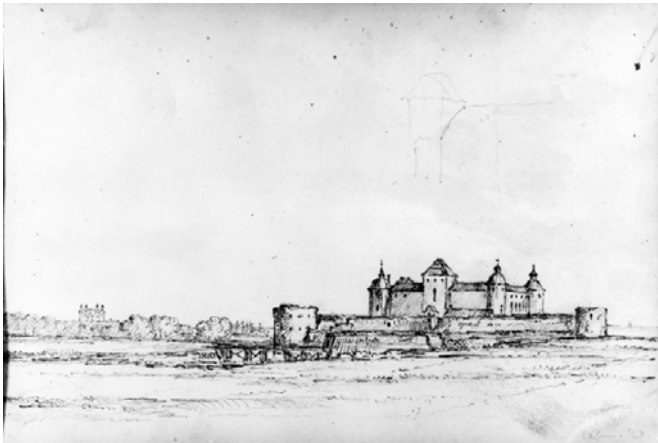
Was Fahlerantz mit dieser Bemerkung kritisiert, ist weniger die Art, Landschaften aus einzelnen Skizzen zu kombinieren, als vielmehr, dass das daraus entstehende Bild nicht der Natur oder der Landschaft gerecht wird. In seinen eigenen Skizzen versuchte er, hierauf weist auch Berfeldt hin, seinen Eindruck von dem Motiv zeichnerisch wiederzugeben, was ihm wichtiger war als die Stimmung oder das Festhalten der Tageszeit, die er ohnehin später im Atelier entwickelte.²¹⁰

In der Umsetzung auf die Leinwand hielt er sich meist sehr genau an die Skizzen, die er vor dem Motiv angefertigt hatte. An der Zeichnung, die das

²⁰⁹ Brief von Fahlerantz an B.E. Fogelberg vom 1. Juni 1821; Archiv d. Königl. Kunstakademie, Stockholm. – „Es ist sicherlich gut, dass man alles kopiert, woraus man dann ein gutes Gemälde zusammensetzt – aber wer hat dann auch das Herz um für das Ganze etwas einziges zu opfern von diesen mühsam gesammelten Studien – und da man sich daran gewöhnt ständig dieses Lexikon vor Augen zu haben, - woher soll das Gedächtnis oder die Einbildung die Seele nehmen, die das Ganze beleben muss.“

²¹⁰ Vgl. G. Berfeldt, 1965, S. 221.

Schloss in Kalmar und im Hintergrund die Kirche und den Hafen der Stadt darstellt, erkennt man wie exakt er diese ausführte. Dies galt im Besonderen für



C.J. Fahlcrantz „Kalmar Slott“, o.J., WV 235

die Portraitlandschaften, in denen er Städte, Schlösser oder bestimmte Orte wiedergab. Natürlich arbeitete auch Fahlcrantz für seine eigenen Kompositionen mit einzelnen Elementen aus seinen zahlreichen Naturskizzen. In den ungefähr 40 Skizzenbüchern, die derzeit im Museumsbestand zugänglich sind, finden sich viele Studien zu Pflanzen, vorrangig von Bäumen, neben Landschafts- und wenigen Tierstudien. Hieraus stammt die flüchtig gezeichnete Baumstudie, „Trädstudier“, die eher untypisch für seine Skizzen war, da er auch bei den Naturstudien viel Wert auf eine genaue Wiedergabe legte.



C.J. Fahlcrantz „Trädstudier“, o.J., WV 242

Die Architektur, die in den Skizzenbüchern zu sehen ist, weist in der Regel auf bestimmte Bauwerke oder Städte hin. Skizzen oder Studien in Öl sind nur wenige erhalten, wobei auch nicht nachzuvollziehen ist, in welchem Umfang Fahlcrantz Ölfarben für das Arbeiten vor der Natur nutzte. Gunnarsson schreibt

zur Verwendung von Ölstudien vor Ort, die generell in der Malerei bereits im 17. Jahrhundert üblich waren:

„I Sverige fick landskapsstudiet i olja aldrig någon större utbredning under det tidiga 1800-talet. Orsaken var främst att här saknades en realistisk tendens av det slags som fanns i den danske guldålder eller Dresdenromantiken.“²¹¹

Inwieweit die Verwendung von Ölskizzen als Kriterium für die Qualität oder den Realitätsgehalt von Landschaftsmalerei dienlich sein kann, ist m.E. zu bezweifeln, insbesondere mit Blick auf die schwedische Kunst Anfang des 19. Jahrhunderts, in der nur wenige namhafte Maler sich der Landschaft widmeten. Die Landschaftsmalerei in Kopenhagen, Dresden und Stockholm in dieser Zeit entwickelte sich unter ganz unterschiedlichen Bedingungen und Voraussetzungen, sodass ein Vergleich über den Realismus in den Landschaftsdarstellungen nicht angebracht scheint. Auf die schwedische Landschaftsmalerei des frühen 19. Jahrhunderts mit seinem Protagonisten Fahlerantz im Verhältnis zu den Landschaftsschulen in Dänemark oder in Dresden wird im abschließenden Kapitel der Arbeit noch näher einzugehen sein.

In den erhaltenen Ölskizzen von C.J. Fahlerantz geht es nur bedingt um eine realistische Annäherung an die Natur als vielmehr um die Wirkung der Farben auf die Komposition und auf die Stimmung in der Landschaftswiedergabe.



C.J. Fahlerantz „Flodlandskap. Skiss“, o.J., WV 103

²¹¹ T. Gunnarsson, 1992, S. 222. – „In Schweden war die Landschaftsstudie in Öl im frühen 19. Jahrhundert nicht sehr verbreitet. Der Grund hierfür war v.a. dass es hier an der realistischen Tendenz fehlte wie sie im dänischen Goldenen Zeitalter oder der Romantik in Dresden zu finden war.“

In der Skizze einer Flusslandschaft, der kein ausgeführtes Gemälde eindeutig zuzuordnen ist, erkennt man sehr gut, dass Fahlerantz hier in erster Linie das Kompositionsschemata wichtig war, und dies nicht unbedingt eine Skizze vor der Natur im eigentlichen Sinne ist. Sehr detailliert arbeitet er bereits in dieser Skizze mit den lichtbedingten Farbabstufungen in der Landschaft, die auch im Unterschied von Mittel- und Hintergrund deutlich wird. Die Anordnung der Bildelemente ist ebenfalls festgelegt und man erkennt das Grundschema, mit dem Fahlerantz eine Vielzahl seiner Landschaften gestaltete: Im Vordergrund ein erhöhter Standpunkt, der in dunklen Farbtönen gehalten ist und im Kontrast hierzu der in hellen Farben erstrahlende Mittelpunkt, der das Hauptmotiv des Bildes beinhaltet. Ein Weg, oder wie hier ein Fluss, leitet den Blick des Betrachters bis in den schemenhaft wirkenden Hintergrund. Auf die detaillierte Ausführung der Wolken legte Fahlerantz bereits in vielen Werken vor 1820 großen Wert. Die sechs Wolkenstudien in Öl,²¹² die sich heute im Besitz des Nationalmuseums Stockholm befinden, verweisen auf eine intensive Auseinandersetzung des Künstlers mit den atmosphärischen Bedingungen des Him-



C.J. Fahlerantz „Molnstudie“, o.J., WV 98

mels, der meist einen großen Teil der Bildfläche in Fahlerantz Landschaftsbildern einnimmt. Die Skizze der Flusslandschaft in Öl ist den mit Bleistift gezeichneten in ihrer Funktion für das spätere Gemälde sehr ähnlich, legt sie doch die Aufteilung und die Perspektiven fest, ermöglicht zudem auch die Vorbereitung der farblichen Ausgestaltung und der Lichtwirkung im Bild. Diese Form der Skizze steht den Einzelskizzen von Pflanzen, Landschaften, Ansichten von Städten, Schlössern, Gutshöfen etc. in den Skizzenbüchern gegenüber, die

²¹² s. Anlage, Werkverzeichnis, 98-101, 108 u. 109

Fahlerantz auf seinen Reisen durch das Land und bei Studienausflügen in die Umgebung Stockholms gezeichnet hatte. Indem er das Motiv oder die Ansicht im Ganzen in seinen Skizzen festhielt, konnte er seine Eindrücke am besten auf die Gemälde übertragen. Die Kombination von Einzelskizzen allein verfälschte den Blick auf das Gesamtbild zu sehr, was ihn gerade in der Phase störte, als sich sein Blick für die Natur wandelte, was sich auch im Brief an Fogelberg vom Juni 1821 widerspiegelt. Er reagierte damit ebenfalls auf die Berichte von Fogelberg über die zeitgenössische französische Landschaftsmalerei, die für ihn, ebenso wie die Kunst im eigenen Land, zu wenig die Natur vor Augen habe, wenn sie versuche diese darzustellen. „Likväl tror jag att man här i allmänhet förlegert studerat naturen.- Jag sjelf icke undantagen”,²¹³ schrieb Fahlerantz im gleichen Brief. Dieser Umstand, die Kritik an der eigenen Arbeitsweise implizit, veranlasste ihn zu der verstärkten Beschäftigung mit der Natur, die auch in seinen Werken sichtbar wird. Die eigenen Aussagen über das Malen vor der Natur sind dabei ambivalent, so schreibt er über die französischen Landschaftsmaler 1825 in einem Brief an Fogelberg, der bereits 1821 von Paris nach Rom gereist war: „Jag har blifvit så trött att höra talas om deras outröttliga bemödande att härma Naturens småsaker, att jag börjat jag börjat tvifla, att där i allmänhet finnes sinne för dess storheter.“²¹⁴

Seine Auffassung von Landschaftsmalerei und sein Verständnis von einem Studium der Natur beinhaltet nicht ein akribisches oder wissenschaftliches Erfassen der einzelnen Objekte der Flora in einer Landschaft oder atmosphärischer Phänomene im Detail, sondern ihm ging es um einen Gesamteindruck, um das Bild, das im Zusammenspiel der einzelnen Elemente auf der Leinwand entstehen kann. Dafür spricht auch seine Arbeitsweise, mit der er sein Motiv skizzierte, und die Kritik an der französischen Naturdarstellung. Hiermit sah er sich mehr als Künstler, der im Geiste der Romantik malte und der in der Darstellung der Landschaft den Freiraum subjektiver Interpretation nutzte, denn als Naturforscher oder Landschaftsmaler mit einem wissenschaftlichen Ansatz, wie man ihn in dem zeitgenössischen deutschen Landschaftsmaler Carl Gustav

²¹³ Brief von Fahlerantz an B.E. Fogelberg vom 1. Juni 1821; Archiv d. Königl. Kunstakademie, Stockholm. – „Gleichwohl glaube ich, dass man hier generell zu zwanglos die Natur studiert. – Mich selbst nicht ausgeschlossen.“

²¹⁴ Brief von Fahlerantz an B.E. Fogelberg vom 1. Nov. 1825; Archiv d. Königl. Kunstakademie, Stockholm. – „Ich bin es so leid von deren unermüdlichem Bemühen die kleinen Banalitäten der Natur nachzuahmen zu hören, dass ich beginne daran zu zweifeln, dass dort generell das Bewußtsein für deren Größe vorhanden ist.“

Carus finden konnte. Wie sehr Fahlerantz sich mit der deutschen Romantik befasst hatte, lässt sich anhand der Briefe oder seines Werkes nur schwer beurteilen. Ob er die Schriften Carl Ludwig Fernows und dessen poetischen Ansatz der Landschaftswiedergabe kannte, der seiner Position sehr nahe kommt, lässt sich ebenso nur spekulieren. Die kunsthistorischen Vorlesungen Lorenzo Hammarskölds, der sich mit den Werken von Fahlerantz in seinen Kritiken befasst hatte,²¹⁵ mögen hier als Mittler der Ideen der deutschen Romantik gedient haben. „Fahlerantz’ envetna och uteslutande sysslände med landskapet som motiv ligger däremot helt i linje med den landskapsteori, som samtidigt utvecklades ute på kontinenten (främst i Tyskland [...])“,²¹⁶ stellte Widman bereits im Vergleich mit dem Werk von Elias Martin fest. Anders als in dem Verhältnis zu Claude Lorrain, ist es diese Nähe zur deutschen Romantik, die gerade in den Werken der Zwanziger Jahre des 19. Jahrhunderts bei Fahlerantz offensichtlich wird, weniger intuitiv, sondern beruhend auf dem Austausch von Ideen und Wissen, der sich zwischen Künstlern, Literaten, Philosophen und anderen Gelehrten, die sich mit der Romantik befassten, außerhalb der Akademie vollzog. Der *Götiska Förbundet* oder auch die *Sällskapet för Konststudium* waren Foren, in denen ein solcher Austausch stattfand und an denen Fahlerantz sich, wenn auch nur sporadisch, beteiligte.

Die Jahre vor seiner Norwegenreise 1827 nennt Hakon Hedemann-Gade in seinem Manuskript zu Carl Johan Fahlerantz²¹⁷ die beste Periode seiner gesamten Wirkungszeit. In diesen Jahren entstanden vornehmlich Portraitlandschaften sowie eine Reihe von Landschaften, in denen die Natur das Hauptmotiv darstellte. Als Ausdruck ursprünglicher oder unveränderter Natur waren reißende Wasserläufe oder Wasserfälle in der Landschaftsmalerei ein oft dargestelltes Motiv, das auch Fahlerantz in frühen Bildern auf Ausstellungen mit Erfolg gezeigt hatte, so bereits in einer eigenen Komposition 1809 und im darauf folgenden Jahr die Wasserfälle von Älvkarleby.²¹⁸ Im Jahre 1826 veranstaltete die Kunstakademie zwei Jahresausstellungen, auf denen Fahlerantz jeweils ein Bild mit einer Ansicht der Wasserfälle von Trollhättan präsentierte, wobei sich

²¹⁵ Vgl. D. Widman, 1953, S. 17 u. 18.

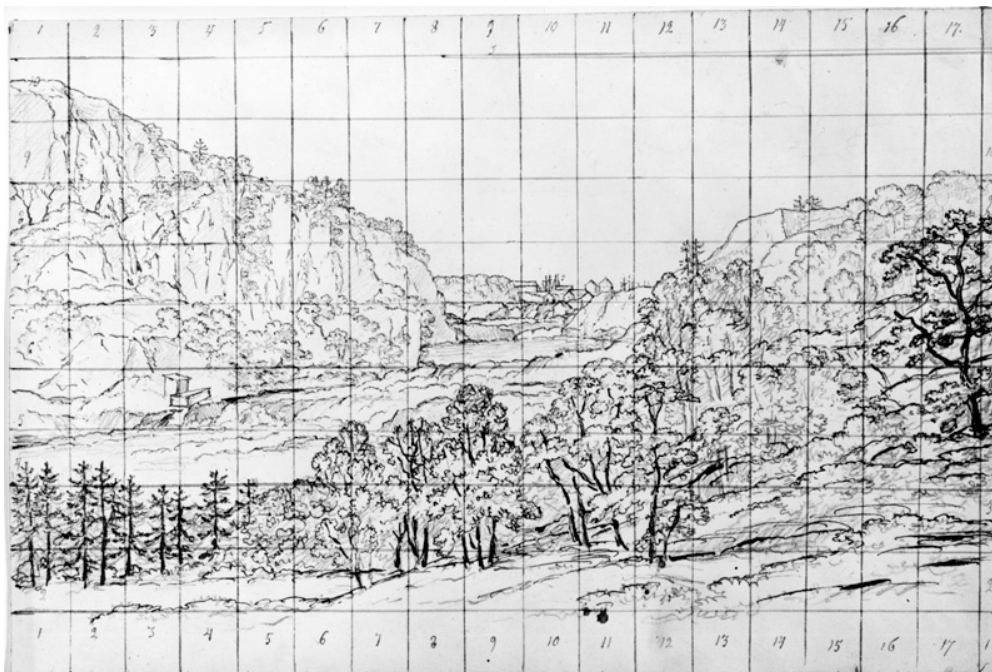
²¹⁶ D. Widman, 1957, S. 174. – „Fahlerantz’ beharrliche und ausschließliche Beschäftigung mit der Landschaft als Motiv liegt hingegen ganz auf der Linie der Landschaftstheorie, wie sie sich gleichzeitig auf dem Kontinent entwickelte (v.a. in Deutschland [...]).“

²¹⁷ H. Hedemann-Gade, undat., S. 13.

²¹⁸ E. Hultmark, 1935, S. 85; „Vattenfall. Älvkarleby“, 1810, s. WV 14

nicht sagen lässt, ob es sich dabei um das gleiche Bild handelte oder ob er auf der zweiten Ausstellung eine weitere Arbeit mit gleichem Motiv zeigte.

Die gleiche Ansicht verwendete er im Jahr 1828 in einem weiteren Werk, hier abgebildet und heute im Besitz des Museums in Malmö, sowie erneut 1836 in einer nahezu identischen Ausführung. Dieses mehrfache Kopieren eines Gemäldes gleichen Motivs ist auf eine große Nachfrage nach derartigen Darstellungen zurückzuführen, sodass er bestimmte Motive auf Bestellung anfertigte. Die Bilder variieren dabei oft nur in den Farbtönen, während die Kompositionen auf der gleichen Skizze basieren. Dies ist bei keinem seiner Werke so gut nachweisbar, wie im Fall der Gemälde mit den Wasserfällen von Trollhättan. Die Zeichnung, ein Blatt aus einem der Skizzenbücher, gibt das Grundschema der Komposition vor, das er mit Hilfe des Rasters in roter Tusche oder Tinte detailliert auf die Leinwand übertragen konnte, was eine gängige Technik war. Im Vergleich zu dem Gemälde finden sich noch Variationen in der Anordnung der Vegetation im Vordergrund und rechts im Übergang zum Mittelgrund, in der



C.J. Fahlerantz „Trollhättan“, o.J., WV 174

Darstellung und Proportionierung der Felsen und Hügel in der linken Bildhälfte sowie in kleineren Details wie der Tiergruppe, die mittig unter den Bäumen platziert wurde. Diese Veränderung im Verhältnis zur Skizze findet sich ebenfalls in dem acht Jahre später entstandenen Bild.²¹⁹

²¹⁹ Das Gemälde von 1836 (WV 63), das sich heute im Museum von Trollhättan befindet, ist abgesehen von leichten Varianten im Farbauftrag nahezu identisch.



C.J. Fahlerantz „Trollhättans Fall“, 1828, WV 48

Marianne Ehrenström schrieb 1826 nahezu euphorisch über die Ansicht der Wasserfälle bei Trollhättan, die sie in der ersten Fassung auf der Ausstellung der Akademie gesehen hatte:

„Entendez vous le mugissement de ces cascades? Le murmure de ces ondes? Voyez vous ces flots que si brisent, se heurtent, se bouleversent et vont se perdre dans un abime épouvantable, pour reparaitre encore? Ces chênes touffus, ces aunes qui ombragent la rive du fleuve majestueux invitent à la plus douce meditation, [...]“²²⁰

Würde man nur diese Beschreibung von Marianne Ehrenström lesen, könnte man meinen, Fahlerantz habe mit der Darstellung dieses Motivs eine hochdramatische Darstellung einer wilden ungebändigten Natur vorgestellt. Doch dies passt nicht zu Fahlerantz, dem anders als Johan Christian Clausen Dahl (1788-1857) oder Marcus Larsson (1825-1864) mit ihren Darstellungen turbulenter Wasserfälle daran gelegen war, die Ansicht als harmonische Einheit

²²⁰ M. d'Ehrenström, 1826, S. 55-56. – „Hören Sie das Brüllen dieser Wasserfälle? Das Murmeln dieser Wellen? Sehen Sie die Wogen, die sich brechen, anstoßen, sich überstürzen und die sich in einem grauenerregenden Abgrund verlieren werden, um noch einmal wieder aufzuerstehen? Diese üppigen Eichen, diese Erlen, die das Ufer des majestätischen Flusses beschatten, laden ein zu süßester Meditation.“

darzustellen, als realitätsnahe Impression. Erik Gustaf Geijer, Dichter und einer der Protagonisten des *Götiska Förbundet*, nannte 1817 Fahlerantz' Werke „herrliche lyrische Gedichte“²²¹, womit er durchaus auch auf das harmonische Zusammenwirken der Bildelemente anspielte. Dem Motiv entsprechend stellt Fahlerantz die Wasserfälle als ungebändigtes Naturphänomen dar, wobei das dramatische Moment nicht allein durch den reißenden Fluss, der sich an den Felsstufen bricht, entsteht, sondern in Kombination mit den steil aufragenden schroffen Felsen in dunklen Farbtönen in der linken Bildhälfte und den darüber gelegenen ebenfalls dunklen Unwetterwolken. Betont wird dies durch den Kontrast zu der rechten Bildhälfte, in der überwiegend mit hellen Farben entsprechend dem für diesen Teil des Bildes bestimmenden lichtblauen Himmel gearbeitet wird. Die geradezu idyllische kleine Szene der ruhenden Tiere vor der Baumgruppe unterstreicht diesen Eindruck.

„Here the Nordic character is clearly of seventeenth-century origin, in everything from the composition of the whole to the details such as the gnarled oak in the foreground and the dark range of colours“,²²² schreibt Gunnarsson zu diesem Bild. Ist man geneigt, Fahlerantz Werke primär im Licht der Kunst früherer Epochen zu sehen und zudem noch seinen Gemälden jeglichen Grad an realistischem Gehalt abzusprechen,²²³ mag eine solche Bewertung ihre Berechtigung haben. Unbestritten ist, dass Fahlerantz die niederländische Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts intensiv studiert hatte und in zahlreichen Werken seiner frühen Phase sich nah an ihr orientierte, wie auch später Marcus Larsson, spätestens aber mit den Arbeiten der Zwanziger Jahre reifte ein eigener Stil, der neben der verwendeten Farbpalette durch die Gestaltung des Bildraumes im Sinne einer Gesamtkomposition geprägt ist. Eine von Vorbildern gänzlich unabhängige Darstellungstechnik ist in seinem Werk nicht zu finden, wie auch nicht bei den anderen nordischen Künstlern, die Gunnarsson in seinem Buch anführt. Mit dem Werk „Trollhättans Fall“ wird in erster Linie Fahlerantz Anspruch deutlich, möglichst charakteristische Motive seiner schwedischen Heimat darzustellen.

Obgleich er regelmäßig an den Ausstellungen der Kunstakademie teilnahm, stand er dieser zunehmend distanziert gegenüber. „Jag hoppas Du ej finner

²²¹ E.-L. Bengtsson, 1999, S. 207.

²²² T. Gunnarsson, 1998, S. 85.

²²³ Vgl. T. Gunnarsson, 1998, S. 85.

underligt att jag gör skiljnad emellan Konsten och Academie“,²²⁴ merkt er dazu in einem Brief an Fogelberg im Jahr 1825 an. Die Akademie, in dieser Zeit noch unter der Leitung von Fredrik Samuel Silverstolpe, verweigerte sich notwendigen Reformen und verschloss sich gegenüber neuen künstlerischen wie auch gegen gesellschaftliche Strömungen, wie der nationalromantischen Bewegung. Somit wurde sie für die junge Künstlergeneration uninteressant, die sich alsbald von der Akademie lossagte und nach Alternativen suchte.²²⁵ Aber erst 1832 bildete sich auf Anregung des Architekten Axel Nyström, Mitglied der Akademie seit 1825, ein Kunstverein. Zu den Stiftungsmitgliedern des „Konstföreningen“ in Stockholm zählten auch einige Professoren der Akademie, unter ihnen Sandberg, Linnell und Fahlcrantz. Auf der ersten Ausstellung im Gründungsjahr des Vereins zeigte man 144 Kunstwerke früherer Epochen aus Schweden und Europa,²²⁶ die aus privaten Sammlungen ausgewählt wurden. Zu der Ausstellung trug auch C.J. Fahlcrantz einige Werke bei, der um 1820 begonnen hatte, zunächst für Studienzwecke eine eigene Sammlung aufzubauen, die bis zu seinem Tode im Jahre 1861 auf 143 Ölgemälde, 60 Studien in Öl und einer nicht definierten Zahl von Handzeichnungen und Druckgraphik sowie einigen Skulpturen angewachsen war.²²⁷ Einen Teil dieser Werke hatte Fahlcrantz sich von den durch Europa reisenden befreundeten Künstlern, zu denen neben Fogelberg auch Alexander Lauréus (1783-1823) oder Mikael Gustaf Anckarsvärd (1792-1878) zählten, schicken oder persönlich überbringen lassen. Bereits 1821 schrieb er an Fogelberg in Paris: „Om du för godt köp kommer äfven någon god Tafla som ej är för dyr, så glöm mig ej.“²²⁸ Er berichtet Fogelberg in Rom aber auch von Ankäufen, die er in Stockholm für seine Sammlung machen konnte. Die umfangreiche Kunstsammlung C.F. v. Bredas, der 1818 verstarb, wurde durch Auktionen 1821, 1822 und 1824²²⁹ aufgelöst und veräußert. Fahlcrantz konnte aus der Sammlung von Bredas eine

²²⁴ Brief von Fahlcrantz an B.E.Fogelberg vom 31. Jan. 1825; Archiv d. Königl. Kunstakademie, Stockholm. – „Ich hoffe Du findest es nicht sonderbar dass ich einen Unterschied zwischen der Kunst und der Akademie mache.“

²²⁵ Vgl. B. Lindwall, 1986, S. 33.

²²⁶ B. Lindwall, 1994, S. 69.

²²⁷ Inventarliste vom 13.06.1863, Stadtarchiv Stockholm.

²²⁸ Brief von Fahlcrantz an B.E.Fogelberg vom 1. Juni 1821; Archiv d. Königl. Kunstakademie, Stockholm. – „Wenn Du durch einen guten Handel ein gutes Bild erstehen kannst das nicht zu teuer ist, so vergiß mich nicht.“

²²⁹ O. Granberg, 1931, S. 102-109.

„skönt Landskap af Huisman van Mecheln och ett litet sjöstycke af Ruisdael“²³⁰ erwerben, wie er Fogelberg schrieb. Widman merkt zu der Sammlung von Carl Johan Fahlcrantz noch an, dass er nicht nur große Künstler suchte, sondern dass es für ihn auch um das Sammeln selbst gegangen sei.²³¹ Der ausschließlichen Sammelleidenschaft, die Widman andeutet, steht aber durchaus ein zielgerichtetes Sammeln von Landschaftsbildern gegenüber, was aus den wenigen Aufzeichnungen des Künstlers zu der Sammlung hervorgeht. Die Witwe von Fahlcrantz, Anna Sofia, die er 1849 heiratete, konnte den Bestand der Bilder noch erhalten, erst nach ihrem Tod 1891 wurde die Sammlung aufgeteilt. Zwei Jahre später wurde ein Teil der Werke in einer Ausstellung gezeigt, wozu ein Katalog mit dem Titel „Catalogue d’une collection de tableaux peints a l’huile qui ont appartenu a feu C.J. Fahlcrantz“ erschien. Die Landschaftsbilder, die in diesem aufgeführt sind, waren v.a. von niederländischen Künstlern des 17. Jahrhunderts gemalt, worunter sich auch Namen wie van Everdingen, van Goyen, oder van Ruisdael finden. Fahlcrantz erstand aber auch zeitgenössische Gemälde, wie eine Landschaft von Johan Christian Clausen Dahl oder von Josef Magnus Stäck (1812-1868), der bei ihm gelernt hatte. Die anderen Teile der Sammlung, die nicht in diesem Katalog aufgeführt sind, wurden im Laufe der Jahrzehnte vererbt und immer wieder verkauft, sodass eine genauere Rekonstruktion des Bestandes nicht möglich ist.

1822 berichtete Fogelberg in einem Brief an Fahlcrantz über seine Reise von Paris nach Rom und über die Eindrücke bei der Überquerung der Alpen. In seiner Antwort schrieb Fahlcrantz u.a.: „Jag bjuder till att följa dig på Alpena.“²³² Mit dieser scherzhaft gemeinten Bemerkung meinte er weniger, dass er nach Rom reisen wolle, als vielmehr, wie an den nachfolgenden Zeilen deutlich wird, seine Sehnsucht nach der Großartigkeit dieses Gebirges. Diese kannte er aus den Ansichten, die er vor allem in Kupferstichen gesehen hatte, und aus den Reisebeschreibungen der Künstler, die bereits von ihren Studienreisen aus Italien nach Stockholm zurückgekehrt waren. Um diese Sehnsucht nach großartigen Bergpanoramen stillen zu können, gab es für Fahlcrantz, wollte

²³⁰ Brief von Fahlcrantz an B.E.Fogelberg vom 31. Januar 1825; Archiv d. Königl. Kunstakademie, Stockholm. – „schöne Landschaft von Huysman van Mecheln und ein kleines Seestück von Ruisdael“. [eig. Übersetzung]

²³¹ D. Widman, 1953, S. 42.

²³² Brief von Fahlcrantz an B.E.Fogelberg vom 3. September 1822; Archiv d. Königl. Kunstakademie, Stockholm. – „Ich biete an Dir über die Alpen zu folgen.“

er nicht die lange Reise gen Süden antreten, die nahe liegende Möglichkeit, sich an der norwegischen Landschaft zu orientieren. Die Bedingungen für eine solche Reise waren durch die Union, die Schweden mit Norwegen nach den Napoleonischen Kriegen und dem Vertrag von Kiel 1814 bildete, einfacher geworden. Norwegen war Fahlcrantz zudem durch Erzählungen, Gemälde und Graphik nicht gänzlich fremd. Die altnordische Mythologie und Sagenwelt war mit der götischen Bewegung wiederbelebt worden, gleichzeitig versuchte man, das Bewusstsein für eine gemeinsame Vorgeschichte der nordischen Länder zu wecken. 1825 veröffentlichte der Dichter Esaias Tegnér (1782-1846) mit großem Erfolg die „Frithiofs Saga“. Die Erzählung gibt eine norwegische Heldensage in den Zeiten der Wikinger wieder.²³³ Zu einer 1832 in Stralsund erschienenen deutschen Ausgabe der Saga lieferte Fahlcrantz vier Zeichnungen, die in Form von Stahlstichen den Ausgaben hinzugefügt wurden.²³⁴ Die Zeichnungen entstanden während der Norwegenreise und zeigten Ansichten von Balestrand und Framnäs. Es ist denkbar, dass Fahlcrantz bereits vor der Reise gebeten wurde, die Ansichten für eine spätere Publikation zu zeichnen, die einen Bezug zu Tegnér's Saga haben.²³⁵

Fahlcrantz' Bereitschaft, die Strapazen einer längeren Reise auf sich zu nehmen, war bis zu seiner Norwegenexkursion gering gewesen, obgleich er bei seinen Erkundungen der schwedischen Landschaften im Norden Dalarna bereist hatte und bereits am Ende seiner Studienzeit den Süden des Landes erkunden konnte. Die Idee, eine längere Studienreise nach Frankreich oder Italien anzutreten, hatte er Anfang der Zwanziger Jahre des 19. Jahrhunderts bereits verworfen, auch wenn er in den Korrespondenzen mit Freunden zunächst von der Sehnsucht nach südlichen Motiven spricht, wird deutlich, dass er es vorzieht, in der gewohnten Umgebung seiner Heimat zu arbeiten. In einem Brief aus dem Jahre 1820 schreibt er an Fogelberg: „Men jag drömmar dock om alt detta, och tänker någon gång, att drömmen är bättre än verkligheten.“²³⁶ Eine Reise nach Norwegen hingegen bot ihm die Möglichkeit, sein Spektrum an Motiven zu erweitern und nach einigen Monaten wieder in Stockholm seine Arbeit aufnehmen zu können.

²³³ G. Hägg, 1996, S. 221.

²³⁴ C.J. Fahlcrantz, 1832, WV 294

²³⁵ U. Frost, 1997, S. 26.

²³⁶ Brief von Fahlcrantz an B.E.Fogelberg vom 5. Dezember 1820; Archiv d. Königl. Kunstakademie, Stockholm. – „Aber ich träume doch von all diesem, und denke gelegentlich, dass der Traum besser ist als die Wirklichkeit.“

Welche Motive er in Norwegen erwarten konnte, hatte er über andere Künstler, die in der ersten Hälfte der Zwanziger Jahre nach Stockholm gekommen waren, erfahren.

1820 stellte Vilhelm Maximilian Carpelan (1787-1830), Kartograph beim schwedischen Militär und Amateurzeichner, in Christiania (Oslo) gemeinsam mit dem norwegischen Maler Johannes Flintoe (1787-1870) einige Studien über die norwegische Natur und Landschaft aus.²³⁷ Einige Zeit später kam er nach Stockholm, um ab 1823 für das Militär topographische Karten anzufertigen, aber gleichzeitig arbeitete er gemeinsam mit Gustav Söderberg an Lithografien von Landschaftsbildern und Stadtansichten,²³⁸ wodurch Fahlerantz ihn kennen lernte. Wichtiger scheint jedoch das Zusammentreffen mit dem jungen norwegischen Maler Thomas Fearnley (1802-1842), der 1823 nach Stockholm kam, zuvor in Kopenhagen studiert hatte und für einige Jahre Schüler von Fahlerantz wurde. Er nahm ebenfalls an den Ausstellungen der Akademie teil. 1827 verließ er Schweden und studierte bei Dahl in Dresden und später in München. Fearnley wird seinem Lehrer in Stockholm von der norwegischen Landschaft und von den Reisen 1824 und 1826 berichtet haben. Mit der zweiten Reise hatte er Dahl begleitet, der seine erste Fahrt in die norwegische Heimat unternahm, nachdem er sich in Dresden niedergelassen hatte. Fahlerantz und seine Begleiter folgten während ihrer Exkursion ein Jahr später einer ähnlichen Route und besuchten



Christian Eydorf „Eisenschmiede in Skandinavien“, 1827, Öl a.Lw., Städt. Gal. im Lenbachhaus, München

²³⁷ D. Widman, 1953, S. 79.

²³⁸ G. Nordensvan, 1925, Bd. I, S. 351.

viele der Orte, die Fearnley und Dahl gesehen hatten.²³⁹ Neben Ansichten von Fearnley und Carpelan konnte Fahlcrantz sich vor seiner Reise auch Arbeiten des deutschen Landschaftsmalers Christian Ezdorf (1801-1851) ansehen, der mehrere Reisen durch Norwegen unternommen hatte und um 1825 in Stockholm arbeitete, wo er auch Ehrenmitglied der Kunstakademie wurde.²⁴⁰ Er stellte 1826 auf der Ausstellung der Akademie einige Werke mit Motiven aus Deutschland und Norwegen aus,²⁴¹ die, wie dieses Beispiel von 1827 zeigt, sowohl Einflüsse der niederländischen Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts und Ähnlichkeiten mit Arbeiten von Fahlcrantz zeigen.

„Fahlcrantz har visserligen nu vågat överstiga Sveriges gränser“,²⁴² indem er im Sommer 1827 gemeinsam mit Michael Gustaf Anckarsvärd (1792-1878) und seinem Bruder August (1783-1874) die Reise antrat. August Anckarsvärd war bis 1819 beim Militär gewesen, hatte bereits dort mit dem Zeichnen begonnen, sich in Stockholm in Künstlerkreisen aufgehalten und war 1813 zum Ehrenmitglied der Kunstakademie ernannt worden. Sein Bruder Michael Gustaf hatte zwar auch eine Militärkarriere begonnen, sich aber intensiver mit Kunst beschäftigt. Gemeinsam mit Fogelberg soll er an den privaten Übungsstunden der *Sällskapet för Konststudium* teilgenommen haben und war im Jahre 1819 nach Paris gereist, um dort Kunst zu studieren. Dort hatte er sich mit Alexander Lauréus angefreundet und war mit diesem nach Rom gegangen.²⁴³ Aus seiner Zeit in Italien sind zahlreiche Zeichnungen mit Landschaftsansichten erhalten. Ende Juni des Jahres 1827 passierte er mit seinem Bruder und Fahlcrantz die Grenze zu Norwegen. Ihr weiterer Weg führte sie zunächst über Christiania (Oslo), das Tal von Valdres, das Hochplateau Filefjell nach Lerdal am Sognefjord. Die folgenden Wochen bereisten sie die westnorwegischen Fjordgebiete bevor sie im August wieder in Stockholm eintrafen. Ausführlich beschreibt Ulla Frost die einzelnen Stationen der Reise in dem Buch „Till Norge! en voyage pittoresque 1827“ aus dem Jahr 1997, sodass hier im Detail nicht weiter auf die Stationen der Reise eingegangen werden muss, sondern vielmehr auf einzelne Werke, die Fahlcrantz im Zusammenhang mit seiner einzigen Studienreise, die er außerhalb Schwedens machte, malte und zeichnete.

²³⁹ Vgl. U. Frost, 1997, S. 26.

²⁴⁰ N. Messel, 1997, S. 296.

²⁴¹ G. Nordensvan, 1925, Bd. I, S. 353.

²⁴² Ebda. – „Fahlcrantz hatte nun allerdings gewagt die Grenzen Schwedens zu überschreiten.“

²⁴³ G. Nordensvan, 1925, Bd. I, S. 231f.

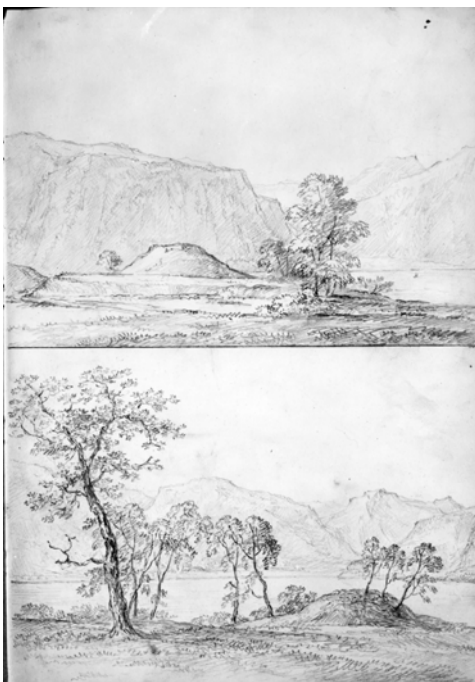
Die Skizzen, die er während dieser Reise mit dem Bleistift fertigte, sind vielfältig und zeigen, wie das Beispiel der Ansicht von Christiania, eine fast vollständig ausgearbeitete Bildkomposition mit einem tiefen Horizont und einer angelegten Blickführung über den Weg, der aus dem linken Vordergrund zu dem



C.J. Fahlerantz „Christiania“, Skizze, 1827, WV 142

Hauptmotiv, der am Fjord gelegenen Stadt, führt. Ein Gemälde mit dem gleichen Motiv war im Rahmen der Recherche nicht nachweisbar. Einige der Zeichnungen von Fahlerantz erschienen 1830 gemeinsam mit denen der Brüder Anckarsvärd in einer Mappe mit Lithografien unter dem Titel „Samling af svenska och norska utsigter tecknade efter naturen af C.J. Fahlerantz, August och Michael Gustaf Anckarsvärd“.

Für das Buch der Frithiofs Saga von Esaias Tegnér finden sich in den Skizzen

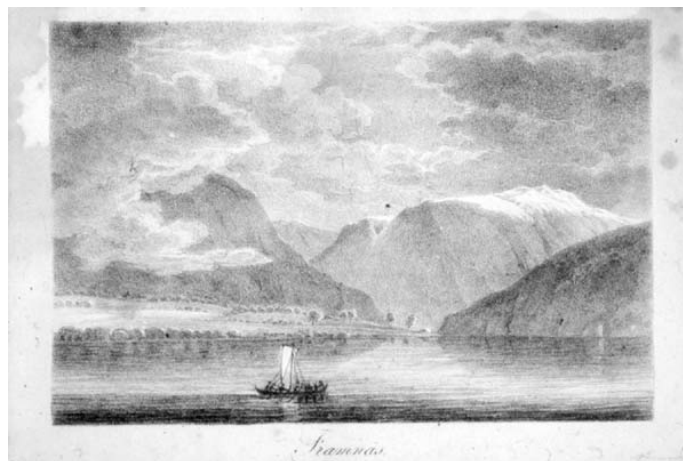


C.J. Fahlerantz „Beles Hög och Framnäs“, Skizze, 1827, WV 145

von Fahlcrantz ebenfalls einige Beispiele, wie dieses Blatt mit einer Zeichnung des „Beles hög“ am Balestrand und einer Ansicht von Framnäs am Sognefjord. Diese beiden Schauplätze wählte Fahlcrantz für vier Zeichnungen, die als Stahlstich in dem Buch zu finden sind. In der Skizze hat er lediglich die Ansichten festgehalten, während er in den ausgearbeiteten Zeichnungen die mythologische Stimmung, welche die Sage mit den Orten verbindet, berücksichtigt. Im Vergleich zur Skizze wirken die Motive in der Wiedergabe im Stahlstich deutlich plastischer und realitätsnaher. Am linken Beispiel des Grabhügels für König Bele wird die Ausgestaltung im Verhältnis zur Skizze, die vor der Natur angefertigt wurde, deutlich.



C.J. Fahlcrantz „König Beles Gråhög: Balestrand“, 1832, WV 294 a)



C.J. Fahlcrantz „Framnäs“, 1832, WV 294 b)

Um den Grabhügel als Hauptmotiv zu betonen, wurde dieser sowie die Bäume zur Rechten größer und dunkler dargestellt während die Felshänge des Fjordes, die in der Skizze noch sehr prominent sind, in den Graustufen heller sind als der Vordergrund und dadurch eher als Rahmung des Hauptmotivs wirken. Das

indirekte Sonnenlicht scheint auf den Grabhügel, wodurch er noch weiter hervorgehoben wird. Mit den Kontrasten durch die starken Abstufungen der Grautöne bis zu den fast weiß erscheinenden Flächen, auf die das Sonnenlicht fällt, gelingt Fahlerantz ein der Sage entsprechendes stimmungsvolles Bild. Dem entspricht auch die Ansicht von Framnäs, mit der eine ruhige Fjordlandschaft dargestellt wird, deren Stimmungsgehalt in der Gestaltung des Lichts in Verbindung mit den hier tief schwebenden Wolken liegt. Zu der eher ruhigen Stimmung passt die im Vordergrund liegende Szene mit dem Boot. Die Darstellung des Fjordes mit den hoch aufragenden Felswänden, die meist direkt an die Wasserflächen grenzen, hat Fahlerantz auf verschiedenste Weise variiert, da es ihm ein charakteristisches Merkmal dieser Landschaft schien.

Fahlerantz war von den Bezügen zur nordischen Geschichte, die er auf seiner Reise durch Norwegen fand, beeindruckt und einige der Werke, die auf den Impressionen der Norwegenreise beruhen, zeigen Verweise auf den historischen Gehalt der dargestellten Landschaft. Dies lässt sich nur bedingt auf seine seit 1818 bestehende Mitgliedschaft im *Götiska Förbundet* zurückführen.²⁴⁴ In einem Brief, adressiert an einen „Hr. Pastor, Consistorial Råd och Riddare“, schreibt er am 15. Dezember 1829:

„Men, - min resa i Norrige vara endast pittoresk. Jag uppsökta det skönaste och mäst karakteristiska af detta land och var glad då dermed förenades ett minna från forntiden. Jag trodde då helt fromt på Traditionen af Sagan, som bodt quar på stället från slägte till slägte. Så var förhållandet vid Balestrand och Framnäs [...].“²⁴⁵

Ein Gemälde, das nach der Rückkehr aus Norwegen entstand, nimmt das Motiv des Grabhügels in Balestrand wieder auf und noch mehr als in der graphischen Wiedergabe kann Fahlerantz hier die mystische Stimmung, die er mit diesem Ort verbindet, darstellen. Der Grabhügel als zentrales Motiv im Vordergrund wird bereichert durch die pastorale Szene mit Vieh und Hirten sowie mythologisch durch drei Stelen oder Bautasteine. Diese aufgerichteten Bautasteine dienten

²⁴⁴ Vgl. E.-L. Bengtsson, 1999, S. 219.

²⁴⁵ Brief von Fahlerantz an „Herrn Pastor, Konsistorialrat und Ritter“ (genaue Zuweisung nicht möglich) vom 15. Dez. 1829; Königl. Bibliothek Stockholm. – „Aber , - meine Reise in Norwegen war nur malerisch. Ich besuchte das schönste und eigentümlichste dieses Landes und war froh dass sich damit eine Erinnerung an die Vorzeit verband. Ich dachte dabei an die Tradition der Sagen, die sich von Generation zu Generation überliefert haben. So war dies in Balestrand und Framnäs [...].“

vermutlich, obgleich sie keine Inschriften tragen, als Gedenksteine und sind in Norwegen bereits seit der Bronzezeit nachweisbar. Johan Christian Clausen Dahl hat sie in mehreren Gemälden der norwegischen Landschaft abgebildet, so beispielsweise in dem Werk „Winter am Sognefjord“ von 1827.²⁴⁶



C. J. Fahlerantz „Norskt fjordlandskap“, 1827, WV 45

Das Nebeneinander von Symbolen der nordischen Geschichte und Figuren aus der Gegenwart, wie hier der Hirtenszene, geben einen Hinweis auf den nationalen Gedanken, den der Maler mit dem Motiv verknüpfte.²⁴⁷ Der lichterfüllte Vordergrund in dem Bild von Fahlerantz hebt sich durch die hellen Farbtöne deutlich von dem in blauen und grauen Tönen gehaltenen Hintergrund ab. Die tief liegenden dunklen Wolken, die ein Unwetter ankündigen, vor der steil aufragenden Wand des Berges geben dem Bild einen konstruierten und dramatischen Charakter, da sie nicht vor einem Himmel sondern nah über dem Fjord stehen. Als Landschaftskomposition ist die Konstruktion zu offensichtlich und Fahlerantz scheint hier dem Wunsch erlegen zu sein, alle denkbaren Bildelemente, die er in Skizzen festgehalten hatte, in das Bild integrieren zu wollen. Die Stimmung in dem Gemälde versuchte er auch hier durch die Gegensätzlichkeit der Bildteile zu erreichen mit der idyllischen Szene in hellen Tönen im Vordergrund und den dunklen, bedrohlich wirkenden Wolken sowie der Felswand im Hintergrund. Ein Kompositionsschema, das bereits in dem Gemälde der „Wasserfälle von Trollhättan“ zu erkennen war und dem man in vielen seiner Landschaftsdarstellungen begegnet.

²⁴⁶ „Vinter ved Sognefjorden“, 1827, Öl a. Lw., Nasjonalgalleriet Oslo.

²⁴⁷ Vgl. E.-L. Bengtsson, 1999, S. 219.

Ein Schwerpunkt der Arbeiten, die aus seiner Norwegenreise resultierten, lag in den gezeigten Motiven, die sich mit der nordischen Geschichte befassen. Fahlerantz hat jedoch auch andere Landschaftseindrücke der Reise in seinem Stockholmer Atelier umgesetzt. Als letztes Beispiel für die norwegischen Motive sei hier die Ansicht von „Krokkleven“ angeführt, das in zwei Versionen erhalten ist. Auf dem Königsweg von Oslo nach Bergen passierten Reisende früher den Krokkleven und gelangten über den Hochweg in die Region Ringerike. Fahlerantz hat in der Ansicht den Blick vom Pass auf den Tyrifjord mit dem ins Tal führenden Weg dargestellt. Bei der links abgebildeten Fassung handelt es sich vermutlich um eine Skizze oder Vorstudie zu dem ausgeführten Gemälde, das im Vergleich deutlich detaillierter gearbeitet ist, was gut an der Struktur des Felsens und der Vegetation zu erkennen ist. Hierfür sprechen auch



C. J. Fahlerantz „Krokkleven, Norge“, 1828, WV 50



C. J. Fahlerantz „Krokkleven, Norge, Ringerike“, 1828, WV 49²⁴⁸

²⁴⁸ Die starke Helligkeit in der Mitte des Bildes ist reproduktionsbedingt. Im Original erkennt man Wolkenstrukturen und eine Bergkette am Horizont, der Vordergrund ist allerdings stark nachgedunkelt.

die Figuren, die in dem Gemälde hinzugefügt wurden, wie auch die feiner ausgeführte Landschaft, die im Tal zu sehen ist. Dort erkennt man die Häuser und die Kirche des Dorfes, die in der Skizze nur angedeutet sind. Die Felsen und die karge Vegetation sind ebenfalls realitätsnah ausgearbeitet. In der Reproduktion ist leider nicht zu sehen, dass der Himmel ebenfalls deutlich strukturierter dargestellt ist, der in der Skizze nur flächig in blau-rosa Farbtönen gemalt wurde. Fahlerantz schafft mit dem durch die von beiden Seiten ins Bild gesetzten Felswände einen kleinen, aber sehr realitätsnahen Ausblick auf die Fjordlandschaft. Die Ansicht bekommt durch diese Bildkomposition den Charakter einer Zufälligkeit oder einer Momentaufnahme, die für Fahlerantz eher ungewöhnlich ist. Es ist unwahrscheinlich, dass er diesen Moment seiner Reise noch in Norwegen in der Ölskizze festgehalten hat, da es keinen weiteren Anhaltspunkt dafür gibt, dass er außer seinem Skizzenblock, einem Bleistift und Kohle andere Materialien mitführte. So kann man diese Skizze eher als Versuch sehen, wie der Ausblick auf das Tal zu gestalten ist, der in dem Gemälde noch eingengter wirkt. Mit diesem Gemälde zeigt sich, wie variantenreich Fahlerantz in seinen Ansichten sein konnte und dass es ihm nicht ausschließlich um stimmungsvolle Landschaftsbilder ging, sondern er auch in der Lage war, Eindrücke in einer der Realität nahen Manier wiederzugeben. Auf den Akademieausstellungen, an denen er bis 1856 teilnahm, zeigte er allein 25 Gemälde mit Motiven aus Norwegen, die alle auf den Eindrücken und Skizzen der Reise von 1827 beruhten.

Mit der Norwegenreise hatte Fahlerantz eine Vielzahl von Motiven und Impressionen gesammelt, die auch in Arbeiten zur Geltung kamen, die nicht explizit die norwegische Landschaft darstellten. So stellt sich die Frage, inwieweit und ob diese Reise und das Erleben einer ursprünglicheren Natur, als er sie aus Schweden kannte, sein Bild und die Darstellung von Natur und Landschaft veränderten. Hedemann-Gade konstatierte hierzu: „Inför Norges grandiosa, alla människomått sprängande fjällvidder har Fahlerantz säkerligen känt, att naturen dock förmår öfverträffa fantasiens djärfvaste skapelsen.“²⁴⁹ Fahlerantz' Korrespondenz mit Fogelberg oder seinem Bruder gibt hierüber leider keine Auskunft. Ein Teil seiner Werke allerdings, hier sind es in erster

²⁴⁹ H. Hedemann-Gade, undat., S. 28. – „Im Angesicht Norwegens grandioser, alle menschlichen Ermessen sprengenden Gebirgsweiten hat Fahlerantz sicher erkannt, dass die Natur doch in der Lage ist die kühnsten Schöpfungen der Phantasie zu übertreffen.“

Linie die Naturdarstellungen, die nicht als Auftragsarbeit entstanden, sondern die er zunächst auf Ausstellungen präsentierte, verlieren in den Jahren nach seiner Reise etwas von der Schwere früherer Werke, die durch die Verwendung dunklerer Farben entstand. Die Natur wirkt nun teils belebter und frischer als zuvor. Für viele Arbeiten, die im Anschluss an die Reise entstanden, trifft das Attribut realistisch zu, allerdings wäre es verfehlt von einer realistischen Periode in seinem Werk zu sprechen. Im Laufe des folgenden Jahrzehnts malt er vereinzelt Naturdarstellungen in diesem Sinne, aber bei den Portraitlandschaften und Ansichten, die meist im Auftrag entstanden, behält er vielfach den gefestigten Stil bei. Der Unterschied zwischen diesen Werkgruppen ist in der Zeit um 1830 überdeutlich, sodass dies im nachfolgenden Kapitel, in der das Wirken der letzten dreißig Jahre erläutert wird, einen thematischen Schwerpunkt bildet.

Neben der eigentlichen künstlerischen Arbeit wuchs in den Jahren nach seiner Reise auch die Bereitschaft, Engagement für Veränderungen an der Kunstakademie zu zeigen, was er zuvor immer versuchte zu vermeiden. Er unterstützte Axel Nyström in dessen Bestrebungen, den Unterricht an der Akademie den neuen künstlerischen Anforderungen anzupassen. Dieser hatte bereits 1830 in einem öffentlichen Schreiben die Gründung eines Künstlerclubs als Kampforganisation gegen die Akademie und v.a. gegen dessen Präsidenten vorgeschlagen.²⁵⁰ Fahlerantz zeigte sich in Gesprächen zu notwendigen Reformen zwar engagiert, aber auch stets sehr zynisch, wie Nyström in einem Brief vom 26. Juni 1831 Fogelberg in Rom berichtet. Er schreibt ihm auch, dass er Fahlerantz für die Person halte, die diese Veränderungen an der Akademie voranbringen könnte. Doch soweit wollte Fahlerantz nicht gehen, auch wenn man es ihm nahe legte.

Seine Werke wurden in dieser Zeit nicht nur in Schweden geschätzt, sondern auch im benachbarten Dänemark war man auf ihn aufmerksam geworden. An der Kopenhagener Kunstakademie, die Fahlerantz 1829 zu ihrem Ehrenmitglied ernannte, stand die Malerei maßgeblich unter dem Einfluss von Christoffer Wilhelm Eckersberg (1783-1853). Nach längeren Studienaufenthalten in Paris und Rom war Eckersberg 1818 nach Kopenhagen zurückgekehrt, hatte dort an der Akademie eine Professur angenommen und wurde 1830 zu ihrem Direktor

²⁵⁰ B. Lindwall, 1986, S. 33.

ernannt. Die romantische Malerei Dänemarks in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts, die man im Gegensatz zur schwedischen Kunst dieser Periode als Kunst eines Goldenen Zeitalters betrachtete, war durch Eckersberg und seine Schüler geprägt worden. Die Landschaftsmalerei der Eckersberg-Schule unterschied sich in Auffassung und Wiedergabe von der durch Elias Martin und Fahlcrantz geprägten schwedischen Landschaftsdarstellung, zeigte aber auch Parallelen. Fahlcrantz reiste 1829 zur Ernennung zum Akademiemitglied für zwei Wochen in die dänische Hauptstadt, wo er auch die Gelegenheit hatte, die königliche Kunstsammlung zu besichtigen. Diese war kurz zuvor auf Schloss Christiansborg neu eingerichtet worden und Fahlcrantz berichtet Fogelberg in einem Brief, dass er u.a. Allaert P. van Everdingen, Jacob von Ruisdael und Jan Both sehen konnte. Er schreibt in dem Brief vom 26. November 1831:

„Jag erfar ett ytterst artigt och förekommande bemötande af Konstnärerna som invalde mig till Hedersledamot af sin Academie, - hvilken är åtminstone på mycket bättre för än vår.“²⁵¹

Er berichtet weiter von einem Auftrag des dänischen Königs für drei Arbeiten, die er ihm aus Stockholm schicken wolle. Zwei Werke, eine Waldlandschaft und eine Ansicht der Ruinen des schwedischen Schlosses Stegeborg am Vätternsee,²⁵² sind heute noch im Besitz der dänischen Staatssammlung. Ob es sich dabei um die in dem Brief angesprochenen Werke handelt lässt sich jedoch nicht nachvollziehen.

Nach der Rückkehr aus Dänemark überschritt Fahlcrantz die Grenzen Schwedens zeitlebens nicht mehr und auch seine Reisen durch das eigene Land wurden in den folgenden Jahrzehnten zunehmend seltener. Unzufrieden mit der Akademie arbeitete er in erster Linie an eigenen Arbeiten und intensiv an Aufträgen, auch um seine Kunstsammlung weiter ausbauen zu können. Die mit Beginn der Dreißiger Jahre entstehenden Werke seines Œuvres kann man als das Spätwerk des Malers bezeichnen.

²⁵¹ Brief von Fahlcrantz an B.E.Fogelberg vom 26. November 1831; Archiv d. Königl. Kunstakademie, Stockholm. – „Ich erfuhr eine äußerst freundliche und zuvorkommende Aufnahme der Künstler, die mich zum Ehrenmitglied ihrer Akademie ernannten, - die zumindest um vieles besser ist als die unsrige.“

²⁵² WV 57 u. 131.

d. Auftragskunst und freie Arbeit. Das Spätwerk 1832–1861

„Hvid slutet af år 1831 uppstod hos några konstnärer och konstvänner tanken att här, i likhet med hvad uti flera Europas hufvudstäder äger rum stifta ett sällskap, hvilket på en annan väg än Konstakademien och på ett mera direkt praktiskt sätt skulle verka till ett allmännare spridande av smak och insikt i den bildande konsten [...]“²⁵³

schrieb Axel Nyström in seinem ersten Jahresbericht des 1832 in Stockholm neu gegründeten Kunstvereins. Das Ziel des *Konstföreningen* war aber nicht nur, das Wissen des Publikums über die Geschichte der Kunst und die aktuellen europäischen Kunstströmungen zu verbessern, sondern auch, wie bereits im vorangegangenen Kapitel anklang, eine Opposition und gleichzeitig eine Ergänzung zur Kunstakademie aufzubauen, um dort zum einen die künstlerische Ausbildung zu reformieren und sie für neue Kunstströmungen zu öffnen, zum anderen die Kunst der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Fahlerantz Beteiligung an der Gründung des Vereins ist auf den ersten Blick nicht überraschend, war er doch selbst stets bemüht, über seine im Ausland reisenden Künstlerfreunde Informationen zu der aktuellen Kunstentwicklung in Europa zu bekommen. Ein versierteres und größeres Kunstpublikum bedeutete für ihn als Künstler auch mehr Absatzmöglichkeiten für seine Werke, worauf er trotz seiner Professur an der Akademie angewiesen war. So schrieb er noch 1836 an seinen Bruder Christian Erik: „Konstälskare är få, - och köpare kanske förre, - ehuru dessa icke förblandas.“²⁵⁴

Die Opposition zur Akademie sah Fahlerantz v.a. als Kritik an der Führung Silverstolpes und an der immer noch am Klassizismus orientierten Ausbildung zu Beginn der Dreißiger Jahre. Seine Lehrtätigkeit konnte er jedoch stets so gestalten, wie es seiner Auffassung entsprach. Die Kritik der Akademieführung an der nationalromantischen Kunst richtete sich seit der Zeit um 1815 primär gegen die Historienmalerei und gegen die Bildhauer, die im Zuge des Götizismus

²⁵³ J. af Burén, 1995, S. 10. – „Am Ende des Jahres 1831 entstand bei einigen Künstlern und Kunstfreunden die Idee, dass hier, ähnlich dem was in vielen Hauptstädten Europas entstand, eine Gesellschaft zu gründen, die anders als die Kunstakademie und auf eine direkte praktische Weise eine allgemeinere Verbreitung von Geschmack und Einblick in die bildende Kunst bewirken soll [...]“

²⁵⁴ Brief von Fahlerantz an seinen Bruder Christian Erik F.-z. vom 6. Mai 1836; Sammlung Hedemann-Gade, Univ. Bibl. Lund. – „Kunstliebhaber sind wenige, - und Käufer vielleicht noch weniger, - obgleich man diese nicht [miteinander] verwechseln sollte“.

die Figurenwelt der altnordischen Geschichte als Motiv für sich entdeckt hatten. Warum Fahlerantz sich in der Beteiligung an dem Kunstverein auch der Opposition gegen die Akademie anschloss, ist nicht eindeutig zu beantworten. Möglicherweise erhoffte er sich mit einer Veränderung der Ausbildung auch mehr Raum für die Landschaftsmalerei, die immer noch im Schatten der Historienmalerei stand und keinen eigenen Lehrstuhl besaß. Die Opposition hatte insofern Erfolg, als dass Fredrik Samuel Silverstolpe 1835 seinen Rücktritt erklärte und der Weg für Reformen offen war. Doch diese sollten noch einige Jahre auf sich warten lassen, da dessen Nachfolger, der Architekt Fredrik Blom, keine glückliche Hand im Umgang mit den Künstlern bewies. So schrieb J.G. Sandberg 1840 in einem Brief an Fogelberg: „Hvad vår Konstakademie vidkommer, så är den i ett bedröfligt skick på ledamöternas vägnar. Blom är tillförordnad ordförande, nästan utan både ord och hufvud, [...]“²⁵⁵ Für Fahlerantz hatte die Stagnation an der Akademie kaum Konsequenzen, da er weiterhin seine Schüler unterrichtete und es ihm zumindest gelungen war insbesondere für Landschafts- und Genremaler Reisestipendien zu erhalten, was zu Beginn seiner Professur nicht selbstverständlich gewesen war.

Da er weiter an seinem stimmungsbetonten romantischen Stil festhielt, beschäftigte ihn vielmehr die Konfrontation mit einer sachlichen oder realistischen Landschaftsdarstellung, der er sich durch seine Schüler aber auch durch die Begegnung mit anderen Landschaftsmalern bereits in den Zwanziger Jahren auseinandersetzen musste. An der Akademie hatte er in seinem Fach allerdings keine Konkurrenz und nahezu jeder Malschüler, der in dieser Zeit die Landschaftsmalerei erlernen wollte, wurde Schüler bei Carl Johan Fahlerantz. „Fahlerantz var de stora namnet inom dåtiden svensk landskapskonst – för övrigt den ende landskapsmålare av någon störrre betydelse“,²⁵⁶ und so setzte er sich zwar mit dem Realismus in der Landschaftsmalerei auseinander, änderte aber wenig am eigenen Stil. Zu den bekanntesten Schülern der Jahre nach 1832 zählten Joseph Magnus Stäck (1812-1868), Gustaf Wilhelm Palm (1810-1890) und Petter Gabriel / Pehr Wickenberg (1812-1846). Gleich ihrem Lehrer orientierten sich diese Künstler zunächst an der niederländischen Landschaftsmalerei

²⁵⁵ Zitat aus B. Lindwall, 1936, S. 37. – „Was unsere Kunstakademie betrifft, so ist diese im Auftrage der Mitglieder in einem kläglichen Zustand. Blom ist der bestellte Wortführer, nahezu ohne beides Wort und Haupt, [...]“

²⁵⁶ G. Lindgren, 1933, S. 14. – „Fahlerantz war der große Name in der derzeitigen schwedischen Landschaftskunst – im Übrigen der einzige Landschaftsmaler von größerer Bedeutung.“

des 17. Jahrhunderts und am Stile Claude Lorrains. Der niederländischen Tradition nah blieb Wickenberg, der in seinen Landschaften oft figurative Szenen mit einer größeren Wirkung auf die Bildkomposition darstellte, als er es bei Fahlerantz gesehen hatte. In Paris gelang es Wickenberg, seinen eigenen Stil weiter auszubauen, er blieb dabei aber der holländischen Tradition verhaftet und hatte damit großen Erfolg, als er 1838 auf dem Pariser Salon ausstellte.²⁵⁷ In seinen Gemälden wählte er unabhängig von den dargestellten Figuren nordische Landschaften, was vielleicht gerade in der Kombination mit den niederländisch anmutenden Szenen zu seiner Popularität in Paris beitrug.

Wie auch Wickenberg nutzten Palm und Stäck die Studienreisen ins europäische Ausland, um nach der Ausbildung bei Fahlerantz weitere Aspekte der Landschaftsmalerei kennen zu lernen. Stäck reiste 1842 über München nach Rom, wo er auf eine Gruppe skandinavischer Künstler stieß, die sich dort ebenfalls zu Studienzwecken eingefunden hatten. 1848 kam er nach Aufenthalt in Paris zurück nach Stockholm und wurde vier Jahre später Professor an der Akademie. Gustaf Wilhelm Palm, den Gunnarsson den „führenden schwedischen Vertreter der klassischen Landschaft nennt“,²⁵⁸ reiste bereits 1839 nach Rom, wo er über zehn Jahre die italienische Landschaft studierte und in zahlreichen Gemälden festhielt. Ihm gelang es, die klassische Landschaftsauffassung im Sinne Claude Lorrains mit den neuen Strömungen in der Landschaftsmalerei zu kombinieren. Eine realitätsnähere Darstellung der Natur, der ein intensiveres Studium der Farben unter Berücksichtigung der Lichtwirkung vorausging, war es, das seine



G.W. Palm „Blick über Härnösand“, 1856,
Öl a. Lw., Rathaus Härnösand.

²⁵⁷ E.-L. Bengtsson, 1999, S. 213.

²⁵⁸ T. Gunnarsson, 1998, S. 70.

Werke von denen seiner Vorbilder und Lehrer unterscheiden sollte.²⁵⁹ Seine Farbpalette orientierte sich allerdings auch nach seiner Zeit in Rom an den Farbtönen, die Fahlcrantz in seinen Werken verwendete. Dies bestätigt auch G. Lindgren in der Biographie über Palm, in der er dessen Farbwahl in der Tradition seines Lehrers sieht.²⁶⁰ Für seine Ansichten der italienischen Landschaften trifft dies unter der Wirkung eines anderen Natureindrucks weniger zu, als vielmehr in der Ansicht der nordschwedischen Stadt Härnösand. In dieser sind es neben den Parallelen in der Farbpalette auch Elemente der Bildkomposition, die an Werke von Fahlcrantz erinnern. Der Einfluss von Fahlcrantz auf das Werk Gustaf Wilhelm Palms, der in Gunnarssons Betrachtung der Arbeiten Palms nicht erwähnt wird,²⁶¹ ist im Vergleich mit Stäck oder Wickenberg am augenscheinlichsten, auch wenn er sich von der stimmungsbetonten Darstellungsform seines Lehrers löste.

Fahlcrantz Verhältnis zu seinen ehemaligen Schülern war, wenn man seiner Korrespondenz glauben darf, auch nach deren Studienzeit an der Akademie durchaus positiv und anerkennend, so schreibt er beispielsweise in einem Brief an Joseph Stäck im April 1843: „Jag längtar efter att få se något af M. Herres [Stäck] senare arbeter och jag är ganska tacksam för det.“²⁶² Von ihren Bildern der italienischen Landschaften mit dem klarblauen Himmel und den südlichen Farben der Natur zeigte er sich zwar beeindruckt, aber es sei sein großer Verdienst, so Hedemann-Gade, dass er trotzdem immer wieder mahnte, die Schönheit der heimischen Landschaft bei aller Begeisterung für die klassisch-italienischen Panoramen nicht zu vergessen.²⁶³

So sehr er an den Arbeiten seiner Schüler interessiert war, die er teils für seine Sammlung ankaufte, so beschäftigt war er mit der Arbeit an eigenen Werken. Wie bereits im vorangegangenen Kapitel erwähnt, zeigt sich nach 1830 der Unterschied in der Naturdarstellung zwischen den Ansichten bestimmter Landschaften, Städte, Schlösser oder Gutshöfe, die meist im Auftrag entstanden, und den Landschaftsdarstellungen, in denen die Natur im Vordergrund steht, besonders deutlich. Grundsätzlich erklärt sich dies zunächst aus den Wünschen

²⁵⁹ Vgl. T. Gunnarsson, 1998, S. 70-72.

²⁶⁰ G. Lindgren, 1933, S. 221.

²⁶¹ Vgl. T. Gunnarsson, 1998, S. 70-77.

²⁶² Brief von Fahlcrantz an J.M. Stäck vom 10. April 1843; Archiv d. Königl. Bibliothek Stockholm. – „Ich sehne mich danach einige Ihrer späteren Arbeiten zu sehen und ich bin sehr dankbar dafür.“

²⁶³ H. Hedemann-Gade, undat., S. 12.

der Käufer, die die Arbeiten in Auftrag gegeben haben. Das Kunstverständnis seiner Auftraggeber orientierte sich einerseits an den wenigen Sammlungen in Stockholm, sofern sie ihnen zugänglich waren, und andererseits an den Werken, die Fahlerantz auf den Ausstellungen der Akademie und für einige Zeit auf denen des *Götiska Förbundet* zeigte sowie natürlich an den verbreiteten Stichen mit Werken bekannter Künstler. Diese begrenzten Möglichkeiten, selbst für den wohlhabenden Bürger, Kunst in Stockholm zu sehen, sollten mit der Idee des Kunstvereins verbessert werden. Kunstvereine in dieser Form gab es bereits zuvor in England und seit der Jahrhundertwende um 1800 auch in einigen deutschen Städten.²⁶⁴

In der erhaltenen Korrespondenz von Fahlerantz finden sich lediglich Hinweise auf einzelne Auftraggeber, ohne dass aber ein Bezug zu einem bestimmten Werk hergestellt werden könnte. Nur Hultmarks Index²⁶⁵ der auf den Akademieausstellungen gezeigten Gemälde verweist in Einzelfällen auf deren Besitzer. Einfacher ist es mit den Arbeiten, die Fahlerantz an das Königshaus lieferte. Dies sind zunächst zwei Werke jährlich, die er der königlichen Sammlung überlassen musste, seit ihm 1807 gestattet wurde, das Reisestipendium für Studien im Inland zu nutzen. Über welchen Zeitraum er diese Auflage erfüllen musste, wird aus dem königlichen Schreiben nicht ersichtlich. Allerdings waren die Werke, die auf diesem Wege in die Sammlung gelangten, keine expliziten Auftragsarbeiten, sodass er bei der Wahl des Motivs nicht gebunden war. Anders verhält es sich mit zwei Gemälden, die Fahlerantz im Jahre 1822 für den Hof Karls IV. Johan malte. Aus der Korrespondenz mit dem Staatssekretär Skogman am Königlichen Hof²⁶⁶ geht hervor, dass er je ein Gemälde mit Ansichten von Stockholm und von Trollhättan liefern sollte. Im darauf folgenden Jahr präsentierte er auf der Ausstellung der Akademie mit der „Ansicht von Stockholm, gesehen von einem Hügel in Djurgården“²⁶⁷ eines dieser Gemälde. Hultmark weist darauf hin, dass dieses Bild nach einer vorangegangenen Arbeit mit gleicher Ansicht entstanden sei,²⁶⁸ wobei es sich wahrscheinlich um das Gemälde „Utsikt över Stockholm från Djurgården“ handelt, signiert 1820 und heute im Bestand des Nationalmuseums in Stockholm. Die Bildkomposition ist

²⁶⁴ B. Lindwall, 1994, S. 68.

²⁶⁵ E. Hultmark, 1935, S. 84 – 89.

²⁶⁶ s. Verzeichnis der Briefe und Schriftstücke, Nr. 7

²⁶⁷ WV 25

²⁶⁸ E. Hultmark, 1935, S. 86.

charakteristisch für die Portraitlandschaften, die Fahlerantz von vergleichbaren Motiven schuf: Der erhöhte Blick auf die am Horizont liegende Stadt, im Vordergrund dunkle Wiesen mit Büschen und beidseitig hohen Randbäumen. Die



C.J. Fahlerantz „Utsikt över Stockholm från Djurgården“, 1820, WV 28

idyllische Stimmung der Landschaft des Djurgården wird unterstrichen durch Figurenszenen und durch die Lichtführung. Die kräftigen und teils dunklen Farben des Vordergrunds sind kontrastiert zu den hellen, blau-rosa Tönen des Himmels, der einen großen Teil der Bildfläche bedeckt. Die nahezu im diesigen Hintergrund liegende Stadt wird identifizierbar durch die Umrisse der markanten Architektur des Stadtschlosses und der Kirchtürme der heutigen Altstadt. Die 1822 vom Königshaus in Auftrag gegebene Version dieses Bildes ließ der König als Präsent an Ludwig I. von Bayern schicken, um, wie Hultmark erläutert, „[...] främmande folk överfört bekantskapan med vår huvudstads härlighet och med ett af de snillen, som bäst förstå att förvara bilden deraf.“²⁶⁹ Der Hinweis, dass Ludwig I. nach Erhalt des Bildes weitere Werke bei Fahlerantz bestellte,²⁷⁰ lässt sich nicht verifizieren. Die Ansicht von Stockholm wird 1924 in einer Inventarliste „der Kunstsammlungen des ehemaligen Kronguts in Bayern“²⁷¹ ohne Nennung des Künstlers erwähnt, wurde dann aber wohl im 2. Weltkrieg zerstört. Ist dieses Werk auch keine Arbeit aus der Zeit nach 1832, muss es aufgrund seines Modellcharakters für zahlreiche Auftragsarbeiten des Spätwerks erwähnt werden.

²⁶⁹ E. Hultmark, 1935, S. 87. – „[...] fremdes Volk mit der Herrlichkeit unserer Hauptstadt bekannt zu machen und mit einem Genie, der es am besten versteht das Bild hiervon zu bewahren.“

²⁷⁰ N. Linder / Th. Westrin, 1875-1899, Bd. 4, S. 951.

²⁷¹ A. Feulner, 1924, S. 114. – Beschreibung entspricht der Ansicht von 1820.

Ähnliches gilt für eine Ansicht von der Marianne Ehrenström 1826 schrieb: „Fahlcrantz vient de finir recemment la ville de Pau avec ses environs. La France a dû à cette ville un de ses meilleur rois. – La Suède lui doit Charles Jean.- Le peintre l’a exprimé.“²⁷² Die Ansicht der Stadt Pau in der Gascogne, Geburtsort des 1818 gekrönten Königs Karl IV. Johan, malte Fahlcrantz in mehreren Variationen, die sich aber nur in wenigen Details unterscheiden. Da Fahlcrantz die Stadt nie selbst gesehen hatte, musste er das Bild nach Berichten malen und, so Hedemann-Gade, nach zwei kleinen Bildern eines unbekanntes französischen Vedutenmalers von schlechter Qualität.²⁷³ Eine erste Ansicht entstand bereits 1824, aber erst die 1826 gemalte Version wurde auf der zweiten Ausstellung der Akademie öffentlich präsentiert. Dieser folgten zwei weitere Bilder mit gleichem Titel auf den Ausstellungen 1838 und 1848. Ein fünftes Gemälde mit der Stadt Pau ist datiert auf das Jahr 1841 und befindet sich heute in einer Bibliothek des Königlichen Schlosses in Stockholm. Die Komposition aller Ansichten, die Fahlcrantz malte, zeigt einen Blick auf die Landschaft um die Stadt Pau, mittig der Fluss Gave und links auf einem Berg das Schloss, dessen



C.J. Fahlcrantz „Utsikten över staden Pau“, 1838, WV 67

Geschichte auf das 13./14. Jahrhundert zurückgeht. Die ursprünglichen Burgenbauten wurden im 16. Jahrhundert unter Heinrich IV. im Stile der Renaissance zu dem heutigen Schloss umgebaut. In der Version von 1841 rücken das zentrale

²⁷² M. Ehrenström, 1826, S. 59. – „Fahlcrantz hat kürzlich die Stadt Pau mit ihrer Umgebung vollendet. Frankreich verdankt dieser Stadt einen seiner besten Könige. Schweden verdankt ihr Karl Johan. Der Künstler hat dies ausgedrückt.“

²⁷³ H. Hedemann-Gade, undat., S. 17.

Motiv der Brücke sowie eine detaillierter dargestellte Architektur mit dem Schloss und einigen Stadthäusern näher an den Betrachter heran. Der in dunklen Farbtönen gemalte Vordergrund wird dabei gerahmt von Bäumen rechts und links. Im Kontrast dazu zeigen beide Versionen die vom Sonnenlicht beschienene Flusslandschaft mit der Stadt Pau. Der in hellen Blautönen gemalte Himmel unterscheidet sich in den Farben kaum von denen der schwedischen Ansichten. Die Bergkette am Horizont ist in hellen gelb-blauen Farben gemalt, die, so nochmals Hedemann-Gade, effektiv aber unnatürlich wirken.²⁷⁴ Die im vorangegangenen Kapitel gezeigte Ölskizze einer Flusslandschaft (WV 103) entspricht im Kompositionsschema den fünf Gemälden mit der Ansicht von Pau. Sie zeigt eine Landschaft mit einem Fluss, zu dessen linker Seite einige Berge und Hügel aufsteigen. Auf einem dieser Hügel steht ein Gebäude, das zwar nicht dem des Schlosses von Pau entspricht, aber dessen Stelle in der Komposition einnimmt. Die Brücke ist in der Skizze zwar nur angedeutet, aber sie entspricht der Position dieser in den Gemälden. Diese Zuordnung lässt sich nicht weiter belegen, da zu der Skizze keine weiteren Informationen vorliegen. Die fünf nachweisbaren Versionen der Ansicht von Pau befanden oder befinden sich im Besitz der königlichen Familie, die diese in Auftrag gegeben hatte.

Zum Besitz des schwedischen Königshauses zählten im 19. Jahrhundert auch Jagd- oder Lustschlösser außerhalb Stockholms. Im südlich der Stadt gelegenen Djurgården ließ Karl IV. Johan von 1823-27 das Schloss Rosendal errichten. Architekt war Fredrik Blom, der spätere Präsident der Kunstakademie. Fahlcrantz malte Ansichten des Schlosses, kurz nach dessen Fertigstellung 1827 und



C.J. Fahlcrantz „Rosendals slott“, 1846, WV 71

²⁷⁴ H. Hedemann-Gade, undat., S. 18.

erneut 1846, für die königliche Sammlung. Die Bildkomposition mit den weit in die Bildmitte reichenden Bäumen im Vordergrund, die einen Blick auf die Bauten des Schlosses erlauben, zeigt eine einfache Gestaltung, was sich auch in der malerischen Ausführung fortsetzt. Sind die vorderen Bäume noch detailliert ausgearbeitet, so ist die Darstellung der Vegetation und Architektur im Mittelgrund nur flüchtig, nahezu skizzenhaft wiedergegeben. Das Grün der Wiese bietet ebenfalls nur unterhalb der Bäume farbliche Abstufungen, auf die Fahlerantz ansonsten verzichtete. Das Schloss selbst ist nur schemenhaft dargestellt und wird durch die Blickführung, die sich durch die vordere Baumreihe ergibt, als Motiv deutlich. Eine Vielzahl von derartigen Ansichten malte Fahlerantz noch in den letzten Jahrzehnten seines Schaffens und hielt dabei an demselben Bildschema fest, das Hedemann-Gade als schablonenhaft bezeichnete,²⁷⁵ da sowohl die Farbabstufungen zwischen den Bildgründen stets gleich waren, wie auch die Kompositionen. Diese Arbeiten waren mit wenig künstlerischem Anspruch ausgeführt und dienten Fahlerantz besonders im Spätwerk in erster Linie als Brot-erwerb. Vergleichbare Gemälde vorangegangener Werkperioden sind wesentlich sorgfältiger gearbeitet, beispielsweise die Ansicht des Schlosses von Haga (WV 16). Ein weiteres Beispiel aus dem Spätwerk unterstreicht diese Annahme, wobei die Ausführung weniger flüchtig ist als in dem Bild vom Schloss Rosendal. Das 1858 gemalte Gemälde „Rosersbergs slott“ (WV 78) zeigt ein weiteres königliches Lustschloss, das bereits im 17. Jahrhundert gebaut wurde und im darauf folgenden Jahrhundert in königlichen Besitz überging. Den Blick



C.J. Fahlerantz „Rosersbergs Slott“, 1858, WV 78

²⁷⁵ H. Hedemann-Gade, undat., S. 19.

auf Schloss Rosersberg, das Karl IV. Johan als Sommerresidenz diente, ist eines der letzten Bilder, die Fahlerantz malte. Er hielt auch in dieser Darstellung an dem gewohnten Bildschema fest, zeigt das Hauptmotiv wieder in einer Durchsicht zwischen einer Reihe von Bäumen im Vordergrund. Diese sind teilweise sehr detailliert ausgeführt, während andere Elemente des Vordergrundes eher flüchtig gemalt scheinen, wie die Büsche in der rechten Hälfte. Anders als in der Ansicht des Schlosses von Rosendal nimmt er hier die Parklandschaft von Rosersberg mit in das Bild auf, links zeigt er den Blick auf eine Bucht des Mälarsees und eine Figurengruppe auf dem Weg zum Schloss. Widman schrieb über die letzte für Fahlerantz nachweisbare Arbeit, die König Oskar I. in Auftrag gab: „Den saknar helt den stämning, den djupa anda, som behärskade hans tidigare verk.“²⁷⁶ Im hohen Alter von 84 Jahren ging ihm dies auch verloren, was blieb, sind die unterschiedlich detailliert ausgeführten Bildelemente und das Grundschema der früheren Ansichten, das hier mit dem tiefer angelegten Horizont noch charakteristischer ist als in dem vorigen Beispiel.

Eine Variation dieses Schemas zeigt eine Arbeit aus dem Jahr 1837, die Fahlerantz im darauf folgenden Jahr zur Ausstellung der Kunstakademie präsentierte.²⁷⁷ In der Ansicht von Sparreholm wählt er den leicht erhöhten Standpunkt, um das Schloss in der Landschaft zwischen den Wäldern und Seen



C.J. Fahlerantz „Vy över Sparreholm“, 1837, WV66

²⁷⁶ D. Widman, 1953, S. 86. – „Diesem [Bild] fehlt gänzlich die Stimmung, der tiefe Sinn, den sein früheres Werk bestimmte.“

²⁷⁷ E. Hultmark, 1935, S. 88.

darzustellen. Im Gegensatz zu den Parklandschaften der beiden vorangegangenen Beispiele, hat er hier die Natur deutlich prononcierter wiedergegeben. Nicht nur die nahezu obligatorischen Randbäume sind detailliert gemalt, sondern auch die in den Mittelgrund übergehende Waldlandschaft wirkt realitätsnaher. Das Schloss sticht mit der weißen Fassade aus dunklen Grüntönen heraus und bedarf so keiner zusätzlichen Hervorhebung durch eine Lichtführung. Der harmonische Eindruck, den diese Landschaft vermittelt, wird unterstrichen durch die Farben des Himmels mit einer aus dem Bild gerückten Sonne als Lichtquelle und einem ins Hellblau übergehenden Himmel mit leichter Wolkenstruktur. Der Stand der Sonne und die Schatten an Bäumen und dem Schloss suggerieren eine abendliche Stimmung. Trotz der hier ausführlicheren Naturdarstellung bleibt bei dieser Ansicht, die vermutlich im Auftrag des Kunstmäzens und -sammlers Graf Trolle-Bonde entstand, das Grundschema in der Bildkomposition erhalten. Den Blick von einem erhöhten Standpunkt sah Ulrik Thersner in dem Traktat zur Landschaftsmalerei 1828 als unverzichtbar, um eine schöne Ansicht zu erhalten.²⁷⁸ Es ist denkbar, dass er zu dieser These, die er ausführlich und in wissenschaftlicher Manier begründet, durch die Landschaftsbilder von Fahlerantz gelangte, die er an anderer Stelle der Schrift ebenfalls als Beispiele anführte.²⁷⁹

Vorbilder für die Gestaltung topographischer Landschaften und Ansichten mit einem vergleichbaren Bildaufbau finden sich vereinzelt bereits in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts, jedoch erst in England in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts kann man dies als eigenen Typus der topographischen Landschafts-



R. Wilson „Croome Court, Worcestershire“, 1758-59, Öl a. Lw., Birmingham City Art Gal.

²⁷⁸ U. Thersner, 1828, S. 29-30.

²⁷⁹ Ebda, S. 27.

malerei bezeichnen.²⁸⁰ Der erhöhte Standpunkt war bei Malern wie Paul Sandby oder Richard Wilson dabei ebenso gebräuchlich wie die Bäume an den Rändern des Vordergrundes. In dem Beispiel von R. Wilson, einer Ansicht von Croome Court in Worcestershire, sind Ähnlichkeiten in der Komposition zu den Ansichten von Fahlcrantz deutlich erkennbar. Abgesehen von der Gestaltung des Vordergrundes mit Bäumen oder anderer Vegetation, dem hohen Bildanteil des Himmels und der Anlage des Hauptmotivs im Mittelgrund, nutzt auch Wilson hier die Hell-Dunkel-Kontrastierung zur Betonung der Architektur. Hierbei ist die Anlage des Himmels mit dunklen Wolkenfeldern und einem sehr hell erscheinenden Feld durchaus eine Art der Darstellung, die auch Fahlcrantz in zahlreichen Bildern malte. Anders ist der Übergang zwischen den Bildgründen, der bei Wilson deutlich harmonischer verläuft als bei Fahlcrantz wie auch die Gestaltung der Perspektive weniger offensichtlich ist. Die Verbindung zwischen der englischen Malerei der Epoche Wilsons und der romantischen Landschaftsmalerei in Schweden liegt bei Elias Martin, der eine umfangreiche Sammlung englischer Landschaftsgraphik und vielleicht auch Malerei besaß.

Fahlcrantz verlässt dieses Kompositionsschema sowohl in den Werken, in denen die Natur das Hauptmotiv bildet, als auch in einer Reihe von Bildern, in denen er Abend- oder Nachtdarstellungen in romantischer Manier malt. Bei dieser letzteren Gruppe sind es sowohl Auftragsarbeiten als auch Werke, die er primär für Ausstellungen schuf, um nicht zuletzt auch das Spektrum seiner Künstlerschaft zu zeigen. Natürlich ergaben sich generell Aufträge aus der Präsentation der Werke auf den Ausstellungen der Akademie oder des *Götiska förbundet*. Für die romantischen Abend- und Nachtbilder gibt es bereits in der Phase bis 1820 Beispiele, die in ihrer Ausführung variierten, wozu auch das bereits gezeigte Werk einer Burgruine im Mondschein von 1806 zählt. In den nachfolgenden Jahren fanden sich auf den Akademieausstellungen wiederholt Werke, in denen ein Ruinenmotiv in einer nächtlichen Mondscheinkulisse abgebildet war. Erst ab Mitte des zweiten Jahrzehnts kombinierte Fahlcrantz diese Abend- und Nachtstimmung mit realen Motiven. Ein Beispiel hierfür ist die Ansicht des Schlosses Gripsholm von 1819, die leider nur schlecht erhalten ist. Dieses Bild zeigte er nicht an der Akademie, sondern im Rahmen des *Götiska Förbundet*,

²⁸⁰ Vgl. L. Meyer, 1993, S. 27.

was im Kontext der Bedeutung dieses Schlosses als nationales Denkmal gesehen werden kann. Gripsholm wurde im 16. Jahrhundert erbaut und war die Residenz



C.J. Fahlerantz „Vy mot Gripsholm slott“, 1819, WV 26

des Königs Gustav Vasa, der für eine bedeutende Epoche in der schwedischen Geschichte steht. Fahlerantz' Darstellung des Schlosses als zentrales Motiv versucht diese besondere Bedeutung zu unterstreichen. Der abendliche Himmel, der anders als im heutigen Zustand ursprünglich in bläulich-roten Farbtönen gehalten war, entsprach Fahlerantz Verständnis einer romantischen Idealdarstellung. Das Moment der Vergänglichkeit war diesen Darstellungen von Ruinen und Gebäuden einer vergangenen Epoche in Abend- oder Nachtstimmungen implizit. In der Zeit nach 1830 greift Fahlerantz diese Motive in mehreren Arbeiten wieder auf, so in dem 1835 entstandenen Gemälde des Schlosses von Kalmar im Mondschein. Das Schloss wurde erbaut im 12. Jahrhundert, war im Jahre 1397 Schauplatz der Einigung zur Kalmarer Union, einer Union der nordischen Länder, und wurde im 16. Jahrhundert u.a. unter Gustav Vasa im Stile der Renaissance umgebaut. Es ist keine Frage, dass auch dieses Gebäude als historisches Denkmal Schwedens galt. Wie in dem Gemälde des Schlosses Gripsholm inszeniert Fahlerantz diese Ansicht über eine intensive Gestaltung des Lichts, das hier mit dem Schein des Mondes durch den nächtlichen Wolkenhimmel bricht und die See sowie das Schloss erhellt. Er hat diese Ansicht des Schlosses sehr detailliert ausgearbeitet, was u.a. an den Spiegelungen auf dem Wasser sowie an dem Segelboot zur Linken erkennbar ist. Der Wunsch einer realitätsnahen Darstellung der Landschaften und Ansichten

wird kaum deutlicher als in der Zeit nach 1827, der Zeit nach seiner Norwegenreise. Realitätsnähe bedeutete für Fahlcrantz aber keine Abkehr von einer stimmungsbetonten Wiedergabe, was in dem Bild des Schlosses von Kalmar ebenso deutlich wird.



C.J. Fahlcrantz „Kalmar slott i månsken“, 1835, WV 62

Die realitätsnahe Darstellung wird noch deutlicher in den Naturdarstellungen, die auf Architektur und teils ganz auf figurative Elemente verzichteten. Was ihn dazu bewogen hat, die Realität seiner Skizzen auch in seinen Gemälden umzusetzen, lässt sich nicht mit Bestimmtheit sagen. Bereits Widman schloss in seiner Arbeit zu Fahlcrantz aus, dass es die Begegnung mit dem Werk Dahls gewesen sei, dem er um 1823 erstmals in der Sammlung des Dichters und Kunstkritikers Bernhard v. Beskows begegnet war. Fahlcrantz befand die Darstellung der Natur bei Dahl für angemessen,²⁸¹ ging ansonsten aber auf dessen Werk kaum weiter ein. Desgleichen gilt auch für den Kontakt zur dänischen Landschaftsmalerei, die in diesen Jahren, ebenso wie die der norwegischen Künstler, einen „rättfram och kraftig realism“²⁸² repräsentierte, was bereits Nordensvan konstatierte. Zu dem Werk der Eckersberg-Schule, dem Fahlcrantz spätestens auf seiner Reise nach Kopenhagen 1829 begegnete, äußerte er sich

²⁸¹ D. Widman, 1953, S. 84 f.

²⁸² G. Nordensvan, 1925, Bd. I, S. 209. – „aufrichtigen und kräftigen Realismus“

ebenso verhalten, wie bereits zu Dahl. In einem Brief an Fogelberg bemerkt er zu Eckersberg nur, dass er ein bescheidener Mann mit viel Talent sei.²⁸³

Im eigenen Land war die Kritik an seiner stimmungsbetonten Landschaftsdarstellung eher gering, nur unter seinen Schülern war in der Zeit um 1830 der Wunsch nach einer realistischen Darstellung der schwedischen Natur, bei der man sich zudem auch weniger auf ausländische Vorbilder beziehen sollte als er es tat, so A. Hedvall, drängend.²⁸⁴ In seiner Korrespondenz äußerte Fahlerantz sich gegenüber Fogelberg oder seinem Bruder Christian Erik nicht zu dieser Opposition, obgleich er ansonsten viele Details des akademischen Lebens berichtete. Hedvall führt Palm und Stäck als die maßgeblichen Kritiker an,²⁸⁵ was sich allerdings nicht weiter belegen lässt. Im Gegenteil berichtet Lindgren in der Monographie über G.W. Palm von dessen Affinität zu der Arbeit seines Lehrers.²⁸⁶ Die Werke der genannten Schüler zeigen, dass sie selbstverständlich einen eigenen Weg für ihre Darstellung der Natur suchten, nicht aber gleichzeitig die Arbeit ihres Lehrers ablehnten.

Fahlerantz realistischerer Ansatz in der Naturwiedergabe setzte in den Jahren nach der Norwegenreise ein, sodass letztlich nur die Überlegung bleibt, ob die veränderte Darstellung im Zusammenhang mit dem Naturerlebnis dieser Reise oder möglicherweise in dem Kontakt zu den Brüdern Anckarsvärd und deren graphischen Arbeiten zu sehen ist. Die wenigen Beispiele für druckgraphische Werke von Fahlerantz lassen vermuten, dass er wenig Interesse an diesem Medium hatte. In den Jahren nach der Reise erschienen einige wenige lithografische Blätter, die Michael Gustaf Anckarsvärd nach Motiven von Fahlerantz gefertigt hatte. Denkbar ist, dass er sich in der Beschäftigung mit der Lithografie zu einer veränderten Darstellung entschloss, aber dies bleibt spekulativ.

Deutlich wird der Ansatz zu einer realistischen Naturwiedergabe in Werken nach 1830. Hierzu zählen nicht nur die Gemälde, in denen er nach seinen Skizzen die Erinnerungen an die norwegische Landschaft wieder aufleben ließ, sondern auch reine Natur- oder Landschaftsdarstellungen, die aber nicht frei sind von figurativen Elementen. Die reine Natur stand für Fahlerantz fast

²⁸³ Brief von Fahlerantz an Fogelberg v. 26. November 1931.

²⁸⁴ A. Hedvall, 1957, S. 45.

²⁸⁵ A. Hedvall, 1957, S. 47.

²⁸⁶ G. Lindgren, 1933, S. 221.

ausschließlich in Zusammenhang mit dem Verhältnis des Menschen zur Natur. Aus diesem Grund gibt es kaum Beispiele, in denen keine Staffagefiguren hinzugefügt sind. Im Jahre 1833 malte Fahlerantz dieses nicht näher bezeichnete Landschaftsbild eines reißenden Baches in einer Berglandschaft. Der Bach bahnt sich mittig seinen Weg zwischen steilen Uferändern, darüber führt eine Holzbrücke, auf der zwei auf das Wasser schauende Figuren stehen. Rechts und links an den Ufern befinden sich Bäume und Büsche, die sich auch in den Hintergrund oben rechts fortsetzen. Am oberen linken Bildrand sind Berge mit



C.J. Fahlerantz „Landskap“, 1833, WV 54

schneebedeckten Kuppen zu erkennen, die in klaren Blautönen gemalt sind und sich nur wenig von dem dahinter liegenden Himmel abheben. Die Klarheit der blauen Farben ist auch in dem Grün der Vegetation zu sehen, das in mehreren Farbabstufungen auch in der Kombination mit Braun einen belebten Eindruck macht. Die Konturen der Pflanzen, des felsigen Uferandes und der Brücke sind detailliert ausgearbeitet. Die Darstellung des schnell dahin fließenden Wassers ist im Vergleich zu früheren Arbeiten, in denen die Bäche einen wenig kontrastierenden Farbauftrag zeigten und dadurch flächig wirkten, in vielen Farbnuancen wiedergegeben und so das Fließen des Baches imitieren. Neben den klaren Farben scheint das fließende Wasser auf einem genauen Studium des Motivs zu beruhen. Die idyllische Stimmung tritt hier hinter den imposanten Natureindruck zurück. Aufgrund des Bergpanoramas im Hintergrund ist anzunehmen, dass das Gemälde auf Studien und Skizzen der Norwegenreise

zurückgeht. Die Idee einer realitätsnahen Darstellung der Natur drückt sich in diesem Bild in erster Linie in dem größeren Farbspektrum aus, die er für Pflanzen und für das Wasser verwendete.

Auf andere Art realistisch wirkt das Gemälde einer Waldlandschaft in Südschweden, das vermutlich zu den Werken gehört, für die Fahlerantz 1829 vom dänischen Königshaus einen Auftrag erhielt. Das Bild gelangte 1834 nach Kopenhagen und hing zunächst auf Schloss Christansborg.²⁸⁷ Heute ist das Bild stark nachgedunkelt und die Bildteile im Vordergrund sind auch im Original nur schwer zu erkennen. Fahlerantz stellt in diesem Bild einen urwüchsigen Wald mit einem Bach dar, der rechts unten eher unauffällig hindurchfließt. Links vor einem Baum ist eine Hirtenszene mit Vieh dargestellt, ansonsten bestimmen die



C.J. Fahlerantz „Skovparti i Charakter af det sydlige Sverige“, 1833, WV 57

Stämme und das Laubwerk der Bäume die Komposition. Die Stämme der vorderen Bäume sind detailliert ausgearbeitet, zeigen Konturen der Rinde, was sich bis ins Laubwerk fortsetzt, das wiederum Blatt für Blatt wiedergegeben ist. Anders als bei den zahlreichen Bäumen, die er in anderen Ansichten malte und die sehr gleichförmig wirken, stellt er hier jeden Baum in unterschiedlicher Form und Struktur dar. Auch wenn dieses Gemälde als Auftragswerk entstand, so bemühte er sich doch, diesem einen realistischen Charakter zu geben, wobei er genauestens auf den Wechsel von Licht- und Schattenzonen des Waldes einging. Es ist anzunehmen, dass er bei diesem Auftrag frei in der Motivwahl

²⁸⁷ Lt. Inventarkarte d. Statens Museum, Kopenhagen.

war und daher die Gelegenheit nutzte, so zu verfahren, wie bei den auftragsunabhängigen oder freien Arbeiten. Generell finden sich die realitätsnahen Darstellungen bei den Werken, die er ohne Auftrag fertigte. Von den Gemälden in der Art der Waldlandschaft sind nur wenige in den Museen erhalten, die zudem in schlechtem Zustand sind und meist noch stärker nachgedunkelt sind als dieses von 1833. Fahlerantz verwendete für dunkle Untermalungen eine Art Asphalt- oder Bitumenfarbe,²⁸⁸ auf die die Ölfarbe aufgetragen wurde, wie bereits zuvor Elias Martin.²⁸⁹ Leider führte dies im Laufe der Jahre dazu, dass bei den so gemalten Bildteilen die Farbpigmente zerstört wurden und nur dunkle Flächen blieben.

Eine Einteilung seines Œuvres in bestimmte Werkgruppen ist unter dem Aspekt der realistischen Darstellung oder anhand der Frage, inwieweit er die Werke im Auftrag gearbeitet hat, problematisch, zumal es hier wie in dem letzten Beispiel Überschneidungen der Kriterien gibt. Eine Differenzierung in private und öffentliche Arbeiten²⁹⁰ entspricht im Ansatz der Unterscheidung von freien und auftragsabhängigen Werken, die Begriffe sind allerdings missverständlich und suggerieren, dass er die privaten Arbeiten nicht ausgestellt oder veräußert hat. Deshalb scheint eine wie mit den Kapiteln zum Leben und Werk vorgenommene Einteilung zweckmäßiger. Es lassen sich darüber hinaus Werkgruppen erkennen, die durch das Motiv und die Darstellung bestimmt sind. Die topographischen Landschaften mit den Ansichten schwedischer, norwegischer und französischer realer Motive bilden dabei eine Hauptgruppe neben den Naturdarstellungen, die sich wiederum anhand der Motive differenzieren lassen. Diese Einteilung ist periodenübergreifend und berücksichtigt, dass er gerade in seinem Spätwerk auf Motive früherer Jahre zurückgriff.

Fahlerantz setzte seine Lehrtätigkeit an der Akademie bis 1856 fort, von 1853-56 war er deren Vize-Präsident und wurde im Anschluss zum Ehrenmitglied ernannt. In den Jahren seiner Professur seit 1815 gewann die Landschaftsmalerei zunehmend an Bedeutung unter den Schülern der Akademie wie auch generell in der schwedischen Kunst, ohne dass es eine explizite Landschaftsklasse an der Akademie gegeben hätte.²⁹¹ In dem Nachruf der *Illustrerad Tidning* vom 26.

²⁸⁸ H. Hedemann-Gade, undat., S. 14.

²⁸⁹ R. Hoppe, 1933, S. 140.

²⁹⁰ Vgl. T. Gunnarsson, 1998, S. 85.

²⁹¹ H. Hedemann-Gade, 1939, S. 222.

Januar 1861 hieß es: „Som professor vid Kongl. Akademien för de fria konsterna, riddare af Wasa- och Nordstjerne-orden, afled han den 9 januari detta 1861 år, 86 år gammal.“²⁹²

²⁹² Illustrerad Tidning v. 26. Jan. 1861, Stockholm, S. 1. – „Als Professor der Königl. Akademie für die Freien Künste, Ritter des Wasa- und des Nordsternordens, starb er am 9. Januar 1861 im Alter von 86 Jahren.“

2. Das Kunstwerk im Konflikt

„Criticera man mig hårdt, så oroar det mig ej, efter jag går fram på en större Theater. Jag tröstar mig likväl så godt jag kan - hoppas jag,- gör som tidehvarfvets Konstnärer, spelar fattigdomen och den ädla Stoltheten, och låtsar tro att man ej förstår mitt höga värde”,²⁹³

hielt Carl Johan Fahlerantz im Dezember 1820 in einem Brief an den in Paris weilenden Fogelberg fest. Es ist selten, dass er sich in der Korrespondenz mit seinen Freunden oder seinem Bruder Christian Erik zur zeitgenössischen Kritik an seiner Kunst äußerte, die, anders als in der kunsthistorischen Rezeption des 20. Jahrhunderts, die Ausnahme war. Die Kunstkritik in Schweden begann sich um 1800 erst langsam zu entwickeln und der erste eigentliche Kritiker der schwedischen Kunstwelt war der Architekt und Schatzmeister der Akademie Thure Wennberg (1759-1818). Wennberg, eigentlich ein Vertreter des Klassizismus, stand der Landschaftsmalerei von Elias Martin und C.J. Fahlerantz durchaus positiv gegenüber, setzte sich sogar unter dem Eindruck ihrer Landschaftsansichten für eine Aufwertung der Gattung gegenüber der Historienmalerei ein.²⁹⁴ Anlässlich der Akademieausstellung im Jahre 1815 schrieb er über die von Fahlerantz präsentierten vier Arbeiten – eigentlich waren es sechs Arbeiten, darunter Ansichten der Schlösser von Gripsholm und Vadstena²⁹⁵ – in einer eigenen Publikation, dass diese Landschaften einen Wandel in seinem Malstil zeigten und der Künstler sich mehr und mehr dem Niveau der führenden Landschaftsmaler in Europa angleiche.²⁹⁶ Wennberg bevorzugte in der Landschaftsmalerei eine realistische Darstellung, umso überraschender ist sein Kommentar zu den Gemälden von Fahlerantz in diesen Jahren. Fahlerantz malte zu der Zeit nicht weniger stimmungsbetont als in seinem weiteren Œuvre und betrachtet man die 1819 entstandene Ansicht von Gripsholm (WV 26), so scheint Wennbergs Beurteilung noch bemerkenswerter. Allerdings ist bei der Kritik in Schweden dieser Jahre immer daran zu denken,

²⁹³ Brief von Fahlerantz an B.E. Fogelberg vom 5. Dez. 1820; Archiv d. Königl. Kunstakademie, Stockholm. – „Kritisiert mich nicht, da ich auf einem größeren Theater auftrete. Ich tröste mich jedoch so gut ich kann – hoffe ich,- mache es wie die Künstler des Zeitalters, spiele Armut und den edlen Stolz, und gebe vor zu glauben, dass man meinen höheren Werte nicht verstehe.“

²⁹⁴ A.G. Wahlberg, 1999, S. 232.

²⁹⁵ E. Hultmark, 1935, S. 86.

²⁹⁶ Th. Wennberg, 1815, S. 8 / D. Widman, 1953, S. 22b.

dass die Betrachter kaum Möglichkeiten hatten, die Landschaftsbilder mit denen anderer aktueller schwedischer Künstler zu vergleichen. Neben Fahlerantz fanden sich dort in den ersten beiden Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts kaum Künstler, die sich der Landschaftsmalerei widmeten oder gar der Naturdarstellung im romantischen Sinne. Elias Martin malte seit 1800 immer weniger und in den Jahren vor seinem Tod 1818 sind kaum Gemälde entstanden,²⁹⁷ Per Nordqvist war 1805 auf seiner Studienreise in Italien verstorben und Louis Belanger war bei Ausstellungen mit seinen Werken kaum noch präsent. Als Landschaftsmaler der ersten Jahrzehnte wird auch Johan Fredrik Julin (1798-1843) genannt, der autodidaktisch eine Vielzahl von überwiegend topographischen Landschaften malte, aber nie aus dem Schatten von Fahlerantz heraustreten konnte.²⁹⁸ Die Ursprünglichkeit der schwedischen Natur war kurz nach 1800 zwar in den Kupferstichen von Anders Fredrik Skjöldebrand (1757-1834) zu bewundern, der die Bilder einer Reise zum Nordkap in dem Mappenwerk „Voyage pittoresque au Cap Nord“ publizierte, aber es war Fahlerantz, der in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts als der Maler der schwedischen Wildnis galt.²⁹⁹

Nachdem ihm 1807 gestattet wurde, das Reisetipendium, das der König Mitgliedern der Akademie für Studienreisen ins Ausland bewilligte, zu nutzen, um die heimische Landschaft, „[...] hvilket genom sin rikedom på naturskönhet af alla slag tillbjuder konstnären så ymniga tillfällen att idka och uppöfva sig i landskapsmålning“,³⁰⁰ zu erforschen, bereiste Fahlerantz große Teile Mittel- und Südschwedens und hielt sie in Skizzen sowie Gemälden fest. Wie bereits in einigen Beispielen zu sehen war, sind es vorwiegend bestimmte Motive von Städten oder Landschaften, die er präsentiert, um den Charakter seines Landes zu beschreiben. Dabei ging es ihm ja nicht primär um eine naturalistische Wiedergabe des Motivs, sondern darum, den Gesamteindruck des Motivs wiederzugeben. Die Ansichten waren verankert in einer sichtbaren schwedischen Wirklichkeit,³⁰¹ wie es E.-L. Bengtsson formulierte, aber die Natur wird in einer idealisierten Form dargestellt, die hinter der Komposition und der Idee eines

²⁹⁷ R. Hoppe, 1933, S. 115.

²⁹⁸ E.-L. Bengtsson, 1999, S. 207.

²⁹⁹ T. Gunnarsson, 1998, S. 84.

³⁰⁰ Aus Königl. Brief v. 16. Febr. 1807; zitiert aus L. Looström, 1887, S. 391. – „[...] welches durch seinen Reichtum an Naturschönheiten aller Art dem Künstler so üppige Möglichkeiten bietet Landschaftsmalerei zu betreiben und sich darin zu üben.“

³⁰¹ E.-L. Bengtsson, 1999, S. 206.

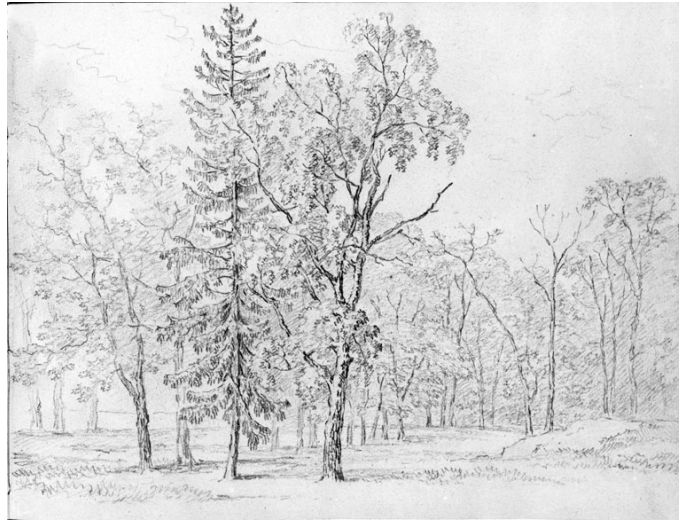
beseelten Naturerlebnisses zurücktritt. Die Skizzenbücher von Fahlcrantz zeigen, dass er sich mit Studien vor dem Motiv intensiv befasste. Abgesehen von den Zeichnungen, in denen er die Landschaft im Ganzen als Vorbereitung für das spätere Gemälde skizzierte, studierte er auch einzelne Objekte für die



C.J. Fahlcrantz, o.T. (Landschafts- und Baumstudie), o.J. WV 233

Komposition. Doch wie an der lavierten Tuschzeichnung, in der eine Landschaftsskizze sowie Einzelstudien dargestellt sind, zu erkennen ist, ging es ihm dabei mehr um die äußere Form der Bäume, die sich harmonisch in das Ganze des Bildes fügen sollten, als um eine identifizierbare Wiedergabe. Nur selten sind Pflanzen und Bäume in seinen Werken so charakteristisch wiedergegeben, dass der Betrachter sie bestimmen könnte. Somit lässt sich die Naturdarstellung ohne weitere Bildelemente oder andere Spezifika nicht geographisch zuordnen, wird sie zu einer beliebigen Darstellung von Pflanzen in einer Landschaft. Bei der Darstellung der Bäume legte Fahlcrantz größeren Wert auf eine besondere oder individuelle Struktur der Stämme und Äste, was beispielsweise in dem gezeigten Gemälde der südschwedischen Waldlandschaft (WV 57) sichtbar wurde. In den Skizzenbüchern findet sich eine Vielzahl von Beispielen, in denen er in erster Linie Variationsmöglichkeiten in der Darstellung probierte, wie an diesem Studienblatt zu erkennen ist. Trotz des

umfangreichen Skizzenwerks, in dem die Studien zu Wald und Bäumen großen Raum einnehmen, wiederholt sich in den Gemälden die Darstellung der Bäume, wenn man das Werk von Fahlcrantz in seiner Ganzheit betrachtet. Diese Wiederholung bestimmter Typen und Formen von Vegetation ist besonders augenfällig in den topographischen Landschaften, die unter den Auftragsarbeiten zu finden



C.J. Fahlcrantz „Trädstudier“, o.J., WV 243

sind. In ihnen wiederholen sich nicht nur die Kompositionsschemata, sondern auch die Wiedergabe einzelner Bildelemente. Anschaulich wird dies an den Randbäumen, die im Vordergrund der Ansichten seitlich den Bildraum begrenzen und bei denen er die Darstellungsvielfalt der Skizzen nicht umsetzte. Die Art der Bildkomposition unterstreicht das bereits zitierte schablonenhafte Bildschema,³⁰² das Fahlcrantz in seiner Arbeit anwendete, ihm aber besonders im Spätwerk ermöglichte, einer Vielzahl von Aufträgen gerecht zu werden.

In den rahmenden Bäumen oder Baumgruppen erkennt man die Anleihen an das Werk Claude Lorrains, der diese in Zeichnungen und Gemälden immer wieder verwendete. Exemplarisch sei hier eine Zeichnung aus seinem „Liber veritatis“ angeführt, in der zwei Variationen des Baumes als rahmendes Bildelement zu sehen sind. In seinen idealen Landschaftsbildern variierte Lorrain diese mit architektonischen Elementen, was besonders in seinen Hafenbildern, beispielsweise in dem 1648 gemalten Bild „Einschiffung der Königin von Saba“ oder „Landschaft mit Jakob und Laban“³⁰³, zu sehen ist.³⁰⁴ Im 18. Jahrhundert wird

³⁰² H. Hedemann-Gade, undat., S. 19.

³⁰³ „Einschiffung der Königin von Saba“, 1648, National Gallery, London; „Landschaft mit Jakob und Laban“, 1676, The Governors of Dulwich Picture Gallery, London.

³⁰⁴ Vgl. N. Schneider, 1999, S. 133.



Claude Lorrain „Küstenszene mit Kampf auf der Brücke“, aus dem ‚Liber veritatis‘ III, 94, British Mus., London.

dieses Kompositionselement sowohl in der englischen Landschaftsmalerei, bei Wilson oder Sandby, als auch in den Werken deutscher Landschaftsmaler verwendet. Zu den deutschen Künstlern, die ebenfalls in der Nachfolge der klassischen Landschaft Lorrains standen, ist neben Franz Kobell (1749-1822) oder Johann Georg v. Dillis (1759-1841) vor allem an Jacob Philipp Hackert (1737-1807) zu denken.³⁰⁵ In Hackerts topographischen Landschaften, die wie



Jacob Ph. Hackert „Landschaft bei Itri“, 1788, Öl a. Lw., Stiftung J.Henkel, Düsseldorf.

die „Landschaft bei Itri“ einer streng geometrischen Komposition unterliegen,³⁰⁶ sind die Randbäume ein stets wiederkehrendes Bildelement.

Die Art, wie Fahlerantz dieses Element in den Ansichten stets in ähnlicher Manier verwendete, ist ein zentraler Aspekt der Kritik, die in der kargen Rezeption des 20. Jahrhunderts zu dem Werk von Fahlerantz formuliert wurde. So merkt Gunnarsson überspitzt hierzu an: „Fahlerantz’s studio paintings were

³⁰⁵ Vgl. M. Roethlisberger, 1993, S. 243-268.

³⁰⁶ M. Sitt/B. Baumgärtel, 1995, S. 42.

based to such a great extent on ready-made formulas that it is tempting to wonder whether he devoted any time at all to the study of nature.³⁰⁷ Es gibt zahlreiche Werke, die diese Aussage widerlegen, aber mit Blick auf die topographischen Landschaften muss man dieser Kritik auch bedingt zustimmen. Bedingt meint an dieser Stelle, dass die Bilder unter dem Aspekt zu betrachten sind, unter dem sie entstanden, was Gunnarsson vernachlässigt. Die Grundidee oder die Methode der Bildgestaltung bei Fahlcrantz, in der die einzelnen Elemente sich der Gesamtkomposition und der Stimmung unterordnen sollten, berücksichtigt diese Kritik nicht. „Den innerlighet, den försjunkenhet och sorgmodiga övergivenhet, som i bästa fall präglar människans förhållande till naturen i Fahlcrantz’ maleri, motsvarer helt romantikens allmänna inställning [...],“³⁰⁸ formuliert Berefelt den Gedanken der Naturwiedergabe in den Werken von Fahlcrantz, der nicht der Kritik von Gunnarsson direkt entgegensteht. Dieser Aspekt zeigt aber, dass die Qualität der Bilder nicht allein an der Komposition und der Darstellung der einzelnen Elemente abzulesen ist, sondern das Bild als Ganzes gesehen werden sollte. Der Konflikt, der sich zwischen dem Werk und der Kritik zeigt, basiert auf dem Hintergrund einer nicht realistischen Wiedergabe der Natur in Fahlcrantz Gemälden. Die Werke, die nach der Norwegenreise 1827 entstanden sind und bei denen man eine realitätsnähere Darstellung konstatieren kann, unterliegen einer auf den Gesamteindruck angelegten Bildgestaltung.

Norwegische und dänische Künstler in der ersten Hälfte des 19. Jahrhundert zeigen vielfach einen durchaus höheren Grad an Realität in den Darstellungen der Naturobjekte, unabhängig von der Gesamtkomposition ihrer Landschaftsbilder. In den Werken von C.W. Eckersberg, dessen Naturempfinden den Realismus in den Vordergrund stellt und die Poesie in der Malerei unterdrückte,³⁰⁹ und seiner Schüler in Kopenhagen findet man die Umsetzung der Naturstudien, die man bei Fahlcrantz vermissen könnte. Eckersberg hatte im Gegensatz zu Fahlcrantz eine Ausbildung genossen, die ihn zu einer direkteren Umsetzung seiner Studien vor der Natur veranlasste, was er an seine Schüler weitergab. Sein Weg hatte ihn von der Kopenhagener Akademie 1810 nach Paris

³⁰⁷ T. Gunnarsson, 1998, S. 85.

³⁰⁸ G. Berefelt, 1965, S. 223. – „Die Innerlichkeit, die Versunkenheit und schwermütige Einsamkeit, die im besten Fall das Verhältnis des Menschen zur Natur in Fahlcrantz Malerei prägen, entsprechen ganz der allgemeinen Einstellung der Romantik [...].“

³⁰⁹ H.E. Nørregård-Nielsen, 1990, S. 160.

geführt, wo er bei Jacques Louis David unterrichtet wurde, der eine intensive Beobachtung der Natur stets als ersten Schritt zur Annäherung an eine ideale Wiedergabe des Motivs sah.³¹⁰ Auf Paris folgten Jahre in Rom, in denen Eckersberg die Lehren Davids umsetzte und nah am Motiv oder vor der Natur seine Werke fertigte. Nach seiner Rückkehr nach Kopenhagen 1816 kehrte er auch zurück an die Akademie und wurde zwei Jahre später Professor. Er selbst malte seit dieser Zeit weniger Landschaftsbilder,³¹¹ aber er unterrichtete seine Schüler, wie Christen Købke (1810-48) oder Constantin Hansen (1804-80), in seinem Sinne. Dahl erlebte Eckersberg in Kopenhagen nicht mehr als Professor, da er bereits 1818 nach Dresden aufbrach, aber auch sein Ausgangspunkt war die dänische Kunstakademie. In Dresden lernte er einen anderen Umgang mit der realistischen Wiedergabe der Natur, als sie Eckersberg in Kopenhagen vermittelte, aber auch er gelangte zu einer Auffassung, die eine genauere Wiedergabe der Naturstudien im Gemälde beinhaltete. Seine Werke, die er von seiner norwegischen Heimat malte, sind nicht frei von einer stimmungsbetonten Darstellung, aber die Landschaft und die einzelnen Naturelemente wirken realistischer, als man es in den Werken von Fahlerantz sieht.



J. Chr. Cl. Dahl „Norwegische Berglandschaft“, 1819, Öl a. Lw., Nationalmuseum Stockholm.

Die „Norwegische Berglandschaft“ von Dahl, die er im Jahre 1819 malte, veranschaulicht, dass er neben der realitätsnahen Landschaftsdarstellung auch die damit verbundene Stimmung in dem Bild wiedergeben möchte. Im

³¹⁰ T. Gunnarsson, 1998, S. 8.

³¹¹ T. Gunnarsson, 1998, S. 14.

Vordergrund die Idylle in der Hirtenszene betont den großartigen Eindruck der Bergwelt, die mit Hilfe von Licht- und Schattendarstellungen noch verstärkt wird. Dahls Ambition seiner frühen Jahre „to paint the nature in its free, wild state“³¹² beinhaltete nicht, dass er seine Werke vor der Natur malte, sondern diese auch in seinem Dresdner Atelier nach Skizzen, die er von den Reisen mitbrachte, fertigte.

Nahezu unbeeinflusst von den Tendenzen in der Landschaftsmalerei norwegischer und dänischer Künstler wirkte Fahlerantz in Stockholm. Unbeeinflusst auch von den Erfahrungen einer Studienreise nach Paris, Rom oder Dresden und namhafter Lehrer wie David. Er kannte zwar Werke von Dahl und Eckersberg, aber er hatte diese erst in den Zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts gesehen, in einer Phase, in der er einen eigenen Stil bereits gefunden hatte. Seinen Anspruch in der Naturdarstellung hatte er mit seinem Werk deutlich gemacht. Die Diskrepanz in der realistischen Wiedergabe zwischen Skizzen oder Studien und dem ausgeführten Gemälde war in der Korrespondenz nie ein Thema, wie er sich generell in den Briefen kaum zu eigenen Arbeiten geäußert hat. Er erwähnt zwar Jacob von Ruisdael und Claude Lorrain als große Meister mit Vorbildcharakter, schreibt aber nie ausführlicher, was er an ihren Arbeiten bewundert. Abgesehen von seinen Äußerungen zu den Figurenszenen in Lorrains Werken, die er unverständlich findet, wenn es dem Künstler um die Darstellung der Natur ginge, erfahren wir nichts über seine Ideale der Landschaftsmalerei. Der Erfolg, den er mit seinen Werken auf den Akademieausstellungen seit 1802 hatte und der auch mindestens zwei Jahrzehnte anhielt, war für ihn eine Bestätigung seiner Bild Darstellungen.

Neue Impulse für seine Landschaftsmalerei brachten bis zu der Norwegenreise 1827 lediglich die Ideen des *Götiska Förbundet*. Dem Nationalgedanken und der Wiederbelebung der schwedischen Geschichte entsprach er mit der Wahl seiner Motive, es bewog ihn aber auf den ersten Blick nicht dazu, sich intensiver mit der schwedischen Flora und deren Darstellungsmöglichkeiten auseinanderzusetzen. Die Skizzenbücher, die auch Gunnarsson in seiner Kritik anführt, lassen jedoch erkennen, dass eine Beschäftigung mit dem Thema durchaus stattgefunden hat. Die Blätter zeigen neben Landschaften, Architektur und Wolkenstudien in erster Linie Bäume und Pflanzenstudien. In diesen Skizzen

³¹² T. Gunnarsson, 1998, S. 90.

wird die Idee einer naturnahen Wiedergabe sichtbar, die er allerdings in kaum einem Gemälde umsetzte. Dieser Konflikt in der Umsetzung, der teils in seinen Werken deutlich ist, wird ihm sicher bewusst gewesen sein.

Von einer Umsetzung der Vegetationsstudien und -skizzen kann man am ehesten in den Waldlandschaften sprechen. Diese Arbeiten, die v.a. auf die Jahre von 1810-1840 datiert werden können, zeigen einen anderen Umgang in der Naturwiedergabe als es in den zahlreichen topographischen Ansichten der Fall ist. Wie das undatierte Gemälde einer Waldlandschaft mit Vieh entstanden diese Motive als freie oder private Arbeiten, wodurch Fahlcrantz in seiner Gestaltung nicht gebunden war. Den Vordergrund bilden in der rechten Bildhälfte mehrere größere und im Detail gemalte Bäume hinter etwas Buschwerk, links davon ein Bach, der sich an einer Stufe bricht und mit brodelndem Wasser dargestellt ist. Er bildet den Übergang zum Mittelgrund mit einer Waldwiese, die von Bäumen



C.J. Fahlcrantz „Metsämaisema, jossa on karjaa“
(Waldlandschaft mit Vieh), o.J., WV 122

gesäumt wird, und auf der Vieh sowie eine Person zu sehen ist. Die Baumreihe rechts zieht sich perspektivisch in den Bildhintergrund, der nur noch undeutlich zu erkennen ist. Zwischen den Bildgründen korrespondierende Elemente wie Wege oder Bäche arbeitete Fahlcrantz meist in diese Waldlandschaften mit ein, wie bereits bei der vergleichbaren Darstellung aus dem südlichen Schweden zu sehen war (WV 57). Die grün-braunen Farbtöne, die er für die Vegetation

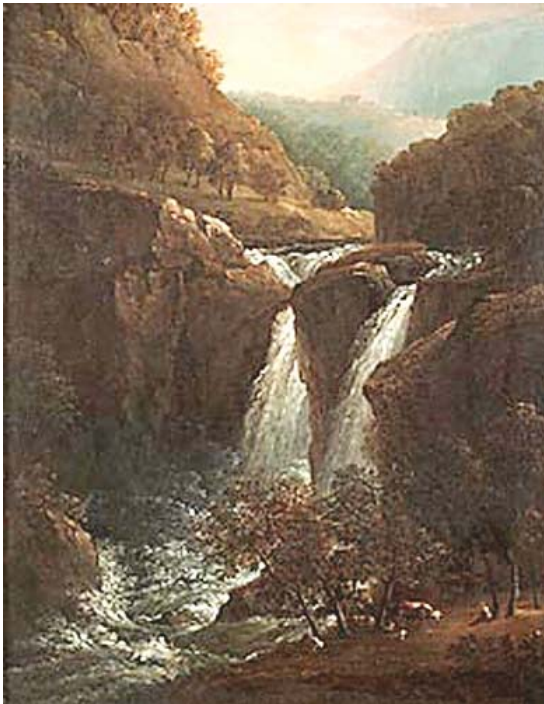
verwendete, verschmelzen im Mittel- und Hintergrund miteinander, nur im Vordergrund sind die Baumstämme und Blätter weiter ausgearbeitet. Der Himmel erstrahlt in hellen gelblich-bläulichen Farbtönen hinter den Kronen der vorderen Bäume. Die Farbpalette ist bei diesen Landschaften ähnlich, es sind die gleichen Töne, die Fahlcrantz auch in anderen Werken verwendete. Im heutigen Zustand erscheinen die ohnehin in dunklen und warmen Farben gemalten Waldpartien fast Schwarz, bedingt durch die bereits erwähnte Untermalung. Besonders der Vordergrund zeigt an einigen Stellen noch wie nuanciert Fahlcrantz die Pflanzen darstellte und dabei die Wirkung des Lichts berücksichtigte.

Selbst in diesen naturnahen Landschaftsbildern fehlt es an Klarheit und Realitätsnähe, die bei zeitgenössischen Landschaftsmalern zu finden war. Doch es ist erneut zu betonen, dass Fahlcrantz' Position zur Landschaftsmalerei und den Idealen einer Naturdarstellung, wie sie mit der Romantik entstanden, eine andere war, als die Eckersbergs oder Dahls. Dies ist sicher auch im Kontext der Rezeption der Romantik, wie sie in Schweden stattgefunden hat, zu sehen. Fahlcrantz' Vorstellung einer beseelten Natur, der er mit seinen Werken Ausdruck verleihen konnte, lag in einer ruhigen Landschaft, dem stillen Idyll, dem man in seinen Gemälden begegnet. „Naturen blev därför ett objekt för andakt och kontemplation och landskapsmåleriet präglas givetvis starkt av denna syn“,³¹³ heißt es in dem Vorwort zu einer Ausstellung über die Romantik in der schwedischen Landschaftsmalerei von 1780-1870. Der pantheistische Grundgedanke im Naturverständnis der Romantik, der u.a. auf die Schriften Wackenroders zurückgeht, war sowohl in der romantischen Literatur Schwedens präsent als auch in der bildenden Kunst. Kurz nach 1810 entwickelte sich die romantische Literaturbewegung v.a. aus der Opposition gegen die Vertreter des Klassizismus an der Schwedischen Akademie in Stockholm.³¹⁴ Zu den führenden Anhängern der Oppositionsbewegung zählten der Schriftsteller Per Daniel Atterbom sowie der Dichter und Kritiker Lorenzo Hammarsköld, die beide bereits um 1810 Werke von Fahlcrantz auf den Ausstellungen der Akademie gesehen hatten. Atterbom zeigte ebenso wie Hammarsköld überschwängliche Begeisterung für seine Landschaftsbilder, letzterer schrieb

³¹³ F. Carlsson, 1985, S. 4. – „Die Natur wird daher ein Objekt der Andacht und Kontemplation und die Landschaftsmalerei wird natürlich stark davon geprägt.“

³¹⁴ G. Hägg, 1996, S. 206f.

u.a., dass alles in Fahlcrantz Bildern „är så ljuvt och stilla som när dygden, trygg vid Försynens vård, bortlägger sina mödor och bekymmer för att bliva salig genom beskådning av det oändligas godhet [...]“³¹⁵ Diese Worte machen deutlich, dass Fahlcrantz mit seiner Landschaftsdarstellung ganz im Sinne der schwedischen Romantiker wirkte, deren Naturverständnis einer realistischen oder gar wissenschaftlichen Auffassung entgegenstand. In einem Brief an Fogelberg im Februar 1822 drückt er seine Gedanken über die ruhige und idyllische Landschaft im Gegensatz zu den Darstellungen großartiger realistischer Naturszenen aus. Ausgangspunkt für das folgende Zitat ist seine Verwunderung darüber, dass es so wenige Darstellungen der Alpen gäbe und die großen Meister der Landschaftsmalerei am ehesten offensichtlich die Idylle als Motiv bevorzugten. „Är känslan däraf för våldsamt eller för flygtigt, eller äro konstnärerna med största talanger ej alltid de med djupaste känslan, - eller är det lugna egentligen konstens skönhet?“³¹⁶ schrieb Fahlcrantz in dem Brief. Mit den Darstellungen bewegter oder gewaltiger Naturmotive als ruhige idyllische Landschaft gibt er für seine Arbeit bereits die Antwort auf die Frage. Zu diesen



C.J. Fahlcrantz „Forslandskap“, o.J., WV 132

³¹⁵ Zitat nach B. Lindwall, 1994, S. 55. – alles in F-z. Bildern „ist so anmutig und still wie die Tugend, geborgen im Gedanken an die Vorsehung, Mühen und Kummer ablegend um glücklich zu werden durch das Betrachten der unendlichen Göttlichkeit [...]“

³¹⁶ Brief von Fahlcrantz an B.E.Fogelberg vom 3. September 1822; Archiv d. Königl. Kunstakademie, Stockholm. – „Ist das Gefühl davon zu gewaltig oder zu vergänglich, oder sind die Künstler mit dem größten Talent nicht immer die mit stärksten Gefühl – oder ist das Ruhige eigentlich die Schönheit der Kunst?“

Landschaften gehören die Bilder von Gebirgslandschaften oder Landschaften mit reißenden Bächen oder Wasserfällen. Die Landschaft mit Wasserfällen, die nicht genau datiert ist aber in die Jahre um 1830 eingeordnet werden kann, zeigt eine solche Flusslandschaft vor dem Panorama eines Gebirgszuges, das man im Hintergrund erkennen kann. Der Wasserfall ist trotz des starken Gefälles, das er überwindet, nicht als tobendes Gewässer dargestellt, sondern bildet im Zusammenspiel mit der umliegenden Landschaft im Vorder- und Mittelgrund eine harmonische Einheit. Die Idylle wird betont durch die Hirtenszene auf der Wiese unter den Bäumen vor der Kulisse des herabstürzenden Wassers. Harmonisch wirken ebenfalls die steilen Berghänge im Hintergrund, die teils mit Bäumen bewachsen sind. Die hellen Farben des Himmels und die blassen Farbtöne, in denen das Gebirge im Hintergrund dargestellt sind, bilden einen Kontrast zu den primär gewählten Brauntönen davor, was möglicherweise durch den gegenwärtigen Zustand des Bildes, bei dem die Farben sich durch die Untermalung verändert haben, noch verstärkt wird. Fahlerantz macht aus einer ursprünglichen und schroffen Gebirgslandschaft eine Ansicht, die einen kontemplativen Charakter vermittelt. Diese Harmonisierung der Landschaft verringert aber auch das individuelle Moment, das eine imposante Natur, wie die hier dargestellte Berglandschaft hat. Selbst wenn er im Vordergrund beginnt, die Darstellung realitätsnaher zu malen, wie an der Struktur des Felsens und des Wasser zu erkennen ist, sind die Objekte im Mittelgrund wieder in weichen Kontrasten wiedergegeben. „För att förstärka intrycket av stillhet och meditativ ro försänker han vanligen sina målningar i en förtonande skymningsdager“,³¹⁷ beschreibt Berefelt kritisch die Umsetzung des Landschaftsmotivs in ein romantisches Stimmungsbild.

Einer realistischen Darstellung der Natur, wie sie zeitgenössische Künstler geschaffen haben, steht Fahlerantz Anspruch eines stimmungsbetonten und auf die Gesamtkomposition ausgerichteten Gemäldes gegenüber, der durch die Positionen der Romantik, wie sie primär von schwedischen Literaten vertreten wurde, getragen oder gefördert wurde. Für Fahlerantz war dieser Konflikt lediglich in der Konfrontation mit seinen Schülern von Bedeutung, deren Bestreben nach einer realistischen Landschaftsmalerei er aber nicht missbilligte, sondern sie lediglich zur Kenntnis nahm, wie er auch die Werke Dahls oder

³¹⁷ G. Berefelt, 1965, S. 222. – „Um den Eindruck der Stille und meditativer Ruhe zu verstärken, versenkt er normalerweise seine Gemälde in ein verblassendes Licht der Dämmerung.“

Eckersbergs für angemessene Landschaftskunst hielt, ohne selbstkritisch seine Arbeiten daran zu messen. Dieser Konflikt zwischen einem wissenschaftlichen Anspruch und einer individuellen ästhetischen Autonomie³¹⁸ ist nicht nur bezeichnend für die romantische Landschaftsmalerei in Schweden in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, sondern auch generell für die Landschaftsmalerei der Romantik. Carl Gustav Carus, der mit seinen Briefen zur Landschaftsmalerei ein neues Verständnis von Kunst und Natur einforderte, widersprach damit dem subjektiven Anspruch einer individuellen Darstellung dieser Natur, wie ihn in Deutschland Caspar David Friedrich in seinem Werk vertrat. Fahlerantz Anspruch entspricht nicht dem von Friedrich, aber für ihn war ebenfalls die persönliche Stimmung, die er in seinen Gemälden ausdrückte, vorrangig. Der Mangel einer realistischen Darstellung der einzelnen Bildobjekte trotz eines individuellen Stimmungsmoments ist aus heutiger Sicht ein relevanter Kritikpunkt, der aber letztlich auf die begrenzten Studienmöglichkeiten in dem Fach in Schweden seiner Zeit zurückzuführen ist. Diese Kritik kann aber nicht dazu dienen, sein Werk an sich in Frage zu stellen.

³¹⁸ Vgl. Jenns E. Howoldt, 2002, S. 9.

VI. Nation und Kunst

„Die Politisierung der Landschaftsstimmung in der Malerei setzt offenbar dort ein, wo die Malerei auch die Landschaft als Landschaft entdeckt hat“,³¹⁹ schreibt Martin Warnke über den politischen Aspekt der Landschaftsmalerei. Die Bedeutung der Landschaftsmalerei als Ausdruck eines Besitz- oder Machtanspruches lässt sich lange vor den Ansichten von Schlössern und Parks des Adels und der wohlhabenden Bevölkerung in England des 18. Jahrhunderts konstatieren. Bereits in Simone Martinis Fresko des „Guido Riccio da Fogliano“ von 1328 oder den um 1340 entstandenen Fresken Ambrogio Lorenzettis im Palazzo Pubblico in Siena mit dem Titel „Die Folgen der guten Regierung“ steht die dargestellte Landschaft für die Macht der Regierung über Stadt und Land.³²⁰ Die Darstellung von Landschaften in Herrscherportraits oder Historienbildern in den späteren Epochen haben oft eine ähnliche Funktion. Erst als sich im 17. Jahrhundert die Landschaft als eigenständige Gattung und als alleiniges Bildmotiv behaupten kann, verändert oder erweitert sich auch ihre politische Funktion. Die topographischen Ansichten von Städten und Landschaften in den Niederlanden nach 1600, deren Entwicklung in engem Kontext mit der Kartographie stehen,³²¹ führten auch zu einer Entwicklung in der Landschaftsdarstellung, die der Natur als Bildmotiv eine symbolhafte Funktion auch im Bezug auf die historischen und politischen Umstände gaben. Dies setzt sich in der Rezeption der niederländischen Landschaftsmalerei dieser Zeit fort, insbesondere mit Beginn der Romantik und deren zahlreichen Künstlern, die sie als Vorbild einer realen Landschaft im Kontrast zur klassischen Darstellung sahen. Mit dieser groben Skizzierung der politischen Bedeutung der Landschaftsmalerei sei nur angedeutet, dass sie im Laufe ihrer Geschichte und Entwicklung stets auch mehr war als Hintergrund oder Darstellung von Natur. Besonders in der Historie der Vedutenmalerei, die in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts den Schritt zu einer wirklichkeitsgetreuen Momentaufnahme machte, ist die politische Funktion über das reine Abbild hinaus deutlich und von Relevanz für die Landschaft als Träger einer nationalen Identität.

³¹⁹ M. Warnke, 1992, S. 138.

³²⁰ Vgl. N. Schneider, 1999, S. 17-21.

³²¹ Vgl. S. Alpers, 1998, S. 213-286.

Diese Bedeutung der Landschaftsmalerei wird anschaulich in der englischen Kunst des 18. Jahrhunderts, die in Kapitel I als eine Grundlage der romantischen Landschaftskunst bereits vorgestellt wurde. Als Vergleichsmoment für das Verhältnis von Kunst und der nationalen Bewegung in Schweden oder auch generell in Skandinavien bietet die englische Malerei wichtige Aspekte. Neben der Landschaft boten selbstverständlich auch die anderen Kunstgattungen Motive, in denen sich der nationale Gedanke widerspiegelte. Im Sinne des Themas dieser Arbeit ist jedoch die Konzentration auf die für die Landschaftsmalerei relevanten Gesichtspunkte sinnvoll. Zur Rezeption der englischen Landschaftsbilder des 18. Jahrhunderts merkt Stephen Daniels an: „Looking at English scenery, rather than the more wanted landscape of the Roman campagna or the Alps, was itself esteemed as a patriotic act.“³²² Die patriotische Haltung der Betrachter geht danach im Bezug auf die topographischen Landschaften über die Präsentation des eigenen Besitzes hinaus. Als Träger einer nationalen Identität, als die die Landschaften von Wilson, Sandby u.a. betrachtet wurden, musste eine Identifikation mit den Motiven möglich sein. Die Grundlage oder Voraussetzung für diese Identifikation ist die Erfahrung oder das persönliche Erleben des Individuums oder im Falle der Kunst des Betrachters.³²³ Die vertraute englische Landschaft als Motiv ermöglichte den Besuchern von Ausstellungen und den Käufern diese Identifikation.

Der Erfolg, den die englische Landschaftsmalerei in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts mit topographischen Ansichten hatte, beruhte einerseits auf dieser Option für den Betrachter, andererseits lag er in dem veränderten Verständnis der Natur, die in der Kunst zu sehen war. Richard Wilson und die zeitgenössischen englischen Landschaftsmaler zeigten aber „in ihren Kompositionen und im Stil der Pinselührung noch eine Bewusstheit, die das in ihrem Jahrhundert eigene Gefühl der Überlegenheit über die Natur widerspiegelt. Die Natur muss geordnet, das heißt, vervollkommnet werden.“³²⁴ Diese Naturauffassung bildet für Pevsner einen wichtigen Teil des „Englischen in der englischen Kunst“, wie er seine Betrachtung betitelte. Es ging ihm dabei nicht darum zu definieren, was spezifisch englisch sei an der Malerei dieser Epoche, sondern darum den

³²² S. Daniels, 1993, S. 48.

³²³ Ch. Tilly, 1995, S. 7.

³²⁴ N. Pevsner, 1974, S. 182.

Charakter dieser Kunst zu umschreiben.³²⁵ Für den Aspekt einer nationalen Kunst ist die Charakterisierung dieser Kunst entscheidend. Der nationale Charakter der schwedischen Kunst in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts lässt sich über einen vergleichbaren Ansatz erschließen.

Voraussetzung für ein nationales Empfinden ist u.a. eine Kontinuität in der Geschichte eines Landes als Einheit, was in Europa um 1800 nur für einige Staaten zutraf, zu denen neben Frankreich oder Dänemark auch Schweden zählte.³²⁶ Der Anlass für ein Erstarren des nationalen Bewusstseins war in der Geschichte oft die Folge von staatspolitischen Misserfolgen und wirtschaftlichen Depressionen. In Schweden lagen die Ursachen primär in der territorialen Neustrukturierung Nordeuropas aufgrund von kriegerischen Auseinandersetzungen, in deren Folge Finnland, das ein Drittel des Landes ausmachte und als fester Bestandteil Schwedens gesehen wurde, 1809 unter russische Hoheit fiel. Sekundäre Gründe finden sich in der ebenfalls durch die Kriege verursachten wirtschaftlich schlechten Situation und in der politischen Führungsschwäche des Königs König Gustav IV. Adolf, der durch einen Putsch im Jahre 1809 abgesetzt wurde. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts war der nationale Gedanke noch die Sache weniger Idealisten gewesen, „als kulturelles Band hatte sie die Sache der Gebildeten aller Stände umfasst.“³²⁷ Dies galt auch für nationale Bewegung, die sich um 1810 in Schweden bildete.

1. Die Götische Bewegung

Die Gründung des *Götiska Förbundet* in Stockholm am 16. Februar des Jahres 1811 war der Auftakt einer nationalen Strömung, die sich aber zunächst in erster Linie auf einen kleinen Kreis von Staatsbeamten beschränkte, dem sich dann Literaten, Künstler und Philosophen anschlossen. Die Bewegung bezog sich auf den Götizismus des 17. Jahrhunderts, der unter Gustav II. Adolf (1594-1632) entstanden war. Die Grundidee dieses Götizismus war die Vorstellung, dass der Norden Europas, also auch Schweden, das ursprüngliche Territorium der Goten

³²⁵ N. Pevsner, 1974, S. 12.

³²⁶ E. Balibar/I. Wallerstein, 1998, S. 100.

³²⁷ H. Schulze, 1994, S. 150.

gewesen sei, die dieses Gebiet verlassen und in der Folge große Teile Europas besiedelt hatten.

König Gustav II. Adolf, der sich in der Erbfolge der gotischen Könige sah, konstruierte seine Regentschaft um diesen Mythos, den er u.a. durch die „*Chronica Regni Gothorum*“³²⁸ des Geschichtsschreibers Ericus Olai aus dem 15. Jahrhundert bestätigt sah. Diese Idee, aus einem Konstrukt von Mythologie, Geschichte und fiktiven Zusammenhängen, erlaubte es, die Linie seiner königlichen Vorfahren bis in die Zeit zurück zu verfolgen, als die Goten noch in skandinavischen Gebieten lebten. Bereits vor ihm hatten sich im 12. und 13. Jahrhundert sowohl Schweden als auch Norweger auf die Goten als ihre Vorfahren berufen. Eine weitere Begebenheit in diesem Kontext ist eine Rede, die der schwedische Bischof Nicolaus Ragvaldi im Jahre 1434 auf dem Konzil von Basel hielt und in der er den damaligen König Erik von Pommern in der Nachfolge der gotischen Könige nannte. Weiter proklamierte er, dass die Goten, die Italien besiedelt hatten, aus Schweden und Skandinavien stammten, somit die nordischen Könige älter seien, als alle anderen bekannten Herrscherhäuser.³²⁹

Dieser gotische Mythos hatte neben den historisch-politischen Aspekten schon vor 1800 Wirkung auf Kunst und Literatur gezeigt. Ende des 17. Jahrhunderts verfasste Olof Rudbeck (1630-1702) ein Werk mit dem Titel „*Atland Sive Manheim*“³³⁰, in dem er darlegte, dass Platons Atlantis als Ursprung der Menschen und ihrer Sprache in Schweden gelegen habe.³³¹ In der Kunst wurde der Mythos auf weniger fiktive Weise aufgegriffen. So geht ebenfalls Eric Dahlbergs Bildwerk „*Svecia antiqua et hodierna*“, das auch mit dem Gedanken entstanden war, das götische Erbe in den Zeichnungen bzw. in den Stichen festzuhalten, auf den Götizismus zurück.³³² Mit dem Zeitalter der Aufklärung begann man im 18. Jahrhundert einen kritischeren Umgang mit der Geschichte und mit der Literatur, die im götischen Gedanken entstanden waren. Der Historiker Sven Lagerbring publizierte 1769-83 ein Werk zur schwedischen Geschichte,³³³ das als erste wissenschaftliche, historische Betrachtung gesehen

³²⁸ Auch unter dem Titel „*Historica Suecorum Gothorumque*“ bekannt.

³²⁹ B. Grandien, 1987, S. 28.

³³⁰ Auch: Olaus Rudbeck „*Atlantica*“, 1679-1702.

³³¹ G. Hägg, 1996, S. 89.

³³² B. Grandien, 1987, S. 29.

³³³ „*Svea rikets historia*“ in 4 Teilen, 1769-83; 1907 wurde der letzte Teil erstmals publiziert.

werden kann. Auf Anregung des Königs Gustav III. überlegte man, dieses Geschichtswerk zu illustrieren und beauftragte um 1783 Elias Martin mit Zeichnungen zu einzelnen Themen. Martin lieferte 32 Zeichnungen, lavierte Federzeichnungen, von denen aber nur zwei in Kupferstichen umgesetzt wurden.³³⁴ Die Götische Bewegung von 1811 entstand also nicht ausschließlich aus der Wiederbelebung alter Mythen, sondern konnte an eine götische Tradition anknüpfen, die seit dem Mittelalter auf verschiedenste Art weitergeführt wurde. Besonders in der Literatur griffen auch im Jahrhundert der Aufklärung Dichter auf den Stoff und die Motive des Götizismus aus dem 16. Jahrhundert zurück. Als Vorbote für den *Götiska Förbundet* gilt in der Lyrik das Werk „Skördarne“³³⁵ des Dichters Johan Gabriel Oxenstierna af Korsholm och Vasa (1750-1818), das vom Landleben in Schweden erzählt.³³⁶ Es waren zunächst Dichter und Literaten, die mit ihren Versen und Schriften die götische Bewegung nach ihrer Gründung unterstützten. 1809 formulierte Erik Gustaf Geijer (1783-1847), Dichter und Professor in Uppsala sowie Mitglied der Schwedischen Akademie, seine Meinung zur Krise des Landes mit den Worten: „Fäderneslandet hade nyss stått på branten av undergång och hade i detta ögonblick blivit dyrbarare för alla sina söner.“³³⁷ Geijer, gemeinsam mit Esaias Tegnér und Per Daniel Atterbom, waren die maßgeblichen literarischen Vertreter, die von Beginn an den *Götiska Förbundet* begleiteten. Das Publikationsorgan der Bewegung „Iduna“ erschien im Jahr der Gründung erstmalig und bot bis 1824 Dichtern, Kritikern und Schriftstellern die Gelegenheit, ihre Gedichte und Texte zu veröffentlichen. Den Stoff für ihre Lyrik fanden Geijer und Tegnér weniger in der nordischen Mythologie als vielmehr in den Schilderungen über die Wikinger. Ihre Gedichte und Sagen handelten von deren Leben und Taten, so erzählt Geijer in lyrischen Versen in „Vikingen“, 1811 verfasst, von einem jungen Wikinger, der auf einer Klippe am Meer sitzt, auf den Tod wartet und zurückblickt auf ein Leben, das aus Kampf, Plünderungen und Naturerlebnissen bestand.³³⁸ Die Geschichte der bereits erwähnten „Frithiofs saga“, die Tegnér 1825 fertiggestellt hatte, war eine norwegische Sage um einen Wikingerkrieger,

³³⁴ B. Allzén, 1990, S. 31.

³³⁵ „Skördarne“ – Die Erntenden, publ. 1796.

³³⁶ G. Hägg, 1996, S. 148.

³³⁷ Zitat nach B. Allzén, 1990, S. 60. – „Das Vaterland stand vor kurzem am Rande des Untergangs und wurde in diesem Augenblick kostbarer für alle sein Söhne.“

³³⁸ G. Hägg, 1996, S. 206.

zu deren deutschen Ausgabe Fahlcrantz 1832 vier Landschaftsansichten beigetragen hatte (WV 294). Die Popularität dieser Sage lässt sie als eines der herausragenden literarischen Werke erscheinen, die im Zuge dieses Wikinger-Kultes entstanden waren. Weniger erfolgreich waren die elegischen Gedichte und Dramen von Per Henrik Ling (1776-1839), einem enthusiastischen Mitglied des *Götiska Förbundet*. Ling sei selbst ein „götisk förbund“ sagte Tegnér³³⁹ aufgrund dessen überschwänglichem Engagements für die Bewegung. Für die 1814 gegründete *Sällskapet för Konststudium* hielt Ling Vorlesungen, in denen er über die Möglichkeiten der Darstellung eines götischen Motivs, das auf der Basis der klassischen Kunst entstehen könne, referierte. Sein Wissen darüber schöpfte er u.a. aus seinen Erfahrungen, die er während seines Aufenthaltes in Kopenhagen gesammelt hatte.³⁴⁰

In Dänemark hatte die Wiederbelebung der nordischen Kultur und Geschichte bereits in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts begonnen, indem man altnordische Sagen übersetzte und sich Dichter wie Adam Oehlenschläger (1779-1850) mit diesem Stoff befassten. In der Kunst war es vorrangig der Maler Nikolai A. Abildgaard (1743-1809), der sich Motiven der antiken Mythologie widmete, aber auch Interesse an der Darstellung der nordischen Mythen zeigte.³⁴¹ C.W. Eckersberg widmete sich in einzelnen Werken diesem Thema, so im Jahre 1817 entstand sein Gemälde „Baldurs Tod“ nach dem Stoff der „Edda“. Die Gestaltung der Figuren entsprang v.a. seiner Phantasie, aber er



C.W. Eckersberg „Balders Død“, 1817, Öl a. Lw., Königl. Kunstakademie Kopenhagen.

³³⁹ B. Allzén, 1996, S. 60f.

³⁴⁰ Ebda.

³⁴¹ Vgl. H.E. Nørregård-Nielsen, 1990, S. 134ff.

konnte sich auch an der Literatur orientieren, die sich im wissenschaftlichen Sinn mit der altnordischen Geschichte befasste. Der dänische Theologierofessor Jens Møller hatte 1812 eine Abhandlung über die Verwendung der nordischen Mythologie in den schönen Künsten verfasst, an der sich auch Ling orientierte. Für die Mitglieder an der Stockholmer Kunstakademie, die sich für die götische Idee begeisterten, waren Lings Vorlesungen ein wichtiger Anhaltspunkt, um eigene Werke in diesem Sinne zu gestalten. Obgleich Geijer der Auffassung war, dass sich die nordische Mythologie nicht für die bildende Kunst eigne, da sie eher symbolisch denn bildhaft oder plastisch fassbar sei,³⁴² widmeten sich Künstler wie J. G. Sandberg oder B. E. Fogelberg diesem Motivkreis. 1817 schrieb der *Götiska Förbundet* einen Wettbewerb aus, bei dem die beste Darstellung der nordischen Götterwelt prämiert werden sollte. Zur Vorbereitung auf diesen Wettbewerb hielt man die teilnehmenden Künstler dazu an, die „Edda“ und die Schriften Per Henrik Lings zu lesen. Die Preisträger waren Isak Salmson, der Thors Streit mit den Riesen in einem Relief darstellte, und Per Berggren (1792-1848), der den Preis für eine Zeichnung der Göttin Freia erhielt.³⁴³ Im darauf folgenden Jahr veranstaltete der *Götiska Förbundet* eine Kunstausstellung, auf der auch die Werke des Wettbewerbs gezeigt wurden. Als herausragend wurden die Arbeiten von Fogelberg und Sandberg gesehen, die an dem eigentlichen Wettbewerb nicht teilgenommen hatten. Sandberg hatte eine



J.G. Sandberg „Valkyria“, Öl a. Lw., Malmö Museum.

³⁴² B. Grandien, 1987, S. 57.

³⁴³ G. Nordensvan, 1925, Bd. I, S. 220.

Skizze zu der später ausgeführten Darstellung der Walküre gezeigt, mit der er v.a. seine Begabung als Portraitmaler unter Beweis stellte. Der unmittelbar zuvor gekrönte König Karl IV. Johan, der die Ausstellung besuchte, begeisterte sich für Fogelbergs Skizzen der nordischen Götter und beauftragte ihn, eine Statue von Odin und einen stehenden Kriegsgott anzufertigen. Fogelberg, der kurz nach dieser Ausstellung nach Paris und Rom aufbrach, fertigte die Skulpturen erst nach seiner Ankunft in Italien und schickte sie 1831 und 1845 von dort nach Schweden. Die Plastiken von Thor und Odin wurden als echter Ausdruck für den nordischen Geist und als Segen für die nationale Kunst verstanden.³⁴⁴

Nur Geijer setzte seine Kritik an der Darstellung der Figuren aus der nordischen Mythologie nach der Ausstellung fort. Er glaubte nicht, dass die in den Sagen nur ungenau beschriebenen Götter bildhauerisch dargestellt werden sollten, dieses sei den antiken Göttern vorbehalten.³⁴⁵ Diese Kritik fand natürlich Unterstützung bei dem Präsidenten der Kunstakademie, Silverstolpe, der am Klassizismus weiter festhielt und die götische Bewegung insbesondere in ihrer



B.E. Fogelberg „Oden“, 1830, Historiska Museet Stockholm

Wirkung auf die Kunst ablehnte. Trotz seiner Bedeutung in der götischen Bewegung konnte sich Geijer mit dieser Haltung jedoch nicht durchsetzen.

³⁴⁴ B. Allzén, 1996, S. 62.

³⁴⁵ B. Grandien, 1987, S. 57.

Der *Götiska Förbundet* setzte seine Bestrebungen auch im Bereich der Kunst noch bis zu seiner Auflösung im Jahre 1844 fort, verlor aber bereits in den Zwanziger Jahren an Bedeutung für die nationale Bewegung. Trotzdem hatte er bewirkt, dass die altnordische Geschichte mit ihren Mythen und Sagen wieder in das kulturelle und nationale Bewusstsein gelangt war. Die Kunst und die Literatur befassten sich im Zuge der nationalromantischen Strömungen sowohl in Schweden als auch in Dänemark in den weiteren Jahrzehnten mit Motiven aus der Sagenwelt und dem Volksleben ihrer Vorväter. In Gemälden von Nils Jakob Blommér (1816-1853), August Malmström (1829-1901) oder dem Eckersberg-Schüler Constantin Hansen (1804-1880) lebten die Szenen der nordischen Geschichte und der Gedanke des Götizismus fort.

Für die Landschaftsmalerei, die auf szenische Darstellungen verzichtete, waren die Anknüpfungspunkte an die götische Idee oder an die nordischen Sagen weniger zugänglich. Die Landschaftsbilder, die die Künstler in Dänemark, Norwegen oder Schweden während der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in oder von ihren Heimatländern schufen, entsprachen vielmehr einem nationalen Gedanken, der kulturelle Strömungen und die politische Gegenwart miteinander verband.

2. Nationalromantik

Die Nationalromantik in Skandinavien war im 19. Jahrhundert eine intellektuelle und künstlerische Bewegung, die ausgehend von der Romantik, den nationalen Aspekt in ihrem Schaffen betonte. Der Ursprung des Begriffes Nationalromantik ist nicht eindeutig belegbar und die Definitionen richten sich je nach dem thematischen Gebiet, auf das er angewandt wird. Deshalb beschränke ich mich auf die Erläuterung des Phänomens der Nationalromantik im Kontext des nationalen Prozesses in Schweden und Dänemark in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts. Der nationale Charakter, den die Romantik in diesen Ländern annahm, beruhte auf einer generellen Konstituierung als Nation nach mehreren politischen Misserfolgen und Katastrophen, den sowohl Dänemark als auch Schweden primär durch kriegerische Auseinandersetzungen erleben mussten. Während die Romantik allgemein sich mit der Weltseele, dem Individuum in der

Welt und in der Natur befasste, finden wir im Zuge der Nationalromantik eine inhaltliche Ergänzung mit Themen um die Geschichte der Völker, seiner Sprache und einem Interesse an der volkstümlichen Kultur. Diese Aspekte sind in Schweden mit der götischen Bewegung und deren Fortführung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in der aus einer Bewegung von Künstlern, Literaten und Philosophen so etwas wie eine Volksbewegung wird,³⁴⁶ verbunden. Ähnlich verhält es sich in Dänemark, wo sich aus einer Opposition gegen den Fremdeinfluss in der Kultur und der Wiederbelebung der altsprachlichen Quellen in Form der Sagen eine nationale Bewegung gebildet hatte.

Das Nationale oder die Nation versteht sich in diesen Ländern vor allem als geistiges Prinzip, als den Versuch der Schaffung einer „Solidargemeinschaft“, deren Grundlage zum einen eine gemeinsame Sprache bildet, aber besonders eine gemeinsame Geschichte, die es galt kulturell aufzuwerten.³⁴⁷ Dieser Gedanke wurde in beiden Ländern aufgenommen und führte darüber hinaus in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auch dazu, dass es in Dänemark wie auch in Schweden intellektuelle Kreise gab, die an eine gemeinsame Geschichte glaubten. Ein Skandinavismus, der v.a. von Studentenkreisen propagiert wurde, fand neben dem Blick auf eine gemeinsame Historie auch ihre Bestätigung in dem gemeinsamen Ursprung der Sprachen. Dieser gemeinsame Weg wurde politisch nie umgesetzt und endete, so Grandien, mit dem Territorialverlust von Schleswig-Holstein und Lauenburg für Dänemark.³⁴⁸

Eine zeitliche Gliederung der skandinavischen Nationalromantik, wie sie Lars Lönnroth vorschlägt, berücksichtigt nur bedingt die Entwicklung der Kunst in beiden Ländern.³⁴⁹ Eine erste Phase beginnt in dieser Gliederung bereits vor 1800 u.a. mit der Ablehnung des französischen Klassizismus und für die Literatur in der Konfrontation mit der Volksdichtung. Der Klassizismus war in Schweden unter Gustav III. in der Kunst noch omnipräsent und verlor seine Wirkung erst in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts. Der Götizismus, der andere Motive forderte, war ein Faktor, der die klassizistische Idee ihre Bedeutung verlieren ließ.

³⁴⁶ L. Lönnroth, 1992, S. 101f.

³⁴⁷ Vgl. H. Schulze, 1995, S. 109.

³⁴⁸ B. Grandien, 1987, S. 25.

³⁴⁹ L. Lönnroth, 1992, S. 101f.

Die Akademie unter der Führung F.S. Silverstolpes verteidigte über mehrere Jahrzehnte den Klassizismus trotz der Opposition, die durch die Begeisterung des Königs Karl IV. Johan für die götische Ideologie verstärkt wurde.³⁵⁰ In dieser ersten Phase veränderte sich für die Kunst mit dem Ende der gustavianischen Zeit in Schweden nur wenig. Der Einfluss ausländischer Künstler an der Akademie wurde geringer, aber auch die Bedeutung der Kunst verringerte sich, da sie von dem Nachfolger Gustav III. weniger unterstützt wurde.

Die zweite Phase von 1800-1850 nennt Lönnroth die Romantik des Goldenen Zeitalters, was begrifflich primär auf die dänische Kunst zutrifft. Für die Kunst Schwedens war dies in erster Linie eine Phase der Erneuerung, in der die Grundlagen für eine weitere Entwicklung einer nationalen Kunst gelegt wurden, die sich langsam den aktuellen europäischen Strömungen anglich. Die Rezeption der schwedischen Kunstgeschichtsschreibung zu dieser Phase ist unterschiedlich, aber erst in aktuelleren Betrachtungen verliert sie den Charakter einer bedeutungslosen Epoche für die Kunst Schwedens, da sie nicht mehr nur im Vergleich zu den nach außen erfolgreichen Epochen, wie in den Jahrzehnten nach 1880, gesehen wird.³⁵¹ Die schwedische Literatur dieser Zeit erhielt deutlich früher die angemessene Anerkennung, allen voran Dichter und Schriftsteller wie Tegnér, Geijer und Atterbom.

Mit der dritten Phase ab 1850 wurde die Nationalromantik nach Lönnroth nicht mehr nur von Kulturschaffenden und Intellektuellen getragen, sondern sie wurde zu einer Bewegung, die größere Teile der Bevölkerung mit einbezog. Eine Verbesserung des Bildungswesens, das ausgehend von den Grundtvigschen Reformen in Dänemark auch in Schweden und Norwegen Wirkung zeigte, sorgte für einen höheren Bildungsgrad in der Bevölkerung und somit auch für eine bessere Vermittelbarkeit der nationalen Ideen. Dieses Modell einer zeitlichen Untergliederung der Nationalromantik in Skandinavien zeigt die Entwicklung von einer oppositionellen Bewegung zu einer verbreiteten kulturellen und gesellschaftlichen Bewegung.

Die historische Abfolge der Nationalromantik sagt aber nur bedingt etwas aus über ihren Charakter und darüber, welche Bedeutung sie für die Kunst oder speziell für die Landschaftsmalerei hatte. Hätte sich die romantische Landschaftsmalerei in Schweden oder generell in Skandinavien ohne die nationale

³⁵⁰ B. Lindwall, 1994, S. 73.

³⁵¹ Vgl. E.-L. Bengtsson, 1999, S. 143.

Bewegung überhaupt so entwickelt? Die Philosophie der Romantik beinhaltete zunächst eine Stärkung des Subjektes in der Kunst und bedingte dadurch auch ein verändertes Verhältnis zur Natur. Die Kunstanschauung Schlegels war Maßstab für die romantische Landschaftsdarstellung, die in dem Satz „der Mensch ist in der Kunst die Norm der Natur“³⁵² eine ihrer Kernaussagen trifft. Ausgehend von diesem Grundsatz entstanden ein Großteil romantischer Landschaften in Deutschland und auch in Skandinavien. Trotz aller Erhabenheit der Natur und dem Anspruch einer realistischen Wiedergabe in der Kunst bleibt doch der subjektive Blick des Künstlers, der sich in dem Landschaftsbild widerspiegelt. Diesem widerspricht auch Carus nicht in seiner Forderung nach einem objektiven Stil in der Landschaftskunst, denn auch er kommt zu einer Vorstellung von Kunstschönheit, die auf einer höheren Erkenntnis beruht. „Diese begreift Kunst als den Gipfel der Wissenschaft, das geistige Auge des Künstlers fasst die beobachteten und isolierten naturwissenschaftlichen Phänomene zu einer Gesamtschau zusammen“,³⁵³ fasst Busch den Gedanken zur objektiven Darstellung von Carus zusammen.

Die Entwicklung der Landschaftsmalerei in der frühen Nationalromantik war in Skandinavien grundsätzlich bedingt durch die unterschiedlichen äußeren Einflüsse und Bedingungen in den Ländern. Ein wichtiger Faktor waren auch die Lebenswege und die Erfahrungen, die die Künstler in ihrer Ausbildung und auf ihren Studienreisen sammelten. Es ist fraglich, ob die Landschaftsbilder von Johan Christian Clausen Dahl den Grad an Naturerleben oder, wie Gunnarsson es nennt, „a kind of romantic realism“³⁵⁴ vermittelt hätten, wäre er nicht nach Dresden gegangen. Die Schüler der Eckersberg-Schule profitierten sicherlich von den Erkenntnissen, die ihr Lehrer auf seiner Studienreise in Paris und Rom gesammelt hatte. Fahlcrantz in Stockholm schöpfte sein Wissen über die Darstellung der Natur primär aus den Studien seiner Vorbilder und dem, was Künstler wie Elias Martin von der europäischen Landschaftsmalerei an der Akademie vermittelt hatten. Sie alle fanden in der Natur ihrer Heimatländer die Motive, die sie im Sinne der Romantik in ihren Gemälden festhalten wollten. Die nationalen Bewegungen in den jeweiligen Ländern, die in Dänemark und Schweden ähnliche Ursachen und Ziele hatten, förderten die Darstellung der

³⁵² Zitat A.W. Schlegel aus: E. Roters, 1995, S. 38.

³⁵³ W. Busch, 1997, S. 264.

³⁵⁴ T. Gunnarsson, 1998, S. 89.

heimatlichen und nationalen Motive einerseits ideologisch, andererseits auch wirtschaftlich.

Die Nachfrage nach Darstellungen der nationalen Natur und Landschaft wuchs selbstverständlich im Zuge der nationalromantischen Bewegung, was am Werk von Fahlcrantz besonders deutlich wird. Es ist denkbar, dass sich Künstler wie Fahlcrantz ohne diese nationalen gesellschaftlichen Tendenzen nicht so kontinuierlich und intensiv mit der eigenen Landschaft beschäftigt hätten. Am Anfang seines Œuvre stehen eine Vielzahl von Phantasielandschaften, die in der Zeit nach der Gründung des *Götiska Förbundet* und der zunehmenden Bedeutung der nationalromantischen Bewegung deutlich weniger werden und seine Werke fast ausschließlich identifizierbare schwedische Landschaften zeigen.

Für die Bildhauerei und die weiteren Gattungen der Malerei eröffnete die nationalromantische Bewegung einen neuen Motivkreis, den sie sich in Schweden erst erschließen mussten. Der Götizismus mit seiner Schwärmerei für das Altertum des Nordens und seiner Mischung aus Patriotismus und Romantik sei zu einem wesentlichen Zug des kulturellen Lebens nach 1810 geworden und die neue Vaterlandsliebe wurde der Keim für eine kulturelle und wirtschaftliche Kraftentwicklung, konstatiert Svante Nordin.³⁵⁵ Es zeichnet sich eine für beide Seiten positive Wechselwirkung zwischen der romantischen Landschaftsmalerei und den nationalen Bewegungen in Dänemark und Schweden ab. Die Künstler wurden in ihrem Bestreben, die heimische Landschaft zu malen, gefördert und sie schufen damit Kunstwerke, die die Identifikation mit der eigenen Nation über die Landschaftsdarstellungen ermöglichten. Der Künstler konnte im Sinne Schlegels die Natur darstellen, da auch sein nationales Empfinden, sofern er sich damit identifizierte, in der Wiedergabe der Landschaft von Bedeutung wurde.

3. Das nationale Motiv bei Fahlcrantz

„Fahlcrantz les conçut, et devint ce qu’il est maintenant: L’ornement de sa patrie. Celle-ci est pour lui le sanctuaire de ses études; son pinceau l’immortalise

³⁵⁵ S. Nordin, 1987, S. 32.

et son cœur est tout entier à la Suède”,³⁵⁶ schrieb Marianne Ehrenström über das Verhältnis von C.J. Fahlcrantz zu Schweden, das sie in seinem Werk erkannte. Hinter diesen poetischen Worten steht aber eine der wenigen Zeitzeugen, die sich selbst mit der Landschaftsmalerei befassten und mit ihrer Schrift über die schönen Künste in Schweden einen zeitgenössischen Eindruck seiner Werke überliefert haben. Diese Werke waren, so scheint es jedenfalls nach den Worten Ehrenströms, Bilder, in denen Schweden ihre Heimat erkannten. Ob nun das Betrachten einer schwedischen Landschaft ebenso eine patriotische Tat war, wie sie Stephen Daniels für das nationale Motiv in England konstatiert hatte,³⁵⁷ lässt sich auch aus den weiteren Äußerungen Ehrenströms zu Fahlcrantz nicht erschließen. Fast hundert Jahre nach der Veröffentlichung der Schriften von Marianne Ehrenström schrieb Georg Nordensvan einleitend zu dem Absatz über Fahlcrantz in seiner schwedischen Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts: „Vildmarksromantiken hade haft sina företrädare bland målare och tecknare i Sverige. Romantisk naturidyll och naturpoesi fick sin främste tolk i Fahlcrantz.“³⁵⁸ Als nahezu einziger schwedischer Vertreter der frühen nationalromantischen Landschaftsmalerei war Fahlcrantz der erste Künstler, der schwedische Motive in größerem Umfang in Gemälden wiedergegeben hat. Elias Martin hatte zwar mit einigen Arbeiten ebenfalls schwedische Landschaften und Ansichten Stockholms gemalt, aber nicht in dem Umfang und nicht in der romantischen Manier, die Fahlcrantz für seine Arbeiten angenommen hatte.

Zu den nationalen Landschaftsmotiven zählen die Naturdarstellungen, die, wie die bereits gezeigten Wasserfälle von Trollhättan oder der Wäsa-Berg in Dalarna, den er 1810 in der Akademieausstellung präsentierte,³⁵⁹ bekannte und für Schweden charakteristische Landschaftsansichten wiedergeben. Die Wildnis oder die ungebändigte Natur galt zur damaligen Zeit ebenfalls als ein Merkmal

³⁵⁶ M. Ehrenström, 1826, S. 55. – „Fahlcrantz erkannte sie [seine Fähigkeiten] und wurde, was er jetzt ist: Der Schmuck seines Vaterlandes. Dieses ist für ihn das Heiligtum seiner Studien; sein Pinsel macht es unsterblich und sein Herz gehört ganz und gar Schweden.“

³⁵⁷ S. Daniels, 1993, S. 48.

³⁵⁸ G. Nordensvan, 1925, Bd. I, S. 203. – „Die Romantik der Wildnis hat ihre Vertreter unter den Malern und Zeichnern in Schweden. Romantisches Naturidyll und Naturpoesie erhält seinen besten Ausdruck mit Fahlcrantz.“

³⁵⁹ E. Hultmark, 1935, S. 85.

der schwedischen Landschaft.³⁶⁰ Im Werk von Fahlcrantz stehen die Wasserfälle, schroffe Felsformationen und die Darstellungen eines Unwetter-



C.J. Fahlcrantz „Vattenfall, Älvkarleby“, 1810, WV 14

himmels für diese ungebändigte Natur, die in der Ansicht der Wasserfälle von Älvkarleby vereint sind. Dieses Gemälde schuf Fahlcrantz 1810 nach einer Reise durch Dalarna, auf die mehrere seiner Werke zurückgehen. Die Wasserfälle nehmen nahezu den gesamten Mittelgrund des Bildes ein, der rechts begrenzt wird durch eine Reihe von Bäumen und links von einer Hütte, die auf einem Felsvorsprung direkt am Wasserfall steht. In der Mitte des Bildes teilt ein mit Bäumen bewachsener Felsen den Wasserfall in einen linken Teil, der mit Gischtbergen brodelnd dargestellt ist, und einen rechten Teil, der deutlich ruhiger wirkt. Den Vordergrund bilden ein Stück des Ufers in diffusen Brauntönen und einige Steine, die im Wasser liegen und durch das darauf fallende Licht glänzen. Der Hintergrund ist lediglich mit einer Kontur von Bäumen angedeutet. Mehr als die Hälfte der Bildfläche nimmt der Himmel ein, an dem sich die Wolken hoch auftürmen und zur linken Seite stark verdunkeln. Die Lichtquelle im Bild ist nicht erkennbar, aber der Wasserfall ist im Gegensatz zu seiner Umgebung deutlich heller dargestellt. Der schlechte Zustand des Bildes, das sowohl in den Farben als auch im Firnis stark nachgedunkelt ist, lässt eine Beurteilung der Farbtöne kaum zu. Trotz der kaum erkennbaren linken Hälfte des Himmels sieht man, dass Fahlcrantz die Wolkenformation weit

³⁶⁰ Vgl. M. Ehrenström, 1826, S. 56.

ausgearbeitet hat. Die Hell-Dunkelkontraste im Bild verstärken den dramatischen und ursprünglichen Eindruck der Szene.

Die Landschaftsdarstellungen bilden einen Teil der nationalen Motive im Werk von Fahlcrantz. Architektur, mit der der Betrachter historisches Wissen verbinden kann, stellt den anderen und größeren Anteil der Motive dar. Sie ermöglichen die Identifikation mit dem nationalen Erbe. Eines dieser Motive ist die Ruine des Schlosses Stegeborg, dessen Geschichte auf das 14. Jahrhundert zurückgeht. Der erste Bau wurde niedergebrannt aber noch zu Zeiten der Kalmarer Union (1397) wieder errichtet und war im darauf folgenden Krieg mit den Dänen als Festung ausgebaut. Gustav I. (Vasa) ließ auf der Rückseite des Schlosses ein Kloster errichten und soll sich des Öfteren in Stegeborg aufgehalten haben. König Sigismund, der wegen seines Bekenntnisses zum Katholizismus im Jahre 1598/99 vom Reichstag abgesetzt wurde, traf im Schloss auf seinen Nachfolger Herzog Karl, den späteren Karl IX..³⁶¹ Fahlcrantz malte die Ruine des Schlosses in mehreren Variationen, von denen heute lediglich ein Gemälde auf der Ausstellung der Akademie 1840³⁶² sowie ein Werk in dänischem Besitz nachzuweisen sind. Bei dem letzteren handelt es sich vermutlich um das Bild, das er nach seinem Besuch in Kopenhagen 1829 mit der bereits gezeigten Waldlandschaft (WV 57) Anfang der Dreißiger Jahre an den dänischen Hof lieferte. Die hier gezeigte Lithographie, die von M.G. Anckarsvärd



C.J. Fahlcrantz „Stegeborgs ruin“, o.J., WV 131

³⁶¹ J. H. Hofberg, 1896, S. 198f.

³⁶² G.Hultmark, 1935, S. 88.

gefertigt wurde, muss demnach auf eines der Gemälde zurückgehen. Fahlcrantz hat die Komposition der Ansicht in bekannter Manier angelegt mit dem erhöhten Standpunkt, dem Felsen rechts als Bildbegrenzung und dem Hauptmotiv im Mittelgrund des Bildes. Der Vordergrund ist ungewöhnlich deutlich dargestellt und lenkt zunächst die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich. Charakteristisch ebenfalls für Fahlcrantz der tief in den Hintergrund reichende Horizont und der große Bildanteil, in dem er den Himmel dargestellt hat. Der historische Gehalt dieses Motivs geben dem Werk im Zuge der Nationalromantik und des Götizismus, die bevorzugt neben den Verweisen auf die altnordische Vorgeschichte auch die Epoche Schwedens als Großmacht in Europa unter Gustav Vasa anführten. Hierfür steht auch das letzte Bild, das in diesem Kontext gezeigt



C.J. Fahlcrantz „Läckö slott“, 1834, WV 60

werden soll. Die Ansicht des Schlosses Läckö am Vänern-See stammt aus dem Jahr 1834 und war zwei Jahre später an der Akademie ausgestellt.³⁶³ Fahlcrantz' Kompositionsschema für diese Ansicht entspricht dem Gemälde vom Schloss in Kalmar, das er 1835 gemalt hatte (WV 62). Das Schloss Läckö ist mittelalterlichen Ursprungs und steht auf den Mauern einer Burg aus dem 13. Jahrhundert. Nach der Reformation im 16. Jahrhundert fungierte es als Bischofssitz und wurde auch von Gustav Vasa mehrfach besucht. In der Zeit von Königin Christina, Mitte des 17. Jahrhunderts, war es der Sitz eines ihrer höchsten Staatsbeamten, Graf Magnus Gabriel De la Gardie, und erhielt nach

³⁶³ G. Hultmark, 1935, S. 88.

einigen Umbauten die heutige Struktur. Fahlerantz setzt dieses Motiv in den Mittelpunkt des Bildes, davor nur der See mit einem Segelboot. Der Hintergrund ist in Form der Silhouette eines Hügels nur angedeutet. Der Himmel ist bedeckt von einer dichten Wolkendecke, die sich zur linken Bildhälfte verdunkelt. Die Lichtführung suggeriert eine abendliche Stimmung oder auch ein Licht unmittelbar vor einem Gewitter. Die Lichtquelle, die diffus in der rechten Bildhälfte angesetzt ist, scheint über die Wasseroberfläche und beleuchtet das Schloss nur aus dieser Richtung. Die linke Bildhälfte, die sehr nachgedunkelt ist, ist kaum erkennbar. Wie andere historische Bauwerke, so den Dom von Uppsala oder das Schloss Vadstena, präsentiert Fahlerantz es in einer mystischen Stimmung, die den Charakter seiner historischen Bedeutung unterstreichen. Auch bei diesen Beispielen kann man von einem Darstellungsschema sprechen, dass er in mehreren Werken wiederholt. Anders jedoch als bei den topographischen Landschaften oder Ansichten sind diese Motive nicht in eine große Landschaft eingebettet, sondern stehen wie hier das Schloss Läckö als einzelnes historisches Denkmal im Bildmittelpunkt.

Auffallend ist bei den Werken, die in besonderem Maße einen nationalen Charakter haben oder ein Motiv darstellen, das eine Identifikation mit der nationalen Idee ermöglicht, dass Fahlerantz den Stimmungseindruck durch eine besondere Lichtführung oder starke Hell-Dunkel-Kontraste erhöht. Dies trifft vor allem auf die nach 1830 entstandenen Werke zu. Mit dem nationalen Motiv verbindet er sein Verständnis einer romantischen Stimmungslandschaft und zeigt den Grad seines nationalen Empfindens über die Komposition.

VII. Fahlcrantz als vergessener Wegbereiter. Resümee

1. Fahlcrantz und der Erfolg des Daheimgebliebenen

Der Traum vom Süden,³⁶⁴ wie Dag Widman es nannte, war ein zentraler Aspekt im Werk und Leben von Carl Johan Fahlcrantz. Seine Sehnsucht nach den Landschaften Italiens und des übrigen Europas, die er in den Gemälden und Stichen anderer Künstler gesehen hatte, war ebenso groß wie der Wunsch, die zeitgenössische Kunst in Paris und Rom zu erleben. Außerdem wollte er die Erfahrungen mit den Meistern der Landschaftsmalerei, die er anhand der Werke in den wenigen Sammlungen Stockholms und in Druckgraphiken studierte hatte, vertiefen. Aber anders als Widman denke ich nicht, dass seine Sehnsucht danach, Italien und Frankreich zu bereisen, über die die Frühphase seines Werkes hinaus anhielt. Auch wenn er in dem Brief an Fogelberg 1820 schreibt: „[...] derföre att de hos mig minskar ledsnaden, att ej hafva kunnat göra Dig sällskap“ – zunächst also sein Bedauern darüber ausdrückt, nicht mit Fogelberg in Paris zu sein, so relativiert sich diese Aussage im weiteren Verlauf des Briefes. Er fährt fort mit den Worten: „Äfven är det ingen ringa tillfredsställelse att läsa Din beskrifning af det opittoreska Frankrike; men i denna patriotiska känsla får Du blott igenkänna en nitisk Broder af de Göthiska Förbundet.“³⁶⁵ Diese Zeilen sind durchaus ambivalent, zeigen aber in erster Linie den Wunsch, der auch im weiteren Verlauf des Briefes deutlich wird, dass er die Erfahrung der Auseinandersetzung mit dem Werk Claude Lorrains weiterhin suchte.

Die in dieser Zeit einsetzende Sammeltätigkeit von Fahlcrantz ist ein weiteres Indiz dafür, dass er auch, nachdem er 1815 Professor an der Akademie geworden war, es für wichtig erachtete, die Werke anderer Künstler zu studieren. In den Jahren um 1820 beginnt er selbst zeitgenössische und ältere Kunst zu sammeln, was er bis zu seinem Lebensende fortführt. Die erhaltenen Aufzeichnungen über diese Sammlung³⁶⁶ zeigen einen Schwerpunkt der niederländischen Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts, an der er einerseits

³⁶⁴ D. Widman, 1953, S. 31.

³⁶⁵ Brief von Fahlcrantz an B.E.Fogelberg vom 5. Dezember 1820; Archiv d. Königl. Kunstakademie, Stockholm.. – „[...] daher verringert es mein Bedauern, dass ich Dir keine Gesellschaft leisten kann [...]“ – „Es gibt keine geringere Genugtuung, als Deine Beschreibung des unpittoresken Frankreich zu lesen; aber in diesem patriotischen Gedanken erkennst du lediglich einen eifrigen Bruder des Götiska Förbundet.“

³⁶⁶ Inventarliste vom 13.06.1863, Stadtarchiv Stockholm.

interessiert war und die andererseits auch auf dem ihm zugänglichen Kunstmarkt angeboten wurde. Aus Frankreich und Italien ließ er sich in den folgenden Jahrzehnten zudem Kunstwerke schicken. Trotzdem blieb die Tatsache bestehen, dass er die Kunst, die ihn möglicherweise in die Lage versetzt hätte, seinen Stil und seine Technik weiter zu entwickeln, nicht sah. Diese Stagnation in der Entwicklung seiner Künstlerschaft war stets ein maßgeblicher Kritikpunkt in den Betrachtungen von Widman und von Gunnarsson. Die Kritik ging aber grundsätzlich davon aus, dass der Kontakt mit der zeitgenössischen Kunst in Europa, sein Werk verändert hätte.³⁶⁷ Doch die zugegeben spekulative Frage danach, wie es sein Werk tatsächlich beeinflusst hätte, wurde nicht gestellt. Die Zeit für seine Studienreise waren ursprünglich die Jahre zwischen 1802, dem Ende seines Studiums an der Akademie, und vor der Ernennung zum Professor 1815. In diesem Zeitraum wäre er in Paris und Rom vermutlich auf dieselben Künstler gestoßen, die auch Eckersberg auf seiner Studienreise antraf. Dieser hatte zunächst in Paris bei David studiert, was sein Werk nachhaltig beeinflusst hatte, und war dann 1813 nach Rom weitergereist, wo er auf eine Gruppe dänischer Künstler stieß, zu der auch Bertel Thorvaldsen gehörte.³⁶⁸ In Rom hielten sich bereits vor 1810 einige deutscher Maler auf und ab 1815 bildete sich



C.J. Fahlcrantz

„Landskapsskiss“, o.J., WV 105, und „Landskap med ruiner. Skiss“, o.J., WV 106

³⁶⁷ D. Widman, 1953, S. 35.

³⁶⁸ H.E. Nørregård-Nielsen, 1990, S. 154f.

um Joseph Anton Koch die Künstlergruppe der Deutschrömer. Diese Kontakte hätten Fahlcrantz dazu inspirieren können noch intensiver vor der Natur zu arbeiten, weiterhin aber mit Stift und Papier um seine Skizzen zu fertigen, wie es in der Romantik die meisten Landschaftsmaler taten.³⁶⁹ Die wenigen Ölskizzen, die von Fahlcrantz erhalten sind, lassen darauf schließen, dass er sie primär als Vorskizzen und –studien für die Bildkomposition im Atelier nutzte, aber nicht als ein Material, das er vor der Natur verwendete. Die beiden Skizzen von Fahlcrantz, die im Original in den gleichen Farbtönen gemalt sind, zeigen eine solche Bildkomposition, wie er sie in Vorbereitung für ein Gemälde im Atelier anfertigte. Für die Studien zu Wolkenformationen wählte er kleine Leinwände, auf denen er mit Ölfarbe unterschiedliche Farben und Strukturen probierte. Auch unter den zu der Zeit in Rom lebenden Künstlern, waren die Ölskizzen noch nicht so verbreitet.

Inwieweit er durch die Reisen zu einem realistischen Stil gekommen wäre, ließe sich ebenfalls nur vermuten. Die realitätsnaheren Darstellungen, die nach der Norwegenreise 1827 entstanden, könnten dafür sprechen, dass sich angesichts der Natureindrücke seine Wiedergabe der einzelnen Objekte verändert hat. Die Impressionen einer längeren Reise durch Italien hätten in jedem Fall seine Farbpalette bereichert. Die Farben, die heute in seinen Bildern zu erkennen sind, zeigen ein eingeschränktes Spektrum, das sich ebenfalls nach der Reise nach Norwegen erweiterte. Zu den vorwiegend dunklen und gedeckten Farbtönen kamen klarere und hellere hinzu, die einzelnen Bildern einen realistischeren Charakter verliehen. Ein Großteil der Gemälde, die sich heute in öffentlichen Sammlungen befinden und im Werkverzeichnis aufgeführt werden, sind in einem Zustand, der eine genaue Beurteilung der Farbtöne unmöglich macht, da sie sowohl stark nachgedunkelt sind als auch der Firnis sich verändert hat. Hierauf wies Hedemann-Gade bereits in seinem um 1930 geschriebenen Manuskript hin. Erkennbar ist allerdings, dass er meist mit starken Hell-Dunkel-Kontrasten gearbeitet hat, um den Stimmungscharakter in seinen Bildern zu erreichen. Die Grenzen seiner Farbpalette werden im Spätwerk deutlich, als er versucht mit koloristischen Effekten eine größere Realität zu erreichen,³⁷⁰ wie in den Ansichten der Schlösser von Kalmar (WV 62) oder Läckö (WV 60). Die Farben wirken hier für die gewählte Tageszeit bzw. für die Lichtdarstellungen,

³⁶⁹ Vgl. B. Baumgärtel in: M. Sitt/B. Baumgärtel, 1995, S. 27f.

³⁷⁰ Vgl. H. Hedemann-Gade, o.J., S. 15f.

das Mondlicht oder die abendliche Sonne auf dem Meer bzw. dem See, zu hell und deplaziert. Eine größere Erfahrung der Farbwirkungen, die er auf Studienreisen hätte sammeln können, wäre möglicherweise förderlich gewesen.

In seiner produktivsten Schaffensperiode in der Zeit ab 1820 über die Norwegenreise und bis zu Beginn der Dreißiger Jahre hatte er die Sehnsucht nach Italien überwunden, schreibt in seiner Korrespondenz mit keinem Wort mehr davon und sieht sein Werk gleichrangig mit den Werken Eckersbergs, die er in Kopenhagen 1829 sah, und Dahl, von dem einige Werke in Stockholm präsent waren. Die Werke der dänischen Schule um Eckersberg scheinen ihm aber keine Anregung für den eigenen Stil gewesen zu sein. Erst in seiner Spätphase, als seine Schüler ihre Studienreisen gen Süden antreten, und er die Grenzen seiner Fähigkeiten erkannt hatte, findet man in seinen Briefen wieder Formulierungen, die an die Sehnsucht früherer Jahre erinnern. Im Mai 1846 schreibt er an Joseph M. Stäck nach Rom: „När ja nu sett Tit. Italienska Landskap har det intagit mig en ånger att icke också jag beredt mitt tillfälle att studera denn herrliga natur.“³⁷¹ Die Formulierung, dass er nicht bereit gewesen sei, die Reise anzutreten, unterstreicht die Annahme, dass er die Gelegenheit hatte, sie aber nicht wahrgenommen hat. Dies kann sich auf das Jahr 1805 beziehen, als er bereits das Stipendium für die Reise erhalten hatte oder auf eine spätere Zeit, als ihm die Reise nicht mehr notwendig erschienen war. In seinem Œuvre findet sich nur eine undatierte Italienische Landschaft (WV 123), sodass man nicht davon sprechen kann, dass er sich intensiv mit dem Thema befasst hat. Vorbilder fand er in den Stichen und in einigen Gemälden der Stockholmer Sammlungen,³⁷² entwickelte hieraus aber das Thema nicht weiter.

„Han har aldrig sett något annat än detta ledsamma land, och likväl målar han, som han hela sitt lif hade vistats i Tivoli eller Frescati [...],“³⁷³ schrieb C.F. Sundvall 1804 in einem Brief an A.U. Wertmüller über Fahlcrantz anlässlich der Akademieausstellung. Die Gemälde von Fahlcrantz fanden bereits mit seinem Frühwerk großen Anklang beim kunstinteressierten Publikum in Stockholm,

³⁷¹ Brief von Fahlcrantz an J.M. Stäck vom 8. Mai 1846; Handschriftensammlung Kungliga Bibl. Stockholm. – „Da ich nun Ihre Italienische Landschaft gesehen habe überkommt mich Reue dass ich nicht dazu bereit war diese herrliche Natur zu studieren.“

³⁷² Nach O. Granberg, 1931, S. 104-109, befanden sich in der Sammlung C.F. von Bredas Gemälde mit Italienischen Landschaften, z.B. von Salvator Rosa, Zuccarelli oder Hackert.

³⁷³ E. Areen, 1916, S. 112. – „Er hat nie etwas anderes gesehen als dieses triste Land, und dennoch malt er, als ob er sich sein ganzes Leben lang in Tivoli oder Frescati aufgehalten habe [...].“

vielleicht weil den Betrachtern und den Kritikern die Vergleichsmomente fehlten. In den ersten Jahren seiner Mitgliedschaft an der Akademie stellten aber Elias Martin und Louis Belanger ebenfalls noch ihre Werke aus, trotzdem konnte Fahlcrantz mit seinen Stimmungslandschaften, die technisch noch nicht so fortgeschritten waren, die Aufmerksamkeit auf sich ziehen.

Mit der beginnenden nationalromantischen Bewegung um 1810 war man weniger an Fahlcrantz freien Landschaftskompositionen interessiert, als vielmehr an den topographischen Landschaften mit schwedischen Motiven, die das nationale Bewusstsein der Betrachter und Auftraggeber ansprachen. Mit der Akademieausstellung 1810 präsentierte Fahlcrantz fast ausschließlich schwedische Motive, während zuvor die Phantasielandschaften bzw. eigenen Kompositionen überwogen.³⁷⁴ Er zeigte entweder ein gutes Gespür für die Wünsche der Kritiker und Käufer oder es entsprach seinem eigenen Landschaftsempfinden, dass die realen Motive in seinem Werk wichtiger wurden. Die poetische Manier, in der er diese nationalen Motive wiedergab sorgte für „Entzücken bei der Allgemeinheit und für ungetrübte Bewunderung bei der Kritik.“³⁷⁵ Mit der zunehmenden Popularität der nationalen und götischen Bewegung sowie der Ausstellung des *Götiska Förbundet* im Jahre 1818 hatte er für sich seinen Motivkreis festgelegt. Als einziger namhafter Landschaftsmaler Schwedens war er in dieser Zeit ein gefragter Künstler, was durch die Aufträge, die er vom Königshaus erhielt noch unterstrichen wurde. So gab es für Fahlcrantz keinen zwingenden Grund nach 1810 die Studienreisepläne wieder aufzunehmen. In den Sommermonaten reiste er zudem durch das eigene Land, um die Skizzen und Eindrücke zu sammeln, die für die spätere Arbeit im Atelier unerlässlich war. An den möglichen neuen Eindrücken einer weiten Reise nach Italien hatte er lange Zeit kein Interesse, zumal die Norwegenreise ihm eine Vielzahl anderer Naturansichten ermöglicht hatte.

2. Wirkung auf die Malerei des 19. Jahrhunderts

Trotz des großen Zuspruchs, den er zu Lebzeiten erhalten hatte, verlor sein Werk im Laufe des 19. Jahrhundert an Beachtung. Der Artikel in der Illustrerad

³⁷⁴ Vgl. E. Hultmark, 1935, S. 85f.

³⁷⁵ G. Nordensvan, 1925, S. 205.

Tidning anlässlich seines Todes 1861 hatte bereits einen nüchternen Charakter und nichts von der Begeisterung seiner Zeitgenossen, die in Briefen oder Kunstbeschreibungen teils euphorisch über seine Werke berichteten. Der Zeitungsartikel beschreibt seinen Lebensweg, hebt aber hervor, dass er die Möglichkeit der Studienreise nicht genutzt habe und seine Werke das intensive Naturgefühl vermissen lassen, das man mittlerweile in der Kunst gefunden habe. Weiter stellt man ihn als Antipode zu Künstlern wie Marcus Larsson oder Johan Christian Clausen Dahl dar.³⁷⁶ Die Kritik an seinem Werk hat sich bis in die heutige Zeit seit diesem Zeitungsartikel kaum verändert. Es sind nahezu die gleichen Kritikpunkte an seiner Arbeitsweise und seinen Werken, die Torsten Gunnarsson in seinem Buch über die Nordische Landschaftsmalerei 1998 anführt. Diese Kritik fällt ebenso vernichtend aus wie der Artikel, der als Nachruf in der Zeitung abgedruckt wurde, aber beide lassen eine objektive Betrachtung des Werkes von Fahlcrantz vermissen.

Das Festhalten an den Kompositionsschemata von Künstlern der niederländischen Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts und der klassischen Landschaftsdarstellung im Stile Claude Lorrains waren in erster Linie eine Folge des Mangels neuer Impulse, die Fahlcrantz weder an der Akademie noch durch andere Künstler erfuhr. Seine Lehrer oder Vorbilder in Stockholm, Martin und Belanger, vermittelten ähnliche Grundsätze, wie Fahlcrantz sie sich aus seinen Studien der alten Meister der Landschaftsmalerei erarbeiten konnte. Die Ideen der englischen Landschaftsmalerei, wie Martin sie aus London mit nach Stockholm getragen hatte, bedeuteten für Fahlcrantz neue Erkenntnisse in der topographischen Landschaftsansicht, die er auch konsequent in den Kompositionen umsetzte.

Die veränderte Naturauffassung des 18. Jahrhunderts im Sinne Rousseaus und Shaftesburys gelangten in der Romantik über die Philosophie und die Literatur zu Beginn des 19. Jahrhunderts nach Schweden. In England hatte die intensivere Auseinandersetzung mit der Natur in der Kunst zu neuen Darstellungsformen und Techniken in der Landschaftsmalerei geführt, die Fahlcrantz ebenso wie die Ideen der Romantik mit seiner Landschaftsmalerei verband. Die Wiedergabe des subjektiven Empfindens im Landschaftsbild war etwas, das er in seinen Gemälden versuchte wiederzugeben. So erlebt man die Landschaften in Fahlcrantz

³⁷⁶ Illustrierad Tidning vom 26. Januar 1861.

Werken stets in der Färbung einer Stimmung. Er arbeitete in diesen Stimmungen mit dem Licht in der Landschaft, das entweder Bildelemente in ein dunkles Zwielicht tauchte oder in gleißenden hellen Farben erstrahlen ließ. Er nutzte dabei die Wirkung der Kontraste in den Farbtönen und in der Komposition der einzelnen Bildelemente. In der Farbauswahl und in der Anwendung lagen seine Defizite, die er aber durch eine harmonische Komposition in den Werken überspielen konnte. Die Kontraste auf diese Weise in den Bildern anzuwenden war nichts Neues in der Landschaftsmalerei, hier konnte er auf seine Studien der Vorgänger in den Niederlanden zurückgreifen. Beachtlich war allerdings der hohe Grad der Stimmung, den er damit in einigen Arbeiten erzielte. Sein Gesamtwerk weist qualitativ große Unterschiede auf, weshalb man nicht generell für ihn einen solchen meisterlichen Umgang konstatieren sollte, sondern dies auf bestimmte Perioden, teils aber auch nur auf bestimmte Werke beziehen kann. Einen Teil des Œuvres könnte man charakterisieren als Interpretation und Erneuerung seiner Vorbilder in der Landschaftsmalerei.

Ein intensives Studium der Natur und ihrer Phänomene hatte er dabei über Elias Martin erfahren. Die Diskrepanz zwischen der großen Anzahl von Studien und Skizzen, die vor der Natur oder vor dem Motiv entstanden, und einer nicht realistischen Wiedergabe in seinen Gemälden ist evident. Die idealisierte Darstellung der Landschaft aber entsprach seinem Verständnis von einer subjektiven und stimmungsbetonten Malerei. Subjektiv meint hier im Sinne Schlegels, dass das Verständnis des Malers von der Natur maßgeblich ist für die Wiedergabe der Natur in der Kunst. Dieser Idee entsprach Fahlcrantz mit seiner Vorstellung von einer stimmungsbetonten Landschaftsmalerei. Den Schritt zu einem hohen Grad an Realismus in der romantischen Landschaft, wie ihn zeitgenössische und nachfolgende Künstler in ihrem Werk umsetzten, vollzog er nicht. Er machte diesen Schritt nicht, da es einerseits nicht seiner Auffassung von einer Landschaftswiedergabe entsprach und er sich andererseits aufgrund mangelnder Erfahrung mit dem Realismus dazu nicht in der Lage sah.

Es gelang ihm, die gesellschaftlichen Strömungen und Veränderungen, die außerhalb der Kunst in Schweden vor sich gingen, mit seiner Malerei in Einklang zu bringen. Mit seinen Landschaftsbildern schuf er im Zuge der nationalromantischen Bewegung in den kulturellen und intellektuellen Kreisen des Landes ein Identifikationsobjekt, das zur Stärkung des nationalen

Bewusstseins beitrug. Mit seiner Darstellung der nationalen Motive politisierte er die Landschaftsmalerei und machte sie zu einem wichtigen Faktor der Nationalromantik Schwedens. Diese Bedeutung setzte diese Gattung der schwedischen Kunst mit steigender Popularität bis ins 20. Jahrhundert fort. In der Historien- oder Portraitmalerei blieb ein solcher Erfolg aus, obwohl auch diese Gattungen sich im Zuge der götischen Bewegung aktiv beteiligten. Dies als Verdienst von Carl Johan Fahlcrantz zu bezeichnen wäre sicher die falsche Formulierung, da er eigentlich primär an der Landschaftsmalerei als Kunst interessiert war und nicht als Medium politischer Ideen. In seiner Korrespondenz lässt sich erkennen, dass für ihn die politischen Aspekte im Kontext der götischen Bewegung keine Relevanz hatten.

Fahlcrantz als erster reiner Landschaftsmaler Schwedens³⁷⁷ legte aber neben der nationalen Bedeutung seiner Kunst auch maßgebliche Aspekte für die künstlerische Entwicklung der Naturdarstellung in seinem Land fest. Die Tatsache, dass er sich stilistisch oder kompositorisch nicht in dem Maße von seinen Vorbildern abhob, wie Kritiker es von ihm erwarteten, ist dabei sekundär. Zahlreiche andere Landschaftsmaler der Romantik gingen ebenso von der niederländischen Kunst des 17. Jahrhundert aus. Keiner der schwedischen Künstler der 18. Jahrhundert rezipierte Ruisdael oder Lorrain in dem Umfang, wie es Fahlcrantz getan hatte. Elias Martin und seine Zeitgenossen hatten sich weder so intensiv der schwedischen Natur noch der Vorstellung gewidmet, wie diese darzustellen sei. Fahlcrantz übertrug die schwedische Landschaft in der Form der Darstellung, die er von diesen Vorbildern übernommen hatte. Hiermit schuf er eine Basis für die weitere Entwicklung der nationalen Landschaftsmalerei. Fahlcrantz' Rezeption der Werke Claude Lorrains beruhte nur auf wenigen Vorlagen, was hier eingeräumt werden muss, aber dafür war seine Kenntnis der niederländischen Landschaftskunst dank der zahlreichen Werke in den Sammlungen umso größer. Das Spektrum seiner nationalen Motive wurde von den nachfolgenden Generationen der schwedischen Landschaftskünstler wieder aufgegriffen. Fahlcrantz setzte mit seinen Werken die ersten Maßstäbe, welches Motiv in der Landschaft Schwedens als national gelten könnte. Er war zwar kein Maler der wilden Natur des Landes, doch mit der Darstellung der Wasserfälle, Berglandschaften und kaum berührten Wälder schuf er ein

³⁷⁷ E.-L. Bengtsson, 1999, S. 207.

Konvolut von Motiven, das für die Darstellung der nordischen Landschaft charakteristisch wurde.

Die Rezeptionsgeschichte des Werkes von Fahlcrantz und der Kunst seiner Epoche zeigt, dass deren Bedeutung für die Entwicklung der schwedischen Kunst im 19. Jahrhundert nur bedingt anerkannt wird. Erst jüngere Betrachtungen³⁷⁸ stellten die Bewertung der Epoche als bedeutungslose Zeit für die Kunst des Landes in Frage. Für die Landschaftsmalerei mit Carl Johan Fahlcrantz muss der traditionellen Kritik, für die u.a. der Artikel der Illustrerad Tidning von 1861 steht, widersprochen werden. Es scheint mir fraglich, ob die Entwicklung, die die Landschaftsmalerei in Schweden im 19. Jahrhundert nahm, ohne die Grundlagen, die Fahlcrantz mit seinem Werk schuf, möglich gewesen wäre. Vielmehr scheint mir eine Charakterisierung des Landschaftsmalers als einer der maßgeblichen nationalromantischen Künstler angemessen.

³⁷⁸ Vgl. E.-L. Bengtsson, 1999.

VIII. Briefe und andere Schriftstücke an resp. von Carl Johan Fahlerantz

Briefe von C.J. Fahlerantz an:

		<u>Datum, Ort; Provenienz</u>
1	Baron August Anckarsvärd	7. Februar 1812, Stockholm; Riksarkivet Stockholm.
2	Baron August Anckarsvärd	14. Juli 1812, Stockholm; Riksarkivet Stockholm.
3	Baron August Anckarsvärd	5. November 1818, Stockholm; Riksarkivet Stockholm.
4	„exp. sekr.“ Johan Gustaf Netzel	1818; Kungl. Bibliotek, Sveriges nationalbibliotek, Stockholm.
5	Karl XIV. Johan	15. Mai 1819; Privatbesitz.
6	Bengt Erland Fogelberg	5. Dezember 1820; Kungl. Akademien f. de Fria Konsterna, Stockholm.
7	Sekretär K.D. Skogman (Königl. Hof)	3. Mai 1822; Riksarkivet Stockholm.
8	Bengt Erland Fogelberg	1. Juni 1821; Kungl. Akademien f. de Fria Konsterna, Stockholm.
9	Sekretär K.D. Skogman (Königl. Hof)	17. Juni 1822; Riksarkivet Stockholm.
10	Baron August Anckarsvärd	1. August 1822, Stockholm; Riksarkivet Stockholm.
11	Baron August Anckarsvärd	9. Dezember 1822, Stockholm Riksarkivet Stockholm.
12	Bengt Erland Fogelberg	5. Februar 1823; Kungl. Akademien f. de Fria Konsterna, Stockholm.
13	Graf Trolle Bonde	dat. 1823 u. 1824; ang. (betr.) Lauréus, 2 Briefe; Kungl. Akademien f. de Fria Konsterna, Stockholm.

14	Bengt Erland Fogelberg	3. September 1823; Kungl. Akademien f. de Fria Konsterna, Stockholm.
15	Baron August Anckarsvärd	6. November 1823, Stockholm; Riksarkivet Stockholm.
16	Bengt Erland Fogelberg	4. November 1823 / 27, Stockholm; Kungl. Akademien f. de Fria Konsterna, Stockholm.
17	Bengt Erland Fogelberg	2. Dezember 1823, Stockholm; Kungl. Akademien f. de Fria Konsterna, Stockholm.
18	Baron August Anckarsvärd	18. Dezember 1823, Stockholm; Riksarkivet Stockholm.
19	L.A. Ekmark	1824 (?); Kungl. Bibliotek, Sveriges nationalbibliotek, Stockholm.
20	Bengt Erland Fogelberg	8. April 1824; Stockholm; Kungl. Akademien f. de Fria Konsterna, Stockholm.
21	Bengt Erland Fogelberg	4. Mai 1824; Stockholm; Kungl. Akademien f. de Fria Konsterna, Stockholm.
22	Bengt Erland Fogelberg	2. November 1824, Stockholm; Kungl. Akademien f. de Fria Konsterna, Stockholm
23	Bengt Erland Fogelberg	31. Januar 1825, Stockholm; Kungl. Akademien f. de Fria Konsterna, Stockholm.
24	Bengt Erland Fogelberg	1. November 1825, Stockholm; Kungl. Akademien f. de Fria Konsterna, Stockholm.
25	Bengt Erland Fogelberg	15. Juni 1826, Tomtebodå; Kungl. Akademien f. de Fria Konsterna, Stockholm.
26	Bengt Erland Fogelberg	30. Oktober 1826, Stockholm; Kungl. Akademien f. de Fria Konsterna, Stockholm.

27	Baron August Anckarsvärd	18. Januar 1827, Stockholm Riksarkivet Stockholm
28	Hr Pastor, Consistorial Råd och Riddare“	1829; Kungl. Bibliotek, Sveriges nationalbibliotek, Stockholm.
29	Bengt Erland Fogelberg	26. November 1831, Stockholm Kungl. Akademien f. de Fria Konsterna, Stockholm.
30	C. C:son Gjørwell	1832; Kungl. Bibliotek, Sveriges nationalbibliotek, Stockholm.
31	Bengt Erland Fogelberg	12. Februar 1836, Stockholm; Kungl. Akademien f. de Fria Konsterna, Stockholm.
32	Chr. E. Fahlcrantz	6. Mai. 1836, Stockholm; Abschrift Nachlass Hedemann-Gade, Universitets Bibl. Lund
33	Chr. E. Fahlcrantz	10. Mai. 1837, Stockholm; Abschrift Nachlass Hedemann-Gade, Universitets Bibl. Lund.
34	Carl Wilhelm Park ³⁷⁹	27. Dezember 1841, Stockholm; Uppsala Universitetes Bibl.
35	Carl Wilhelm Park	3. Februar 1842, Stockholm; Uppsala Universitetes Bibl.
36	Isberg ³⁸⁰	11. März 1843; Riksarkivet Stockholm.
37	Josef Magnus Stäck	1843-45; 2 Briefe; Kungl. Bibliotek, Sveriges nationalbibliotek, Stockholm.
38	Josef Magnus Stäck ³⁸¹	1846; Kungl. Bibliotek, Sveriges nationalbibliotek, Stockholm.
39	H. P. Boman	31. Juli 1851, Tomtebodå; Kungl. Akademien f. de Fria Konsterna, Stockholm.

³⁷⁹ Pastor in Stora Skederi, Vesterås Stift

³⁸⁰ Buchhändler

³⁸¹ Maler

40	Graf Tolle Bonde	1852; 2 Briefe (davon 1 undat.); Kungl. Akademien f. de Fria Konsterna, Stockholm.
41	Broder Cheroth	11.2.54, Stockholm; Uppsala Universitets Bibl.
42	Bernhard v. Beskow	o.J.; Kungl. Bibliotek, Sveriges nationalbibliotek, Stockholm.
43	Gustaf Fredrikson	o.J.; Kungl. Bibliotek Sveriges nationalbibliotek, Stockholm.
44	B.E. Hildebrand	o.J.; Kungl. Bibliotek, Sveriges nationalbibliotek, Stockholm.
45	Erik Lewenhaupt, Oberkammerherr	o.J.; Kungl. Bibliotek, Sveriges nationalbibliotek, Stockholm.
46	„oid.“ (unbek.)	o.J.; Kungl. Bibliotek, Sveriges nationalbibliotek, Stockholm.
47	Graf Claes Flemming af Liebelitz	o.J.; Uppsala Universitets Bibl.
48	Baron August Anckarsvärd	o.J., 12. Februar, Stockholm; Riksarkivet Stockholm.

Briefe an CJF Fahlerantz von:

		<u>Datum, Ort; Provenienz</u>
1	Lauréus	8. April 1821, Rom; Riksarkivet Stockholm.
2	Al Robertson ³⁸²	26. Mai 1817, New York; Nordiska Museet, Archiv, Stockholm.
3	A. Klingelin	19. Aug. 1843, Åbo; Nordiska Museet, Archiv, Stockholm.

³⁸² Sekretär d. American Academy of Fine Arts

4	A. Klingelin	18. Juni / Januar 184(?); Nordiska Museet, Archiv, Stockholm.
5	Bengt Erland Fogelberg	o.J.; Kungl. Akademien f. de Fria Konsterna, Stockholm.

Weitere Schriftstücke

1	Examenszeugnis der Kunstakademie f. CJF	16. Juni 1791; Abschrift Hedemann-Gade, Originalkopie.
2	betr. „taflan öfver Stegeborg – litografisk porträtt”	dat. 1840; Kungl. Akademien f. de Fria Konsterna, Stockholm
3	Antrag um „respass” ³⁸³	1842; Kungl. Bibliotek Sveriges nationalbibliotek, Stockholm
4	Heiratsurkunde mit Anna Sophia Hagström	26. Januar 1849; Stockholms Stadtarchiv
5	Meldeantrag f. Einwohnerliste	7. November 1854; Stockholms Stadtarchiv
6	Testament von CJF	13 u. 18. Juni 1853 Stockholms Stadtarchiv

³⁸³ Passierschein (?), Inlandsreise

IX. Carl Johan Fahlcrantz - Werkverzeichnis

Gemälde

		<u>Jahr; Maße; Technik; Signatur; Provenienz</u>
<u>1</u> ³⁸⁴	„Nordiskt landskap“	1796; 46 x 61 cm; Öl a. Lw.; sign.: „C.J. Fahlcrantz: Febr. 1796“; Nationalmuseum Stockholm.
2	o.T. (Portrait der Geschwister Carl Johan Fahlcrantz)	um 1797; 27 x 21 cm; o.A.; Aufschrift Rückseite: „Aufzählung der Dargestellten Ulla, Stina Nora u. Christian Erik“; ³⁸⁵ Privatbesitz.
<u>3</u>	o.T. (Portrait der Geschwister Fredrika Charlotta und Ulla beim Wäschewaschen)	um 1797; o.M.; o.A.; Aufschrift Rückseite: „Aufzählung der Dargestellten: Ulla und Fredrika Charlotta“; ³⁸⁶ Privatbesitz.
4	„Kungsåra kyrka och prästgård“	um 1800; 26 x 32 cm; Öl a.Lw.; Kärro kyrka / Kusta, Vesterås.
<u>5</u>	o.T. (Blick über Helsingborg von Süden)	1802-03; 91 x 131,5 cm; Öl a. Lw.; Helsingborgs Museum.
6	o.T. (Helsingborg u. der Sund von Süden)	um 1802/03; 70 x 105 cm; Öl a. Lw.; Helsingborgs Museum.
7	„Landskap med ruin och bro“	1806; 33 x 29 cm; Öl a. Lw.; sign.: „Fahlcrantz 1806“; Schloss Rosersberg.
<u>8</u>	„Borgruin i månsken“	1806; 38 x 28,5 cm; Öl a. Lw.; sign.: „C.J.Fahlcrantz 1806“; Schloss Rosersberg.
<u>9</u>	„Vid Ruscgården i Dalarna“	(um 1807/1808); o.M.; Öl a. Lw.; Stora Kopparbergs aktiebolag. ³⁸⁷
10	„Landskap vid Mora kyrka“	1808; 48,5 x 68 cm; Öl a. Lw.; sign.: „C Fahlcrantz 1808“; Schloss Rosersberg.

³⁸⁴ Die unterstrichenen WV-Nummern finden sich als Abbildungen im Textteil bzw. teils im Bildanhang wieder.

³⁸⁵ D. Widman, 1953, S. 59

³⁸⁶ Ebda.

³⁸⁷ Gunnar Berfelt „Svensk Landskapskonst“, 1965, S. 223

11	„Motiv från Ornäs“	1809 (?); 48 x 68 cm; Öl a. Lw.; sign.: „Fahlcrantz 1809“ (?); Schloss Rosersberg.
12	„Romantisk landskap“	1810; 60 x 75,2 cm; Öl a. Lw.; sign.: „C. Fahlcrantz 1810“; Konstmuseet Malmö.
13	„Motiv från Haga“	1810; 48,5 x 65,5 cm; Öl a. Lw.; sign.: „C Fahlcrantz 1810“; Schloss Rosersberg.
<u>14</u>	„Vattenfall, Älvkarleby“	1810 ³⁸⁸ ; 49 x 67 cm; Öl a. Lw.; Nationalmuseum Stockholm.
15	„Landskap med vattenfall“	1811; 47 x 67 cm; o.A.; sign.: „C. J. Fahlcrantz“; Kungl. Akademien f. de Fria Konsterna, Stockholm.
<u>16</u>	„Utsikt över Haga“	1811; 60 x 79,5 cm; Öl a. Lw.; sign.: „C. Fahlcrantz 1811“; Nationalmuseum Stockholm.
17	„Landskap med stad i bakgrunden“	1814; 50,5 x 70 cm; Öl a. Lw.; sign.: „C. Fahlcrantz 1814“ ; Göteborgs Konstmuseum.
18	„Månskenlandskap“	1814; 50 x 70 cm; Öl a. Lw.; sign.: „C. Fahlcrantz 1814“; Göteborgs Konstmuseum.
19	„Landskap med stad i bakgrunden“	1814; 50,5 x 70 cm; Öl a. Lw. ; sign.: „C. Fahlcrantz 1814“; Göteborgs Konstmuseum.
20	„Skogsbäck under träd“	1815; 33 x 42,5 cm; Öl a. Lw. ; sign. re.: „C. Fahlcrantz 1815“; Aufschr. a. Spannrahmen: „Denna Tafla är til mig gifven af C: J Fahlcrantz - Alexander Lauréus –“; Göteborgs Konstmuseum.

³⁸⁸ Datierung lt. Katalog des Nationalmuseum Stockholm, 1995, ohne Jahr, aber in der Übersicht der Ausstellungen der Kunstakademie wurde dieses Werk 1810 präsentiert; E. Hultmark, 1935, S. 85.

21	o.T. (Berglandschaft mit zwei Jägern und deren Hunden an einem brausenden Wasserfall)	1815; 59 x 79 cm, o.A.; sign.: „C. Fahlcrantz. Prov. H.H. von Etten auf Wiyk“; Auktionshaus B. Rasmussen, März 2001, Kopenhagen.
22	„Landskap“	1817; 109 x 146 cm; Öl a. Lw.; Norrköpings Konstmuseum.
23	„Gripsholms slott, nattbild“	1818; 50 x 69 cm; Öl a. Lw.; sign. u. dat.; Aufschrift a. Rahmen: „För herr Professor Fahlcrantz“; Schloss Gripsholm.
24	„Landskap“	um 1818; 25,5 x 35 cm; Öl a. Lw.; Uppsala Universitet, Konstsamlingarna.
25	„Landskap med vattenfall och en kvarn“	1819; 88 x 116 cm; Öl a. Lw.; sign.: „C. Fahlcrantz 1819“; Figuren v. Pehr Emanuel Linnell; Nationalmuseum Stockholm.
<u>26</u>	„Vy mot Gripsholm slott“	1819; 59,5 x 76,5; o.A.; sign. u. dat.; Lillabukowskis Auktion, S. 154, o.J., Kat. nr. 164, Stockholm.
27	„Utsikt över Stockholm“	1820; 210 x 260 cm; Öl a. Lw.; sign.: „C. Fahlcrantz 1820“; Schloss Drottningholm.
<u>28</u>	„Utsikt över Stockholm från Djurgården“	1820; 210 x 260 cm; Öl a. Lw.; sign.: „C Fahlcrantz 1820“; Nationalmuseum Stockholm.
29	„Utsikt från Uppsala. Månskenslandskap“	1820; 34 x 45 cm; Öl a. Lw.; sign.: „C Fahlcrantz“; Nationalmuseum Stockholm.
30	„Landskap“	1820; o.M.; Öl a.Lw.; sign.: „C. Fahlcrantz 1820“; Kungliga Slottet, Stockholm.
31	„Utsikt från Skeppsholmen med dygder, muser och amoriner som välkomnar Karl XIV Johan och prins Oskar“	um 1820; 98 x 135 cm; Öl a. Lw.; dep. in Frescati; Univ. Stockholm.

32	„Berglandskap“	um 1820; 49 x 41,5 cm; Öl a. Lw.; Konstsamlingarna, Uppsala Universitet.
33	„Skogslandskap med fors“	um 1820; 60,5 x 80 cm; Öl a. Lw.; Konstsamlingarna, Uppsala Universitet.
34	„Sigtuna“	nach 1820; 49 x 68 cm; Öl a. Lw.; Konstsamlingarna, Uppsala Universitet.
35	„Segelbåtar vid Kalmar slott“	1823; 35 x 50 cm, Öl a. Lw.; sign.; Bukowski Auktionshaus, Auktion 508, Mai 1998, Stockholm.
36	„Roserbergs slott“	1823; 200 x 197 cm; Öl a. Lw.; sign. u. dat.; Bukowski Auktionshaus, Auktion 462; Oktober 1988, Stockholm.
37	„Berglandskap med ruiner“	1823; 62 x 79 cm; Öl a. Lw.; sign.: „C. Fahlcrantz 1823“; Kungliga Slottet, Stockholm.
38	„Landskap“	1824; 72,5 x 95 cm; Öl a. Lw.; sign; „CJ Fahlcrantz 1824“; Inskrifttafel a. Rahmen: „CJ Fahlcrantz. Gåfva af Fröken Margaretha Gyllenborg 1846“; Privatbesitz.
39	„Landskap“	1824; 72,5 x 95 cm; Öl a. Lw.; sign.: „C Fahlcrantz 1824“; Högsta domstolen, Stockholm.
40	„Sommarlandskap med i fonden herrgård vid vattendrag“	1824; 74 x 95 cm; o.A.; sign. u dat.; Bukowski Auktionshaus, Auktion 462; Oktober 1988, Stockholm.
41	„Utsikt från Pau“	1824; o.M.; Öl a. Lw; Kungliga Slottet, Stockholm.

42	„Carl Magnus Rosengren, tjänsteman i Riksbanken 18/2 1797 - 10/3 1825. 28 år gammal“	1825; 15,5 x 12 cm; Öl a. Lw.; Text a. der Rückseite ³⁸⁹ , Nordiska Museet, Stockholm.
43	„Utsikt till Rosendals slott“	um 1827; 27 x 35 cm; Öl a. Lw.; Privatbesitz.
44	„Havsstrand med segelbåtar i stiltje“	1827; 31 x 35 cm; Öl a. Lw.; sign.: „C.J.F. 1827“; rückseitig: „Målad av C.J. Fahlcrantz“; Nationalmuseum Stockholm.
<u>45</u>	„Norskt fjordlandskap“	1827, 35,5 x 51 cm, Öl a. Lw.; Privatbesitz.
46	„Landskap“	um 1827; 27,5 x 37 cm; Öl a. Lw.; Uppsala Universitet Konstsamlingarna.
47	„Utsikt av Balestrand i Norge“	n. 1827; ca. 30 x 50 cm; Öl a. Lw.; Eskilstuna Konstmuseum.
<u>48</u>	„Trollhättans fall“	1828; 94 x 129 cm; Öl a. Lw.; sign. unten li.: „C Fahlcrantz 1828“; Konstmuseet Malmö.
<u>49</u>	„Krokkleven, Norge, Ringerike“	1828; 60 x 80 cm; Öl a. Lw.; sign. u. re.: „C. Fahlcrantz“ Östergötlands Länsmuseum, Linköping.
<u>50</u>	„Krokkleven, Norge“	um 1828; 27,5 x 37 cm; Öl a. Lw.; a. Rück.: „Originalmålning av C.J. Fahlcrantz intygas Gustaf Jaensson“; Östergötlands Länsmuseum, Linköping.
51	o.T. (Ansicht v. Stockholm)	1830 (?); 208 x 300 cm; Öl a.Lw.; ehem. Besitz Ludwig I. v. Bayern, Münchner Residenz.

³⁸⁹ „Ädle Gast! på hjertats högtidsdag. Dit oss minnets Gufva känsla leder, Dessa enkla blommor emottag, Wid en fest, den vänskapen bereder! - Icke lika dem, din pensel strör, All naturen sjelf till rodnad tvinga. Wari konsten rodnar för. Äro blott som känslans gärd - ej ringa - Hyllad likväl af din mästärhand, Bliir, om den af vänskapen besvaras, Denna gärd ett skönt föreningsband. Wärda i minnets att förvaras. författade af C:M: Rosengren på Professor Fahlcrantz födseldag 1823.“ zw. Text u. Bild eingefügt ein farbiger Druck mit einer Gitarre u. gemaltem Text: „Mätte nya blommor smycka hvarje dag Du möter än! Intet saknas i Din lycka helgad utaf Vänskapen!“ Unter dem Bild: „Ljufva accorder min önskan förkunner, Öppnen den tonriket harmoniska munnen.“

52	„Vy över Drottningholm“	1831; 60 x 79 cm; o.A.; sign. u. dat.; Bukowski Auktionshaus, Auktion 471; Dezember 1989, Stockholm.
53	o.T. (Ausblick über Helsingborg v. Südost)	(um 1832); 64 x 89 cm; o.A.; (Zuschreibung fraglich); Helsingborgs Museum.
<u>54</u>	„Landskap“	1833; 27,8 x 38 cm; Öl a. Lw.; sign.; Konstsamlingarna, Uppsala Universitet.
55	„Gripsholms slott i kvälls- belysning“	1833; 60 x 80 cm; Öl a. Lw.; Bukowski Auktionshaus, Auktion 466, April 1989, Stockholm.
56	„Utsikt över Helsingborg“	1833 (?), 88 x 115 cm, Öl a.Lw.; Auktionshaus Runfeldts, Auktion Herbst 1998, Lund.
<u>57</u>	„Skovparti i Charakter af det sydlige Sverige“	1833; 93,8 x 127,2 cm; Öl a. Lw.; sign. u. re.: „C. Fahlerantz 1833“; Statens Museum for Kunst Kopenhagen.
58	o.T. (Ansicht von Waldemarsudde/ Stockholm)	um 1833; o.A.; Öl a. Lw.; Prins Eugens Waldemarsudde/Stockholm.
59	„Utsikt över Helsingborg“	1834; 88,5 x 117,5 cm; Öl a. Lw.; Helsingborgs Museum.
<u>60</u>	„Läckö slott“	1834; 27 x 37 cm; Öl a. Lw.; sign.: „C. Fahlerantz 1834“; Nationalmuseum Stockholm.
61	„Landskap“	1835; 28 x 38 cm; Öl a. Lw.; Aufschrift a. Spannrahmung: „Mål. af C.J. Fahlerantz (sign. 1835)“; Hälsinglands museum, Hudiksvall.
<u>62</u>	„Kalmar slott i månsken“	1835; 60 x 80 cm; Öl a. Lw.; sign.: „C Fahlerantz 1835“; Nationalmuseum Stockholm.

63	„Trollhättefallen“	1836; o.A.; Öl a. Lw.; Trollhättans museum.
64	„Andrarums kyrka“	1836 (?); 27,5 x 37 cm; Öl a. Lw.; sign.; Lillabukowskis Auktion, 2002; Kat. nr. 193, S.144 Stockholm.
65	„Landskap med Flottbro“	1837; 27,7 x 37,5 cm; Öl a. Lw.; sign. re.: „C. Fahlcrantz 1837“; Östergötlands Länsmuseum, Linköping.
<u>66</u>	„Vy över Sparreholm“	1837; 90 x 117 cm; Öl a. Lw.; sign. u. dat.; Bukowski Auktionshaus, Auktion 469; Oktober 1989, Stockholm.
<u>67</u>	„Utsikt över staden Pau“	1838; 90,5 x 119 cm; Öl a. Lw.; sign.: „C. Fahlcrantz 1838“; Nationalmuseum Stockholm.
68	„Utsikt över Pau“	1841; 204 x 304 cm; Öl. a Lw.; sign.: „C. Fahlcrantz 1841“; Kungliga Slottet, Stockholm.
69	„Utsikt över Örebro“	1843; 90 x 126 cm; Öl a. Lw.; sign.: „C. Fahlcrantz 1843“; Nationalmuseum Stockholm.
70	o.T. (Wasserfall mit Mühle/Vattendriven kvarn)	1845; 48 x 37 cm; Öl a. Lw.; sign. u. dat.: „Fahlcrantz 1845“; Privatbesitz.
<u>71</u>	„Rosendals slott“	1846; 68 x 88 cm; Öl a. Lw.; sign.: „C. Fahlcrantz 1846“; Schloss Rosersberg.
72	„Norskt fjälllandskap“	1846; 28 x 38 cm; Öl a. Lw.; sign.: „C.J. Fahlcrantz 1846“; Nationalmuseum Stockholm.
73	„Rosersbergs slott från sydväst“	1847; 80,8 x 103,3 cm; Öl a. Lw.; sign.: „CJ Fahlcrantz Rosersberg ANNO 1847 nr 542 - 49 ...“; Schloss Rosersberg.

74	„Marin (Sjöstycke)“	1850; 32 x 38 cm; Öl a. Lw.; sign.: „C. F-z 1850“; Kungliga Slottet, Stockholm.
75	„Insjölandskap med lada“	1855; 10,5 x 17cm; Öl a. Holz; sign. u. dat.: „C.Fz.1855“ Lillabukowskis Auktion, S. 165, 2004; Kat. nr. 215, Stockholm.
76	„Gripsholms slott“	1856; 209 x 209 cm; Öl a. Lw. ; sign.: „C J Fahlcrantz 1856“; Schloss Drottningholm.
77	„Kvarn vid vattenfall“	1856; 50 x 38 cm; Öl a. Lw.; Norrköpings Konstmuseum.
<u>78</u>	„Rosersbergs Slott“	1858; 207 x 207 cm; Öl a. Lw.; sign.: „CJ Fahlcrantz 1858“; Schloss Rosersberg.
Undatierte Gemälde		
<u>Jahr; Maße; Technik; Signatur; Provenienz</u>		
79	„Romantisk landskap“	o.J.; 80 x 61 cm; Öl a. Lw.; Länsm. Gävleborg Stadshuset, Gävle.
80	„Landskap“	o.J.; 59 x 80 cm; Öl a. Lw.; Västerås Konstmuseum.
81	„Longs slott och Longen“	o.J.; 49 x 68 cm; Öl a. Papier; Värmlands Museum, Karlstad.
82	„Svenskt parklandskap“	o.J.; 59,8 x 80 cm; Öl a. Lw.; Östergötlands Länsmuseum, Linköping.
83	„Utsikt över Kristiania“	o.J.; 218 x 306 cm; Öl a. Lw.; Schloss Drottningholm.
84	„Landskap med ruiner“	o.J.; 59 x 69cm; Öl a. Lw.; ursprgl. Schloss Drottningholm.
85	„Motiv från Haga“	o.J.; 50 x 69,5 cm; Öl a. Lw.; Schloss Rosersberg.
86	„Gripsholms slott i skymning“	o.J.; 26 x 36 cm; Öl a. Lw.; Norrköpings Konstmuseum.

87	„Klosterruinen i Alvastra“	o.J.; 25,5 x 35,5 cm; Öl a. Lw.; Norrköpings Konstmuseum.
88	„Landskap med vattenfall“	o.J.; 93 x 140 cm; Öl a. Lw.; Nationalmuseum Stockholm.
89	„Romantisk landskap“	o.J.; 61 x 71 cm; Öl a. Lw.; Figuren v. Pehr Emanuel Linnell; Nationalmuseum Stockholm.
90	„Landskap med vatten vid en brant klippa“	o.J.; 26 x 36 cm; Öl a. Lw.; Nationalmuseum Stockholm.
91	„Berglandskap med vattenfall“	o.J.; 60 x 80 cm; Öl a. Lw.; Nationalmuseum Stockholm.
92	„Landskap med St. Olofs ruin och Mariakyrkan i Sigtuna“	o.J.; 27,5 x 37 cm; Öl a. Lw.; rückseitig: „C.J: Fahlerantz Sankt Olofs ruin i Sigtuna“; Nationalmuseum Stockholm.
93	„Landskapsskiss“	o.J.; 27 x 34 cm; Öl a. Papier; (Fahlerantz zugeschrieben); Nationalmuseum Stockholm.
94	„Landskap med en väg. Studie“	o.J.; 19 x 24,5 cm; Öl a. Papier, montiert a. Hartfaserplatte; (Fahlerantz zugeschrieben); Nationalmuseum Stockholm.
95	„Landskap. Motiv från Strömsholm“	o.J.; 48 x 65,5/45 x 66 cm; Öl a. Lw.; sign.; Nationalmuseum Stockholm.
96	„Fantasilandskap“	o.J.; 41 x 55 cm; Öl a. Lw.; (Fahlerantz zugeschrieben); Nationalmuseum Stockholm.
97	„Hav och moln. Studie.“	o.J.; 16 x 25 cm; Öl a. Papier; montiert a. Hartfaserplatte; (Fahlerantz zugeschrieben); Nationalmuseum Stockholm.
98	„Molnstudie“	o.J.; 9,5 x 16,5 cm; Öl a. Papier; montiert a. Hartfaserplatte; (Fahlerantz zugeschrieben); Nationalmuseum Stockholm.
99	„Moln och hav. Studie.“	o.J.; 15,5 x 23,5 cm; Öl a. Papier, montiert a. Hartfaserplatte; (Fahlerantz zugeschrieben); Nationalmuseum Stockholm.

100	„Molnstudie“	o.J.; 15 x 19,5 cm; Öl a. Papier; montiert a. Hartfaserplatte; (Fahlerantz zugeschrieben); Nationalmuseum Stockholm.
101	„Landskap“	o.J.; 36 x 46 cm; Öl a. Lw.; (Fahlerantz zugeschrieben); Nationalmuseum Stockholm.
102	„Berglandskap med by“	o.J.; 33 x 48 cm; Öl a. Lw.; (Fahlerantz zugeschrieben); Nationalmuseum Stockholm.
<u>103</u>	„Flodlandskap. Skiss.“	o.J.; 21 x 25 cm; Öl a. Papier; montiert a. Hartfaserplatte; (Fahlerantz zugeschrieben); Nationalmuseum Stockholm.
104	„Slättlandskap. Studie.“	o.J.; 26 x 22 cm; Öl a. Papier; montiert a. Hartfaserplatte; (Fahlerantz zugeschrieben); Nationalmuseum Stockholm.
<u>105</u>	„Landskapsskiss“	o.J.; 39 x 23,5 cm; Öl a. Papier; montiert a. Hartfaserplatte.; (Fahlerantz zugeschrieben); Nationalmuseum Stockholm.
<u>106</u>	„Landskap med ruiner. Skiss“	o.J.; 39 x 23 cm; Öl a. Papier; mont. a. Hartfaserplatte; (Fahlerantz zugeschrieben); Nationalmuseum Stockholm.
107	„Hav och moln. Studie“	o.J.; 13,5 x 18 cm; Öl a. Lw.; montiert a. Hartfaserplatte; Nationalmuseum Stockholm.
108	„Hav och moln. Studie“	o.J.; 15,5 x 20 cm; Öl a. Papier; montiert a. Hartfaserplatte; (Fahlerantz zugeschrieben); Nationalmuseum Stockholm.
109	„Vattenfall“	o.J.; 47 x 39,5 cm; Öl a. Lw.; Göteborgs Konstmuseum.
110	„Skogsinteriör“	o.J.; 38 x 31 cm; Öl a. Lw.; Göteborgs Konstmuseum.
111	„Vattenfall“	o.J.; 30 x 22,5 cm; Öl a. Lw.; unvollendet; Göteborgs Konstmuseum.

112	„Vattenfall med kvarn“	o.J.; 35,5 x 45,5 cm; Öl a. Lw.; unvollendete Studie; Göteborgs Konstmuseum.
113	„Borgruin“	o.J.; 18,5 x 23 cm; Öl a. Lw.; unsign.; unvollendete Studie; Göteborgs Konstmuseum.
114	„Landskap“	o.J.; 100 x 135 cm; Öl a. Lw.; unvollendet; Göteborgs Konstmuseum.
115	„Vattenfall mellan klippor“	o.J.; 79 x 60 cm; Öl a. Lw.; unvollendete Studie; Göteborgs Konstmuseum.
116	„Vattenkvarn“	o.J.; 60 x 80 cm; Öl a. Lw.; unvollendet; Göteborgs Konstmuseum.
117	„Landskap med vattenkvarn“	o.J.; 26 x 35 cm; Öl a. Papier; Göteborgs Konstmuseum.
118	„Fjälltrakt vid solnedgång“	o.J.; 93 x 140 cm; Öl a. Lw.; Göteborgs Konstmuseum.
119	„By ved solnedgang“/ „By vid solnedgång“	o.J.; 60 x 79,5 cm; Öl a. Lw.; sign. re. u.: „C Fahlerantz“ ; Nasjonalgalleriet Oslo.
120	„Skogslandskap“	o.J.; 50 x 70 cm; Öl a. Lw.; unsign.; Nasjonalgalleriet Oslo.
121	„Rauniomaisema“ (Landschaft mit Ruinen)	o.J.; 49,5 x 69,5 cm; Öl a. Lw.; Ateneum - Museet för finländsk konst, Helsinki/Helsingfors.
<u>122</u>	„Metsämaisema, jossa on karjaa“ (Waldlandschaft mit Vieh)	o.J.; 50 x 43,5 cm; Öl a. Lw.; Ateneum - Museet för finländsk konst, Helsinki/Helsingfors.
123	„Italienskt Landskap“	o.J.; 60 x 79 cm; Öl a. Lw.; Bukowski Auktionshaus, Auktion 496, Mai 1995, Stockholm.
124	„Utsikt över Stockholm från Marieberg“	o.J.; o.M.; Öl a. Lw.; sign.: „C. Fahlerantz“; Kungliga Slottet, Stockholm.

125	o.T. (Flusslandschaft)	o.J.; 23,5 x 34,7 cm; Öl a. Lw.; rücks. Beschriftg.: „Måladt af C.J. Fahlcrantz“, „...Mälarsee...“(?) a. Rahmen: „Buscani. 1922“; Privatbesitz.
126	o.T. (Berglandschaft mit Bachlauf)	o.J.; o.M., Öl a.Lw.; Privatbesitz.
127	o.T. (Hus på kulle omgiven av träd)	o.J., 13 x 20 cm, o.A.; rücks. Beschriftg.: „Handteckning af C.J. Fahlcrantz. Intygas avf Sophie Fahlcrantz. D 10 Jan 1884“; Privatbesitz
128	o.T. (Wasserfall zw. Felswänden)	o.J.; 37 x 27cm; Öl a. Lw.; Studie; Privatbesitz.
129	o.T. (Sigtuna Kyrka/ Ruine im Mondlicht)	o.J.; 18,5 x 27,5cm; o.A.; Privatbesitz.
130	o.T. (Vingåker kyrkan)	o.J.; 20 x 28cm; o.A.; Privatbesitz.
<u>131</u>	„Stegeborg Slots Ruiner ved Vettern i Øst-Gotland“	o.J.; 93 x 126 cm; Öl a. Lw.; Statens Museum for Kunst Kopenhagen.
<u>132</u>	„Forslandskap“	o.J.; 45 x 35 cm; Öl a. Lw.; Bukowski Auktionshaus, Auktion 534, Herbst 2004, Stockholm.
133	o.T. (Segelboote in einer Mondscheinlandschaft)	o.J.; o.M.; o.A.; Privatbesitz
134	„Skymningslandskap med slottsruin“	o.J.; 16,5 x 23,5 cm; Öl a. Lw.; Lw. aufgezogen a. Holz?; (Fahlcrantz zugeschrieben) Lillabukowskis Auktion, S. 142, 2002; Kat. nr. 150, Stockholm.

Zeichnungen u. Aquarelle

Jahr; Maße; Technik; Signatur; Provenienz

135	„Badscen“	um 1796; 21,9 x 18 cm; Aquarell; sign.: „C.J.F.“; Nationalmuseum Stockholm.
136	„Badscen“	um 1796; 22,4 x 18,3 cm; Aquarell; Nationalmuseum Stockholm.
137	„Klipplandskap“	1796; 24,5 x 42,9 cm; Aquarell; sign.: „C.J. Fahlerantz 1796“; Nationalmuseum Stockholm.
<u>138</u>	„Landskap“	1796; 22,5 x 42,9 cm; Aquarell; sign.: „CJ Fahlerantz 1796“ Nationalmuseum Stockholm.
139	„Landskap“	1797; o.M., Aquarell; sign.: „C.J. Fahlerantz 1797“; Nordiska Museet, Stockholm.
<u>140</u>	Mappe	1797; 18 x 25,5 cm; Aquarell; sign.;; Hårds saml., Universitets bibl. Uppsala, Kart- och bildavd.
a)	„Utsigten af Enköpings kyrka och Tullport“	1797; 18 x 25,5 cm; Aquarell; Hårds saml., Universitets bibl. Uppsala, Kart- och bildavd.
b)	„Et Berg i Kerrbo Socken i Westmanland“	1797; 18 x 25,5 cm; Aquarell; sign.;; Hårds saml., Universitets bibl. Uppsala, Kart- och bildavd.
c)	„Gamla Quarnarne i Westerås“	1797; 18 x 25,5 cm; Aquarell; sign.;; Hårds saml., Universitets bibl. Uppsala, Kart- och bildavd.
<u>d)</u>	„Utsigten vid slutet af Djurgårds Slätten“	1797; 18 x 25,5 cm; Aquarell; sign.;; Hårds saml., Universitets bibl. Uppsala, Kart- och bildavd.
e)	„Lämning af en Grotta i Ulricsdals Trägård“	1797; 18 x 25,5 cm; Aquarell; sign.;; Hårds saml., Universitets bibl. Uppsala, Kart- och bildavd.

f)	„Nyquarn i Uppland“	1797; 18 x 25,5 cm; sign.; Aquarell; sign.; Hårds saml., Universitets bibl. Uppsala, Kart- och bildavd.
g)	„Parken vid Beateberg“	o.J.; 39,5 x 64,5 cm; Aquarell; sign.; Hårds saml., Universitets bibl. Uppsala, Kart- och bildavd.
141	„Gamla kvarnen vid Västerås“	um 1810; 32 x 50 cm; lav. Zeichng.; Västerås konstmuseum.
<u>142</u>	„Öfversta fallet i Aagor – Elfven vid Christiania d. 3. Juli 1827“	1827; 13,1 x 21,2 cm; Bleist.; Nationalmuseum Stockholm.
143	„Beles hög“ / „Bal-asken med en ung askestammen i Midten“	1827; 20,8 x 25,9 cm; schw. Kreide; bez.: „Framnäs“; Nationalmuseum Stockholm.
144	„«Beles hög» Landskap“	1827; 24,4 x 29,7 cm; Bleist.; bez.: „Beles hög“; Nationalmuseum Stockholm.
145	„Beles hög och Framnäs.“	1827; o.M.; Bleist.; Nationalmuseum, Stockholm.
146	„Hälsingborg från sydost“	um 1830; 28,5 x 63 cm; Bleist., Tusche; Helsingborgs Museum.
Undatierte Zeichnungen und Aquarelle		<u>Jahr; Maße; Technik; Signatur; Provenienz</u>
147	„Västeråsmotiv (från Svartån)“	o.J.; 20 x 26,5 cm; Bleist.,Tusche; Västerås konstm.
148	„Får“	o.J.; 10,7 x 15 cm; Bleist.; Uppsala Konstmuseum.
149	„Ruiner, Sigtuna“	o.J.; 17,2 x 20,7 cm; Bleist.; Uppsala Konstmuseum.
150	„Klipplandskap“	o.J.; 20,9 x 28 cm; lav. Kreidezeichng.; Uppsala Konstmuseum.
151	„Landskap med byggnader“	o.J.; 19,3 x 46,4 cm ; Bleist.; Nationalmuseum Stockholm.

152	„Landskap“	o.J.; 28,7 x 47 cm; Bleist.; Nationalmuseum Stockholm.
153	„Landskap“	o.J.; 28,7 x 47 cm; Bleist.; Nationalmuseum Stockholm.
154	„Bruksanläggning“	o.J.; 28,7 x 47 cm; Tusche, Bleist.; Nationalmuseum Stockholm
155	„Lansiär ledande sin häst“	o.J.; 30,9 x 48,8 cm; Bleist.; sign.: CJ Fahlerantz del.; Kopie n. C. Vernet; Nationalmuseum Stockholm.
156	„Arab med en osadlad häst“	o.J.; 30,7 x 48,6 cm; Bleist.; sign.: „C.J. Fahlerantz“; Kopie n. C. Vernet; Nationalmuseum Stockholm.
157	„Landskap“	o.J.; 24,8 x 36,8 cm; Tusche, Bleist.; Nationalmuseum Stockholm.
158	„Tomteboda i Solnaskogen“	o.J.; 13,1 x 18,5 cm; lav. Zeichng.; Nationalmuseum Stockholm.
159	„Parti från Solnaskogen“	o.J.; 13,1 x 18,5 cm; lav. Zeichng.; rücks. bez.: „Parti från Solnaskogen af Fahlerantz“; Nationalmuseum Stockholm.
160	„Landskap med byggnader“	o.J.; 24,7 x 43 cm; Aquarell; Nationalmuseum Stockholm.
161	„Björk“	o.J.; 35,3 x 22,7 cm; lav. Zeichng.; Nationalmuseum Stockholm.
162	„Ek“	o.J.; 26,5 x 16,8 cm; Kreide; sign.: „Fahlerantz“; Nationalmuseum Stockholm.
163	„Rassafors i Halland“	o.J.; 24,1 x 28,3 cm; lav. Zeichng.; bez.: „Rassafors i Halland“; Nationalmuseum Stockholm.
164	„Slottet i Leutenberg“	o.J.; 26,4 x 36,4 cm; Tusche, Bleist.; rücks. bez.: „Slottet i Leutenberg C:-Fz.“; Nationalmuseum Stockholm.

165	„Klipplandskap“	o.J.; 24,7 x 36,6 cm; lavierte Tuschzeichng.; Nationalmuseum Stockholm.
166	„Läckö slott“	o.J.; 21,6 x 28,7 cm; Bleist.; Nationalmuseum Stockholm.
167	„Övergiven gruva vid Sala“	o.J.; 24,1 x 36,4 cm; lav. Blesitiftzeichng.; Nationalmuseum Stockholm.
168	„Utsikt över Åbo“	o.J.; 28,5 x 44,1 cm; Aquarell u. Bleist.; sign.: „C.J.F-z“; Nationalmuseum Stockholm.
169	„Landskap“	o.J.; 13,8 x 21,3 cm; lav. Zeichng.; Nationalmuseum Stockholm.
170	„Carl XIV. Johans rytтарstaty“	o..J; 22,3 x 12 cm; Bleist.; Nationalmuseum Stockholm.
171	„Landskap“	o.J.; 12,8 x 20,4 cm; Tusche; Nationalmuseum Stockholm.
172	„Solna kyrka“	o.J.; 19,5 x 28,6 cm; Tusche, Bleist.; Nationalmuseum Stockholm.
173	„Landskap med lövskog“	o.J.; 14 x 18,3 cm; Aquarell ü. Bleist.; rücks. bez.: „Prof. Fahlcrantz“; Nationalmuseum Stockholm.
<u>174</u>	„Trollhättan“	o.J.; 26,9 x 41,7 cm; Tusche u. Bleist.; mit Raster in roter Tinte; Nationalmuseum Stockholm.
175	„Landskap med gravhus av sten“	o.J.; 22,2 x 40,1 cm; Bleist.; Nationalmuseum Stockholm.
176	„Landskap med byggnader“	o.J.; 9,2 x 15,2 cm/11,5 x 17,4 cm; Aquarell über Bleist.; sign.: „C. J F-z.“; rückseitige Aufschrift: „(Kiersbo K:a)“; Nationalmuseum Stockholm.

177	„Olow Sigtuna“	o.J.; 13,3 x 20,9 cm; lavierte Zeichng. Tusche u. Bleist.; Nationalmuseum Stockholm.
178	„Landskap“	o.J.; 24,5 x 39 cm; Tusche u. Bleist.; Nationalmuseum Stockholm.
179	„Flyktig terrängstudie“	o.J.; 29,7 x 47 cm; Bleist.; Nationalmuseum Stockholm.
180	„Landskap“	o.J.; 25 x 36,6 cm; Bleist.; Nationalmuseum Stockholm.
181	„Landskap“	o.J.; 25,2 x 35,1 cm; Bleist.; sign.: „F-z.“; Nationalmuseum Stockholm.
182	„Fjälllandskap med stochvirkesstugor“	o.J.; 25,1 x 38 cm; Bleist.; Nationalmuseum Stockholm.
183	„Bromma Kyrka“	o.J.; 19,2 x 22,7 cm; Tusche u. Bleist.; Nationalmuseum Stockholm.
184	„Landskap“	o.J.; 16,1 x 20,3 cm; Bleist.; Nationalmuseum Stockholm.
185	„Landskap med lantkyrka“	o.J.; 20,4 x 32,3 cm; Bleist.; Nationalmuseum Stockholm.
186	„Skogsinteriör“	o.J.; 23,9 x 28,2 cm; farbige Kreide a. blauem Papier; Nationalmuseum Stockholm.
187	„Skolskinsberget, Limstenerbrott“	o.J.; 22,3 x 31,7 cm; lavierte Bleistiftzeichng.; bez.: „Skolskinsberget, Limstenerbrott“ Nationalmuseum Stockholm.
188	„Vattenfall vid Sakö“	o.J.; 20,7 x 25,5 cm; lavierte Bleistiftzeichng.; bez.: „Vattenfall vid Sakö“ Nationalmuseum Stockholm.
189	„Skogstjärn“	o.J.; 13,8 x 21,3 cm; lavierte Bleistiftzeichng.; Nationalmuseum Stockholm.

190	„Sigtuna i sommarskud“	o.J.; 24,8 x 34,6 cm a. 27,2 x 37,2; Tusche, Bleist.; Nationalmuseum Stockholm.
191	„Landskap med lanthus bland tråddungar“	o.J.; 19,5 x 36,6 cm; Bleist.; Nationalmuseum Stockholm.
192	„Ulfsunda“	o.J.; 29,3 x 47,2 cm; Tusche, Bleist.; Nationalmuseum Stockholm.
193	„Landskap“	o.J.; 17,5 x 46 cm; Bleist.; Nationalmuseum Stockholm.
194	„Dalgång med hus och gårder“	o.J.; 28,5 x 43,5 cm; Bleist.; Nationalmuseum Stockholm.
195	„Lusttempel“	o.J.; 32,3 x 44,7 cm; Aquarell; (zuvor L. Belanger zugeschrieben) Nationalmuseum Stockholm.
196	„Skogsinteriör med klippstup“	o.J.; 27 x 38 cm; lavierte Zeichng.; sign.; Nationalmuseum Stockholm.
197	„Örebro“	o.J.; 28,6 x 47,1 cm; Bleist.; bez.: „Örebro“; Nationalmuseum Stockholm.
198	„Landskapspanorama“	o.J.; 28,2 x 57,2 cm; Tusche u. Bleist.; Nationalmuseum Stockholm.
199	„Landskapspanorama“	o.J.; 28,5 x 57,2 cm; Tusche u. Bleist.; (Fortsetzung von 198); Nationalmuseum Stockholm.
200	„Skåpefors i Vermland“	o.J.; 19 x 28,2 cm; Aquarell; Nationalmuseum Stockholm.
201	„Uti Dalarna“	o.J.; 13,5 x 20,7 cm; Tusche, Bleist.; Nationalmuseum Stockholm.
202	„Mariefred med Gripsholms slott“	o.J.; 23 x 35,3 cm; Tusche; Nationalmuseum Stockholm.
203	„Landskap. Envåningsbyggnad bland grönska vid ett vatten“	o.J.; 25 x 37 cm; Bleist. Lw.; in einer Mappe mit Aufschrift: „C.J. Fahlcrantz“; Skizzenbuchsammlg.; Nationalmuseum Stockholm.

204	„Sjö- och berglandskap med flyttblock vid väg“	o.J.; 13,7 x 19,6 cm; Bleist. u. Kreide; Nationalmuseum Stockholm.
205	„Kullagunardstorp“	o.J.; 16,5 x 24,5 cm; Bleist.; sign.: „CF“; Konstmuseet Malmö.
206	„Vattenfall - i bakgrunden skog och hus“	o.J.; 16 x 20,4 cm; Bleist.; Göteborgs Konstmuseum
207	„Utsikt av Skedove“	o.J.; 22,5 x 38,5 cm; Tusche; Göteborgs Konstmuseum.
208	„Gripsholm och Mariefred“	o.J.; 34 x 47,5 cm; Tusche u. Aquarell; Göteborgs Konstmuseum.
209	„Skogsinteriör“	o.J.; 15,9 x 20,4 cm; Bleist.; Göteborgs Konstmuseum.
210	„Composition F-z.“	o.J.; 13,6 x 20,1 cm; lavierte Tuschzeichnung; Göteborgs Konstmuseum.
211	„Utsikt över ett svenskt landskap med sjö och skog. På en kulle en vit kyrka, Wiby kyrka“	o.J.; 29 x 44 cm; Aquarell u. Bleist.; Göteborgs Konstmuseum
212	„Utsikt över ett svenskt landskap med en herregård och en sjö“	o.J.; 28 x 44 cm; Aquarell, Bleist., Tusche; Göteborgs Konstmuseum.
213	„Dekoration till piecen Gustaf d. III - Stockholm från Söder med galbacken i förgr“	o.J.; 22 x 35 cm; Aquarell u. Tusche; Göteborgs Konstmuseum.
214	„En bergväg och några träd“	o.J.; 15,2 x 18 cm; Tusche u. Bleist.; Göteborgs Konstmuseum.
215	„Stuga och ekar“	o.J. 15,2 x 18,2 cm; Bleist.; Göteborgs Konstmuseum.
216	„Vattenfall och ruiner“	o.J.; 20,2 x 14 cm; lavierte Tuschzeichnung, Bleist.; Göteborgs Konstmuseum.
217	„Riseberga Kloster från Edsbergssanna – Utsikt med stor fura [Kiefer] i forgrunden , ...“	o.J.; 37 x 26,5 cm; Tusche u. Aquarell; beschr.: „Karl Johan Fahlkranz dic.“ Göteborgs Konstmuseum.

218	„Östra Karups Kyrka“	o.J.; 16 x 24 cm; Bleist.; (Zuschreibung. Fraglich); Stiftelsen Hallands Läns museer, Halmstad.
219	„Alvastra klosterruin“	o.J.; o.M.; lavierte Tuschzeichnung.; (Rückseitig Vadstena sl.); Nordiska Museet, Stockholm.
220	„Utsigt af Jern Grufvan vid Säthars Stad i Dahlarna“	o.J.; o.M.; Zeichnung.; sign.: „C. Fahlcrantz“; Nordiska Museet, Stockholm.
221	„Skåpsfors i Varmland“	o.J.; o.M.; Aquarell; Nordiska Museet, Stockholm.
222	„Utsigt af Parken vid Beatheberg under almasna vid Storr Huset åter 1800“	o.J.; o.M.; Aquarell; Nordiska Museet, Stockholm.
223	„Beatebergs park“	o.J.; o.M.; Aquarell; Nordiska Museet, Stockholm
224	„Dannemora Grufva“	o.J.; o.M.; Zeichnung; Nordiska Museet, Stockholm.
225	„Forsmark (herrgården och del av bruket)“	o.J.; o.M.; Zeichnung; Nordiska Museet, Stockholm.
226	„Forsmark (Utsikt över bruket och kyrkan)“	o.J.; o.M.; Zeichnung; Nordiska Museet, Stockholm.
227	„Örby-Hus“	o.J.; o.M.; Zeichnung; Nordiska Museet, Stockholm.
228	„Upsala Stad och Slott“	o.J.; o.M.; Zeichnung; Nordiska Museet, Stockholm.
229	„Örebro slott“	o.J.; o.M.; Zeichnung; Nordiska Museet, Stockholm.
230	„Landskap“	o.J.; o.M.; Aquarell; Nordiska Museet, Stockholm.
231	„Landskap“	o.J.; o.M.; Aquarell; Nordiska Museet, Stockholm.
232	„Stuga m. trappa å gareln upp till vind; uthus m.m.“	o.J.; o.M.; lavierte Tuschzeichnung; Nordiska Museet, Stockholm.

<u>233</u>	o.T. (Landschafts- u. Baumstudie)	o.J.; 34 x 27cm, lavierte Tuschzeichnung; sign.: „C.J. Fahlcrantz“; Kungl. Akademien f. Fria Konsterna, Stockholm.
234	„Kalmar kyrka“	o.J.; 16,3 x 24,5 cm; Bleist.; bez.: „Calmar kyrka“; Nationalmuseum Stockholm.
<u>235</u>	„Kalmar slott“	o.J.; 16,3 x 24,5 cm; Bleistift; bez.: „Calmar Slott“; Nationalmuseum Stockholm.
236	„Uppsala“	o.J.; o.M.; Bleistift; bez.: „Upsala“; Nationalmuseum Stockholm.
237	„Wästerås“	o.J.; o.M.; Aquarell u. Tusche; Nationalmuseum Stockholm.
238	„Tuna kyrka“	o.J.; o.M.; Aquarell u. Tusche; bez.: „Tuna kyrka.“; Nationalmuseum Stockholm.
239	„Landskap“	o.J.; o.M.; Bleist.; Nationalmuseum Stockholm.
240	„Trädstudier“	o.J.; o.M.; Bleist.; Nationalmuseum Stockholm.
<u>241</u>	o.T. (Firgurenstudie)	o.J.; o.M.; Bleist.; Nationalmuseum Stockholm.
<u>242</u>	„Trädstudier“	o.J.; o.M.; Bleist.; Nationalmuseum Stockholm.
<u>243</u>	„Trädstudier“	o.J.; o.M.; Aquarell u. Tusche; Nationalmuseum Stockholm.
244	o.T. (Tierstudien)	o.J.; o.M.; Bleist.; Nationalmuseum Stockholm.

Skizzenbücher

Jahr; Maße; Technik; Signatur; Provenienz

245	„Hus, landskap etc.“	o.J.; 12 x 19,5 cm; Bleist.; Nationalmuseum Stockholm.
246	„Träd, Landskap, 1 blad ko[?]-studier“	o.J.; 12 x 20 cm; Bleist.; Nationalmuseum Stockholm.
247	„Trädstudier och stadsbilder bl.a. Helsingborg“	o.J.; 13 x 18,5 cm; Bleist.; Beschriftg. a. Buchdeckelinnenseite: ”Skånska Bok“; Nationalmuseum Stockholm.
248	„Gripsholms slott och vegetationsstudier“	o.J.; 13 x 18,5 cm; Bleist.; Nationalmuseum Stockholm.
249	„Strandstudier, Strängnäs etc.“	o.J.; 13 x 18,5 cm; Bleist.; Nationalmuseum Stockholm.
250	„Mest trädstudier“	o.J.; 15,3 x 18,5 cm; Bleist.; Nationalmuseum Stockholm.
251	„Trädstudier, Nyköpings slott, Johannisberg utanför Norrköping“	o.J.; 14 x 22 cm; Bleist., weiß gehöht; Nationalmuseum Stockholm.
252	„Läckö slott“ u. „flera slott“	o.J.; 16,3 x 24,5 cm; Bleist.; Nationalmuseum Stockholm.
253	„Trädstudier“	o.J.; 16,5 x 24,5 cm; Bleist.; Nationalmuseum Stockholm.
254	„Landskapsbilder/ - ofta med fjäll“	o.J.; 26 x 16,5 cm; Bleist.; Nationalmuseum Stockholm
255	„Mest trädstudier“	o.J.; 21 x 29,3 cm; Bleist. ,Kreide, weiß gehöht; Nationalmuseum Stockholm.
256	„Träd, husfasader, kyrktorn“	o.J.; 10 x 16 cm; Bleist.; Nationalmuseum Stockholm.
257	„Stadsbilder och slott“	o.J.; 36 x 26 cm; Bleist.; Nationalmuseum Stockholm.
258	„Träd, molnformationer“	o.J.; 43 x 28 cm; lavierte Bleistiftzeichnung, Kreide; Nationalmuseum Stockholm.

259	„Träd, kyrkor etc.“	o.J.; 43,5 x 29 cm; Bleist.; Nationalmuseum Stockholm.
260	„Landskap, några torn“	o.J.; 11,1 x 16,5 cm; Tusche, Bleist.; Nationalmuseum Stockholm.
261	„Träd, några kyrktorn“	o.J.; 10 x 16 cm; Bleist.; Nationalmuseum Stockholm.
262	„Ko- och vegetationsstudier“	o.J.; 10 x 19,5 cm; Bleist.; Nationalmuseum Stockholm.
263	„Studier av män i arbete och folkdräkter“	o.J.; 17,5 x 13,4 cm; Bleist.; Nationalmuseum Stockholm.
264	„1. sid. Västerås, 2. sid. Strängnäs, i övr. träd“	o.J.; 13,5 x 21 cm; lavierte Tuschzeichnung, Bleist.; Beschriftg.: „Vid Carlbergs trädgård, Vid Sabbathsberg, Vid Horns-bergs Canalen, I Carlbergs Trädgård”; Nationalmuseum Stockholm.
265	„Trädstudier“	o.J.; 13,5 x 21 cm; Kreide, Tusche, Bleist., Nationalmuseum Stockholm.
266	„Träd, landskap och kor“	o.J.; 13,5 x 21 cm; Bleist.; Nationalmuseum Stockholm.
267	„2 blad m. väder- kvarner, i övr. trädstudier“	o.J.; 13,5 x 21 cm; Bleist.; Nationalmuseum Stockholm.
268	„Många trädstudier“	o.J.; 13,4 x 21 cm; Bleist.; Nationalmuseum Stockholm.
269	„Landskapsstudier, bl.a. påskr. Husaby“	o.J.; 13,5 x 21 cm; Bleist.; Nationalmuseum Stockholm.
270	„Landskap/ påskr. bl.a. Nybron över Göta älv etc.“	o.J.; 13 x 21,5 cm; Bleist.; Nationalmuseum Stockholm.
271	„Hus, båtar, vegetation, etc.“	o.J.; 10 x 18 cm; Bleist.; Nationalmuseum Stockholm.
272	„Trädstudier, Uppsala-motiv, etc.“	o.J.; 16 x 20,5 cm; Bleist.; Nationalmuseum Stockholm.
273	„Landskapsbilder“	o.J.; 13,7 x 21,2 cm; Bleist.; Nationalmuseum Stockholm.
274	„Träd och landskap“	o.J.; 17,5 x 13,5 cm; Bleist.; Nationalmuseum Stockholm.

275	„Nykvarn, Läckö slott, Halmstad, etc.“	o.J.; 43,5 x 29,5 cm; Bleist.; Nationalmuseum Stockholm.
276	„Stora Stöten i Falun, Älvkarleby etc.“	o.J.; 52 x 37 cm; Bleist.; Nationalmuseum Stockholm.
277	„Stockholms-motiv etc.“	o.J.; 47 x 30 cm; Bleist. u. Tusche; Nationalmuseum Stockholm.
278	„Landskap“	o.J.; 43 x 29 cm; Kreide, Bleist., Tusche; 22 Bilder; Nationalmuseum Stockholm.
279	„Hedemora och andra dalamotiv“	o.J.; 36 x 26 cm; Bleist. u. einige lav. Tuschzeichnung.; Nationalmuseum Stockholm.
280	„Arkitekturdetaljer, broar, kyrkor, etc.“	o.J.; 12 x 19,5 cm; Bleist.; Nationalmuseum Stockholm.
281	„Träd, vegetationsstudier, skördefolk etc.“	o.J.; 12 x 20 cm; Bleist.; Nationalmuseum Stockholm.
282	„Landskap, hus, 1 blad kostudier“	o.J.; 12 x 19,5 cm; Bleist.; Nationalmuseum Stockholm.
283	„Träd, landskap, etc.“	o.J.; 12 x 19,5 cm; Bleist.; Nationalmuseum Stockholm.
284	„Landskap, hus“	o.J.; 12 x 20 cm; Bleist.; Nationalmuseum Stockholm.
285	o.T. (Album m. 28 Blättern, Bäume, Felsen)	o.J.; 15,5 x 18,8 cm; Bleist.; Göteborgs Konstmuseum.
286	o.T. (Stadtansichten, Landschafts- und Waldstudien)	o.J.; ca. 30 x 40 cm, Bleist. a. weißem, blauem u. braunem Papier; Privatbesitz.

Druckgraphik

Jahr; Maße; Technik; Signatur; Provenienz

287	„Stegeborgs ruin från norr“	1800; 31,5 x 48,4 cm; Lithogr.; Figuren v. Wetterling; Uppsala Konstmuseum.
288	„Utsigt af en Lust Park vid Medevi där H. Maj. Konung Gustaf w Adolph under sin Brunnscur 1798 täcktes gifva en goûte åt samtelige Brunsgästerna den Hans Kongl Majt sjelf bevistade“	1803; 26 x 38,5 cm a. 29 x 40,2 cm; Stich; bez.: „Rit af Falkrantz“, „Gr. af C. Akrel 1803“; Kungl. Bibliothek Stockholm.
289	„Utsigt af en lust park vid Acadavi“ Gustaf IV Adolf ger en goûte åt samtl. brunnsgrunden 1798	1803; Stich; 26 x 38,5 cm; bez.: „Rit af Falkrantz Gr. af C. Akrell 1803“; Nordiska Museet, Stockholm.
290	o.T. (Wald- u. Berglandschaft)	1821; 41,5 x 57,5 a. 52 x 70 cm; bez. „C. Fahlcrantz pinx. 1821.“, re.(bleist.) S. kl. Petersen ... 1828; bräunl. Flecken im Bild; Kungl. Bibliothek Stockholm.
291	„Uppgången till Bohus ruin“	1829; 14,5 x 20,5 cm auf 28 x 35,7 cm; Lithogr.; sign.: „Fahlcrantz del. 1829“; bez.: „M.G.A. lith.“ Druck b. Göthström u. Magnusson; Kungl. Bibliothek Stockholm.
292	„Uppgången till Bohus ruin“	1829; o.M.; Lithogr.; sign.: „Fahlcrantz del. 1829 M.G.A. lith.“; Nordiska Museet, Stockholm.
293	„View of Bromma Church – near Stockholm ; & of the Tomb of Mrs. Laura Sophia Hughes (August 7th 1832)“	1832 (?); 26 x 38 a. 39 x 50 cm; Lithogr.; bez.: „Lith:à Bruxelles.“, „Fahlcrantz Pint.“; Kungl. Bibliothek Stockholm.
294	„E. Tegnér“	1832 ; o.M.; Stahlstich; „Vier norwegische Landschaften von Fahlcrantz“, 1832. ³⁹⁰

³⁹⁰ Band enthält das Portrait u. vier Landschaften mit Deckblatt.

„Für die Besitzer der ersten Auflage der Frithiofs Sage von Esaias Tegnér“, übersetzt von Gottlieb Mohnicke; Stralsund bei Wilhelm Trinius.

a)	„Balestrand“	1832 ; o.M.; Stahlstich; (König Beles Grabhügel).
b)	„Framnäs“	1832 ; o.M.; Stahlstich.
c)	„Balestrand“	1832 ; o.M.; Stahlstich; (Thorsten Wikingssons Grabhügel).
d)	„Balestrand “	1832 ; o.M.; Stahlstich; (ehemaliger Standort Baldurs Tempel).
295	„Stockholm“	nachträgl. dat.1842; 10,5 x 16 cm a. 20 x 26 cm; Stahlstich.; bez.: „gez. v. Fahlcrantz“, ”Stahlst. v. CE Weber Berl.“; Aufschrift m. Bleist.: „Schjödtt, La Scandinavie. 1842 Berlin“; Kungl. Bibliothek Stockholm.
296	„Nyköpings Slott“	1842; 22,6 x 31,9 a. 36 x 53,5 cm; Lithogr. sign.: „C. Fahlcrantz 1842“, „Fahlcrantz pinx.“ „Joh. Cardon lithogr.“; Kungl. Bibliothek Stockholm.
297	„Nyköpings slott“	1842; o.M.; Lith.; sign.: „Fahlcrantz pinx. Joh. Cardon lithog. C. Fahlcrantz 1842“; Nordiska Museet Stockholm.
298	„Stockholm Tagen från Kastelholmen“	1843; 18 x 31 cm a. 20 x 33,5 cm; Lithogr.; b. Henrik Strömer; Kungl. Bibliothek Stockholm.
299	„Bohus Fästning“	1846; 33 x 48,4 a. 54 x 71 cm; Lithogr.; sign.: „Fahlcrantz, C.J.“; bez.: „Lithografi af J.H. Strömer efter C.J. Fahlcrantz af Konst- Föreningen i Stockholm år 1846 inköpta tafla. Aftrycken utdelade bland Föreningens Ledamöter.“; Kungl. Bibliothek Stockholm.

Druckgraphik undatiert

Jahr; Maße; Technik; Signatur; Provenienz

300	„Barnängen“	o.J.; 15 x 20,5 cm a. 22 x 27,5 cm; Lithogr.; (b. Blombergs-son); bez.: „del Fahlcrantz“; Kungl. Bibliothek Stockholm.
301	„Utsigt af Gripsholms slott“	o.J.; 11,7 x 17,2 cm a. 14,6 x 18,5 cm; (Kupfer-)Stich; bez. u.-halb re. „Måladt af C.J. Fahlcrantz“, li. „Graveradt af J.B. Berndes“; Kungl. Bibliothek Stockholm.
302	„Trollhätta Vattenfall Chûtes de Trollhätta Pl.8“	o.J.; 19 x 28 a. 23,6 x 31,5 cm; Lithogr.; bez.: „Fahlcrantz pinx.“, „MGA Lith.“, „Sverige Suède“; Druck bei Gjöthström & Magnusson; Kungl. Bibliothek Stockholm.
303	„Forsmark“	o.J.; 20 x 30,4 a. 34,5 x 48 cm; Lithogr.; bez.: „Fahlcrantz pix.“, „MG.A. Lith.“, Druck bei Gjöthström & Magnusson; Kungl. Bibliothek Stockholm.
304	„Wik.“	o.J.; 20,4 x 30,9 cm a. 31,5 x 43,5 cm; Lithogr.; bez.: „Fahlcrantz pix.“, „MG.A. Lith.“, Druck bei Gjöthström & Magnusson; Kungl. Bibliothek Stockholm.
305	„Stegeborgs Ruin (Pl. 13) Ruine de Stegeborg.“	o.J.; 19 x 27,5 a. 23 x 30,7 cm; Lithogr.; bez.: „Fahlcrantz del.“, „M.G.A. lith. Fig. af Wetterling“, „Sverige Suède“; Druck b. Gjöthstrom & Magnusson; Kungl. Bibliothek Stockholm.
306	„Öresund“	o.J.; 24 x 33 a. 36,5 x 55 cm; Lithogr.; bez.: „Fahlcrantz pinx.“, „Strömer lith.“; Druck b. A. Hårdh.; Kungl. Bibliothek Stockholm.
307	„Gyllenlöfs skants och Carl XIIIs monument (Pl. 1) Fortresse de Gyllenlöf et monument de Charles XII.“	o.J.; 19 x 27,8 a. 31,6 x 47,5 cm; Lithogr.; bez.: „Fahlcrantz del.“, „M.G.A. lith.“, „Norrige Norvège“; Druck Gjöthstrom & Magnusson; Kungl. Bibliothek Stockholm.

308	„Tistedalen“	o.J.; 19 x 28 cm; Lithogr.; bez.: „Fahlerantz pinx.“, „MAG Lith.“, „Norrige Norvège“; Druck b. Gjöthström & Magnusson; Kungl. Bibliothek Stockholm.
309	„Sparreholm.“	o.J.; 19,5 x 30,2 a. 36 x 54,2 cm; Lithogr.; bez.: „Fahlerantz del.“, „M.G.A. lith.“, Druck Gjöthstrom & Magnusson; Kungl. Bibliothek Stockholm.
310	„Kong Beles Gravhöi.“	o.J.; 7,5 x 11,2 a. 10,5 x 15,5 cm; Lithogr.; bez.: „Winter lith. efter Prof. Fahlerantz B. del“; Kungl. Bibliothek Stockholm.
311	o.T. (Waldlandschaft)	o.J.; 12,5 x 18 a. 15 x 24,5 cm; Stich; bez.: „Tredje årgången Pl. 5” „Oljetafla af Fahlerantz grav. af Corp...” Kungl. Bibliothek Stockholm.
312	„Åbo från Södra Sidan.“	o.J.; 38,2 x 48,4 a. 49,6 x 66 cm; Lithogr.; bez.: „C. Fahlerantz pinx.“, „Joh. Cardon Lith.“; Kungl. Bibliothek Stockholm.
313	„Åbo från Norra Sikan.“	o.J.; 38,2 x 48,6 a. 50,5 x 66 cm; Lithogr.; bez.: „C. Fahlerantz pinx.“, „Joh. Cardon Lith.“; Kungl. Bibliothek Stockholm.
314	„Utsigt af Stockholm, från Mälarsidan“	o.J.; 27,5 x 39,7 a. 49,2 x 61,5 cm; Lithogr.; bez.: „Fahlerantz pix.“, „J.H. Strömer lith.“; Druck Gjöthström & Magnusson; Kungl. Bibliothek Stockholm.
315	„Utsigt af Stockholm, från Mälarsidan“	o.J.; o.M.; Lithogr.; sign.: „Fahlerantz pinx. J.H. Strömer lith.“; Druck Göthström & Magnusson; Nordiska Museet, Stockholm.
316	„Barnängen“ (Sthlms. bomullsspinneri)	o.J.; o.M.; Lithogr.; sign.: „Fahlerantz del. Blombergsson Lith.“; Nordiska Museet, Stockholm.

317	„Åbo från södra sidan“	o.J.; o.M.; Lithogr.; sign.: C. Fahlcrantz pinx. Joh. Cardon Lith.“; Nordiska Museet, Stockholm.
318	„Utsigt af Edsberg“	o.J.; o.M.; Lithogr.; bez.: „Gen. Stab. Lit. Anst.“ ³⁹¹
Werke im Stile von und Kopien nach Fahlcrantz		
<u>Jahr; Maße; Technik; Signatur; Provenienz</u>		
1	„Utsikt över en havsbukt. Skiss“	o.J.; 59 x 77 cm; Öl a. Lw.; Nationalmuseum Stockholm.
2	„Landskap med ovädershimmel. Studie“	o.J.; 24,5 x 34 cm; Öl a. Karton, mont. a. Hartfaserpl.; Nationalmuseum Stockholm.
3	„Landskap med ovädershimmel“	o.J.; 24,5 x 34 cm; Öl a. Karton; Nationalmuseum Stockholm.
4 ³⁹²	„Dalarö skans“	o.J.; 36 x 46 cm; Öl a. Lw.; Nationalmuseum Stockholm.
5	„Utsikt över Läckö slott“	o.J.; 26 x 38 cm; Öl a. Papier, mont. a. Hartf.-pl.; (Kopie n. 59); Nationalmuseum Stockholm.
6	„Romantisk landskap“	o.J.; 93 x 126,5 cm; Öl a. Lw.; Nationalmuseum Stockholm.
7	„Hav med aftonhimmel“	o.J.; 60 x 78 cm; Öl a. Lw.; Nationalmuseum Stockholm.
8	„Berglandskap“	o.J.; 60 x 80 cm; Öl a. Lw.; Nationalmuseum Stockholm.
9	„Berglandskap med fors“	o.J.; 60 x 80 cm; Öl a. Lw.; Nationalmuseum Stockholm
10 ³⁹³	Sören Henrik Petersen, „Le Soir des Berges“	1828; 46 x 60,8 cm; Radierung; Kupferstich-Kabinett, Staatl. Museen Dresden.

³⁹¹ J. Kruse, 1899

³⁹² Die Werke 1 – 4 sind im Stile Fahlcrantz.

³⁹³ Die Werke 5 – 10 sind Kopien nach Werken Fahlcrantz

X. Literatur

Allén, Britta	„Tid för Vikingar. Vikingatid lanseras i Nordisk Konst“, Katalog zur gleichnam. Ausstellung d. Museen Malmö / Konstmuseet, Malmö 1990.
Alpers, Svetlana	„Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts“, Univ. of Chicago 1983, dtsh. Ausgabe: DuMont Buchverlag, Köln 1998 (2. Auflage).
Andrews, Malcolm	„Landscape and Western Art“, Oxford University Press, New York 1999.
Areen, Ernst E.	„Gustavianska Konstnärzbref: C.F. Sundvall till A.U. Wertmüller“, Übersetzungen v. Areen, Stockholm 1916.
Bätschmann, Oskar	„Entfernung der Natur: Landschaftsmalerei 1750 – 1920“, DuMont Buchverlag, Köln 1989.
Balibar, Etienne u. Wallerstein, Immanuel	„Rasse, Klasse, Nation - Ambivalente Identitäten“, Argument Verlag, Hamburg 1998; franz. Originalausgabe: „Race, Nation, Classe. Les identités ambiguës“, Ed. La Découverte, Paris 1988.
Bengtsson, Eva-Lena	„Bildkonsten“, in: <i>Signums svenska konsthistoria</i> ”Karl Johanstidens Konst“, Lund 1999, S. 143–229.
Berefelt, Gunnar	„Svensk landskapskonst från renässans till romantik“, Publikation des Svenska Allmänna Konstförening, Stockholm 1965.
ders.	„Stadspanoramats utveckling i Sverige från cirka 1550–1850“, in: <i>Samfundet Sankt Eriks Årsbok</i> 1963, hrsg. v. Henrik Ahnlund, Stockholm 1963, S. 9–40.
ders.	„Med konsten för fosterlandet. En studie över konstlivet i Sverige på konung Karl XIV Johans tid“, Verlag Almqvist & Wiksell, Stockholm 1971.
Bermingham, Ann	„Landscape and Ideology. The English Rustic Tradition, 1740–1860“, Thames and Hudson, London 1987.
Berg, P.G. und Stålberg, Vilhelmina (Hrsg.)	„Anteckningar om svenska qvinnor“, P.G. Berg, Stockholm 1864–66.

Bernholm, Joel	„Tunasöner och Märkesman i Stora Tuna”, Falun 1960.
Bialostocki, Jan	„Einfache Nachahmung der Natur oder moralisierende Zeichensprache – zu den Deutungsproblemen der holländ. Malerei d. 17. Jhdts.“, in: <i>Zeitschrift für Kunstgeschichte</i> , 47, 1984, S. 421–438.
Bjurström, Per	“Claude Lorrain : sketchbook owned by Nationalmuseum”, Uddevalla Bohuslänningen; Stockholm 1984
Bollacher, Martin	„Wackenroder und die Kunstauffassung der frühen Romantik“, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1983.
Bring, Samuel E.	„Itineraria Svecana. Bibliografisk förteckning over Resor i Sverige fram till 1950”, Teil 1–2, Almqvist & Wiksell / Gebers Verlag, Stockholm 1954.
Broberg, Gunnar	„Naturen på bild – några reflexioner utifrån 1700-talsmaterial”, in: J. Allwood, T. Frängsmyr u. U. Svedin (Hg.) „Naturen som symbol”, Liber Förlag, Stockholm, 1983, S. 50–67
Burckhardt, Jacob	„Ästhetik der bildenden Kunst: der Text der Vorlesung; zur Einleitung in die Ästhetik der bildenden Kunst“, kommentiert u. hrsg. v. Irmgard Siebert, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1992.
Burén, Jan af	„Romantik och Realism“, Katalog der gleichnam. (Wander-) Ausstellung d. staatl. Kunstmuseen Nr. 99, Stockholm 1995.
de Burtin, François-Xavier	„Traité Théorique et Pratique des Connaissances“, Brüssel 1808.
Busch, Werner (Hrsg.)	„Landschaftsmalerei“, (Quellentexte), D. Reimer Verlag, Berlin 1997.
Büttner, Nils	„Die Erfindung der Landschaft – Kosmographie und Landschaftskunst im Zeitalter Bruegels“, in der Reihe: <i>Rekonstruktion der Künste</i> , hrsg. v. Carsten-Peter Warncke und Gerd Unverfehrt, Verlag Vandendonck & Ruprecht, Göttingen 2000.
Carlsson, Frans (Red.)	„Romantik – svenskt landskapsmåleri 1780–1870“, Katalog der gleichnam. Ausstellung der Malmö Museer, Malmö 1985.

Cavalli-Björkman, Görel und Hökby, Nils-Göran (Katalogred.)	„En ny värld - amerikanskt landskapmåleri 1830–1900 och ett urval samtida skandinaviskt landskapmåleri“, Katalog zur Ausstellung im Nationalmuseum, Stockholm 1986.
Christensson, Jakob	„Vad stor sker, det sker tyst“, in: <i>Signums svenska konsthistoria</i> „Karl Johanstidens Konst“, Lund 1999, S. 9–34.
Clark, Kenneth	„Landschaft wird Kunst“, Phaidon Verlag, Köln / London 1962.
Cowdery, Mary Bartlett	„American Academy of Fine Arts and American Art-Union. Exhibition Record 1816 – 1852“, mit einer Geschichte der American Academy v. Theodor Sizer, Publ. d. New York Historical Society, New York 1953.
Daniels, Stephen	„Fields of vision: Landscape imagery and national identity in England and the United States“, Polity Press, Cambridge 1993.
Dierse, Ulrich	„Denis Diderot – Philosophie, Literatur, Kunstkritik“, in: Lothar Kreimendahl (Hrsg.), „Philosophien des 18. Jahrhunderts. Eine Einführung“, Wissenschaftl. Buchgesellschaft, Darmstadt 2000; S. 157–165.
Dietzsch, Steffen	„Natur – Kunst – Mythos. Beiträge zur Philosophie F.W.J. Schellings“, Akademie-Verlag, Berlin 1978.
Dresdner, Albert	„Schwedische und norwegische Kunst seit der Renaissance“, Breslau 1924.
Eberle, Matthias	„Individuum und Landschaft: zur Entstehung und Entwicklung der Landschaftsmalerei“, (Kunstwissenschaftl. Untersuchungen des Ulmer Vereins, Verband für Kunstwissenschaften; Bd. 8), Anabas-Verlag, Gießen 1980.
d’Ehrenström, Marianne	„Notices sur la litterature et Les Beaux-Arts en Suède“, de l’Imprimiere d’Eckstein, Stockholm 1826.
Estlander, Carl Gustaf	„De bildande konsternas historia från slutet af adertonde århundradet till våra dagar“, Hierta, Stockholm 1867.
Facos, Michelle	„Nationalism and the Nordic Imagination – Swedish Art of the 1890s“, Univ. of California Press, Berkeley, Los Angeles u. London 1998.

Fahlcrantz, Carl Johan	„Vier norwegische Landschaften von Fahlcrantz: Für die Besitzer der ersten Aufl. der Frithjofs Sage von Esaias Tegnér“, übers. von Gottlieb Mohnike, besonders abgedruckt; Stralsund 1832.
Fahlcrantz, M. (Hrsg.)	„Catalogue d'une Collection de Tableaux peints a l'huile, qui on appartenu à feu C.J. Fahlcrantz, né en 1774, 1861, paysagiste, prof. à l'Acad. royale des beaux-arts à Stockholm: Avec 46 reprod. en autotypie“, Hrsg. M. Fahlcrantz, Stockholm, Imprimerie Ivar Hægström, Stockholm 1893.
Feulner, Adolf (Bearbeitung)	„Katalog der Gemälde im Residenzmuseum München in Schloß Nymphenburg“ in der Reihe: <i>Inventare der Kunstsammlungen des ehemaligen Kronguts in Bayern</i> , Bd. I, hrsg. v. d. Museumsdirektion, Hugo Schmidt Verlag, München 1924.
Forssman, Erik	„Jacob Philipp Hackert und Schweden“, in: <i>Konsthist. Tidskrift</i> , hrsg. v. Konsthistoriska sällskapet, Jg. XXIV/1955, Stockholm 1955, S. 17–34.
Frost, Ulla	„Till Norrige!: en voyage pittoresque 1827“, Eskilstuna 1997.
Furberg, Lars (Red.)	„Konstnärer ser på Sverige – landskapsmåleri under tre sekler“, Ausstellung Säfstaholms Slott, mit Beiträgen v. Birgitta Rapp und Per Hjertsell, Vingåker 1996.
Gardell, C.J.	„Götiska Förbundets Ledamöter 1815–1929“, Göteborg 1929.
Gerstenberg, Kurt	„Die ideale Landschaftsmalerei - Ihre Begründung und Vollendung in Rom“, Verlag Niemeyer, Halle 1923.
ders.	„Claude Lorraine und die Typen der idealen Landschaftsmalerei“, Habilitationsschrift, Halle/Berlin 1919.
Gombrich, Ernst H.	„Norm and Form. Studies in the art of the Renaissance“, Phaidon Verlag, Oxford 1966.
Granberg, Olof	„Allart van Everdingen och hans 'Norska Landskap' - Det Gamla Julita och Wurmbrandts Kanoner“, Stockholm 1902.

ders.	„Svenska Konstsamlingarnas Historia. Från Gustav Vasas tid till våra dagar”, Bd. 3 <i>Gustav III – Karl XII</i> ”, Stockholm 1931.
Grandien, Bo	„Fornnordiskt i konsten”, in: <i>Nation och Nationalitet – Nordisk bild konst 1800 – 1850 och dess europeiska bakgrund</i> , Red. Jörgen Weibull u. Per Jonas Nordhagen, Symposium d. Clara-Lachmann Stiftg. (Oslo 1988), Höganäs 1992, S. 110–126.
ders.	„Rönndruvans Glöd. Nygöticistisk i tanke, konst och miljö under 1800-talet”, Nordiska museet, Stockholm 1987.
Grate, Pontus (Red.)	„Holländska mästare i svensk ägo“, Ausstellungskatalog d. Nationalmuseums Stockholm Nr. 309, Stockholm 1967.
Gunnarsson, Torsten	„Oljestudier i Norden 1800–1850”, in: „Nation och Nationalitet: Nordisk bildkonst 1800–1850 och dess europeiska bakgrund”, Red. Jörgen Weibull u. Per Jonas Nordhagen, anlässlich d. Symposiums d. Clara-Lachmann Stiftg. (Oslo 1988), Höganäs 1992, S. 210–227.
ders.	„Friluftsmåleri före friluftsmåleriet, oljestudier i nordiskt landskåpsmåleri 1800–50“, Uppsala 1989 (Acta universitatis Upsaliensis, Ars Suetica, 12).
ders.	„Nordic Landscape Painting in the Nineteenth Century”, engl. Übersetzung von N. Adler, Yale Univ. Press, New Haven & London 1998.
ders.	„Det svenska landskapsmaleriets utveckling under 1800-talet“, Katalog zur Ausstellung im Nationalmuseum, Stockholm 1982.
Hägg, Göran	„Den svenska litteraturhistorien“, Wahlström & Widstrand Verlag, Stockholm 1996.
Hall, Patrik	„The social construction of nationalism: Sweden as an example”, Lund political studies 166, Lund 1998.
Hammar-sköld, Lorenzo	„Utkast till De Bildande Konsternas Historia, i föreläsningar”, (Druck bei Olof Grahn), Stockholm 1817.

Hedemann-Gade, Hakon	”Den bildande konsten i nya spår. Landskapsmåleriet får betydelse”, in: <i>Svenska folket genom tiderna</i> , Band 8, Malmö 1939.
ders.	„Carl Johan Fahlcrantz’ landskapskonst“, handschriftl. Manuskript, nicht vollendet; Sammlung Hedemann-Gade in der Univ.-bibliothek Lund / Schweden.
Hedvall, Anders	„Bohuslän i Konsten – Från Allaert v. Everdingen till Carl Wilhelmsson. Ett bidrag till den svenska landskapskonstens historia”, Stockholm 1957.
Henningsen, Bernd Klein, Janine Müssener, Helmut Söderlind, Solfrid (Hrsg.)	„Wahlverwandschaft. Skandinavien und Deutschland 1800 bis 1914“, Katalog zur gleichnam. Ausstellung d. Dtsch. Historischen Museums (Berlin), Nationalmuseums Stockholm u. Norsk Folkemus. (Oslo), Jovis Verlagsbüro, Berlin 1997.
Hjärne, Rudolf	„Götiska Förbundet och dess hufvudmän“, A. Bonniers Verlag, Stockholm 1878.
Hofberg, Johan Herman	„Genom Sveriges bygder.: Skildringar af vårt land och folk“, Überarbeitung v. J.P. Velander, 3. Aufl., Örebro 1896.
Hoppe, Ragnar	„Målaren Elias Martin“, Diss. Univ. Uppsala, Kgl. Bogtryckeriet P.A. Norstedt, Stockholm 1933.
Howoldt, Jenns E. und Schneede, Uwe M.	„Expedition Kunst. Die Entdeckung der Natur von C.D. Friedrich bis Humboldt“, Katalog zur Ausstellung der Hamburger Kunsthalle, Dölling und Galitz Verlag, Hamburg / München 2002.
Howoldt, Jenns E.	„Von Caspar David Friedrich zu Carl Gustav Carus. Landschaftsmalerei zwischen ästhetischer Autonomie und wissenschaftlichem Anspruch“, in: „Expedition Kunst. Die Entdeckung der Natur von C.D. Friedrich bis Humboldt“, Katalog zur Ausstellung der Hamburger Kunsthalle, Dölling und Galitz Verlag, Hamburg / München 2002, S. 9–16
Hultmark, Emil	„Kungl. Akademiens för de Fria Konsterna Utställningar 1794–1887: Förteckning över Konstnärer och Konstverk“, Stockholm 1935.
Klien, Wolfgang	„Der Siegeszug der Landschaftsmalerei“, Jahn & Ernst Verlag, Hamburg 1990.

- | | |
|---|--|
| Klose, Olaf
und
Martius, Lilli | „Skandinavische Landschaftsbilder. Deutsche Künstlerreisen von 1780 bis 1864“, erschienen in der Reihe <i>Studien zur schleswig-holsteinischen Kunstgeschichte</i> , Bd. 13, hrsg. v. Landesamt für Denkmalpflege und der Gesellschaft für Schleswig-Holsteinische Geschichte, K. Wachholtz Verlag, Neumünster 1975. |
| König, Angelika | „Exotische Porträtlandschaften im frühen 19. Jahrhundert“, Europäische Hochschulschriften Reihe XXVIII Kunstgeschichte, Band 302, Peter Lang, Europäischer Verlag der Wissenschaften, Frankfurt 1997. |
| Kreimendahl, Lothar
(Hrsg.) | „Philosophien des 18. Jahrhunderts. Eine Einführung“, Wissenschaftl. Buchgesellschaft, Darmstadt 2000. |
| Kruse, John | „Från Kongl. Akademiens för de Fria Konsterna Retrospektiva Konstutställning 1898“, 40 Abbildungen v. Gemälden mit einem Text von John Kruse, hrsg. v. Generalstabens Litografiska Anstalt, Kgl. Bogtryckeriet P.A. Norstedt, Stockholm 1899. |
| Larsson, Lars-Olof | „The significance of Nordic Art“, in: <i>Wege nach Süden – Wege nach Norden</i> ; Verlag Ludwig, Kiel 1998, S. 466–495. |
| Leijonancker, Eric | „Svenska konstnärs öden. Från Ehrenstrahl till Höckert“, Harries Verlag, Stockholm 1962. |
| Lindblom, Andreas | „Sveriges Konsthistoria – Från Forntid till Nutid“, in Bd. 3: „Från Gustav III till våra dagar“, Nordisk Rotogravyr, Stockholm 1946. |
| Linder, N. (Hrsg.)
Westrin, Th. (Red.) | „Nordisk familjebok: konversationslexikon och realencycopedi innehållande upplysningar och förklaringar om märkvärdiga namn, föremål och begrepp“, in 20 Bd., Stockholm 1875–1899. |
| Lindgren, Gustaf | „Landskåpsmalaren Gustav Wilhelm Palm: 1810–1890“, Diss. Univ. Uppsala, 1933. |
| Lindwall, Bo | „Konstakademien 1735–1835“, in: „De sköne konsternas akademi. Konstakademin 250 år“, Rolf Söderberg u. Göran Söderstrom (Red.), hrsg. v. Kommittén för stockholmsforskning, Allmänna Förlaget, Stockholm 1986. |

ders.	„Det tidiga 1800-talet“, in: „Konsten i Sverige“, Bd. 2, Redaktion Sven Sandström, Norstedts Verlag, 2. Auflage, Stockholm 1994, S. 11–145.
ders.	„Blick på konsten. Bland nordiska mästare i Nationalmuseum“, Stockholm/Växjö 1961.
Lönnroth, Lars	„Nationalromantik i Norden c:a 1800–1850“, in: „Nation och Nationalitet – Nordisk bildkonst 1800–1850 och dess europeiska bakgrund“, Red. Jörgen Weibull u. Per Jonas Nordhagen, zu einem Symposium d. Clara-Lachmann Stiftg. (Oslo 1988), Höganäs 1992, S. 100–109.
Loos, Viggo	„Stilväxlingar i 1800-talet Måleri – en studie av konstens sociala sammanhang“, Akad. Abhandlung an der Univ. Stockholm, Norrköpings Tidningars AB, Norrköping 1936.
Looström, Ludvig	„Den svenska konstakademien under första århundradet af hennes tillvaro 1735–1835“, Stockholm 1887.
ders.	„Kungliga Akademien för de Fria Konsterna – Samlingar af Målningar och Skulptur“, Stockholm 1913.
Meffert, Ekkehard	„Carl Gustav Carus. Sein Leben – seine Anschauung von der Erde“, Verlag Freies Geistesleben, Stuttgart 1986.
Mertsch, Sabine	„Studien zur schwedischen Genremalerei d. 19. Jahrhunderts – Voraussetzung und Entwicklung“, Mag.-arbeit 1987, Bonn. (Prof. Trier)
Messel, Nils	„Treffpunkt Norwegen. Deutsche Künstler auf Studienreise – norwegische Ankäufe deutscher Kunst“, in: „Wahlverwandschaft. Skandinavien und Deutschland 1800 bis 1914“, hrsg. v. B. Henningsen u.a., (s.o.), Berlin 1997, S. 296–304.
Meyer, Laure	„Englische Landschaftsmalerei von der Renaissance bis heute“, dtsh. Ausgabe, Übersetzung v. a. Lallemand u. A. Yaiche, Verlag Pierre Terrail, Paris 1993; Original, Paris 1992.
Mitchell, Thomas F.	„Art and Science in German Landscape Painting 1770–1840“, Clarendon Press, Oxford 1993.

Mitchison, Rosalind (Hrsg.)	„The Roots of Nationalism: Studies in Northern Europe”, John Donald Publ. Ltd., Edinburgh 1980. Essays der Konferenz an der Univ. of Wales, Conf. Centre, Gregynog Hall.
Münch, Robert	„Das Projekt Europa. Zwischen Nationalstaat, regionaler Autonomie und Weltgesellschaft“, Suhrkamp, Frankfurt 1993
Nationalmuseum Stockholm	„Nationalmuseum Stockholm. Illustrerad katalog över äldre svenskt måleri“, Bestandskatalog des Nationalmuseums Stockholm, 1995.
Nilsson, Sten Åke	„1700-talet efter den karolinska tiden“, in: „Konsten i Sverige”, Bd. 1, Redaktion Sven Sandström, Norstedts Verlag, 2. Auflage Stockholm 1994, Bd. 1, S. 406–577.
ders.	„Den romantiska bilden“, in: Katalog der Ausstellung <i>Gyllenstiernska Krapperupstiftelsen</i> anlässlich des 2. Kapperups Symposium, 1991.
Nørregård-Nielsen, Hans Edvard	„Dansk Kunst“, Nordisk Forlag A/S, Kopenhagen 1990. (Erstaufgabe 1983, Gyldendahl Verl., Kopenhagen).
Nordensvan, Georg	„Svensk konst och svenska konstnärer i 19de århundradet”, A. Bonniers Verlag, Stockholm 1925.
ders.	„Schwedische Kunst des 19. Jahrhunderts“, Verlag E.U. Seemann, Leipzig 1904.
Nordhagen, Per Jonas	„Romantikens ikonografi i Norden”, in: „Nation och Nationalitet – Nordisk bildkonst 1800–1850 och dess europeiska bakgrund”, Red. Jörgen Weibull u. Per Jonas Nordhagen, z. einem Symposium d. Clara-Lachmann Stiftg. (Oslo 1988), Höganäs 1992, S. 127–147.
Nordin, Jonas	„Ett fattig men fritt folk. Nationell och politisk självbild i Sverige från sen stormaktstid till slutet av frihetstiden”, Brutus Östlings Bokförlag Symposion, Stockholm / Stehag 2000.
Nordin, Svante	„Romantikens filosofi. Svensk idealism från Höijer till Hegelianerna.“, Doxa Verlag, Lund 1987.

Olwig, Kenneth	„Miljö, utvecklingen och naturlandskapet – några litterära perspektiv”, in: J. Allwood, T. Frängsmyr u. U. Svedin (Hrsg.) ”Naturen som symbol”, Liber Stockholm, 1983, S. 50–67.
Ormhaug, Knut	„Himmel og Lys. I naturvitenskap og maleri fra renessansen til romantikken”, in: <i>Himmel og Lys</i> , Begleitheft zur gleichnam. Ausstellung im Bergen Kunstmuseum, Bergen 2000, S. 89–128.
Paulsson, Gregor	„Elias Martins proportionssinne“, in: <i>Konsthist. Tidskrift</i> , hrsg. v. d. Konsthistoriska sällskapet, Nr. 6, Stockholm 1934, S. 41–52.
Pevsner, Nikolaus	„Das Englische in der englischen Kunst”, Übersetzung des Originals <i>The Englishness of English Art</i> (Architectural Press, London 1956), Prestel-Verlag, München 1974.
Rapp, Birgitta	„Kulturlandskapet och vildmarken – Svenskt landskapsmåleri under tre sekler“, in: „Konstnärer se på Sverige”, Katalog zur Ausstellung im Säfstaholms Slott, Katalogred. Lars Furborg, Vingåker 1996.
Rehder, Helmut	„Die Philosophie der unendlichen Landschaft. Ein Beitrag zur Geschichte der romantischen Weltanschauung“, erschienen in der <i>Deutschen Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte</i> , hrsg. v. Paul Kluckhohn u. Erich Rothacker, Max Niemeyer Verlag, Halle / Saale 1932.
Roethlisberger, Marcel	„Im Licht von Claude Lorrain“, Katalog z. gleichnam. Ausstellung im Haus der Kunst, München, Hirmer Verlag, München 1993.
Rossholm Lagerlöf, Margareta	„Ideal Landscape - Annibale Caracci, Poussin and Lorraine“, Yale Univ. press, New Haven, N.Y. 1990.
Roters, Eberhard	„Jenseits von Arkadien. Die romantische Landschaft“, DuMont Verlag (Art in Context), Köln 1995.
Sandström, Sven (Red.)	„Konsten i Sverige”, in 2 Bänden, Norstedts Verlag, 2. Auflage, Stockholm 1994. (Erstaufgabe 1974)

Sandström, Sven	„Det sena 1800-talet – bildkonst och miljökonst“, in: „Konsten i Sverige“, Bd. 2, Redaktion Sven Sandström, Norstedts Verlag, 2. Auflage, Stockholm 1994; S. 147–281.
Schneider, Norbert	„Geschichte der Landschaftsmalerei“, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1999.
Schröder, Hans	„Bildende Kunst des Nordens“, Sonderdruck aus der <i>Nordland-Fibel</i> , Wilh. Limpert Verlag, Berlin 1938.
Schulze, Hagen	„Nationen in der europäischen Geschichte“, Verlag C.H. Beck, München 1994. 2. Aufl. 1995.
Sitt, Martina und Baumgärtel, Bettina (Bearbeitung)	„Angesichts der Natur. Positionen der Landschaft in Malerei und Zeichnung zwischen 1780 und 1850. Aus dem Bestand des Kunstmuseums Düsseldorf im Ehrenhof mit der Sammlung der Kunstakademie NRW“, Katalog z. gleichnam. Ausstellung im Kunstmuseum Düsseldorf, Böhlau Verlag, Köln/Düsseldorf 1995.
Rolf Söderberg und Göran Söderstrom (Red.)	„De sköne konsternas akademi. Konstakademin 250 år“, hrsg. v. Kommittén för stockholmsforskning, Allmänna Förlaget, Stockholm 1986.
Sprute, Jürgen	„Shaftesbury – Philosophie der Harmonie und Schönheit der Natur“, in: Lothar Kreimendahl (Hrsg.), „Philosophien des 18. Jahrhunderts. Eine Einführung“, Wissenschaftl. Buchgesellschaft, Darmstadt 2000, S. 33–46.
v. Stackelberg, Jürgen	„Jean-Jacques Rousseau – Der Weg zurück zur Natur“, Wilh. Fink Verlag, München 1999.
Steingräber, Erich	„Natur – Landschaft – Landschaftsmalerei“, in: M. Roethlisberger „Im Licht von Claude Lorrain“, Katalog z. gleichnam. Ausstellung im Haus der Kunst, München, Hirmer Verlag, München 1993.
v. Strombeck, Friedrich (1771-1848)	„Darstellungen aus einer Reise durch Schweden und Dänemark im Sommer des Jahres 1839“, Eutiner Forschungsstelle zur historischen Reisekultur (LB Eutin)
Thersner, Ulrik	„Om Landskaps-Målning“, Stockholm 1828.

ders.	„Fordna och närvarande Sverige. La Suède ancienne et moderne“, 1–91, Stockholm 1817–1867; (Hrsg. 1828–1843 von M.G. Anckärsvärd, 1843–67 von Tora Johanna Ulrika Thersner).
Tilly, Charles (Hrsg.)	„Citizenship, Identity and Social History“, International review of social history vol. 40, Cambridge University Press, Cambridge 1995.
Upmark, Gustaf	„Konung Carl XV:s Tafvelsamling“, Ivar Hæggströms Boktryckeri, Stockholm 1882.
Vahlne, Bo	„Natur och nationalitet i några inredningar på Rosendals slott“, in: „Nation och Nationalitet – Nordisk bildkonst 1800 – 1850 och dess europeiska bakgrund“, Red. Jörgen Weibull u. Per Jonas Nordhagen, z. einem Symposium d. Clara-Lachmann Stiftg. (Oslo 1988), Höganäs 1992, S. 66–73.
Vaughn, William	„Romantic Art“, The Thames & Hudson, London 1978.
Wahlberg, Anna Greta	„Konstkritiken“, in: <i>Signums svenska konsthistoria</i> „Karl Johanstidens Konst“, Lund 1999, S. 231/239.
Wals, Goffredo	„Zur Landschaftsmalerei zwischen Adam Elsheimer und Claude Lorraine“, Köln, Diss. 1985.
Warnke, Martin	„Politische Landschaft. Zur Kunstgeschichte der Natur“, C. Hanser Verlag, München/Wien 1992.
Wedewer, Rolf	„Landschaftsmalerei zwischen Natur und Wirklichkeit: Idylle und Konflikt“, DuMont Verlag, Köln 1978.
Weidner, Thomas	„Jakob Philipp Hackert – Landschaftsmaler im 18. Jahrhundert.“, Deutscher Verl. für Kunstwissenschaft, 1998.
Wennberg, Thure	„Ströda anteckningar rörande Vitterheten, fria konsterna och antiqviteterne inom fäderneslandet“, gesammelt u. hrsg. v. Th. Wennberg, Stockholm 1815.
Widman, Dag	„Carl Johan Fahlerantz' Måleri“, Magisterabhandlung a. Konsthist. Inst. d. Univ. Stockholm 1953 (nicht publiziert).

- ders.** „Kongl. Ritarakademin“, in: *1700-tal Tanke och form: rokokon*, gleichnam. Ausstellung d. Nationalmuseum, Stockholm 1979/80.
-
- ders.** „Carl Johan Fahlcrantz och den götiska nationalromantiken“, in: *Ord och Bild*, Hrsg. Lennart Josephson, 66. Jahrgang, Nr. 13, Stockholm 1957, S. 169–178.
-
- Wilton, Andrew und Lyles, Anne** „The Great Age of British Watercolours 1750 – 1880“, Ausstellungskatalog der Royal Academy of Arts, London, u. der National Gallery of Art, Washington D.C., Prestel Verlag, München 1993.
-
- Zeitler, Rudolf** „Johan Gottfried Herders och de tyska romantikernas folktanke och dess inflytande i Norden, särskilt i Norge“, in: „Nation och Nationalitet – Nordisk bildkonst 1800 – 1850 och dess europeiska bakgrund“, Red. Jörgen Weibull u. Per Jonas Nordhagen, z. einem Symposium d. Clara-Lachmann Stiftg. (Oslo 1988), Höganäs 1992, S. 9–25.
-
- Zschosche, Herrmann** „Caspar David Friedrich und Schweden“, in: *Konsthist. Tidskrift*, hrsg. v. Konsthistoriska sällskapet u. Inst. f. Konstvetenskap d. Univ. Stockholm, Jg. LIV./1985, Stockholm 1985, S. 160–169.

Marc Wilken
geb. 1964 in Hamburg

mwilken@arcor.de

Curriculum Vitae

Studium und Berufsausbildung

seit 06/2003	Promotion im Fach Kunstgeschichte an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel bei Prof. Dr. Lars Olof Larsson zu dem Thema „Carl Johan Fahlcrantz - Ein Künstler am Beginn der skandinavischen Nationalromantik“
01 – 07/1996	Studiensemester am Kunstwissenschaftlichen Institut der Universität Lund (Schweden)
10/1992 – 03/2003	Studium der Kunstgeschichte, Romanische und Nordische Philologie an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel
02/1983 – 01/1986	Ausbildung zum Krankenpfleger am AK Hamburg-Altona

Berufliche Praxis

07/2005 – 04/2006	Projektbetreuung, Dicult-Projekt des Landes Schleswig-Holstein an der Kunsthalle zu Kiel
seit 05/2004	Ausstellungsführungen in der Stadtgalerie Kiel
seit 10/2003	Redaktionelle Leitung des Hochschulmagazins „am“ der Muthesius-Hochschule / Muthesius Kunsthochschule
seit 2003	Beiträge, v.a. zu schwedischen Künstlern, für das „Allgemeine Künstler-Lexikon“ des K.G. Saur-Verlages
2002	Übersetzung des architektur- und kulturhistorischen Buches „Den Danske Enkelhed“ (Die dänische Einfachheit) von Povl Abrahamsen für die Heinrich Tessenow-Stiftung, Dresden; Publikation in Vorbereitung
10/2000 – 09/2002	Assoziiertes Mitglied im Graduiertenkolleg „Imaginatio Borealis“ der Chr.-Albrechts-Universität zu Kiel
06/2000 – 10/2004	Geschäftsführung der Arbeitsgruppe zur Entwicklung des Kunsthochschulkonzeptes für die Muthesius-Hochschule

CV

- 10/1998 – 03/1999 Tutorium zur „Einführung in die Bildkünste“ am
Kunsthistorischen Institut der Chr.-Albrechts-Universität zu
Kiel
- 10/1996 – 03/1997 Tutorium zur „Einführung in das Studium der Architektur“ am
Kunsthistorischen Institut der Chr.-Albrechts-Universität zu
Kiel
- 04 – 07/1995 Tutorium zum Proseminar „Skandinavische
Landschaftsmalerei im 19. Jhdt. im europäischen Kontext“
(Prof. Dr. Larsson)
- 09 – 10/1994 Praktikum am Schleswig-Holsteinischen Landesmuseum
Schloss Gottorf, Schleswig