

ULRICH SCHULTE-WÜLWER

Deutsch-dänische Kunstbeziehungen 1820 bis 1920

In den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts erlebte der dänische Gesamtstaat eine Blütezeit des äußeren Friedens, die auf den Gebieten der Kunst, Literatur, Philosophie und Theologie von einem deutsch-dänischen Kulturtransfer geprägt war, den man als *Wahlverwandtschaft* bezeichnen darf.¹ Kopenhagen war nicht nur das politische und kulturelle Zentrum Dänemarks, sondern zugleich auch eine der Hauptstädte des deutschen Kulturraums. Die Verbundenheit der dänischen und der deutschen Sprache und Kultur band sich, trotz vorübergehender Trübungen des Verhältnisses, im Ganzen noch problemlos in einem gesamtstaatlichen Patriotismus. Nationale Spannungen gab es kaum, das deutsch-dänische Verhältnis war weitgehend ungetrübt, bis die territorialen Verluste Dänemarks als Folge der Napoleonischen Kriege den Nährboden für ein wachsendes Nationalgefühl bereiteten, das in den folgenden fünfzig Jahren zu Spannungen führte, die in einem gewaltsamen Bruch endeten.

Die Kunstakademie in Kopenhagen war die einzige in Nordeuropa und verfügte über eine Anziehungskraft, die über den Gesamtstaat hinausreichte. Zu nennen sind in diesem Zusammenhang Künstler wie Caspar David Friedrich aus Greifswald, Tjarko Meyer Cramer aus Emden, Philipp Otto Runge aus Hamburg oder Georg Friedrich Kersting aus Güstrow, die alle die Kopenhagener Akademie besucht haben, an der genauso viel deutsch wie dänisch gesprochen wurde.² Deutsche Maler, Bildhauer und Architekten machten fast die Hälfte aller ausländischen Ehrenmitglieder der Kopenhagener Kunstakademie aus. Zwischen 1791 und 1858 waren 38 der insgesamt 128 Ehrenmitglieder Deutsche, bei denen es sich vielfach um Weggefährten des Bildhauers Bertel Thorvaldsen handelte. Hierzu zählten Johann Gottfried Schadow, Friedrich Schinkel und Christian Rauch aus Berlin, Peter Cornelius, Leo von Klenze und Friedrich von Gärtner aus München und Wilhelm von Schadow aus Düsseldorf.³ Der Vater des Letzteren, Johann Gottfried Schadow, war im Herbst 1791 nach Kopenhagen gereist, um sich zur Vorbereitung für ein Denkmal Friedrichs des Großen die Reiterstatue König Friedrichs V. von Jacques Saly anzusehen. Bei dieser Gelegenheit traf er die bedeutendsten Künstler Dänemarks, insbesondere den Direktor der Kunstakademie, Nicolai

1 Der Beitrag ist eine deutlich erweiterte Fassung eines in dänischer Sprache erschienen Textes: Schulte-Wülwer 2020a, S. 8–36.

2 Vgl. Monrad 1989, S. 103.

3 Vgl. Meldahl 1904, S. CXXXV–CXXXIX. – Gramberg 1961, S. 79–84.



Abb. 1: Theobald Stein: Denkmal Asmus Jacob Carstens (1880), Bronze und Marmor (Sockel), Ny Carlsberg Glyptotek Kopenhagen.

Abildgaard. Schadow wurde Mitglied der Kopenhagener Kunstakademie, im folgenden Jahr wurde Abildgaard, möglicherweise als ein freundliches *Quid pro quo*, zum Mitglied der Berliner Akademie ernannt.⁴

Im dänisch-deutschen Verhältnis nimmt der aus Schleswig stammende Asmus Jacob Carstens eine Sonderstellung ein. Als Schüler von Abildgaard war er nicht bereit, sich dem strengen Reglement der Kopenhagener Kunstakademie zu unterwerfen, sodass er 1781 relegiert wurde.⁵ Nationale Animositäten hatten hierbei keine Rolle gespielt, ausschlaggebend war allein das stolze Selbstbewusstsein von Carstens, der über Umwege nach Berlin gelangte, wo ihn die Kunstakademie 1790 zum Professor ernannte. Doch auch mit dieser Institution kam es während seines Aufenthalts in Rom zu einem anhaltenden Konflikt, der schließlich zum Bruch führte. Carstens wurde nach seinem frühen Tod 1798 als Begründer der idealistisch geprägten Kunst des deutschen Klassizismus gefeiert. Dieser Umstand beschäftigte gut hundert Jahre später in Kopenhagen erneut die Gemüter, als der Kunstmäzen Carl Jacobsen den Bildhauer Theobald Stein damit beauftragte, eine Statue von Carstens zu entwerfen, die vor dem Thorvaldsens Museum Aufstellung finden sollte. Daraufhin entbrannte in der Kopenhagener Zeitung *Fædrelandet* über die Wahl des Standortes eine heftige Polemik: Einerseits könne es aussehen, als sei Thorvaldsen von Carstens beeinflusst, was zweifelsohne der Fall war. Andererseits wurde befürchtet, das Denkmal könne dazu führen, dass Thorvaldsen von Deutschland ›annektiert‹ würde, weil Carstens ein deutscher Künstler war und sich in erster Linie auch als deutscher Künstler verstand. Aus diesem Grunde wurde das Denkmal nach seiner Fertigstellung zunächst einige Zeit ›obdachlos‹ im Garten von Ny Carlsberg abgestellt, bis es neben der Glyptothek seinen heutigen Platz fand (Abb. 1).⁶

Nationalliberale Bewegungen

Erste Risse hatte die *Ruhe des Nordens* während der Freiheitskriege bekommen. Mit dem Erstarken der nationalliberalen Bewegungen sowohl im Königreich als auch in den Herzogtümern waren seit den 1830er Jahren erste Zerfallstendenzen des Gesamtstaats spürbar. Nach der Niederlage Napoleons trugen mehrere schleswig-holsteinische Schüler der Kopenhagener Kunstakademie, darunter Johann August Krafft und Ernst Meyer aus Altona, Harro Harring aus Husum und selbst Hermann Wilhelm Bissen aus Schleswig, ihre Gesinnung in Kopenhagen offen zur Schau.⁷ Die Konsequenz war, dass sie sich als ›deutsche Klicke‹ bei der Vergabe von Stipendien und Medaillen gegenüber den Reichsdänen benachteiligt sahen. Als sich Ernst Meyer 1821 übergeben fühlte und heftig protestierte, wurde auch er von der Akademie verwiesen. Meyer und die Mehrzahl seiner Freunde setzten ihre Ausbildung daraufhin in Dresden und München fort oder zogen weiter nach Rom.⁸ Der Kieler Architekturmaler Hans Detlev Martens, der sich dank eines staatlichen dänischen Stipendiums mehrere Jahre in Rom aufgehalten hatte, pendelte nach seiner Rückkehr in den 1840er Jahren zwischen

⁴ Schadow bewarb sich in Kopenhagen mit dem Relief Bacchus tröstet Ariadne um die Aufnahme. Kunstakademie Kopenhagen, Inv. Nr. KS 424. – Vgl. Kragelund 2011, o.S. – Seidel 2021.

⁵ Vgl. Schulte-Wülwer 2009, S. 8–35.

⁶ Vgl. Stein 1923, S. 74. – Die Königliche Gemäldegalerie erwarb 1834 und 1849 zwei Gemälde von Carstens.

⁷ Vgl. Monrad 2000, S. 5.

⁸ In Kopenhagen bemühte man sich sehr um Meyers Rückkehr. 1843 wurde er zum Mitglied der Akademie und im Juni 1848 zum Ritter des Danebrogordens ernannt. Vgl. hierzu Schulte-Wülwer 2000, S. 62–104.

Hamburg und Kopenhagen und klagte: »Herr Gott! Komme ich nach Deutschland, so bin ich *Der dumme Däne*, bin ich hier, so bin ich *der verrückte deutsche Maler*.«⁹

Spannungen gab es also bereits vor dem Ausbruch der schleswig-holsteinischen Erhebung im Jahr 1848, doch grundsätzlich stand deutsche Kunst in Kopenhagen in hohem Ansehen. Nach dem Vorbild der Kunstvereine in Hamburg, München und Berlin hatte man 1825 in Kopenhagen einen Kunstverein ins Leben gerufen, wobei der Akademieprofessor Christoffer Wilhelm Eckersberg, der Vater des *Goldenen Zeitalters* der dänischen Malerei, und der Kunsthistoriker Niels Laurits Høyen eine führende Rolle gespielt hatten.¹⁰ Zwischen 1831 und 1833 erschien in Kopenhagen sogar ein – allerdings nur kurzlebiges – *Kopenhagener Kunstblatt* in deutscher Sprache.

Auf den jährlichen Ausstellungen der Kunstakademie im ehemaligen Schloss Charlottenborg waren stets nur sehr wenige Werke ausländischer Künstler zu sehen.¹¹ Prinz Christian Frederik, der Präsens der Kunstakademie, stellte daher 1824 vier Bilder deutscher Künstler aus seiner privaten Sammlung zur Verfügung.¹² Diesem Beispiel folgte der polnische Graf Athanasius Raczynski, der zwischen 1831 und 1834 als preußischer Gesandter in Kopenhagen wirkte und für ein geistig-kulturell einiges Europa jenseits von politischen und nationalen Grenzen aufgeschlossen war.¹³ Raczynski war ein bedeutender Kunstsammler, der während seines Aufenthalts in Kopenhagen Werke dänischer Künstler ankaufte und mit Werken französischer, niederländischer und deutscher Künstler auf Charlottenborg ausstellte. 1839 präsentierte Christian Frederik auf Charlottenborg erneut sieben Bilder der Münchner Schule, außerdem schickte der Berliner Bankier Joachim Wagener weitere sechs Gemälde der Düsseldorfer Schule als Leihgaben.¹⁴ Christian Frederik war von Wagensers Sammlung, die später den Grundstock der Berliner Nationalgalerie bildete, so angetan, dass er den Wunsch äußerte, einige dieser Werke anlässlich seiner Krönungsfeierlichkeiten im Juni 1840 auf Amalienborg auszustellen. Er bat den holsteinischen Kunsthistoriker Carl Friedrich von Rumohr, der zum dänischen wie zum preußischen Königshof Beziehungen unterhielt, um eine Vermittlung, die jedoch ohne Ergebnis blieb.¹⁵ Graf Raczynski nahm die Krönungsfeierlichkeiten zum Anlass, noch einmal nach Kopenhagen zurückzukehren, um sich über den gegenwärtigen Zustand der Künste in Dänemark zu informieren. Seine Kommentare zu den dänischen Malern, Bildhauern und Architekten fanden als Anhang Aufnahme in seiner 1840/41 erschienenen dreibändigen *Geschichte der neueren deutschen Kunst*, die er in mehrjähriger Arbeit nach zahllosen Begegnungen mit Künstlern und Autopsie ihrer Hauptwerke zusammengetragen hatte.¹⁶

Bei seinem Besuch in Kopenhagen begegnete Raczynski auch dem Bildhauer Bertel Thorvaldsen, der ein starkes Bindeglied zwischen Dänemark und Deutschland war und der unter den deutschen Künstlern zahlreiche enge Freunde hatte.¹⁷ Einige seiner bedeutendsten Aufträge hatte Thorvaldsen

9 Dahlerup 1989, S. 117.

10 Vgl. Friborg 2000, S. 14.

11 Eine Liste aller ausländischen Künstler bei Meldahl 1906, S. LXII–LXX.

12 Vgl. Christensen 2019, S. 149–150.

13 Vgl. Christensen 2019, S. 189–202.

14 Vgl. Christensen 2019, S. 245–248. Wagener war schwedisch-norwegischer Konsul. 1845 waren in Kopenhagen fünf Bilder von Münchner Malern aus der Sammlung des Münchner Kunsthändlers Bolziano ausgestellt.

15 Rumohr war von dieser Idee nicht sonderlich angetan, möglicherweise kannte er die Einstellung seines Kollegen Høyen, dem die Werke der Düsseldorfer Schule, denen häufig ein sentimentaler Grundzug innewohnte, ein Gräuöl waren. Die Ausstellung kam jedenfalls nicht zustande. Vgl. Kjærboe 2003, S. 75.

16 Vgl. Raczynski 1841, S. 594–602.

17 Vgl. Bott/Spielmann 1991, o.S.

aus Deutschland erhalten, darunter das *Gutenberg-Denkmal* in Mainz, das *Reiterstandbild für König Maximilian* in München oder das *Schiller-Denkmal* in Stuttgart. Einer seiner lebhaftesten Bewunderer war König Ludwig I. von Bayern, der ihm das Lehramt für Bildhauerei an der Kunstakademie in München anbot, doch Thorvaldsen entschied sich für die Kunstakademie Kopenhagen, die ihn 1833 zum Direktor ernannte. 1838 kehrte Thorvaldsen aus Italien nach Kopenhagen zurück, wo er mit fürstlichen Ehren empfangen wurde und in die Direktorenwohnung der Kunstakademie auf Charlottenborg einzog. Die endgültige Heimkehr Thorvaldsens hatte auch Auswirkungen in Deutschland. Der Berliner Bildhauer August Kiss reiste nach Kopenhagen und brachte Abgüsse von Thorvaldsens Werken mit nach Berlin.¹⁸ Zwei weitere Künstler gingen nach Kopenhagen, um Schüler Thorvaldsens zu werden.¹⁹

Künstlerwanderungen und Rom

Dem national eingestellten Høyen waren die Verbindungen ins Ausland und insbesondere nach Deutschland zusehends ein Dorn im Auge, ihm missfielen selbst die französischen Einflüsse, obwohl die Gewinner der großen Goldmedaille seit über achtzig Jahren zumeist über Paris nach Rom zogen. Eckersberg empfahl nachdrücklich, nach Paris zu reisen, wo er selbst bei Jacques-Louis David seine wichtigsten Impulse erhalten hatte, doch auch er äußerte gegenüber Deutschland deutliche Vorbehalte. Als sich sein Schüler Constantin Hansen 1835 auf den Weg gen Süden machte, klagte er:

»Er reist nun [...] in das verheißene Land Deutschland, um bei den famosen Deutschen die Weisheit zu suchen. Es ist unbegreiflich, dass man bei uns das Vorurteil hat, dass niemand Paris Aufmerksamkeit schenken soll, selbst ein so ausgezeichnete Mann wie Høyen macht den Eindruck, als habe man ihm die Furcht vor der französischen Nation und Kunst einprägelt.«²⁰

Die meisten dänischen Maler zog es jedoch nach Rom. Die Reiseroute verlief zumeist über Berlin zunächst nach Dresden, in erster Linie, um sich die Sixtinische Madonna von Raffael anzusehen und den Norweger Johan Christian Dahl zu besuchen, der ebenfalls die Kopenhagener Kunstakademie besucht hatte und ein bedeutender Wegbereiter der modernen Freilichtmalerei war. Dahl wohnte und arbeitete in Dresden mit Caspar David Friedrich unter einem Dach, der für die dänische Malerei ebenfalls nicht ohne Einfluss war.²¹

Auf dem weiteren Weg nach Süden machten fast alle dänischen Künstler auch in München Station, wo die Kunst unter König Ludwig I. in großer Blüte stand. Die meisten blieben hier nur Tage oder Wochen, einige allerdings auch Monate oder gar Jahre. Hierzu zählte der Tiermaler Theodor Julius Kiellerup, der sich von 1841 an in München aufhielt. Dass man dies in Kopenhagen nicht gerne sah,

18 Vgl. Schadow 1987 [1849], S. 232.

19 Wilhelm Engelhard aus Hannover beschäftigte sich unter dem Einfluss Thorvaldsens und seines ehemaligen Schülers Hermann Ernst Freund mit Themen der nordischen Mythologie. Vgl. Maaz 2006, S. 211–212 – Der Mecklenburger Bernhard Reinhold, der später zur Malerei wechselte, war bis zu Thorvaldsens Tod im März 1844 zwei Jahre dessen Schüler. Vgl. Ahlers 1928, S. 40–44.

20 C. W. Eckersberg an seinen Sohn Erling, 11. Juli 1835, zit. nach Gulbrandsen 1988, S. 68. Übersetzung aus dem Dänischen.

21 Vgl. Monrad 1991, S. 143–161.



Abb. 2: Wilhelm Bendz: Abendgesellschaft deutscher und skandinavischer Künstler in Finks Kaffeehaus in München (1832), Öl auf Leinwand, 94,8 x 136,6 cm. Fotografie von Niels Elswing. Gemeinfrei. Thorvaldsens Museum Kopenhagen, Inv.-Nr. B197.

wird daran erkennbar, dass sich Kiellerup in Kopenhagen vergeblich um ein Stipendium bemühte, doch ihm wurden wiederholt Kandidaten vorgezogen, die sich im Blickfeld der dortigen Akademie befanden.²² Daraufhin blieb Kiellerup bis zu seinem Lebensende in München.

Eine gewisse Sonderstellung nimmt der Maler Jørgen Sonne ein, der 1828 nach München ging, weil er Schlachtenmaler werden wollte und die Kopenhagener Kunstakademie über keinen entsprechenden Lehrer verfügte. Da die Schlachtenmalerei insbesondere nach den Napoleonischen Kriegen in München eine gewisse Blüte erlebte, hielt sich Sonne hier für mehr als zwei Jahre auf und erlernte in dieser Zeit ironischerweise die Grundlagen für seine Schlachtenbilder zum Deutsch-Dänischen Krieg von 1848.²³ Einige Dänen hatten die Tendenz, den Vergleich ihrer Werke mit denen ihrer deutschen Kollegen zu ihren Gunsten auszulegen. So berichtete der Maler Vilhelm Marstrand 1836 aus Berlin: »Was ich bisher an Werken hiesiger Künstler gesehen habe, ist fast alles nur wenig wert, das

²² Vgl. Weilbach 1877/78, S. 353.

²³ Vgl. Damsgaard et al. 1988, S. 33–34.

Meiste ist reine Fabrik- oder Modeware.«²⁴ Sein Kollege Constantin Hansen hatte ein Jahr zuvor aus München geschrieben: »Die Gemälde, über die der Kunstverein hier gegenwärtig verfügt, sind in der Anzahl, aber nicht im Gehalt den unseren in Kopenhagen überlegen.«²⁵ Insgesamt verstanden sich die deutschen und dänischen Künstler in München bis zum Ausbruch der nationalen Gegensätze jedoch prächtig. Ein Beleg hierfür ist das Gemälde von Wilhelm Bendz, in dem das ungezwungene Miteinander einer Abendgesellschaft in einem Münchner Kaffeehaus dargestellt ist (Abb. 2).²⁶ Und als Dank für die freundliche Aufnahme überreichten die Dänen ihren deutschen Kollegen 1843 ein von dem Maler Frederik Ludvig Storch gestaltetes Trinkhorn mit der Unterschrift der 14 damals in München anwesenden dänischen Künstler.²⁷

Im Zuge der aufkommenden Nationalromantik gewann Høyen in Dänemark mehr und mehr an Einfluss, und er ließ nicht locker, das Bewusstsein für eine nationale Ausrichtung der Kunst zu stärken. Zunächst hielt er 1842 an der Kunstakademie Vorlesungen über nordische Kunst. Zwei Jahre später hatte er vor der Skandinavischen Gesellschaft einen starken Auftritt, als er sein Programm *Über die Bedingungen für die Entwicklung einer skandinavischen Nationalkunst* verkündete, das für die Entwicklung der dänischen Kunst enorme Auswirkungen haben sollte.²⁸ Jeder Einfluss von außen, kam er aus Deutschland oder Frankreich, wurde jetzt offen als schädlich bezeichnet. Høyen verlangte die Besinnung auf die nationale Geschichte, das dänische Volksleben und die dänische Landschaft. Diese Forderungen fielen in Dänemark auf fruchtbaren Boden. Hauptvertreter der neuen nationalromantischen Landschaftsmalerei wurden Peter Christian Skovgaard, Dankvart Dreyer und Johan Thomas Lundbye. Als sich der Holsteiner Louis Gurlitt in Kopenhagen dieser Richtung anschloss und mit dänischen Landschaftsmotiven von ungewöhnlicher Größe für Aufsehen sorgte, zog Lundbye eine rote Linie und notierte in sein soeben begonnenes Tagebuch: »Aber nur ein Däne kann so etwas malen; wie falsch sind nicht oft im Ton die Bilder, die die deutschen Landschaftsmaler hier malen.«²⁹ Als Gurlitt diese radikale Ablehnung auch öffentlich zu spüren bekam, verließ er Kopenhagen und versuchte sein Glück zunächst in Düsseldorf.³⁰ Als Lundbye hier wenig später eine Ausstellung des Kunstvereins besuchte, legte er mit einer ebenso abfälligen wie selbstgefälligen Bemerkung nach:

»Nun, da ich zwei Bilder erwähne, habe ich alles genannt, was in meinen Augen nennenswert ist. Und da ich so nachsichtig bin, zwei weitere Bilder anzuführen, würde ich mich an Düsseldorfs Stelle schämen. Ich kann mir vorstellen, dass einige der Ansicht sind, da haben wir nun einen von diesen ultra einseitigen dänischen Künstlern! Lass sie meinen, was sie wollen!«³¹

24 Raffenberg 1880, S. 14. Übersetzung aus dem Dänischen.

25 Rohde 1977, S. 30. Übersetzung aus dem Dänischen.

26 Heute im Thorvaldsens Museum, Kopenhagen. – Vgl. Müller-Meiningen 1996, S. 31–43.

27 Vgl. Kunstblatt 49 (1843), S. 208.

28 Vgl. Monrad 1989, S. 266–268.

29 Svenningsen 2018, S. 49. Übersetzung aus dem Dänischen.

30 Zu Gurlitt vgl. Schulte-Wülwer 1997, S. 57–64. – Schulte-Wülwer 2005, S. 199–213.

31 Svenningsen 2018, S. 285. Übersetzung aus dem Dänischen.

Lundbye hat Høyens Doktrin wie kaum ein zweiter verinnerlicht, doch wer der neuen nationalen Linie nicht folgte, hatte in Dänemark einen schweren Stand. Lundbye warnte daher seinen Freund Lorenz Frølich, der seit 1840 in München, Dresden und Paris studierte, eindringlich vor deutschen Einflüssen. Frølich, der auch dank seiner sprachlichen Voraussetzungen keine Gesinnungsbarrieren kannte und sehr europäisch orientiert war, räumte später ein: »Ich fühlte mich recht wohl zwischen den neuen Freunden und schaute auf die deutsche Entwicklung mit weitaus mehr Sympathie als andere dänische Künstler.«³²

Die Nationalen und die ›Europäer‹

Die Bemerkung Frølichs lässt erkennen, dass nicht alle dänischen Maler bereit waren, der Doktrin Høyens zu folgen. Bald standen sich in Kopenhagen zwei Fraktionen gegenüber: Auf der einen Seite die Nationalen, die sich zur nordischen Geschichte, zur heimischen Natur und zum Volksleben bekannten, und auf der anderen Seite die ›Europäer‹, die sich ihre Anregungen weiterhin in Italien, Frankreich und Deutschland holten.³³ Der Kunsthistoriker Emil Hannover unterstellte den ›Europäern‹: »Sie ließen sich von der modernen deutschen Lügenkunst in Düsseldorf oder München betören, orientierten sich lerneifrig an deren billigen und bequemen Effekten und ließen die schwierige Natur im Stich.«³⁴ Innerhalb der dänischen Kunstkritik bildeten die beiden Richtungen für 25 Jahre eine Konfliktzone, in der die ›Europäer‹ einen schweren Stand hatten.³⁵

Der Maler Niels Simonsen, der exotische Motive liebte, sah sich angesichts des Einflusses, über den Høyen verfügte, gezwungen, außer Landes zu gehen. Seine Darstellungen aus dem Leben nordafrikanischer Piraten empörten Høyen, wurden aber in München bewundert.³⁶ Simonsen blieb daher ein Dezennium in der bayerischen Metropole, wo er 1842 Ehrenmitglied der Kunstakademie wurde.³⁷ Nicht anders erging es Frederik Ludvig Storch, dessen wenig bekleidete Göttinnen und Nymphen zwar den dänischen König Christian VIII. erfreuten, nicht aber die offizielle dänische Kunstkritik.³⁸ Der Kunsthistoriker Karl Madsen fasste seine Antipathie fünfzig Jahre später in folgenden Vergleich:

»Für einen jungen dänischen Maler war die Reise durch Deutschland damals ebenso gefährlich wie vordem die Heimfahrt für Odysseus nach dem Trojanischen Krieg. Umging er Skylla, drohte Karybdis – entkam er Berlin, so geriet er in die Gefahr, in München hängen zu bleiben.«³⁹

32 Hendriksen 1920, S. 118. Übersetzung aus dem Dänischen. – Der 1820 in Kopenhagen geborene Frølich war in einer wohlhabenden Großkaufmannsfamilie französisch-schweizerischer Abstammung aufgewachsen, die viele Kontakte nach Deutschland pflegte. Daher hatte er sich entschieden, seine Ausbildung in Deutschland zu beginnen, weswegen man ihm in Dänemark lange skeptisch gegenüberstand.

33 Vgl. Monrad 1989, S. 268.

34 Hannover 1901/07, S. 334. Übersetzung aus dem Dänischen.

35 Vgl. hierzu Grand/Oelsner 2018, S. 161–179.

36 Vgl. Monrad 1989, S. 103–104.

37 Vgl. Johansson 1997, S. 99.

38 Vgl. Johansson 1997, S. 162–168.

39 Madsen 1905, S. 44. Übersetzung aus dem Dänischen.



Abb. 3: Christian Albrecht von Benzon: Die Ermordung des heiligen Knud in der St. Albani-Kirche in Odense (1843), Öl auf Leinwand, 200 x 169 cm. Møntergården Odense.

Sein Kollege Emil Hannover erweiterte dieses Verdikt auch auf die Aufenthalte dänischer Künstler in Italien, weil auch von den dortigen deutschen Künstlern Einflüsse ausgingen, »was ein Unheil für unsere Malerkunst war«. ⁴⁰

Der schlechte Ruf der Münchner Kunstakademie wurde nur noch von der Düsseldorfer übertroffen, die unter der Leitung des Nazareners Wilhelm von Schadow Werke einer elegisch-sentimentalen Stimmung hervorgebracht hatte, die in Deutschland zumeist mit Lob überschüttet wurden, während Høyen sie verachtete. Zwischen 1836 und 1887 besuchten mehr als ein Dutzend dänische Künstler die Düsseldorfer Kunstakademie. ⁴¹ Einer von ihnen war der Maler Christian Albrecht von Benzon, der von den seinerzeit in Kopenhagen ausgestellten Gemälden der Sammlung Wagener so fasziniert war, dass er von der Kopenhagener an die Kunstakademie nach Düsseldorf wechselte, was sich als ein schwerwiegender Fehler herausstellen sollte. Als von Benzon sein Hauptwerk *Die Ermordung des heiligen Knud* in der St. Albani Kirche in Odense 1844 in Kopenhagen ausstellte, um in Dänemark

⁴⁰ Emil Hannover an Johan Rohde, 09. Dezember 1892, Emil Hannovers Arkiv, 1892-12-09, <https://emilhannover.ktdk.dk/d/L3Rw?locale=da&q=johan+rohde> (21.8.2023).

⁴¹ Vgl. Baumgärtel et al. 2011, S. 425–443.



Abb. 4: Elisabeth Jerichau-Baumann: Moder Danmark (1851), Öl auf Leinwand, 149 x 119 cm. Fotografie von Ole Haupt. Ny Carlsberg Glyptotek Kopenhagen, Inv.-Nr. MIN 0891.

seine Karriere als Historienmaler einzuleiten, beschimpfte Høyen das Bild trotz seines nationalen Inhalts als ein »Mischmasch deutscher Motive und gemalt auf deutsch« (Abb. 3).⁴²

Von Benzon erschien daraufhin eine Rückkehr nach Kopenhagen als sinnlos. Er ging nach Paris, wo er im Schuldgefängnis landete und 1849 an der Cholera starb.

Die Ausbildung an der Düsseldorfer Kunstakademie erwies sich auch für die aus Polen stammende Malerin Elisabeth Jerichau-Baumann als eine schwere Hypothek. Nachdem sie 1849 mit ihrem Mann, dem dänischen Bildhauer Jens Adolf Jerichau in Kopenhagen ansässig geworden war, blieb sie in ihrer neuen Heimat eine Fremde, obwohl sie Høyens Direktiven beherzigte und auch volkskundliche und historisch-literarische Themen aufgriff. Selbst ihr patriotisch-allegorisches Bild *Moder Danmark*, das 1851 nach dem Sieg der Dänen über die Schleswig-Holsteiner in der Schlacht bei Idstedt entstand und das große Popularität erlangte, wurde von Emil Hannover, der Høyens Ansichten zunehmend teilte, als »undänisch im Gefühl, im Ausdruck und Geschmack« abqualifiziert (Abb. 4).⁴³

⁴² Nørgaard Larsen 1997, S. 321.

⁴³ Hannover 1901–1907, S. 313. Übersetzung aus dem Dänischen.

Die deutsche Ausbildung blieb für Jerichau-Baumann ein unüberwindbares Hindernis. Den stigmatisierenden Spitznamen ›Düsseldorferin‹ wurde sie nie mehr los, der abgesehen von ›deutsch‹ vermutlich das schlimmste Schimpfwort war, das das nationale Kunstmilieu in Kopenhagen zu vergeben hatte.⁴⁴ Jerichau-Baumann blieb jedoch von allen Anfeindungen unbeeindruckt und erwies sich als eine ›Europäerin‹, die keine nationalen Grenzen und Gesinnungen kannte. Über dreißig Jahre hielt sie ihre Verbindungen nach Deutschland aufrecht. Es war für sie kein Widerspruch, unterschiedliche, ja gegensätzliche politische Zeichen zu setzen. 1867 verkaufte sie ihr Gemälde *Ein verwundeter Krieger*, das die Pflege eines bei Düppel verwundeten dänischen Soldaten zeigt, an die Königliche Gemäldegalerie in Kopenhagen. Ein Jahr zuvor hatte sie sich in Berlin an einer Ausstellung *Zum Besten der Armee*, und zwar der preußischen, beteiligt, die sich im Kampf gegen Österreich befand. Beide Armeen hatten die Dänen zwei Jahre zuvor noch gemeinsam auf den Düppeler Schanzen besiegt.⁴⁵ Jerichau-Baumann wurde für dieses Bild in Berlin mit der großen Goldmedaille ausgezeichnet.

Der Marinemaler Anton Melbye fühlte sich ebenfalls als ›Europäer‹ und Kosmopolit und führte ein Leben zwischen Dänemark, Frankreich und Deutschland. Sein Bruder Vilhelm lebte 1848 bis 1849 in Düsseldorf. Auch Anton Melbye geriet wegen seines provozierenden Unabhängigkeitsstrebens mit Høyen in Konflikt. Der Grund lag auf der Hand: Nach seinem Debüt im Pariser Salon 1848 hatte er sich 1849 wiederholt für längere Zeit in Hamburg aufgehalten.⁴⁶ 1860 wurde er sogar für sieben Jahre in Hamburg ansässig, wo seine Werke Stürme der Begeisterung auslösten. Hamburger Sammler veranstalteten 1872 eine große Einzelausstellung seiner Werke.⁴⁷ Die Hamburger Kunsthalle besaß zu Zeiten ihres Gründungsdirektors Alfred Lichtwark 19 Gemälde Melbyes und im Arbeitszimmer Kaiser Wilhelms II. stand eines seiner Gemälde auf einer Staffelei.⁴⁸

Der Bruch

In Rom, aber auch in München, wo Deutsche und Skandinavier lange Zeit einträchtig miteinander verkehrt hatten, führte der Nationalitätenstreit bereits 1845 zu ersten Spannungen.⁴⁹ Mit der Schleswig-Holsteinischen Erhebung kam es 1848 überall zum Bruch. Jeder Schleswig-Holsteiner hatte sich nun zu entscheiden, ob er Deutscher oder Däne war. Während Hermann Wilhelm Bissen bereits zehn Jahre zuvor seine Identifikation mit dem dänischen Nationalstaat vollzogen hatte, um die Nachfolge Thorvaldsens antreten zu können, schloss sich sein Freund Detlev Conrad Blunck den schleswig-holsteinischen Freischärlern an und wurde daraufhin aus der dänischen Kunstgeschichte gestrichen.⁵⁰ Ähnlich erging es Louis Gurlitt, der noch 1847 von König Christian VIII. den Danebrog-Orden erhalten hatte, weil er den Namen Dänemarks im Ausland ehrenvoll vertreten hatte. Als es in

⁴⁴ Vgl. Nørgaard Larsen 1997, S. 322.

⁴⁵ Vgl. Ostwald 1981, S. 159–160.

⁴⁶ Vgl. hierzu Gerhardt 2015, S. 107–130.

⁴⁷ Vgl. Ostwald 1981, S. 162.

⁴⁸ Vgl. Hannover 1901/07, S. 315.

⁴⁹ Vgl. Schulte-Wülwer 2009, S. 14–17.

⁵⁰ Vor einigen Jahren wurden Bluncks Verdienste um die dänische Kunst des Goldenen Zeitalters erstmals angemessen durch Bechmann Søndergaard 2017 gewürdigt.

Kopenhagen jedoch irrtümlicherweise hieß, Gurlitt habe sich ebenfalls der Schleswig-Holsteinischen Erhebung angeschlossen, wurden seine Bilder aus der Königlichen Gemäldegalerie entfernt und auch sein Name in der dänischen Kunstgeschichtsschreibung fortan nicht mehr erwähnt.⁵¹

1848 kam es zum Krieg zwischen Deutschland und Dänemark, als deutschgesinnte Kräfte versuchten, die Personalunion Schleswig-Holsteins mit dem Königreich aufzuheben und einen selbstständigen Staat im Rahmen des Deutschen Bundes zu bilden. Die Schleswig-Holsteinische Erhebung scheiterte, und der Gesamtstaat wurde noch einmal restauriert, ohne neuen inneren Zusammenhalt zu gewinnen. Die Kopenhagener Kunstakademie erwies sich als großzügig und gewährte einigen schleswig-holsteinischen Künstlern, von deren Loyalität man überzeugt war, weiterhin finanzielle Zuwendungen.⁵² Der Bildhauer Fritz Schulze aus Rendsburg erhielt auf Fürsprache seines Lehrers Bissen eine Unterstützung zur Fortsetzung seines Studiums in Kopenhagen.⁵³ Der Kieler Maler Joachim Ludwig Bünsow jedoch musste nachweisen, dass er sich in politischer Hinsicht nichts hatte ›zu Schulden‹ kommen lassen, bevor ihm die Mittel für sein Rom-Stipendium ausgezahlt wurden.⁵⁴ Der Kieler Johann Heinrich Wittmaack konnte dank einer Geldprämie St. Petersburg besuchen und der Architekturmaler Heinrich Heger aus Hadersleben reiste mit einem Stipendium zu einem kurzen Studienaufenthalt nach München.⁵⁵

1864 kam es zum Zweiten Schleswigschen Krieg und der Gesamtstaat zerfiel endgültig. Das dänische Königreich verlor zwei Fünftel seines Territoriums und ein Drittel seiner Bevölkerung. Das Trauma der nationalen Katastrophe und der Verlust der Herzogtümer prägte Jung und Alt. Auf kulturellem Gebiet war auch das letzte noch bestehende Band zerrissen. Der nordfriesische Maler Carl Ludwig Jessen hielt es am längsten in Kopenhagen aus, er verließ die Kunstakademie 1865 als Letzter und er war der Erste, der zwei Jahre später mit einem preußischen Stipendium nach Paris und Rom reiste.⁵⁶

Auf deutscher Seite fehlte es nicht an Machtdemonstrationen, um den Triumph über Dänemark weithin sichtbar werden zu lassen. Auf dem Flensburger Friedhof wurde ein von Hermann Wilhelm Bissen geschaffenes Löwen-Denkmal, das an den Sieg der Dänen in der Schlacht bei Idstedt im Ersten Deutsch-Dänischen Krieg erinnerte, niedergerissen und auf Veranlassung des preußischen Generals von Wrangel als Siegestrophäe in das Zeughaus nach Berlin überführt.⁵⁷ König Wilhelm I. ordnete zwei Monate nach Beendigung des Krieges die Errichtung von Siegesdenkmälern auf den Schlachtfeldern von Düppel und Alsen an. In Berlin wurde am 18. April 1865, dem ersten Jahrestag der Schlacht von Düppel, der Grundstein für die Siegessäule gelegt.⁵⁸ Der Norweger Henrik Ibsen nährte seinen Deutschenhass, als er sah, wie Menschen die erbeuteten dänischen Kanonen bei der Siegesparade bespuckten.⁵⁹ Vor der Einweihung der Siegessäule im Jahr 1873 wurden in die Kanneluren je zwanzig erbeutete und vergoldete Geschützrohre der besiegten Länder Dänemark, Österreich und Frankreich eingelassen.

51 Vgl. Monrad 2000, S. 9.

52 Vgl. Schulte-Wülwer 2020b, S. 220–224.

53 Zu Schulze vgl. Schulte-Wülwer 2022a, S. 121–135.

54 Vgl. Schulte-Wülwer 2014, S. 194–150.

55 Vgl. Schulte-Wülwer 2016, S. 122–124.

56 Vgl. Schulte-Wülwer 2009, S. 282–286.

57 Vgl. Adriansen 1993, S. 103.

58 Die Konzeption dieses Monuments veränderte sich nach den Kriegen gegen Österreich (1866) und Frankreich (1870/71) und wurde erst 1875 abgeschlossen.

59 Vgl. Bergsøe 1907, S. 236–237.

Vor diesem Hintergrund war eine objektive Beurteilung der Kunsterzeugnisse des jeweiligen Nachbarlandes undenkbar. Die Demütigung Dänemarks hatte ein jahrzehntelanges Misstrauen gegenüber dem südlichen Nachbarn zur Folge. Der Landschaftsmaler Janus la Cour, der 1865 zu einer Studienreise nach Paris aufbrach, verachtete »als guter Däne« nach eigener Aussage »zornig und mit brennendem Hass das Deutsche«. Als er in Köln eine Ausstellung des dortigen Kunstvereins besuchte, schrieb er: »Ich wurde beinahe krank, mir das anzusehen, denn da waren nur zwei Bilder, die ich leiden konnte, der Rest war nur wahnwitziges dummes Zeug, schlecht gemalt und ohne Liebe und Achtung vor der Natur.«⁶⁰

Umgekehrt gab es auch auf deutscher Seite kein objektives Urteil. Der Schriftsteller und Journalist Theodor Fontane, der die preußischen Waffentaten und den Sturm auf Düppel in seinem Buch *Der Schleswig-Holsteinische Krieg von 1864* verherrlichte, besuchte unmittelbar nach Kriegsende Kopenhagen und sprach im Rückblick davon, dass er »das gegen uns fanatisirte Dänemark« bereist habe.⁶¹ Bei seinem Besuch der Museen und Sammlungen wurden seine preußischen Annexionsgelüste spürbar, indem er behauptete, die dänischen Bilder seien »nach deutschem Muster« gemalt: »Wenn sie jemals ihren Einzug in die Säle einer deutschen Ausstellung halten sollten, würden sie von niemandem als Fremdlinge erkannt werden, man würde sie hinnehmen als Bilder dieses oder jenes Schülers von A. Achenbach, von R. Jordan und anderer Düsseldorfer« und kam zu dem Schluss: »Es gibt keine dänische Malerschule.«⁶²

Wenn das Urteil Fontanes auch unzutreffend ist, so war doch offenkundig, dass das von Eckersberg eingeleitete *Goldene Zeitalter* der dänischen Malerei zu Ende gegangen war. In Dänemark hatte die Rückbesinnung auf das nationale Erbe zu einem unübersehbaren Qualitätsverlust in der Kunst geführt. Fremde Einflüsse fürchtend, hatte man sich gegen alle modernen Strömungen abgeschottet, selbst gegen diejenigen aus Frankreich. Auch nach Høyens Tod setzte sich diese Politik noch einige Zeit fort. Julius Lange, Høyens Nachfolger als Dozent an der Akademie, riet den jungen Künstlern nachdrücklich, lieber zu Hause zu bleiben als zu reisen. Die Folge blieb nicht aus, die erstarrte dänische Kunst erhielt auf der *Weltausstellung* 1867 in Paris vernichtende Kritiken.

Auf der ersten *Internationalen Kunstausstellung* 1869 in München, deren Ziel es war, einen Querschnitt durch das Kunstschaffen Europas zu zeigen, setzten die Franzosen um Courbet und die Maler von Barbizon starke Akzente. Dänemark war als eines der wenigen europäischen Länder nicht vertreten, doch es begann ein Umdenken, mit der Folge, dass das Land auf der *Weltausstellung* des Jahres 1878 in Paris mit einer neuen, sehr lebendigen Kunst vertreten war, über die der deutsche Kunsthistoriker Richard Muther anerkennend feststellte, dass sich hier »gleichsam die Vorzüge der modernen Franzosen und die der älteren Dänen vereinten«.⁶³

Muthers objektiver Blick blieb vorerst eine Ausnahme, denn die wechselseitige Wahrnehmung blieb noch lange von Ressentiments und Missachtung bestimmt. Das Urteil, das der an der Düsseldorfer Kunstakademie tätige Kunsthistoriker Karl Woermann im Herbst 1878 nach einer Reise durch Dänemark fällte, belegt, wie sehr sich die Vorurteile auf deutscher Seite verfestigt hatten: »Diese modernen dänischen Maler verdienen in ihrer Mehrheit kaum, berühmt zu werden; am wenigsten die Landschaftler, deren Bilder so nüchtern sind, wie die dänische Landschaft.«⁶⁴

60 Magnussen 1928, S. 42–43. Übersetzung aus dem Dänischen.

61 Theodor Fontane an Mathilde von Rohr, 30. November 1876. Keitel/Nürnberg 1979, S. 550.

62 Zit. nach Erler 2001 [1864], S. 124.

63 Muther 1894, S. 237.

64 Woermann 1880, S. 60, zit. nach Ostwald 1981, S. 154.

Nur noch selten fand ein deutscher Maler den Weg nach Kopenhagen. Eine Ausnahme bildete der Berliner Akademieprofessor Franz Skarbina, der 1877 nördlich von Kopenhagen bei Klampenborg malte.⁶⁵ Der Schriftsteller Adolf Strodtmann unternahm als erster den Versuch, die Eiszeit zu beenden und gab in seinem Buch *Das geistige Leben in Dänemark* einen nicht unkritischen Überblick der gegenwärtigen dänischen Literatur und Kunst. Er begründete sein Vorhaben mit der Feststellung:

»Es ist eine bedauerliche Tatsache, dass in Folge des gegenwärtigen Nationalhasses das geistige Leben des Nordens den Deutschen seit einem Vierteljahrhundert ebenso fremd geworden ist, wie dem Dänen der Verlauf der gleichzeitigen Geisteshaltung in Deutschland. Beide Nationen kennen einander nicht mehr.«⁶⁶

Belege hierfür sind zahlreich. Der Maler Peder Severin Krøyer, der im Mai 1875 eine Ausstellung des Berliner Künstlervereins besuchte, qualifizierte die Bilder als »überaus schrecklichen Jux« ab.⁶⁷ Krøyers Kollege Viggo Johansen, der 1882 zur *1. Internationalen Kunstausstellung* nach Wien reiste, bezeichnete die hier ausgestellten Gemälde als »grauenvoll«.

Erste Schritte einer Annäherung unternahmen dänische Künstlerinnen, die aus unterschiedlichen Gründen in ihrer Heimat nicht zum Zuge kamen und daher nach München gingen. Nach der *Internationalen Kunstausstellung* des Jahres 1869 war die Isar-Metropole zu einem Anziehungspunkt von Malern aus Böhmen, Ungarn, Polen und Russland, aber auch aus Österreich, der Schweiz sowie aus Norwegen und Schweden geworden.⁶⁸ Obwohl die Kunstakademie in München für Frauen geschlossen war, bot die Stadt große Entfaltungsmöglichkeiten, was private Ausbildung, Ausstellungsbeteiligungen und Verkaufsmöglichkeiten betraf. Den Anfang machte die mit jungen Jahren aus der Schweiz nach Kopenhagen gekommene Bertha Wegmann, die nach bitteren Erfahrungen bei einem privaten Lehrer 1867 von Kopenhagen nach München gegangen war, wo sie 13 Jahre blieb und sich zu einer künstlerischen Kosmopolitin entwickelte.⁶⁹ Wie im Fall von Elisabeth Jerichau-Baumann kritisierte man in Kopenhagen ihren internationalen Stil, und dass sie keine gebürtige Dänin war, machte die Sache nicht besser, obwohl sie sich selbst als Dänin fühlte. Nach einem Aufenthalt in Paris und dem Deutsch-Französischen Krieg von 1870/71 distanzierte sich Bertha Wegmann zwar von den deutschen Einflüssen und Verbindungen, doch bei ihrer ersten Einzelausstellung 1886 im Kopenhagener Kunstverein blieben die Ressentiments bestehen.⁷⁰ Immerhin wurde sie ein Jahr später als erste Frau in den Vorsitz der Kunstakademie gewählt.⁷¹

⁶⁵ Blick auf den Belt bei Klampenborg, Karl & Faber 1990, Nr. 179. Kaffeetrinkende Dame (28. August 1877), Stadtmuseum Kopenhagen.

⁶⁶ Strodtmann 1873, S. VII.

⁶⁷ P.S. Krøyer Dagbog 1875, PSK Arkiv 34 p. 4, zit. nach Saabye et al. 2011, S. 16. Übersetzung aus dem Dänischen.

⁶⁸ Vgl. Lange/Ljøgodt 2002, S. 8–9.

⁶⁹ Vgl. D. [ithmer-Vanberg?] 1925, o.S. (Da jeg var pige. Malerinden Bertha Wegmann fortæller).

⁷⁰ Vgl. Nørgaard Larsen 2022, S. 82.

⁷¹ Vgl. Bierlich 2022, S. 58.

Nach München zog es auch drei weitere dänische Malerinnen, die in Kopenhagen vergeblich einen Antrag auf Aufnahme in die Akademie gestellt hatten.⁷² Johanne Krebs schloss sich hier 1875 einer skandinavischen Künstlerkolonie unter Führung des Norwegers Erik Werenskiöld an.⁷³ Ihr folgten 1875/76 für einige Monate die beiden Malerinnen Emilie Mundt und Marie Luplau.

Was den Landschaftsmaler Anders Andersen-Lundby im Frühjahr 1876 bewog, seinen Haushalt in Kopenhagen aufzulösen, alle Bilder und Studien zu verkaufen und mit seiner Frau in München ansässig zu werden, ist unbekannt. Möglicherweise fühlte auch er sich in Kopenhagen nicht angemessen behandelt, obwohl er sich seit 1864 Jahr für Jahr an den Ausstellungen auf Charlottenborg beteiligt hatte. In seiner neuen Heimat sorgte Andersen-Lundby mit seinen Schneelandschaften für Aufsehen. Zwar stellte er weiterhin auf Charlottenborg aus, doch als ihn die Kopenhagener Akademie 1883 zum Mitglied wählte, schlug er diese Ehrung aus und nahm stattdessen die Ernennung zum Professor der Akademie in München an.

Georg Brandes – ein ›Europäer‹ in Berlin

Für den dänischen Literaturkritiker und Philosophen Georg Brandes vollzogen sich die gesellschaftlichen und kulturellen Reformen in seiner Heimat nach dem Ausklingen der Nationalromantik nicht schnell und radikal genug. Wegen seiner ironischen und antiklerikalen Angriffe auf die geistige Enge in Dänemark geriet er nachhaltig in Verruf. Dies bekam auch der Dichter und Maler Holger Drachmann zu spüren, nachdem er für Brandes eifrig in die Schranken getreten war. Brandes berichtete dem Münchner Schriftstellerkollegen Paul Heyse, warum der Erfolg für Drachmann in seiner Heimat ausblieb:

»Er hat sehr viel Talent und seine Gemälde wurden früher sehr geschätzt und von den Matadoren der Börsenwelt gekauft. Seit er aber für mich aufgetreten ist, ist auch er verpönt und nun hat er in 1 ¾ Jahr kein einziges Bild verkauft, weil er, wie es heißt als ›Freidenker‹ keine ›Unterstützung‹ verdient. [...] Hier fürchtet man diese ›atheistischen Seebilder‹, in Deutschland würde man gewiss nicht, weder in der See noch in den Schiffen, das Irreligiöse spüren.«⁷⁴

Drachmann ging daraufhin 1874 nach Hamburg, um die Rolle Melbyes als Marinemaler zu übernehmen, der hier – wie bereits erwähnt – 1872 mit großem Erfolg seine erste Einzelausstellung hatte.

Als Georg Brandes bei der Besetzung einer Stelle an der Kopenhagener Universität übergangen wurde, ging auch er vorübergehend ins Exil. Von 1877 bis 1882 leckte er seine Wunden ausgerechnet in Berlin, wo er als Vermittler skandinavischer Literatur beim liberalen deutschen Bürgertum große Anerkennung gewann. Einer seiner ersten Wege führte ihn 1877 in die Akademieausstellung, wo Anton von Werners Monumentalbild *Die Proklamierung des Deutschen Kaiserreiches* (18. Januar 1871) alle Blicke auf sich zog. Nicht ohne Seitenhieb auf seine eigene Person bemerkte er:

⁷² Vgl. Refflinghaus 1994, S. 203–211. Die Situation verbesserte sich mit der von Vilhelm Klein 1880 ins Leben gerufenen Zeichenschule für Frauen (Tegneskole for Kvinder).

⁷³ Vgl. Lange/Ljøgodt 2002, S. 9.

⁷⁴ Krüger 1966, S. 39.

»Werner ist gewiß ein tüchtiger Mann und eins der brauchbaren Talente, die man hier zu schätzen weiß. Vor einigen Jahren wurde er, erst 31 Jahre alt, zum Direktor der Kunstakademie ernannt – ein hier nicht weiter Aufsehen erregender Umstand, der zu einem Vergleich mit nordischen Verhältnissen einlädt, unter denen ein Mann gewöhnlich erst dann Chef wird, wenn er zahnlos geworden ist und kein Mark mehr in den Knochen hat.«⁷⁵

Brandes, der sich wie kaum ein Zweiter in die deutsche Mentalität und Geisteswelt einzufühlen vermochte, war sich der nationalen Gegensätze umso mehr bewusst und vertrat den Standpunkt: »Alles was uns von Deutschland fortführt, hat Bedeutung.« Als der Maler und Dichter Arthur Fitger 1882 die Unterschiede zwischen beiden Völkern zu nivellieren suchte und an Brandes die Frage »Fühlen Sie irgend etwas spezifisch Dänisches in sich, was Sie vom Deutschen trennt?« richtete, erhielt er die geharnischte Antwort:

»Für mich liegt ein tiefer Schlund zwischen den beiden Ländern und Völkern. Es sind einfach zwei verschiedene Völker. Ich werde nie einräumen, dass man in Deutschland irgend einen Dänen verstanden hat. [...] Ich fühle mich in Deutschland trotz aller persönlichen Freundschaften ganz in der Fremde.«⁷⁶

Aber gerade dies war für Brandes Stimulanz, Land und Leute vorurteilsfrei kennenzulernen. Für den deutschen Bildhauer, Maler und Grafiker Max Klinger, den er als Mensch und Künstler überaus schätzte, griff er zur Feder, um ihn in Skandinavien bekanntzumachen. »Diese Verbindung zwischen Georg Brandes und Max Klinger ist wahrscheinlich einzigartig in der Kulturgeschichte«, schreibt die dänische Kunsthistorikerin Charlotte Christensen.⁷⁷ Klinger schuf als Dank und Würdigung 1904 ein gemaltes Porträt und ein Jahr später eine Marmorbüste von Brandes.⁷⁸ Eine Kopie befindet sich in der Königlichen Bibliothek, ein Bronzeguss steht seit 1993 auf dem Georg-Brandes-Platz am Königlichen Schlossgarten in Kopenhagen.

In Deutschland fehlte es ebenfalls nicht an Versuchen, das geistige Klima zwischen beiden Völkern zu verbessern. Die in Berlin ansässige Malerin und Kunsthistorikerin Henriette Mendelsohn appellierte 1895 nach einem Besuch der Künstlerkolonie in Skagen:

»Mit bedauerlicher Gleichgültigkeit steht der Deutsche dänischer Kultur, mit noch viel bedauerlichem Hasse ein Teil der Dänen deutscher Bildung und Wesen gegenüber [...]. Aber eine Nation, welche einen Ästhetiker wie Georg Brandes und einen Maler wie Peder Severin Krøyer hervorgebracht hat, muss notwendig unter die Großmächte des Geistes aufgenommen werden; sie hat gerechten Anspruch auf Anerkennung von ihrer deutschen Schwester.«⁷⁹

⁷⁵ Georg Brandes, Berlin som tysk Rigshovedstad. Erindringer fra et femaarigt Ophold, Kopenhagen 1885, zit. nach Brandes 1989 [1885], S. 21–22.

⁷⁶ Krüger 1966, S. 336–338.

⁷⁷ Christensen 2010, S. 122.

⁷⁸ Das Porträt befindet sich in der Städt. Kunstsammlung Chemnitz, die Marmorbüste im Museum der bildenden Künste Leipzig. Vgl. Guratzsch – 1995, S. 75–76.

⁷⁹ Mendelsohn 1895/96, S. 324.

Brandes' Kritik an den Verhältnissen in Dänemark wurde auch von einigen jungen Künstlern, deren Wortführer Johan Rohde war, aufgegriffen, die gegen die verkrusteten Strukturen an der Kopenhagener Kunstakademie protestierten.⁸⁰ Daraufhin unternahm der Architekt Ferdinand Meldahl, der Direktor der Kunstakademie, und Frederik Vermehren, der Professor für Malerei, 1883 eine Informationsreise in die europäischen Kunstmetropolen, um Anregungen über notwendige Reformen einzuholen. In Berlin gewannen die Dänen keine neuen Erkenntnisse, die über das hinausgingen, was man ohnehin bereits als notwendig erkannt hatte. Meldahl schrieb, dass es zwar keine Stadt gebe, die mehr Antiken, Abgüsse und sonstige gute Hervorbringungen habe als Berlin, aber die Kunst stehe hier dennoch auf einer niedrigen Stufe. Das kulturelle und geistige Klima empfand er als armselig, es fehle an Seele und Geist. Sein Urteil gipfelte in einer Feststellung, die auch vom Trauma der Niederlage und ihren Folgen im Krieg von 1864 bestimmt war: »Dies ist ein Volk, das nicht genug Leid erfahren hat, die Stimmung ist nicht auf die Weise gehoben, um dem Ganzen einen Inhalt zu geben – oder diese Rasse kann keine Kunst hervorbringen. Dies letzte ist vielleicht der Schlüssel für das Ganze.«⁸¹

Nach außen hin wurde bei der Visite in Berlin die Form gewahrt. Den Empfang durch den Berliner Akademiendirektor Anton von Werner empfand Meldahl als so angenehm, dass ein Gedanken- und Erfahrungsaustausch in Gang kam, der auf offizieller Ebene eine schrittweise Entspannung einleitete.⁸² Um ein Zeichen zu setzen, wurden Anton von Werner und der Münchner Akademiendirektor Carl von Piloty zu Ehrenmitgliedern der Kopenhagener Kunstakademie ernannt.⁸³ Diese Geste trug dazu bei, dass der Berliner Schriftsteller Julius Elias noch im gleichen Jahr nach Kopenhagen reiste, wo er auch das legendäre Atelierhaus in der Bredgade 33 aufsuchte, in dem mit Anton Dorph, Christian Zacho, Carl Bloch, Frants Henningsen und P.S. Krøyer einige der berühmtesten Maler Dänemarks arbeiteten.⁸⁴ Hier lernte Elias auch den bis dahin selbst in Kopenhagen noch weitgehend unbekanntem Maler Vilhelm Hammershøi kennen, der später in Dänemark wie in Deutschland zu großen Ehren gelangte.

Die Rückkehr dänischer Künstler nach Deutschland

Es dauerte noch einige Zeit, bis der Besuch der dänischen Delegation in Berlin erste Folgen zeitigte. Die Jubiläumsausstellung der Akademie der Künste, die 1886 im repräsentativen Neubau des Landes-Ausstellungsgebäudes am Lehrter Bahnhof stattfand, gab die Veranlassung, auch ausländische Künstler einzuladen. Während sich unter den Namen mit französischer Adresse kaum ein Franzose befand, weil die Abneigung gegen die Sieger von 1871 zu tief saß, stellten die Dänen nach den Österreichern, Belgiern und Russen mit 22 Vertretern das viertgrößte Kontingent. Vertreten waren auch die Skagen-Maler Michael Ancher und P.S. Krøyer. Das Eis schien weiter zu brechen, als der renommierte Berliner Kunsthändler Fritz Gurlitt im Oktober 1888 Emil Hannover darum bat, eine Ausstellung

⁸⁰ Vgl. Rohde 1882.

⁸¹ Stemmann 1932, S. 20–21. Übersetzung aus dem Dänischen.

⁸² Vgl. von Werner 1913, S. 369.

⁸³ Vgl. Meldahl 1904, S. CXXXIX.

⁸⁴ Vgl. Ostwald 1981, S. 157.

mit 25 Werken jüngerer dänischer Kunst vorzubereiten, nur die ›Crème de la Crème‹.⁸⁵ Hannover schien seine Sichtweise zu ändern, seitdem er sich wiederholt in Deutschland aufgehalten hatte und zum Verdross seines Lehrers, des Kunsthistorikers Julius Lange, in der Zeitschrift *Tilskueren Essays* über deutsche Künstler wie Hans von Marées und Max Klinger schrieb.⁸⁶ Die Ausstellung bei Gurlitt kam aus unbekanntem Gründen jedoch nicht zustande, vermutlich wagte sich Hannover nicht zu einem derart versöhnlichen Zeichen.

Mit dem Regierungsantritt Kaiser Wilhelms II. stellte sich auf politischer wie kultureller Ebene eine gewisse Normalität ein. Bereits vor seinem ersten offiziellen Besuch im Juni 1890 in Dänemark waren von Seiten des Berliner Akademiedirektors Anton von Werner über die Kopenhagener Kunstakademie weitere Einladungen an dänische Künstler ergangen. Die Resonanz war beeindruckend. Im Mai 1891 nahmen 45 dänische Künstler an einer *Internationalen Kunstausstellung* teil, die aus Anlass des fünfzigjährigen Bestehens des Vereins Berliner Künstler veranstaltet wurde. In Kopenhagen maß man diesem Ereignis so große Bedeutung zu, dass sich unter den siebzig dänischen Werken zwanzig Leihgaben aus dem Staatlichen Museum befanden. Vertreten waren vor allem die Skagen-Maler Anna und Michael Ancher, Viggo Johansen, P.S. Krøyer, Laurits Tuxen und Thorvald Niss. Anna und Michael Ancher reisten mit staatlicher Unterstützung nach Berlin, wo Anna für ihr Bild *Die Blinde* eine ›ehrenvolle Erwähnung‹ erhielt (Abb. 5).

Obwohl auch Anna und Michael Ancher ihr Befremden über die deutschen Bilder zum Ausdruck brachten, kam mit dieser Ausstellung endlich Bewegung in das deutsch-dänische Verhältnis.⁸⁷ Die mittlerweile neun Jahre zurückliegende Visite der Kopenhagener Delegation führte dazu, dass Meldahl im Juni 1892 zwölf Berliner Akademieprofessoren unter Leitung Anton von Werners für eine Woche zu einem Gegenbesuch nach Kopenhagen einlud.⁸⁸ Zur Delegation gehörten auch 25 Schüler der von Ernst Herter geleiteten Bildhauerklasse. Herter scheint eine besondere Vermittlerrolle gespielt zu haben, denn er hatte sich bereits 1866 – höchst ungewöhnlich für diese Zeit – dank eines preußischen Stipendiums in Kopenhagen aufgehalten, um die Werke Thorvaldsens zu studieren. Es überrascht daher nicht, dass ein zweimaliger Aufenthalt im Thorvaldsens Museum zu den Höhepunkten des Aufenthalts zählte.⁸⁹

Für das Zustandekommen dieses Besuchs hatte auf dänischer Seite der Marinemaler Carl Locher seine Hände im Spiel, der mit Hilfe eines dänischen Staatsstipendiums die Berliner Kunstakademie besucht hatte.⁹⁰ Von Werner erwähnt in seinen Erinnerungen, dass die dänischen Kollegen »unter dem Vorsitz des uns während seinen Studienaufenthaltes auf unserer Hochschule besonders freundschaftlich nahegetretenen Marinemalers C. Locher« zu Ehren der deutschen Gäste in der Eremitage,

85 Emil Hannover an Johan Rohde, 14. Oktober 1888, Emil Hannovers Arkiv, 1888-10-14, <https://emilhannover.ktdk.dk/d/BLQL?locale=da&q=>.

86 Dadurch erfuhr das dänische Publikum außer von Brandes erstmals wieder etwas über einzelne deutsche Künstler der Gegenwart, wobei die Informationen sich auf schriftliche Informationen beschränkten, originale Werke deutscher Künstler bekam man in Dänemark nicht zu sehen.

87 Vgl. Fabritius 2018, Bd. 2, S. 380 u. 382.

88 Vgl. Flensburger Nachrichten vom 12. Juni 1892. Zur deutschen Delegation gehörten die Professoren Otto Brausewetter, Woldemar Friedrich, Ernst Hancke, Hans Meyer, Paul Thumann, Ernst Herter und Eugen Bracht, der als Professor für Landschaftsmalerei großen Einfluss auf eine junge Künstlergeneration hatte.

89 Einzig namentlich bekannter studentischer Teilnehmer ist Nicolaus Bachmann aus Heide, ein Schüler Herters, der sich auch zum Maler ausbildete und in Kopenhagen mehrere Ölstudien fertigte, darunter eine Ansicht des Thorvaldsens Museums. Vgl. Schulte-Wülwer 2022b, S. 140, mit Abb.

90 Locher war bereits 1878 auf der Großen Berliner Kunstausstellung mit dem Gemälde *Das Rettungsboot geht bei fliegendem Sturm in See* vertreten.



Abb. 5: Anna Ancher: Eine blinde Frau in ihrer Stube (1883), Öl auf Leinwand, 58,5 x 46,5 cm. Digitale Reproduktion veröffentlicht unter der Lizenz [CC BY 3.0](https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/). Den Hirschsprungske Samling Kopenhagen, Inv.-Nr. 5, via [Wikimedia Commons](https://commons.wikimedia.org/).

einem ehemaligen königlichen Jagdenschloss nördlich von Kopenhagen, ein Festmahl veranstalteten.⁹¹ Ein weiterer gesellschaftlicher Höhepunkt war ein Dîner im Hotel d'Angleterre, an dem auf dänischer Seite die Akademieprofessoren Frederik Vermehren, Hermann Wilhelm Bissen und August Wilhelm Saabye teilnahmen. Außerdem waren die Künstler Stephan Sinding, Thorvald Niss und Hans Nicolaj Hansen sowie der Kunstkritiker und spätere Museumsdirektor Karl Madsen anwesend. Ein künstlerischer Höhepunkt war eine Einladung des Brauereibesitzers und Kunstmäzens Karl Jacobsen, der die Werke seiner berühmten Kunstsammlung vorstellte.⁹²

In seinen Erinnerungen sprach Anton von Werner mit geradezu euphorischen Worten von einer »Verbrüderung zweier stammverwandter Völker«, und Meldahl konstatierte seinerseits:

⁹¹ Von Werner 1913, S. 370–371. – Von Werner hob in seinen Dankschreiben hervor, wie sehr die jungen Bildhauer über das in Kopenhagen Erlebte und Gesehene schwärmten. Vgl. Stemann 1932, S. 164–165.

⁹² Vgl. Flensburger Nachrichten vom 15. Juni 1892.

»Durch Werners und Herters Besuch mit all den älteren und jüngeren deutschen Künstlern war ich anschließend mit dem gesamten Berliner Künstlerkreis in ein vertrautes Verhältnis gekommen. Man ernannte mich zum Mitglied der Kunstakademie und lud mich ständig ein, bei deren Festlichkeiten anwesend zu sein.«⁹³

Zum Weihnachtsfest des Jahres 1892 schenkte von Werner seinem Kollegen Meldahl das Gemälde *Kronprinz Wilhelm vor der Leiche des General Donay*.⁹⁴ In den Briefen, die in der Folgezeit gewechselt wurden, kamen auch »die großen und kleinen politischen Ereignisse« zur Sprache, und »nicht zuletzt die Verhältnisse in Schleswig«. ⁹⁵ Meldahl nutzte jede sich bietende Gelegenheit, sich für sein Vaterland einzusetzen. So sprach er die Hoffnung aus, der Kaiser werde verhindern, »dass wir täglich in Nord-schleswig schmerzlich in unseren Herzensgefühlen berührt werden«. ⁹⁶ In einer vertraulichen Bemerkung versicherte ihm der Kaiser, er würde Nordschleswig gerne an Dänemark zurückgeben, aber das deutsche Volk würde dies nicht zulassen. ⁹⁷ Um ein persönliches Zeichen zu setzen, erwarb Wilhelm II. aus der *Großen Berliner Kunstausstellung* 1893 ein Seestück des allseits geschätzten Carl Locher. ⁹⁸

Es dürfte Meldahl nicht verborgen geblieben sein, dass der einflussreiche von Werner als verlängertes Arm Kaiser Wilhelms II. in Deutschland jedwede moderne Strömung, vor allem den aus Frankreich kommenden Impressionismus, erbittert bekämpfte. Durch ungeschicktes Taktieren der Kaiserin und Anton von Werners waren die Franzosen und Norweger der *Internationalen Kunstausstellung* des Jahres 1891 in Berlin ferngeblieben. Als man daraufhin den bis dahin unbekanntem jungen Norweger Edvard Munch als eine Art Wiedergutmachung nach Berlin einlud, verursachte dessen Einzelausstellung den größten Skandal, den die Kunstwelt in Deutschland bis dahin erlebt hatte. ⁹⁹

Was dem Kaiser ebenfalls kaum gefallen haben dürfte, waren die sozialkritischen Bilder des dänischen Malers Jens Birkholm, die das Elend des Berliner Proletariats beleuchteten. Der aus Faaborg stammende Sozialist und Pazifist lebte zehn Jahre in Berlin und malte in Asylen, Wärmehallen, Notunterkünften und Waisenhäusern (*Abb. 6*). 1893 war er auf der *Großen Berliner Kunstausstellung* mit drei Werken vertreten, darunter *Hunger* und *Bei Schlafenszeit in der Herberge*. ¹⁰⁰ In der Darstellung der gesellschaftlichen Kehrseite im Deutschen Reich waren diese Bilder ein offener Verstoß gegen die kaiserliche Kunstdoktrin, die jedes soziale Engagement als »Rinnsteinkunst« verunglimpfte. ¹⁰¹

1896 wurde das 200-jährige Jubiläum der Berliner Akademie mit einer *Internationalen Kunstausstellung* gefeiert. Zur Eröffnung waren neben Meldahl auch der Bildhauer Theobald Stein und

⁹³ Stemann 1932, S. 166. Übersetzung aus dem Dänischen.

⁹⁴ Auf der Rückseite die Widmung: »Herrn Kammerherr F. Meldahl Kopenhagen in freundschaftlicher Verehrung Berlin an Weihnachten 1892«. Auktion Bruun Rasmussen, Februar 1996.

⁹⁵ Stemann 1932, S. 169. Übersetzung aus dem Dänischen. – Die Beziehung zwischen Meldahl und von Werner blieb trotz der gegenseitigen Wertschätzung von den politischen Spannungen zwischen beiden Ländern nicht unberührt. Vgl. Stemann 1932, S. 170–171.

⁹⁶ Stemann 1932, S. 169. Übersetzung aus dem Dänischen.

⁹⁷ Vgl. Stemann 1932, S. 158.

⁹⁸ Vgl. Art. »Ausstellungen und Sammlungen« 1893, S. 316. – Art. »Vom Kunstmarkt« 1983, S. 333.

⁹⁹ Vgl. Heller 1993, S. 101–109.

¹⁰⁰ Die Bilder, die anschließend auch auf der Akademie-Ausstellung in Kopenhagen zu sehen waren, befinden sich heute im Faaborg Museum. 1910 fand in der Berliner Kunsthandlung Schulte eine Ausstellung der Arbeiten Birkholms statt.

¹⁰¹ Vgl. Gunnarson 1997, S. 386–388.



Abb. 6: Jens Birkholm: Wärmehalle in Berlin (1908), Öl auf Leinwand, 88 x 117 cm. Reproduktion: Kai-Annett Becker. Gemeinfrei. Berlinische Galerie, Inv.-Nr. BG-M 0706/78.

der Maler Otto Bache angereist, der soeben die Nachfolge Meldahls als Direktor der Kopenhagener Kunstakademie angetreten hatte. Carl Locher übernahm die Funktion des auswärtigen Delegierten für die Beteiligung der dänischen Künstler und Bache führte die Kaiserin durch die kleine dänische Abteilung, in der zwei Gemälde von Krøyer besonders ins Auge fielen: *Das Komitee der französischen Kunstausstellung in Kopenhagen 1888* und *Abendgesellschaft bei Brauer Jacobsen* (Abb. 7).

Bache war nur auf Druck der dänischen Kollegen mitgekommen, da er der Berliner Akademie keine große Bedeutung beimaß, doch der freundliche Empfang und die Persönlichkeit und administrative Leistung von Werners imponierten auch ihm. Der Präsident der Akademie der Künste, der Architekt Hermann Ende, veranstaltete für die auswärtigen Gäste ein Fest in seiner Villa am Wannensee und auch von Werner lud die Deputierten der verschiedenen Länder zu einem festlichen Dîner. Meldahl wurde zum Mitglied der Berliner Akademie ernannt.¹⁰²

Es hatte den Anschein, als würde mit den offiziellen Begegnungen eine gewisse Normalität in dem Kulturaustausch einsetzen. Mit Oscar Matthiesen war 1898/99 ein Däne in Berlin als Lehrer für Freskotechnik an der Kunstakademie und am Kunstgewerbemuseum tätig. Bertha Wegmann, die in Kopenhagen eine bittere Lehrzeit durchlaufen und ihre Ausbildung in München und Paris

¹⁰² Vgl. Fabritius 1964, S. 68–69. – Gleiss 1991, S. 364.



Abb. 7: P.S. Krøyer: Das Komitee der französischen Kunstausstellung in Kopenhagen (1888), Öl auf Leinwand, 221 x 144 cm. Ny Carlsberg Glyptotek Kopenhagen, Inv.-Nr. MIN 0904.

abschluss, hatte bereits 1894 in Berlin mit mehr als zehn Gemälden, die ihr die kleine Goldmedaille einbrachten, ein triumphales Zeichen gesetzt. Auf der *Großen Berliner Kunstausstellung* des Jahres 1900 setzten zwanzig dänische Künstler mit mehr als neunzig Werken neben den Schweden die Schwerpunkte der Ausstellung. An öffentlicher Anerkennung hat es ebenfalls nicht gefehlt. Otto Bache (1886), Michael Ancher (1891), Viggo Johansen (1891) und Bertha Wegmann (1894) wurden mit großen goldenen Medaillen für Kunst ausgezeichnet, ebenso die Bildhauer August Wilhelm Saabye (1886) und Hermann Wilhelm Bissen (1891).¹⁰³

Die Beziehung blieb jedoch höchst einseitig. Es kann nicht genug betont werden, dass der Kulturtransfer nur in eine Richtung verlief. Während die Dänen nicht mehr aus den großen Ausstellungen in Deutschland wegzudenken waren, gab es von dänischer Seite kein entsprechendes Entgegenkommen. Eine Ausnahme bildete 1897 die Einweihung der Carlsberg Glyptothek, die mit einer *Internationalen Kunstausstellung* verbunden war, auf der Deutschland mit 160 Bildern das stärkste Kontingent stellte. Hierüber wird im Folgenden noch die Rede sein. Es blieb jedoch bei diesem einmaligen Ereignis. Die jährlichen Akademie-Ausstellungen auf Charlottenborg, über die in deutschen Kunstzeitschriften, darunter der *Kunstchronik* ausführlich berichtet wurde, blieben den dänischen und einigen skandinavischen und französischen Künstlern vorbehalten. Auch die Hochzeit des dänischen Kronprinzen Christian aus dem Hause Glücksburg mit Alexandrine zu Mecklenburg im April 1898 hatte keinerlei Auswirkungen für eine Präsentation deutscher Kunst in Dänemark. Selbst

¹⁰³ Vgl. Kat. Berlin 1907, S. XII–XX.

der Besuch Kaiser Wilhelms II. in Kopenhagen führte zu keiner vertieften Zusammenarbeit auf kulturellem Gebiet. Otto Bache reiste zwar im selben Jahr zur Eröffnung des Neubaus der Hochschule der Künste in Charlottenburg, mokierte sich aber über den Zwang und die Maskerade des Zeremoniells.¹⁰⁴

Dänische Maler in Hamburg

Wie Berlin und München war auch die wohlhabende Stadt Hamburg für dänische Künstler ein günstiges Pflaster, das hatten bereits Anton Melbye und Holger Drachmann erfahren. Der 1849 in Kopenhagen geborene Wilhelm Xylander, der überwiegend Mondscheinlandschaften malte und dessen Vorfahren aus Bayern stammten, wurde nach einer längeren Ausbildungszeit in München 1886 für mehrere Jahre in Hamburg ansässig. Der dänische Genremaler Axel Helsted stellte 1887 in der Hansestadt ein Gemälde *Der Stadtrat hält Sitzung* aus, das dem wohlhabenden jüdischen Kaufmann Marcus Nordheim so sehr gefiel, dass er es ankauft, um es der Kunsthalle zu schenken.¹⁰⁵ Ein weiterer Däne, der in Hamburg sein Glück fand, war der Maler Peter Alfred Schou.¹⁰⁶ Nachdem einige seiner Arbeiten von der Charlottenburg-Ausstellung abgelehnt worden waren, ermutigte ihn Holger Drachmann, nach Hamburg zu gehen. Hier rief Schou 1893 eine Aktschule nach Pariser Vorbild ins Leben, die auf Anraten des Kunsthallendirektors Alfred Lichtwark von fast allen späteren Mitgliedern des *Hamburgischen Künstlerclubs* besucht wurde, die dem Impressionismus in Hamburg zum Durchbruch verhalfen.¹⁰⁷

Lichtwark organisierte seit 1894 in der Hamburger Kunsthalle *Große Kunstausstellungen*, an denen sich auch dänische Maler beteiligten. Schou hatte hier mit den Bildern *Im Fieber* und *Sorge* seinen künstlerischen Durchbruch.¹⁰⁸ Im Herbst 1898 machten fünf Werke dänischer Maler in Flensburg Station, die für eine Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle bestimmt waren.¹⁰⁹ Lichtwark, der der Ansicht war, »daß die dänische Kunst in manchen Zügen der unseren heimischen gleicht«, hatte Tuxen und Krøyer gebeten, für die *Sammlung zeitgenössischer Hamburger Landschaftsbilder* der Kunsthalle einige impressionistische Hamburger Stadtansichten zu malen. Krøyer folgte diesem Wunsch nicht, aber Tuxen reiste nach Hamburg, teilte sich 1894 mit Hans Olde ein Atelier und malte zwei Ansichten mit Blick auf die Binnenalster (Abb. 8).

Die Teilnahme der Dänen an den Hamburger Ausstellungen, zu denen 1894 und 1895 auch Anna und Michael Ancher, Carl Frederik Aagard, Rasmus Christiansen und P.S. Krøyer gehörten, wurde durch Tuxen vermittelt.¹¹⁰ Die in Hamburg ansässigen Dänen gaben vielleicht als ein Zeichen des Dankes bei Tuxen ein Porträt ihres Generalkonsuls Hendrik Pontoppidan in Auftrag, das

¹⁰⁴ Vgl. Fabritius 1964, S. 69.

¹⁰⁵ Lichtwark nahm das Gemälde in den Kanon der zehn Werke auf, an denen er seine Übungen in der Betrachtung von Kunstwerken exemplifizierte. Vgl. Lichtwark 1909, S. 67–75.

¹⁰⁶ Vgl. Mortensen 1944, S. 18.

¹⁰⁷ Vgl. Meyer-Tönnemann 1985, S. 101.

¹⁰⁸ Vgl. Mortensen 1944, S. 33.

¹⁰⁹ Vgl. Flensburger Nachrichten vom 18. Oktober 1898. Es handelte sich um August Jerndorffs *Die Sündflut*, Julius Paulsens *Kain*, Valdemar Irmingers *Der Klatsch*, Viggo Pedersens *Duett* und Vilhelm Kyhns *Landschaft vom Issefjord*.

¹¹⁰ Vgl. Lichtwark 1894, S. 133.



Abb. 8: Laurits Tuxen: Blick auf die Binnenalster (1894), Öl auf Leinwand, 48,5 x 58,5 cm. Fotografie von Elke Walfort. bpk/Hamburger Kunsthalle.

sie der Kunsthalle für die von Lichtwark ebenfalls ins Leben gerufene *Sammlung von Bildnissen aus Hamburg* schenkten.¹¹¹

Anzumerken bleibt, dass Lichtwarks Kollege Justus Brinckmann, der erste Direktor des Museums für Kunst und Gewerbe in Hamburg, 1887 die Kopenhagener Malerin Henriette Hahn als Lehrerin an die Gewerbeschule für Mädchen berief. Es war ein Schritt mit Folgen, denn sie wurde zunächst seine Geliebte und 1901 seine Ehefrau.¹¹²

¹¹¹ Vgl. Heise 2009, S. 22–23. – Schulte-Wülwer 2016, S. 384.

¹¹² Vgl. Nielsen 2000, o.S.



Abb. 9: Julius Runge: Fischer am Strand von Skagen (1883), Öl auf Leinwand, 33,8 x 53,3 cm. Museum Kunst der Westküste, Alkersum/Föhr, Inv.-Nr. 2 RUN 01.

Deutsche Maler in Skagen

Bereits ein Jahr, nachdem die Maler Karl Madsen und Michael Ancher den Fischerort Skagen an der Nordspitze Jütlands als Malerparadies entdeckt hatten, tauchten hier im Sommer 1875 die ersten Deutschen auf. Michael Ancher bezeichnete die beiden Berliner Maler, deren Namen wir leider nicht kennen, kurzerhand als »Idioten«. ¹¹³ Fünf Jahre später waren diese möglicherweise berechtigten Vorurteile verflogen, zumal Skagen auf dem Weg war, eine internationale Künstlerkolonie zu werden. Der Berliner Marinemaler August Ludwig Fricke, der im August 1879 nach Skagen reiste, war und blieb ein unbeschriebenes Blatt, aber Eugen Dücker, der zur gleichen Zeit in Begleitung seines norwegischen Schülers Ole Juul erschien, war seit 1864 Professor an der Kunstakademie in Düsseldorf. Wenig später traf mit Julius Runge ein Schüler der Kunstakademie Karlsruhe in Skagen ein (Abb. 9).

Runge befand sich ebenfalls in Begleitung eines Norwegers, und zwar des Marinemalers Johann Larsson. Die deutschen Künstler wurden in Skagen ohne Vorurteile aufgenommen. Michael Ancher berichtete im September 1879: »Hier sind so viele tüchtige Maler, ein Franzose, ein Schwede, zwei Norweger, ein Deutscher und zwei Dänen, die alle wetteifern und sich alle gegenseitig mit gutem Rat helfen.« ¹¹⁴ In Runges Dankschreiben an Anna Ancher heißt es: »Keine meiner früheren Studienreisen haben mich in einen so angenehmen und geselligen Kreis geführt.« ¹¹⁵

¹¹³ Fabritius 2018, Bd. 1, S. 96.

¹¹⁴ Fabritius 2018, Bd. 1, S. 341. Übersetzung aus dem Dänischen.

¹¹⁵ Fabritius 1999, S. 34.



Abb. 10: Hans Olde: Heimatstrand (1885), Öl auf Leinwand, 70 x 122, 5 cm. Museum Kunst der Westküste, Alkersum/Föhr, Inv.-Nr. 3 OLD 01.

Neben den Deutschen waren es vor allem die Norweger, die sich für Skagen interessierten. Fritz Thaulow überredete seinen Landsmann Christian Krohg, der damals an der Berliner Kunstakademie bei Karl Gussow studierte, im Herbst 1880 zu einem Aufenthalt in Skagen. Krohg hatte zwei Mitschüler im Schlepptau, bei denen es sich um adelige, heute völlig vergessene Sonderlinge handelte: Der eine war Rudolf von Voigtländer, der andere hieß Hess-Diller und entstammte österreichischem Adel.¹¹⁶ Einen weitaus stärkeren Eindruck hinterließ der Kieler Maler Fritz Stoltenberg, der sich von München aus mit seinen Freunden Hans Olde und Peter Paul Müller auf den Weg gemacht hatte, wobei sie die Entfernung offenbar unterschätzt hatten.¹¹⁷ Zunächst blieben sie in Esbjerg hängen, für Olde war dies »nicht bloß in Dänemark, sondern auf der ganzen Welt der langweiligste Ort, den wir mit nicht zu verkennendem Scharfblick als Studienplatz auswählten.«¹¹⁸ Erst auf der vorgelagerten Insel Fanö, wo später auch noch Lovis Corinth und Hermann Schlittgen eintrafen, kam Olde auf seine Kosten und schuf hier mit dem Gemälde *Heimatstrand* eines seiner frühen Hauptwerke (Abb. 10).¹¹⁹

Stoltenberg hielt als einziger an dem ursprünglichen Plan fest und reiste allein weiter nach Skagen, wo er Ende Juli 1884 eintraf und den zurückgebliebenen Freunden berichtete:

¹¹⁶ Beide spielten in der deutschen Kunstszene keine nennenswerte Rolle, was auch Viggo Johansen bemerkte, der Karl Madsen berichtete: »Hess-Diller war ein sehr gebildeter und höflicher Mann, mit sehr vornehmen Adel, aber als Maler war er völlig unmöglich. Vogtländer [sic!], der auf alle einen sehr jugendlichen, Krøyer'schen Eindruck machte, war völlig anders als man ahnte. Auf den ersten Blick schien er ungeheuer tüchtig, der beste von allen Gussow-Schülern und medaillenverdächtig. Höchst verwunderlich, ich konnte nicht das geringste Talent in seinen Sachen erkennen, jedenfalls sah es sehr sonderbar aus. [...] Ich war jedenfalls mit Ancher nicht einer Meinung, der seine Sachen Mist fand und Einzelnes von Voigtländer gut. [Krohg] schaute auf alles mit einem enormen Phlegma.« Thue 1997, S. 53. Übersetzung aus dem Dänischen.

¹¹⁷ Vgl. Schulte-Wülwer 2016, S. 361–363.

¹¹⁸ Schulte-Wülwer 2016, S. 361–362.

¹¹⁹ Heute im Museum Kunst der Westküste, Alkersum/Föhr.

»Wie kann man in Esbjerg sein, wenn es eine Tagesreise weiter so schön ist. [...] Also ich kann in landschaftlicher Beziehung nur das Beste von Skagen sagen. Was nun die Kollegen anlangt – es ist eine ganze Kolonie hier, so sind dieselben äußerst liebenswürdig, – um 4 ½ Uhr kam ich hier an, um 5 konnte ich sie bereits alle und habe noch am selben Tage deren Ateliers resp. deren Bilder gesehen.«¹²⁰

P.S. Krøyer porträtierte Stoltenberg für die Wand der Skagen-Maler im Speisesaal von Brøndums Gasthof und Michael Ancher schrieb in seiner Autobiografie:

»Der Deutsche Stoltenberg, überwiegend Marinemaler, war hier und fügte sich gut in das Ensemble. Er fotografierte eifrig und eine seiner Aufnahmen war die Grundlage für Krøyers Bild *Hip, hip, hurra*. Er blieb hier recht lange, um den Sonnenaufgang zu malen. [...] Als Krøyer dieses Foto sah, bekam er Lust, dieses Motiv auf der Grundlage der ganzen Komposition zu malen.«¹²¹

Zu einem kurzen Besuch reiste 1901 auch der Münchner Marinemaler Alf Bachmann nach Skagen. Max Beckmann hingegen, der wohl bedeutendste deutsche Maler seiner Generation, kam zwar nicht bis an die Nordspitze Jütlands, doch er lernte Dänisch und malte 1905 an der jütischen Westküste Meereslandschaften, wie auch die Flensburger Malerin Käte Lassen.¹²²

Die Skagen-Maler in Deutschland

Nachdem die Skagen-Maler mit unterschiedlichem Erfolg am *Pariser Salon* und an der *1. Internationalen Kunstausstellung* in Wien teilgenommen hatten, wurden sie auch in Deutschland nach und nach wahrgenommen. In München machten 1883 Thorvald Niss und Christian Zacho sowie Michael Ancher mit seinem Bild *Das kranke Mädchen* auf sich aufmerksam. 1888 war Ancher in München mit dem Gemälde *Fischer bei Skagen auf dem Heimweg* vertreten, das zwei Jahre zuvor bereits in Berlin zu sehen gewesen war. Außerdem zeigte er hier seine *Kindstaufer*.¹²³ Während der Durchbruch der dänischen Maler in Berlin bereits Mitte der 1880er Jahre erfolgt war, hatten sie auf der *Jahresausstellung aller Nationen* 1890 in München mit insgesamt zwanzig Künstlern einen fulminanten Auftritt. Michael Ancher war mit seinem Bild *Fischer bei einem Boot* vertreten, und erstmals war auch Lauritz Andersen Ring dabei. Ein Jahr später präsentierten sich im Münchner Glaspalast erneut zehn dänische Maler, darunter Anna Ancher, Viggo Johansen, P.S. Krøyer, Julius Paulsen und Laurits Tuxen.

Krøyer, der regelmäßig in Berlin und München ausstellte, wurde 1891 in Berlin mit einer großen Goldmedaille ausgezeichnet, im gleichen Jahr ernannte ihn die Münchner Kunstakademie zum

¹²⁰ Zit. nach Tillmann/Wolf-Timm 2008, S. 38–39.

¹²¹ Fabritius 2005, S. 7. Übersetzung aus dem Dänischen. – Krøyer fertigte am 23. Juli, seinem 33. Geburtstag, eine Zeichnung, auf der er einige seiner ausländischen Gäste karikierte: die Malerin Anna Palm, die Sängerin Gerda Ahlborn und den Maler Oscar Björck, alle aus Schweden sowie Fritz Stoltenberg en face und im Profil. Vgl. Bøgh Jensen 2005, S. 83, Abb. 12.

¹²² Zu Käte Lassen vgl. Mahn 2007.

¹²³ Vgl. Fabritius 1991, S. 43–48. 1889 waren wegen der gleichzeitigen Weltausstellung in Paris in München lediglich Thorvald Niss und Viggo Johansen vertreten.



Abb. 11: P. S. Krøyer: Sommerabend an Skagens Südstrand (1892), Öl auf Leinwand, 206 x 123 cm. Skagens Museum, deponiert von Ny Carlsberg Glyptotek Kopenhagen, Inv.-Nr. MIN 0905.



Abb. 12: P.S. Krøyer: Sommerabend in Skagens Südstrand (1893), Ölauf Leinwand, 100 x 150 cm. Skagens Museum, Inv.-Nr. SKM1288.

Ehrenmitglied.¹²⁴ Seinen Durchbruch in Deutschland hatte Krøyer 1891 in München mit seinem großen Gemälde *Das Komitee der französischen Kunstausstellung in Kopenhagen 1888* (Abb. 7). Die *Kölnische Zeitung* bezeichnete das Bild als das Beste der ganzen Ausstellung. Ein Jahr später war Krøyer erneut der Mann des Tages, als die Bayerische Staatsgemäldesammlung sein großformatiges Gemälde *Eine Gruppe von Fischern am Strand von Skagen* ankaufte.¹²⁵

1892 gründete sich in München die erste deutsche *Secession*, der nicht weniger als neun dänische Maler als korrespondierende Mitglieder beitraten.¹²⁶ In diesem Jahr erreichte die Präsenz dänischer Künstler in Deutschland ihren Höhepunkt, als im Münchner Glaspalast 65 Künstlerinnen und Künstler aufmarschierten. Niemals wieder ist Dänemark mit einem ähnlich umfassenden Panorama seiner malerischen Leistungen in Deutschland hervorgetreten als in den Jahren 1891 und 1892.

Der Vorstand der *Secession* legte größten Wert darauf, dass sich Krøyer 1893 an der Ausstellung beteiligte, die erstmals in einem eigenen Gebäude stattfand.¹²⁷ Das Bildnis seiner Frau (*Sommerabend an Skagens Südstrand*) wurde auch hier als »eines der allerbesten Bilder der ganzen Ausstellung« bejubelt und war bei zwei Kaufinteressenten heiß begehrt (Abb. 11).¹²⁸

¹²⁴ Krøyer stellt in München zehnmal, in Berlin neunmal aus, außerdem in Dresden, Düsseldorf, Hamburg und einigen anderen Städten. Vgl. Saabye et al. 2011, S. 122.

¹²⁵ Vgl. Saabye et al. 2011, S. 126.

¹²⁶ Vgl. Ostwald 1981, S. 166.

¹²⁷ Vgl. Saabye et al. 2011, S. 126.

¹²⁸ Ostwald 1981, S. 169.

Der eine war Alfred Lichtwark, der das Bild für die Hamburger Kunsthalle erwerben wollte, der andere der Berliner Bankier und Kunstsammler Carl Steinbart, der den Zuschlag erhielt. Krøyer war damit überhaupt nicht einverstanden, denn er hätte das Bild lieber in einem öffentlichen Museum gesehen.¹²⁹ Als das Bild in Berlin eingetroffen war, wurde es nach Aussage von Max Liebermann als siebtes Weltwunder bestaunt.¹³⁰ Ein weiteres Gemälde *Sommerabend an Skagens Südstrand* (1893) erwarb die Opernsängerin Lilli Lehmann 1895 auf einer Ausstellung der *Münchener Secession* (Abb. 12).

Von der allgemeinen Wertschätzung der Werke Krøyers profitierte auch das Museum in Lübeck, das 1895 aus der in der Hansestadt stattfindenden *Nordischen Kunstausstellung* das Gemälde *Zwei Frauen im Garten* erwarb.

Den Ritterschlag erhielt der mittlerweile international gefeierte Krøyer von dem deutschen Kunsthistoriker Richard Muther in dessen 1894 erschienenen monumentalem Werk *Die Kunst des XIX. Jahrhunderts*, in dem die dänische Kunst von Eckersberg bis Willumsen erstmals umfassend gewürdigt wurde. Für Muther war Krøyer eine »der größten und anziehendsten Künstlerindividualitäten seiner Nation«.¹³¹

Auf der ersten Ausstellung der *Secession* in München waren zahlreiche dänische Maler vertreten, die zum Gründerkreis der Gruppe *Den Frie* gehörten.¹³² Hierbei handelte es sich um eine Gruppe sezessionistischer Künstler, die sich 1891 gebildet hatte, nachdem ein Bild von Vilhelm Hammershøi auf der Charlottenborg-Ausstellung abgelehnt worden war. Ihr Wortführer Johan Rohde strotzte auch in München vor Selbstbewusstsein und ließ an der deutschen Abteilung kein gutes Haar:

»Es ist seltsam, aber ich bin jedesmal, wenn ich deutsche Kunst sehe, überrascht. Ich weiß, dass die deutsche Kunst schlecht ist, dass sie so weit unten steht wie nur denkbar, und doch bin ich jedes Mal auf's Neue überrascht, wie schlecht sie ist. Nimmt man ein paar wirkliche Künstler aus, die man nur selten auf einer deutschen Ausstellung antrifft oder die in jedem Fall unterrepräsentiert sind, so ist die deutsche Kunst eine große Abscheulichkeit. Man weiß nicht, was da am größten ist: die einfache technische Unzulänglichkeit, die künstlerische Geschmacklosigkeit oder die allgemeine geistige Impotenz. Ich kenne fünf jetzt lebende deutsche Künstler: Leibl, Menzel, Klinger, Lenbach und Uhde. Aber man fand davon nicht viel auf der *Internationalen Münchner Ausstellung*.«¹³³

1895 sah Rohde sein Urteil über die deutsche Kunst auf der *Großen Internationalen Ausstellung* in München bestätigt.¹³⁴ Zu diesem Zeitpunkt hatte sich die *Münchener Secession* mehrere Gruppierungen aufgeteilt, die alle gerne skandinavische Künstler einluden. Der 1854 in Kopenhagen geborene Maler Charles Hinné, ein Schüler von Krøyer, der in München studierte und hier ansässig wurde, betätigte sich hier als Kommissar für die dänischen Künstler.

Während die Werke dänischer Künstler in Deutschland vom Publikum und der Presse bejubelt wurden und bei Sammlern und Museen begehrt waren, gab es auf dänischer Seite keine auch nur

¹²⁹ Vgl. Saabye et al. 2011, S. 127.

¹³⁰ Vgl. Saabye et al. 2011, S. 115–116.

¹³¹ Saabye et al. 2011, S. 147, Anm. 32.

¹³² Vgl. Ostwald 1981, S. 166.

¹³³ Johan Rohde: *Journal fra en Rejse, Kopenhagen 1892*, zit. nach Hvidberg-Hansen 2006, S. 61. Übersetzung aus dem Dänischen.

¹³⁴ Vgl. Hvidberg-Hansen 2006, S. 66. – Eine Ausnahme bildeten für Rohde die Maler der Künstlerkolonie Worpsswede.

annähernd entsprechende Resonanz. Im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert erwarb kein dänisches Museum das Werk eines deutschen Künstlers. Auch fehlte es weiterhin an der Bereitschaft, deutsche Kunstwerke in Dänemark auszustellen. In der Akzeptanz und Würdigung der Kunst des jeweiligen Nachbarlandes bestand auf dänischer Seite zu keinem Zeitpunkt ein Gleichgewicht.

Allerdings gab es auf deutscher Seite auch stets Vorkommnisse, die die dänischen Vorurteile zu bestätigen schienen. Hierzu zählte in erster Linie die restaurative Kulturpolitik des Kaisers, der sich mit seinem verlängerten Arm Anton von Werner allen modernen Einflüssen, insbesondere aus Frankreich, widersetzte. Als 1890 mit dem Buch *Rembrandt als Erzieher* eines der meistverkauften Bücher der Kaiserzeit erschien, in dem der als Autor ungenannte Julius Langbehn, der aus Hadersleben stammte, Rembrandt zum Vorkämpfer einer deutsch-völkischen Kunst erhob, blieb man in Dänemark angesichts dieser »deutschen Annexionslust« zu Recht skeptisch.¹³⁵ In deutschen Künstlerkreisen hingegen, etwa in Worpsswede, fand das Buch begeisterte Resonanz.

Angesichts der Aufrüstung der deutschen Hochseeflotte unter Kaiser Wilhelm II. stellte Michael Ancher im Januar 1898 an Krøyer die Frage, ob man angesichts der »deutschen politischen Gemeinheiten« überhaupt in Berlin oder München ausstellen könne.¹³⁶ Offenbar zerstreute Krøyer diese Bedenken. Der renommierte Berliner Kunstsalon Eduard Schulte, der Unter den Linden ansässig war, veranstaltete Anfang und Ende des Jahres 1902 jeweils eine Einzelausstellung mit Werken von Michael Ancher und Krøyer. Der Unternehmer Eduard Arnhold, der größte Kunstmäzen Berlins und enge Freund von Max Liebermann, erwarb aus dieser Ausstellung Krøyers Porträt von Holger Drachmann, der inzwischen auch in Deutschland eine weithin bekannte Persönlichkeit war.¹³⁷ Der Maler Gotthardt Kuehl war von der Ausstellung bei Schulte so begeistert, dass er alles daran setzte, Krøyer als Professor an die Kunstakademie in Dresden zu berufen.¹³⁸ Eine weitere Konsequenz dieser Ausstellung war, dass Krøyer 1903 auf Bitten von Max Liebermann in der *Berliner Secession* ausstellte.¹³⁹ Als Liebermann für die Ausstellung des folgenden Jahres um eine stärkere Beteiligung dänischer Künstler bat, benannte Krøyer einige Künstler der nachfolgenden Generation, von denen die Mehrzahl der sezessionistischen Bewegung *Den Frie* angehörte oder ihr nahestand.¹⁴⁰

Das Interesse an dänischer Kunst und Kultur hatte Max Liebermann im literarischen Salon von Felicie Bernstein auch mit Georg Brandes zusammengebracht. Felicie Bernstein und ihr Mann Carl waren die ersten Sammler französischer Kunst in Deutschland. Wie groß das Unverständnis und Entsetzen war, dass sie mit ihren Erwerbungen auslösten, erfuhr auch Georg Brandes, der zugegen war, als ein Besucher im Oktober 1882 an Bernstein die Frage richtete, »ob er für diese Schmiererei wirklich Geld ausgegeben habe«.¹⁴¹

Liebermann war von Brandes' Persönlichkeit so beeindruckt, dass er ihn 1902 porträtierte. Dabei gelang es ihm, den sprühenden Geist und das Blitzen in den Augen dieses Mannes festzuhalten, dessen *Gesammelte Schriften* soeben auf Deutsch erschienen waren (Abb. 13).

135 Svanholm 1991, S. 70.

136 Fabritius 2018, Bd. 3, S. 59. Übersetzung aus dem Dänischen.

137 1896 war das Theater des Westens in Berlin mit Drachmanns Märchenschauspiel Tausend und eine Nacht eröffnet worden.

138 Vgl. Saabye et al. 2011, S. 148, Anm. 51. – Kuehl hatte Krøyer in Paris persönlich kennengelernt.

139 Zum Briefwechsel Liebermanns mit Krøyer vgl. Braun 2013, S. 112–116.

140 1904 waren in der Ausstellung der Berliner Secession neben Krøyer die Maler Vilhelm Hammershøi, Viggo Johansen, Ejnar Nielsen, Julius Paulsen, Lauritz Andersen Ring, Kristian Zahrtmann, Joakim Skovgaard und Laurits Tuxen vertreten, letzterer mit einem Porträt von Krøyer.

141 Brandes 1989 [1885], S. 558. – Vgl. Paul 1988, S. 11–30.



Abb. 13: Max Liebermann: Georg Brandes (1902), Öl auf Leinwand, 80 x 100 cm. Fotografie von Lars Lohrisch – Artothek. Kunsthalle Bremen, Inv.-Nr. 336-1912/1.

Lovis Corinth berichtete von einem abendlichen Gespräch in Liebermanns Wohnung, bei dem er nie etwas Geistreicheres erlebt habe, als das flammende Feuerwerk dieser beiden Männer.¹⁴² Auch Corinth war von Brandes so fasziniert, dass er ihn 1925 porträtierte.¹⁴³ Vor diesem Hintergrund wird verständlich, dass Liebermann großes Interesse daran hatte, Brandes als Autor einer Monografie über sich zu gewinnen. Mit großen Erwartungen kündigte Liebermann daher im Mai 1903 den Besuch seines Verlegers bei Brandes an und schrieb, dass er kaum hoffen dürfte,

»Sie zu seinem Unternehmen bereit zu sehn, daß ich aber glücklich wäre, wenn Sie's täten, da Sie es am besten machen würden: nicht etwa noch einen fachmännischen Aufsatz zu den unzähligen, schon existierenden über mich, sondern ein europäisches Buch, das man in Berlin wie in München oder in Paris lesen würde.«¹⁴⁴

Das Projekt kam nicht zu Stande. Brandes, der kurz zuvor als Professor für Philosophie an die Kopenhagener Universität berufen worden war, setzte zu diesem Zeitpunkt offenbar andere Prioritäten.

Deutsche Künstler in Dänemark

Mittlerweile gab es in Berlin zunehmende Proteste gegen die restaurative Kunstpolitik Kaiser Wilhelms II. und seines Handlangers Anton von Werner. Einer der erbittertsten Gegner Werners war der Maler Walter Leistikow, der in Berlin in einem Kreis skandinavischer Künstler verkehrte, die vor dem Philistertum und der Intoleranz in ihren Heimatländern geflohen waren. Ihr Treffpunkt war die legendäre Weinstube *Das Schwarze Ferkel*. Zu den Stammgästen gehörten Edvard Munch und Holger Drachmann. Hier verkehrten auch die aus Kopenhagen zugereiste deutsch-baltische Autorin Laura Marholm (geb. Laura Mohr) und ihre dänische Kusine Anna Mohr, die den Wunsch hatte, das literarische Deutschland kennenzulernen. Anna Mohr verliebte sich in Walter Leistikow, den sie am 4. Dezember 1894 heiratete. Durch diese Verbindung kam es seit 50 Jahren wieder zu dem Versuch, in den deutsch-dänischen Beziehungen ein Gleichgewicht zu schaffen.

Laura Marholm schrieb zunächst für die Berliner Wochenschrift *Die Gegenwart* einen ausführlichen Bericht über die aktuelle Kunstausstellung in Kopenhagen und hob vor allem die Werke von Viggo Johansen, Julius Paulsen, P.S. Krøyer und Kristian Zahrtmann hervor.¹⁴⁵ Viggo Johansen war in ihren Augen »der Begabteste, vielleicht auch unmittelbarste unter denen, die das Dänische in seiner Eigenart darzustellen suchen.«¹⁴⁶ Johansens Bilder wirkten neben den Gemälden Krøyers in der auflösenden Wirkung des Lichts sehr modern und wurden auf Ausstellungen in Berlin und München mit Medaillen ausgezeichnet.

Als nächstes bemühten sich Leistikow, Mohr und Marholm um eine Ausstellung deutscher Künstler der Avantgarde in Dänemark. Sie setzten sich daher mit Valdemar Kleis in Verbindung, der als führender dänischer Kunsthändler und Galerist in Kopenhagen internationale sezessionistische

¹⁴² Das Gemälde befindet sich in der Kunsthalle Bremen. Vgl. Nouwen 1998, S. 120.

¹⁴³ Das Porträt Corinth von Brandes befindet sich im Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen.

¹⁴⁴ Braun 2013, S. 119.

¹⁴⁵ Vgl. Marholm 1889, S. 345–348.

¹⁴⁶ Marholm 1889, S. 345. – Ostwald 1981, S. 156.

Strömungen vertrat: 1890 hatte er mit Künstlern des Pariser *Salon des Refusés* den Anfang gemacht, 1891 folgten die Gruppe *Den Frie* und 1893 organisierte er, unmittelbar nach dem Munch-Skandal in Berlin, die erste Munch-Ausstellung in Dänemark. Nachdem sich dänische Künstler bereits seit zehn Jahren regelmäßig an Ausstellungen in Deutschland beteiligten, bot Kleis im März 1894 erstmals deutschen Malern Gelegenheit, in Dänemark auszustellen, von denen die meisten der Berliner Gruppe *Vereinigung der XI* angehörten, einer Vorläuferin der *Berliner Secession*.¹⁴⁷ Leistikow, der in der Gruppe *Vereinigung der XI* wie in der *Berliner Secession* eine gewichtige Rolle spielte, war mit 16 Werken am stärksten repräsentiert.¹⁴⁸ Kleis war sehr daran interessiert, auch Max Liebermann in der Ausstellung vertreten zu sehen, der jedoch mit seiner Zusage zögerte und in dieser Angelegenheit Krøyer zu Rate zog.¹⁴⁹ Liebermanns Zögern war nicht unbegründet, denn selbst die Werke der deutschen Avantgarde wurden in Kopenhagen wenig freundlich aufgenommen, ganz offensichtlich waren die Ressentiments noch immer zu stark. Die tonangebende Monatszeitung *Taarnet*, das wichtigste Forum der symbolistischen Kunst- und Literaturströmung in Dänemark, bezeichnete die Ausstellung in einer kurzen Notiz dann auch als »geschmacklos deutsch«.¹⁵⁰

Für Leistikow, der fließend Dänisch sprach und schrieb, wurde Dänemark trotz dieses Misserfolges zur zweiten Heimat. Mit seiner Frau bereiste er Skandinavien Sommer für Sommer. Die erste Etappe war stets Kopenhagen, wo er mit den Malern der dänischen Avantgarde wie Johan Rohde, Joakim Skovgaard, Agnes und Harald Slott-Møller sowie Jens Ferdinand Willumsen in freundschaftlicher Verbindung blieb. Mit Willumsen hatte er sich 1895 erstmals getroffen und beide schlossen schnell Freundschaft.¹⁵¹ Leistikow kannte auch Georg Brandes und Emil Hannover, außerdem hatte er Umgang mit Peter Nansen, dem einflussreichen Journalisten der Tageszeitung *Politiken*, der Novellen schrieb, die auch in Deutschland sehr populär waren und in ständig neuen Auflagen erschienen.

Die deutsch-dänische Eiszeit schien beendet, als 1897 in Kopenhagen der repräsentative Bau der Ny Carlsberg Glyptothek mit einer *Internationalen Kunstausstellung* eingeweiht wurde, an der sich 94 deutsche Künstler in einer breiten Phalanx beteiligen durften, von denen mehr als zwei Drittel aus den Kunstzentren München und Berlin stammten, darunter die Antipoden Anton von Werner und Walter Leistikow sowie Max Liebermann. Während von Werner staatstragend mit dem Entwurf zu seinem großformatigen Gemälde *Feierliche Eröffnung des deutschen Reichstages* vertreten war, stellte Leistikow, der sich unter dem Einfluss von Willumsen und der norwegischen Bildweberin Frida Hansen dem Kunstgewerbe zugewandt hatte, seine Liebe zu Skandinavien programmatisch zur Schau. Sein dreiteiliger Wandschirm *Mit Wind und Wellen gegen fremden Strand*, dessen Ausführung die nordschleswigsche Webschule in Scherrebek übernommen hatte, zeigte im Mittelstück drei Wikingerschiffe, die Seitenstücke Drachenköpfe.¹⁵² Zeichnungen Leistikows mit Motiven dieser Art waren bereits im ersten Band der neuen Kunst- und Literaturzeitschrift *Pan* erschienen. Franz von Lenbach, der sonst nie außerhalb Deutschlands ausstellte, schuf eigens für diese Ausstellung ein Porträt des norwegischen Dichters Bjørnstjerne Bjørnson.

147 Vgl. Lengfeld/Sørensen 1998, S. 143.

148 Weitere Teilnehmer waren Lovis Corinth, Max Slevogt, Otto Eckmann, Thomas Theodor Heine, Ludwig von Hofmann, Hans Thoma und Peter Behrens.

149 Vgl. Saabye et al. 2011, S. 128–129.

150 Lengfeld 1998, S. 143. Übersetzung aus dem Dänischen.

151 Vgl. Zernack 1997, S. 79, Kat. Nr. 83.

152 Vgl. Schlee 1984, S. 230–232.



Abb. 14: Lovis Corinth: Der Maler Walter Leistikow am Strand von Agger/Dänemark (1900), Öl auf Leinwand, 60 x 49 cm. Reproduktion von Jörg P. Anders. [Gemeinfrei](#). Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Ident. Nr. B 84.

Leistikow warb auch in Berlin für eine Vertiefung der Kontakte mit Dänemark. Er unterrichtete an der privaten Kunstakademie von Conrad Fehr, die vornehmlich Künstlerinnen ausbildete. Fehr, der aus Nordschleswig stammte, sprach ebenfalls fließend Dänisch. Im Sommer 1894 bot die Malschule in der *Kieler Zeitung* eine 45-tägige Studienreise für Malschülerinnen durch ganz Dänemark an.¹⁵³ Im Sommer 1900 unternahm Leistikow mit Lovis Corinth, einem führenden Mitglied der *Berliner Secession*, eine vierwöchige Reise durch Dänemark. Leistikow malte Dünen und Wellen, dänische Häfen und Parklandschaften, in denen die nordische Landschaft im Sinne des europäischen Symbolismus auf eine geradezu magische Weise vereinfacht war. Seine Bilder dieser Schaffensphase erinnern sehr an Johan Rohdes stilisierte Bachläufe und flache Heidelandschaften.¹⁵⁴ Corinth, der Leistikow in Agger beim Anfertigen einer Naturstudie porträtierte (Abb. 14), schrieb in seiner Leistikow-Biografie: »Von Kopenhagen fuhren wir nach Skotsborg, um in mond hellen Nächten durch die Buchenwälder am Strande zu schwärmen. Dann fuhren wir nach Agger an der Westküste Jütlands, wo die Nordsee mit großen Wogen an den Strand peitscht.«¹⁵⁵

Leistikows Bemühen um ein gegenseitiges Verständnis oder zumindest eine Akzeptanz der Kunst der beiden Nachbarländer wurde von dänischer Seite nicht gewürdigt. Im Gegenteil: Als ihn die *Berliner Secession* nach seinem frühen Tod im Jahr 1908 mit einem eigenen Raum für seine Bilder ehrte, äußerte sich der junge dänische Maler Harald Giersing, Anführer und Enfant terrible der jungen Dänen, in einer Besprechung abfällig: »Leistikow hatte eine gewisse Durchschnitts-Auffassung der Natur, genau die, die das Publikum versteht, aber er ist nicht Maler und vermittelt in keinem seiner Bilder mehr als gewisse populäre Werke, die das Künstlerprädikat jedoch nicht zu tragen vermögen.«¹⁵⁶

Jens Ferdinand Willumsen in Deutschland

Leistikow bewunderte neben Johan Rohde vor allem den genialen Maler und Kunsthandwerker Jens Ferdinand Willumsen, der sich in Paris unter dem Einfluss von Gauguin dem Symbolismus zugewandt hatte. Leistikows künstlerische Nähe zu Willumsen wird vor allem in seiner *Norwegischen Hochgebirgslandschaft* deutlich, die sich an dessen 1892/93 entstandenem Hauptwerk *Jotunheim* orientierte. Die *Freie Vereinigung der XXIV*, ein Ableger der *Münchener Secession*, lud 1895 mehrere internationale Künstler zu einer gemeinsamen Ausstellung nach Berlin in die Galerie Gurlitt ein.¹⁵⁷ Für das deutsche wie für das dänische Publikum waren die Werke von Willumsen jedoch eine schwere Kost. Vor seinen Werken »schäumten die Philister in heller Wut auf und ballten zornig ihre Fäuste«.¹⁵⁸ Und die deutsche Kunstkritik zahlte mit gleicher Münze heim. Der Kunstkritiker Franz Servaes schrieb in der Zeitschrift *Die Gegenwart* verächtlich:

¹⁵³ Vgl. Schulte-Wülwer 2016, S. 305.

¹⁵⁴ Vgl. Hvidberg-Hansen 2006, S. 69.

¹⁵⁵ Corinth 1910, S. 68.

¹⁵⁶ Luckow/Lyken 2008, S. 20. Übersetzung aus dem Dänischen.

¹⁵⁷ Beteiligt waren die Dänen J.F. Willumsen, Ludvig Find, Gad Frederik Clement und Vilhelm Hammershøi.

¹⁵⁸ Art. »Ausstellungen und Sammlungen« 1895, S. 201.

»Da ist ein Herr J. F. Willumsen aus Kopenhagen, der den Tiefsinnigen spielt und angeblich einen neuen ornamentalen Stil entdeckt hat. [...] Warum Herr Willumsen malt, ist mir überhaupt unerfindlich. [...] Auch sonst hat Kopenhagen [...] die absonderlichsten Brüder herübergeschickt. Weder in L. Find noch G. Clement, noch in W. Hammershoj kann ich weder die Zeichen echter Begabung noch natürlicher Eigenart erkennen. Mir scheint das alles gequälter, anmaßender Schwachsinn zu sein [...].«¹⁵⁹

Deutlich freundlicher wurden Willumsens keramische Arbeiten aufgenommen. Friedrich Deneken, der in Hadersleben geborene erste Direktor des Kaiser-Wilhelm-Museums in Krefeld, der fließend Dänisch sprach, lud Willumsen 1897 mit einer umfangreichen Kollektion seiner Keramiken zur Eröffnungsausstellung des Museums ein und versuchte sogar, ihn 1904 als Leiter einer keramischen Werkstatt in Krefeld zu gewinnen, worauf dieser allerdings nicht einging.

Auch Leistikow hat sich unermüdlich für Willumsen eingesetzt. Sein bevorzugtes Sprachrohr wurde die 1895 in Berlin ins Leben gerufene Kunst- und Literaturzeitschrift *Pan*, zu deren Mitbegründern der Kunsthistoriker Julius Meier-Graefe gehörte. Die Redaktion hatte internationale Ansprüche und legte besonderen Wert auf skandinavische Kunst und Literatur überwiegend postnaturalistischer und symbolistischer Observanz.¹⁶⁰ Holger Drachmann saß im Aufsichtsrat und war das Bindeglied zu den Skagen-Malern, allen voran zu Krøyer, dem Ehepaar Ancher und vermutlich auch zu Willumsen und Brandes.¹⁶¹ Die Kontakte des *Pan* zur dänischen Kunstszene liefen auch über Leistikow, der für den Band des Jahres 1898 in Zusammenarbeit mit Willumsen einen Beitrag über die neue dänische Kunst, insbesondere die Gruppe *Den Frie plante*. Willumsen bat Emil Hannover, den inzwischen führenden Kunstschriftsteller Dänemarks, um einen entsprechenden Text.¹⁶² Sinn und Zweck des Unternehmens skizzierte er wie folgt:

»Worum es vor allem geht, ist, nicht mutlos gegenüber der selbstsicheren deutschen Nation zu erscheinen, weil die Arbeiten nicht so großartig sind, wie wir es uns wünschten und PAN so gerne den Eindruck vermitteln möchte, dass wir eine junge dänische Kunst mit einer besonderen Richtung haben und Du bist vielleicht imstande, diesen hervorzuzaubern.«¹⁶³

Doch Hannover ging darauf nicht einmal mehr ein, für ihn sprang der Maler und Redakteur Niels Vinding Dorph in die Bresche.¹⁶⁴

Vermutlich waren in Zusammenhang mit dem *Pan* auch erste Kontakte zwischen Julius Meier-Graefe und Willumsen entstanden. Meier-Graefe arbeitete damals in Paris an seinem dreibändigen Standardwerk *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, in dem er Willumsen als einzigen Dänen hervorhob.¹⁶⁵ Um 1903 vertiefte sich die Beziehung der beiden Männer in Paris, als sie gemeinsame

¹⁵⁹ Servaes 1895, S. 159.

¹⁶⁰ Vgl. Sørensen 1998, S. 175–203. – Hierzu auch Schulten 2009.

¹⁶¹ Vgl. Lengfeld 2001, S. 139–142.

¹⁶² Vgl. Bröhan 1988, S. 118–119. – Bröhan 2018, S. 87–88.

¹⁶³ J. F. Willumsen an Emil Hannover, o.D. [1899/1900], Emil Hannovers Arkiv, 1899–1900, <https://emilhannover.ktdk.dk/d/GU-Eu?locale=da&q=pan>.

¹⁶⁴ Vgl. Dorph 1898, S. 130. – Schulten 2009, S. 132–133.

¹⁶⁵ Vgl. Meier-Graefe 1904, S. 641.

Anstrengungen unternahmen, ausländischen Künstlern in der Seinstadt Ausstellungsmöglichkeiten zu verschaffen.¹⁶⁶ Meier-Graefe bemühte sich, Künstler aus Deutschland, Österreich, Russland und England für das Projekt zu gewinnen, und Willumsen reiste in dieser Angelegenheit nach Kopenhagen.¹⁶⁷ Trotz intensiver Bemühungen musste dieses überaus ambitionierte Projekt aufgegeben werden.¹⁶⁸ Der erste gemeinsame dänisch-deutsche Versuch, die nationalen Fesseln mit einem internationalen Projekt aufzulösen, war noch immer von Misstrauen und Vorurteilen begleitet, anders ist das zögerliche Verhalten vor allem auf dänischer Seite nicht zu erklären.

Vilhelm Hammershøi in Deutschland – Emil Nolde in Dänemark

Trotz des Scheiterns dieser Ausstellung blieb Willumsen im Fokus der deutschen Kunstvermittler. 1903 plante Emil Heilbut, der Redakteur der führenden deutschen Kunstzeitschrift *Kunst und Künstler*, einen Aufsatz über den dänischen Maler. Das Projekt kam nur stockend voran, auch weil Willumsen zögerte und Walter Leistikow, aus welchen Gründen auch immer, nicht als Autor gewonnen werden konnte, sodass Johan Rohde diese Aufgabe übernahm.¹⁶⁹ Wesentlich dynamischer entwickelte sich dagegen ein Ausstellungsprojekt, das der Kopenhagener Kunstverein 1905 vorbereitete. Diesmal war es Willumsen selbst, der bei Meier-Graefe anfragte, ob »dies auch die Berliner interessieren könne, dass ich also die gesamte Kollektion nach Berlin schicke? An wen könnte ich mich wenden, um so etwas zu arrangieren?«¹⁷⁰ Tatsächlich kam die Ausstellung zustande. Die Galerie Schulte zeigte 1906 nicht weniger als 120 Gemälde und Zeichnungen sowie 14 Skulpturen.

Die Gruppe *Den Frie* hatte den Weg für Vilhelm Hammershøi in Dänemark freigemacht, der mit seinen Interieurs sehr bald auch in Deutschland für Aufsehen sorgte und den bisherigen Star P.S. Krøyer in den Schatten stellte. Von seiner Heimat abgesehen, stellte Hammershøi in keinem anderen Land öfter aus als in Deutschland. 1891 machte er in Berlin und München erstmals auf sich aufmerksam. Der Maler Hermann Schlittgen, Gründungsmitglied der *Münchener Secession*, schrieb in seinen Erinnerungen voller Respekt: »Es kamen die feinen Dänen mit ihren intimen Interieurs, die an ihre Dichter wie Jacobsen erinnerten, mit Hammershøi an der Spitze, der etwas von Whistler hatte, nur war er stärker in der Farbe.«¹⁷¹ Alfred Lichtwark lernte Hammershøi 1897 in Kopenhagen bei dessen Mäzen und Sammler Henrik Bramsen »als einen ganz ungewöhnlich vielseitigen Meister im Interieur, im Bildnis und der Landschaft kennen«.¹⁷²

¹⁶⁶ Vgl. Petersen 1994, S. 212–219.

¹⁶⁷ Auf der Liste der deutschen Künstler standen die Namen Otto H. Engel, Franz von Stuck, Max Klinger, Walter Leistikow und Lovis Corinth. Bei den Dänen waren Jens Lund, Johan Rohde, Einar Nielsen, Joakim Skovgaard, Herman Vedel, Viggo Johansen, Harald und Agnes Slott-Møller sowie Vilhelm und Sven Hammershøi im Gespräch.

¹⁶⁸ Vgl. Petersen 1994, S. 219.

¹⁶⁹ Vgl. Rohde 1906, S. 428–439. – Heilbut hatte sich wiederholt vergeblich mit der Bitte um Abbildungen an Willumsen gewandt. Obwohl sich auch Johan Rohde als Vermittler einschaltete, hatte dieser nicht reagiert.

¹⁷⁰ Petersen 1994, S. 219.

¹⁷¹ Schlittgen 1926, S. 214.

¹⁷² Lichtwark 1897, S. 244. – Als der junge Hamburger Maler Friedrich Ahlers-Hestermann im Sommer/Herbst 1900 eine Reise nach Kopenhagen unternahm, machten ihm die Interieurbilder von Viggo Johansen und Hammershøi »stille Freude«. Ahlers-Hestermann 1949, S. 40–41.



Abb. 15: Emil Nolde: Knippelsbro, Kopenhagen (1901), Öl auf Leinwand, 47,5 x 69 cm. Nolde Stiftung Seebüll (WVZ Urban 75).

1900 füllte Hammershøi auf der *Großen Berliner Kunstausstellung* als stärkste Persönlichkeit aller Dänen mit 14 Werken einen eigenen Saal. Der einflussreiche Kunstkritiker Hans Rosenhagen bestätigte, dass Hammershøi hier das meiste Interesse erregte.¹⁷³ 1905 wanderte eine große Retrospektive der Werke Hammershøis, die zuerst in der Galerie Schulte in Berlin zu sehen war, über Düsseldorf und Köln nach Hamburg.¹⁷⁴

Die Werke der Dänen, insbesondere Hammershøis, fielen auch auf der Weltausstellung 1900 in Paris ins Auge. Harry Graf Kessler, eine der herausragendsten geistigen Persönlichkeiten seiner Zeit, war davon stark beeindruckt,¹⁷⁵ ebenso Emil Nolde, der in dieser Zeit vergeblich versuchte, in Paris Fuß zu fassen. Die Werke der Dänen faszinierten Nolde dermaßen, dass er noch im selben Jahr nach Kopenhagen ging, um hier Anschluss an die dänische Kunstszene zu suchen. Durch seine Herkunft aus Nordschleswig war er ohnehin ein kultureller Grenzgänger zwischen Deutschland und Dänemark.

¹⁷³ Vgl. Rosenhagen 1899/1900, S. 429.

¹⁷⁴ Außerdem war Hammershøi 1902 auf der Nordischen Kunstausstellung im Kaiser-Wilhelm-Museum in Krefeld vertreten, auf der Internationalen Kunstausstellung im Kunstpalast Düsseldorf 1904, auf der XI. Ausstellung der Berliner Secession 1904 sowie 1909 und 1903 im Münchener Glaspalast.

¹⁷⁵ Vgl. Schäfer/Biedermann 2004, S. 306.

Nolde mietete sich in Kopenhagen im Holckenhus gegenüber dem Tivoli ein Atelier und malte acht dunkle Kanalbilder und Ansichten der Stadt (Abb. 15).

Vier ältere Arbeiten, die er mitgebracht hatte, wurden von *Den Frie* abgelehnt, angeblich waren sie »zu wild, groß u. zu anspruchsvoll« im Format, doch die Ablehnung war wohl weniger den Bildern als vielmehr Noldes deutscher Staatsbürgerschaft geschuldet. Der dänische Künstlerverband öffnete seine Ausstellung 1901 zwar erstmals für ausländische Künstler, lud aber nur zehn Norweger ein.¹⁷⁶ Daraufhin schickt Nolde die vier Bilder zur Ausstellung der Kunstakademie auf Schloss Charlottenborg, die er aber wie erwartet zurückerhielt.

Noldes Sprache im sønderjysken Dialekt amüsierte die Dänen zwar, aber er wurde von Viggo Johansen und seiner Familie freundlich aufgenommen. Bei Hammershøi bewunderte er einen »Raum im Dämmerlicht in wunderschönem Silbergrau«, der dessen Gemälden entsprach.¹⁷⁷ Mit Willumsen, dem damals avantgardistischen und unangepassten dänischen Künstler, dessen Werke er besonders schätzte, aber auch mit Niels Skovgaard und Ejnar Nielsen wäre er gerne in engeren Kontakt getreten, aber es gelang ihm nicht, ihn plagten Hemmungen und Komplexe. Einen Besuch der Malschule von Kristian Zahrtmann brach er nach wenigen Stunden ab, er fühlte sich in Kopenhagen »trostlos einsam, mehr als sonst irgendwo«.¹⁷⁸ Seine Eindrücke über die Begegnungen mit den dänischen Künstlern brachte er zwar zu Papier, doch er zerriss seine Notizen, wohl aus Enttäuschung, in Kopenhagen gescheitert zu sein. Nicht viel anders erging es Rainer Maria Rilke, einem der größten deutschen Bewunderer Hammershøis. Rilke, der in Düsseldorf erstmals zwei Gemälde des Künstlers gesehen hatte, war davon so ergriffen, dass er einen Aufsatz über dessen Werk plante. Er reiste Ende 1904 nach Kopenhagen, um Hammershøi aufzusuchen.¹⁷⁹ Doch Rilke, der auch den Schriftsteller Jens Peter Jacobsen bewunderte und verstand, war nicht in der Lage, das Wesenhafte in Hammershøis Bildern mit seinen eigenen ästhetischen Maßstäben in Übereinstimmung zu bringen. Es blieb zunächst dänischen Autoren wie Alfred Bramsen, Niels Vinding Dorph und Emil Hannover vorbehalten, sich in deutschen Publikationen über Hammershøis Kunst zu äußern. Auf deutscher Seite war es der Kunsthistoriker Hans Rosenhagen, dem es erstmals gelang, eine angemessene Würdigung zu schreiben, in der es heißt:

»Hammershøis Kunst ist so bodenständig wie die Poesie Jacobsens. Die ganze ästhetische und künstlerische Kultur seines Vaterlandes steht dahinter. [...] Man könnte von Stilllebenmalerei sprechen, wenn nicht alle diese stummen Dinge eine Seele offenbarten und scheinbar gar nicht auf das angewiesen wären, was sie als Materie vorstellen. Es ist eben nicht die gewöhnliche Wirklichkeit, die Hammershøi gibt, sondern eine verklärte, eine Prosa, die reinste Poesie geworden ist.«¹⁸⁰

Während die deutsche Bewunderung für dänische Kunst zwischen 1890 und 1900 ihren Höhepunkt erreichte, schaute man in Dänemark weiterhin am deutschen Kunstgeschehen vorbei und richtete das Augenmerk beinahe ausschließlich auf Frankreich. Prominente Stimmen in Dänemark wie Johan Rohde und der mit ihm befreundete Emil Hannover äußerten sich noch immer sehr kritisch über

¹⁷⁶ Becker 2021, S. 14.

¹⁷⁷ Nolde 1931, S. 225.

¹⁷⁸ Hobolth 2009, S. 28.

¹⁷⁹ Vgl. Vad 2003, S. 309–319. – Krämer 2003, S. 127–137 u. 224 – Arndal 2014, S. 227–228.

¹⁸⁰ Art. »Von Ausstellungen und Sammlungen« 1906, S. 113–114.

das aktuelle deutsche Kunstgeschehen, was Hannover nicht daran hinderte, die Kunst des eigenen Landes in deutscher Sprache populär zu machen. Bei seinem 1907 erstmals erschienenen und bis heute immer wieder aufgelegten Buch *Dänische Kunst des 19. Jahrhunderts* handelt es sich um eine Zusammenfassung seines Textes für das von Karl Madsen herausgegebene Standardwerk *Kunstens Historie i Danmark*. Hervorzuheben ist, dass Hannover für die deutsche Ausgabe – der ersten zusammenfassenden Darstellung der jüngeren dänischen Kunst in einer fremden Sprache überhaupt – auf alle nationalistischen und antideutschen Zuspitzungen des dänischen Originals verzichtete.

In Dänemark nahm man erfreut zur Kenntnis, welch hohes Ansehen die dänische Kunst mittlerweile in Deutschland erreicht hatte. Der Berliner Journalist Adolph Donath, den Georg Brandes in jungen Jahren ermutigt hatte, seinen ersten Gedichtband zu veröffentlichen, besaß ein besonderes Verhältnis zu den aktuellen Strömungen der dänischen Literatur und Kunst.¹⁸¹ Die führende dänische Tageszeitung *Politiken* bat ihn daher, Urteile renommierter deutscher Maler über ihre dänischen Kollegen einzuholen, »da Dänemarks Kunst in Deutschland wohl angesehen ist, eine Tatsache, die sich nicht bestreiten lässt«.¹⁸² Nicht alle angeschriebenen deutschen Künstler – überwiegend Akademieprofessoren – waren bereit, sich zu äußern. Max Liebermann schrieb, er kenne nur die in der *Berliner Secession* und in Berliner Kunsthandlungen ausgestellten Bilder und da er nie in Kopenhagen gewesen sei, habe er kein ausreichendes Urteil. Ähnlich äußerten sich der Vorsitzende der *Münchener Secession*, Hugo von Habermann, sein Kollege Franz von Stuck sowie Ludwig von Hofmann in Weimar. Auskunftsfreudiger war der Berliner Akademieprofessor Arthur Kampf:

»Nach meiner Auffassung zeichnet sich die moderne dänische Malerei durch eine besondere Frische der Darstellung und durch eine einfache, natürliche Auffassung der Natur aus. Da ist nichts Gekünsteltes. Diese starken, gesunden Menschen sind auch vollkommen gesund in ihrer Kunst. Dänische Kunst ist volkstümlich und national. Am meisten schätze ich Krøyer, nach ihm Hammershøi, Paulsen und Tuxen.«

Gotthard Kuehl, Akademieprofessor in Dresden, antwortete, »dass er die Werke sämtlicher dänischer Künstler für ausgezeichnet ansehe (z. B. Krøyer, Tuxen und Hammerhøi). Dänemark kann sich glücklich schätzen, solche herausragenden Künstler zu besitzen.« Der Nestor der deutschen Künstlerschaft, Hans Thoma, empfand 1904 beim Rundgang durch die *Internationale Ausstellung* in Düsseldorf die Bilder im kleinen Saal der Dänen »so ruhig und so wenig aufdringlich und [...] erhielt den Eindruck vornehmer Bescheidenheit«. Wilhelm Trübner, Professor in Karlsruhe, schrieb, er habe die Werke der dänischen Künstler in den letzten zehn Jahren in München mit höchster Bewunderung gesehen: »Es scheint mir, dass die dänischen Künstler die Vorzüge der guten deutschen Kunst mit den Vorzügen der französischen Kunst verbinden, aber dass ihre Auffassung völlig selbständig ist.« Fritz von Uhde, Gründungsmitglied der *Münchener Secession*, betonte, dass er »die aufrichtigste Sympathie und das höchst lebendige Interesse für die moderne dänische Malerkunst hege«, von denen er einige persönlich kenne. Lesser Ury, ein künstlerischer Einzelgänger, antwortete: »Ich sehe in der dänischen Malerkunst einen Jungbrunnen für die moderne Kunst [...]. Es ist in den Bildern etwas jungfräulich Unberührtes, Frisches und doch Robustes und überzeugend Wahres [...]. Für mich ist es immer eine große Freude, dänische Kunst zu sehen.«

¹⁸¹ Vgl. Bensimon 2001, S. 92.

¹⁸² Donath 1908, o.S.

Manche dieser Äußerungen waren Gemeinplätze oder höfliche Statements. Am ausführlichsten und kompetentesten äußerte sich der Maler Otto Heinrich Engel, der als Repräsentant der Künstlerkolonie Ekensund und als künstlerischer Entdecker der Insel Föhr Dänemark auch geografisch sehr nahe war:

»Im Jahr 1891, als ich noch Student war, sah ich im Münchner Glaspalast zum ersten Mal an der Seite anderer ausländischer Künstler auch eine Kollektion dänischer Kunst. Wegen ihrer Schlichtheit, mit der diese dänischen Maler schilderten, was ihnen in ihren Häusern und ihrer Heimat lieb und teuer war, fühlte ich mich sofort zu ihnen hingezogen. Ich fühlte in mir etwas, das mit dieser Kunst verwandt war und ich kann wohl sagen, dass das Programm, das ich damals für mein künstlerisches Wirken entwarf, in hohem Maße durch meine Eindrücke von der dänischen Kunst gefestigt wurde. Die Namen Krøyer, Ancher, Paulsen, Viggo Johansen waren seit dieser Münchner Ausstellung zu Beginn der 90er Jahre in Deutschland hoch geachtet. Einen starken Eindruck machte damals auch Brasen [...]. Später sah ich auf der Großen Berliner Kunstausstellung Wilhelm Hammershøis ruhige schwarz-weiß-gelben Interieurs und lernte bei wiederholten Besuchen in Kopenhagen den intimen Zusammenhang zwischen der dänischen Kunst und dem dänischen Gemüt kennen, beides auch noch in J.P. Jacobsens Novellen und Drachmanns Erzählungen.«¹⁸³

Engel bezog sich hier in erster Linie auf Jacobsens Künstlerroman *Niels Lyhne*, der 1902 in deutscher Übersetzung mit Illustrationen von Heinrich Vogeler erschienen war und zu einem Vademecum einer ganzen Künstlergeneration wurde.

Die Brücke in Kopenhagen 1908

Von dänischer Seite blieb eine vergleichbare Wertschätzung weiterhin aus. Mit der Gründung der Künstlergruppe *Brücke* 1905 in Dresden machte in Deutschland eine neue Künstlergeneration auf sich aufmerksam, die durch aggressive Deformation das Unkultivierte und Archaische betonte. Getragen von dem Wunsch, die erstarrten Traditionen in allen Gesellschaften Europas aufzubrechen, bemühte sich die *Brücke* sehr bald um ausländische Mitglieder. Für eine Holzschnittausstellung 1906 wurden daher der Schweizer Cuno Amiet, der Finne Akseli Gallen-Kallela und der Norweger Edvard Munch eingeladen, deren Werke denen der *Brücke* verwandt waren. Harald Giersing, eine weitere Hauptfigur der Moderne in Dänemark, hatte abgewunken. Auf die Vermittlung von Emil Nolde, der soeben der *Brücke* beigetreten war, nahm man mit Gudmund Hentze Verbindung auf, der in Kopenhagen als Illustrator, Reklamezeichner und Dekorationsmaler kein Auskommen finden konnte und sein Glück in Berlin und Dresden suchte.¹⁸⁴ Hentzes Beteiligung war kaum mehr als eine Verlegenheitslösung. Seine Werke waren eher dem Symbolismus zuzuordnenden und hatten mit der Auffassung der *Brücke*-Künstler keine Gemeinsamkeit. Er war jedoch als Kontaktmann interessant, sodass in letzter Minute noch der dänische Grafiker Kristian Kongstad für die Ausstellung einbezogen werden konnte.

¹⁸³ Donath 1908, o.S.

¹⁸⁴ Vgl. Werenskiöld 1974, S. 4. – Reinhardt 1977/78, S. 122–123 u. 125–126.

Der *Brücke*-Maler Erich Heckel nutzte den Kontakt, indem er Hentze darum bat, sich in Kopenhagen für eine Ausstellung mit Werken Emil Noldes einzusetzen, wobei er die Kunsthandlung von August Mohr im Auge hatte. Mohr war Mitinhaber der Kunsthandlung und des Kunstverlags Winkel & Magnussen, außerdem stand er mit der Berliner Kunsthandlung Cassirer in enger Geschäftsverbindung. Hentze hielt dieses Ansinnen jedoch aus unterschiedlichen Gründen für wenig aussichtsreich und empfahl Nolde eine Teilnahme an *Den Frie Udstilling*, doch hier waren seine Werke schon früher abgelehnt worden.¹⁸⁵ Daraufhin erbot sich Hentze, sich in Kopenhagen für eine Ausstellungsbeteiligung der *Brücke*-Künstler bei Valdemar Kleis stark zu machen und versprach, sich auch publizistisch für ein solches Projekt einzusetzen. Hentze stand zu seinem Wort. Im März 1908 wurde bei Kleis eine Ausstellung der *Brücke* gezeigt, die in der Kieler Kunsthalle gestartet war und anschließend nach Christiania (Oslo) wanderte. Wieder war es Kleis, der eine Zusammenarbeit mit deutschen Künstlern wagte, worüber insbesondere Karl Madsen erbost war, der inzwischen zum Inspektor des Staatlichen Kunstmuseums aufgestiegen war.¹⁸⁶ Die Resonanz in der dänischen Presse war wie zu erwarten ablehnend, wobei anzumerken ist, dass die frühen Ausstellungen der *Brücke* auch in Deutschland von der Presse lächerlich gemacht wurden.

Die gutbürgerliche Familienzeitung *Illustreret Tidende* machte sich vor allem über die Bilder von Cuno Amiet lustig und schloss einen umfangreichen Bericht mit dem Hinweis: »Die anderen Mitglieder der Künstlergruppe stehen Herrn Amiet nicht so sehr nach. [...] Einen Markt werden die Herren der ›Brücke‹ hier oben kaum finden.«¹⁸⁷ Die Zeitung *Berlingske Tidende* berichtete von einem »Lachserfolg«, weil man »lange nicht mehr so wahnwitzige Bilder« gesehen habe. Selbst der Kritiker und Munch-Enthusiast Sten Drewsen bezeichnete die deutschen Künstler in der Zeitung *Politiken* lapidar als »Schmiermaler«.¹⁸⁸ Hentze sah sich daraufhin veranlasst, seine deutschen Freunde in Schutz zu nehmen und lobte in einer Entgegnung in *Politiken* vor allem die Landschaftsbilder wegen ihrer leuchtenden Farbkraft in höchsten Tönen. Bei den Figurenbildern machte jedoch auch er deutliche Abstriche. Dennoch empfahl er den jungen dänischen Malern, diese Bilder genau zu studieren.¹⁸⁹ Auch Harald Giersing, der sich 1912 an einer Ausstellung der *Berliner Secession* beteiligte, empfahl seinen Kollegen nachdrücklich, sich die Werke der *Brücke*-Künstler anzusehen, doch er stand allein auf weiter Flur.¹⁹⁰ Hentzes Einlassungen in der Presse und Giersings Empfehlungen vermochten die dänische Kunstszene nicht zu beeindrucken. Einer der wenigen, die diesem Wink folgten, war der Maler, Karikaturist und Kabarettist Robert Storm Petersen.¹⁹¹

¹⁸⁵ Vgl. Martensen-Larsen 1984, S. 63.

¹⁸⁶ Vgl. Gottlieb 1995, S. 191.

¹⁸⁷ Zit. nach Werenskiöld 1974, S. 7. Übersetzung aus dem Dänischen.

¹⁸⁸ Werenskiöld 1974, S. 6.

¹⁸⁹ Vgl. Werenskiöld 1974, S. 6.

¹⁹⁰ Vgl. Aagesen 2012, S. 304.

¹⁹¹ Vgl. Bing 1985, S. 59.

Herwarth Walden und *Der Sturm* als Mittel der politischen Propaganda

Im März 1910 erschien in Berlin die erste Ausgabe einer Zeitschrift, deren Name *Der Sturm* Programm war. Von da an ging ein Wirbel durch den erstarrten Kulturbetrieb des wilhelminischen Deutschlands. Der Initiator Herwarth Walden versammelte in der 1912 eröffneten Galerie gleichen Namens jene Künstler, die in Deutschland eine unbestrittene Führungsrolle eingenommen hatten. Und Walden ging noch einen Schritt weiter, die Galerie *Der Sturm* wurde zu einem Sammelpunkt der europäischen Avantgarden. Über seine schwedische Frau, die Malerin und Kunstsammlerin Nell (geb. Roslund), streckte Walden seine Fühler nach Skandinavien aus.¹⁹² Im Juli 1912 mietete Walden in Kopenhagen das Ausstellungsgebäude *Den Frie* und präsentierte hier in einem geschickten Schachzug zunächst Werke der italienische Futuristen, die in Kopenhagen Stadtgespräch waren, was dazu führte, dass er in der Presse als faszinierender Kosmopolit gefeiert wurde.¹⁹³ Verschiedene Zeitungen brachten Interviews mit dem Mann, der die Moderne nach Kopenhagen brachte.¹⁹⁴ Auf der Suche nach einem dänischen Verbindungsmann wurde Walden auf Robert Storm Petersen aufmerksam, den er für die Mitarbeit in der Zeitschrift *Der Sturm* zu gewinnen suchte (Abb. 16).¹⁹⁵

Im April/Mai 1913 zeigte Walden in Københavns Kunstsalon in der Bredgade 34 eine Ausstellung mit dem Titel *Der Sturms internationale Ekspressionist Udstilling*. Sie enthielt Werke der Franzosen Henri Le Fauconnier und Raoul Dufy sowie der Malerinnen Marianne von Werefkin und Gabriele Münter, die in München der avantgardistischen Künstlergruppe *Der Blaue Reiter* angehörten. Gabriele Münter setzte mit dreißig Bildern den stärksten Akzent. Im Gegensatz zum sensationellen Erfolg der Futuristen im Jahr zuvor wurde diese Ausstellung von der Öffentlichkeit jedoch kaum beachtet. Nur der kleine geschlossene Zirkel radikal-modern eingestellter Künstler um Harald Giersing zeigte Interesse. Die Presse hob die Werke der Franzosen hervor und wiederholte die antideutschen Ressentiments.¹⁹⁶

Spätestens mit Ausbruch des Ersten Weltkrieges, so stellte es sich im Nachhinein heraus, erwies sich die Ausstellungspraxis des *Sturm* im Ausland mehr und mehr als Fassade. Waldens Tätigkeit war auf das Engste mit den Propagandastellen des Deutschen Reiches und den Geheim- und Nachrichtendiensten verquickt.¹⁹⁷ Es ging darum, das schlechte Bild der Deutschen im Ausland als Kulturbarbaren zu korrigieren. Die Kalkulation lautete: je kontroverser die Kunst, desto liberaler das Erscheinungsbild des Kaiserreichs. Das antideutsche Klima in den neutralen Ländern wie Dänemark und den Niederlanden sollte durch propagandistische Ausstellungen in eine deutschfreundliche Richtung umgebogen werden. In einem streng vertraulichen Bericht vom 5. Juli 1914 brüstete sich Walden, der sich für seine Dienste bezahlen ließ, damit, dass er den Herausgeber der Zeitung *Politiken* für die deutsche Sache gewonnen und von ihm sensible militärische Informationen erhalten habe.¹⁹⁸

¹⁹² Vgl. Gottlieb 1995, S. 193. – Vgl. hierzu auch Raaschou-Nielsen 1992, S. 90–115.

¹⁹³ Vgl. Bing 1985, S. 53.

¹⁹⁴ Vgl. Aagesen 2002, S. 156 ff.

¹⁹⁵ Im Januar 1913 reproduzierte *Der Sturm* 1913 einen Holzschnitt von Robert Storm Petersen. Vgl. Bing 1985, S. 53 u. 56, mit Abb.

¹⁹⁶ Vgl. Aagesen 2002, S. 158.

¹⁹⁷ Vgl. Winskell 1995, S. 315–344. – Van den Berg 2009, S. 135–152.

¹⁹⁸ Vgl. Winskell 1995, S. 327.



Abb. 16: Robert Storm Petersen: Ein Mann und zwei Frauen, Holzschnitt. Aus: *Der Sturm* 4, 178/179 (1913), S. 101.

Seit 1915 ließ Walden in Berlin die dänischsprachige Propagandazeitschrift *Nutiden* (Die Gegenwart) drucken, die von Dänen, die mit Deutschland sympathisierten, finanziert wurde. Bis ins kleinste Detail entsprach das Layout dem *Sturm*, jetzt gefüllt mit Kriegspropaganda statt mit avantgardistischer Kunst.¹⁹⁹ Doch die dänischen Künstler waren misstrauisch und es gelang Walden nicht, mit jüngeren dänischen Modernisten in engere Verbindung zu treten. Der einzige war und blieb Robert Storm Petersen. Dieser war auch der Motor für eine dritte Ausstellung, die Walden im Herbst 1917 im Kopenhagener Künstlerkabarett *Edderkoppen* (Die Spinne) organisierte. Ausgestellt waren Zeichnungen, Aquarelle und Grafiken von Kandinsky, Klee, Kokoschka, Franz Marc und erneut Gabriele Münter.

Die Ausstellung fand nur in einem einzigen Pressebericht Beachtung, der belegt, wie weit Walden die propagandistischen Ziele verfehlte und seine Kontakte zur Zeitung *Poltiken* nichts einbrachten, denn deren Journalist Anker Kirkeby schrieb:

»Wenn man diese Ausstellung verlässt, sieht man sich in seiner bisherigen Meinung über die junge deutsche Bewegung bestärkt. Die gewichtigen, anspruchsvollen, von Natur aus ehrlichen Teutonen haben sich bewusst vorgenommen, substanzlos, oberflächlich und degeneriert zu sein.«²⁰⁰

¹⁹⁹ Vgl. van den Berg 2009, S. 148.

²⁰⁰ Zit nach Aagesen 2002, S. 163. Übersetzung aus dem Dänischen.

Allein Harald Giersing, dem es nur um die Kunst ging, mochte dies so nicht stehen lassen und hielt in der frisch gegründeten Kunstzeitschrift *Klingen* dagegen:

»Die naive Nonchalance, mit der eine Ausstellung wie *Der Sturm* in der Galerie Edderkoppen von der Kopenhagener Presse abgetan wurde, ist charakteristisch für die journalistische Kritik unserer Tage [...]. Die Ausstellung mit Künstlern aus *Der Sturm* ist unbeachtet geblieben, es gab Gutes und Schlechtes, prächtige Dinge in der abstrakten Sprache der Kunst, die immer dasselbe erzählt und die jetzt mit Eilzuggeschwindigkeit neuen Schönheiten entgegen stürmt. Kandinsky hat ausgestellt, Franz Marc, Bloch (der deutschstämmige Amerikaner Albert Bloch), Kampendonck [sic!]. Sie sind nicht alles, aber sie sind Ritter im Reich der Schönheit.«²⁰¹

Der Triumph einer ersten deutschen Einzelausstellung in Dänemark war Gabriele Münter vergönnt, die sich seit 1915 wiederholt in Stockholm, Kopenhagen und auf Bornholm aufgehalten hatte. Vermutlich ahnte sie nicht, dass sie hier für propagandistische Zwecke missbraucht wurde. Auf Empfehlung von Walden zeigte *Den Frie* im März 1918 mit 100 Gemälden, 20 Hinterglasbildern und Druckgrafiken die bislang größte Einzelausstellung der Künstlerin. Im Oktober 1919 folgte eine weitere, ebenso umfangreiche Ausstellung in Københavns Ny Kunstsals und im November beteiligte sie sich erneut mit sechs Gemälden an der jährlichen Ausstellung *Den Frie*. Obwohl Gabriele Münter auch jetzt von der Presse kaum beachtet wurde, fand sie beim Publikum ein Interesse wie kein deutscher Künstler in Dänemark je zuvor.²⁰²

Mit Unterstützung von Robert Storm Petersen plante Walden für den März 1918 in seiner Berliner Sturm-Galerie eine Ausstellung der dänischen Moderne. Gegenüber der Zeitung *Politiken* erklärte er, es sei seine Absicht, dem deutschen Publikum das junge Dänemark vorzustellen: Axel Salto, Mogens Lorentzen, Jens Adolf Jerichau, Robert Storm Petersen und Olaf Rude. Kurz vor der geplanten Eröffnung berichtete die Zeitschrift *Klingen* zunächst, die Ausstellung werde verschoben. Im Juli 1918 wurde sie jedoch abgesagt, weil die dänischen Künstler angesichts der deutschen Propaganda, die ein letztes Mal militärische Erfolge feierte, kalte Füße bekommen hatten.²⁰³

Doch Walden ließ nicht locker. Um auf die ablehnende Haltung der dänischen Künstler zu antworten, organisierte er kurz vor Kriegsende in der Kunsthandlung von Valdemar Kleis unter dem Deckmantel der Internationalität die Ausstellung *Der Sturm. International Kunst. Ekspressionister og Kubister, Malerier og Skulpturer*. Es handelte sich um Waldens größtes und ehrgeizigstes Projekt in Skandinavien. Von den 133 ausgestellten Werken aus acht Ländern stammte fast die Hälfte aus Deutschland. Von den Ausländern waren Chagall, Kandinsky, Picasso, Gleizes und Metzinger vertreten. Die deutsche Botschaft in Kopenhagen informierte Reichskanzler Georg von Hertling am 3. Juni 1918 wie folgt:

»Herr Walden [hat] den Vorschlag gemacht, nunmehr eine Ausstellung der von ihm vertretenen Künstler, der sogenannten Expressionisten in Kopenhagen zu veranstalten, und zwar eine Ausstellung internationalen Gepräges, die den Dänen beweisen

²⁰¹ Luckow/Lyken Kiel 2008, S. 21.

²⁰² Hundert Jahre später wurde dieses Ereignis vom Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk aufgegriffen. Hier sahen im Sommer 2018 allein in den ersten vier Wochen 70.000 Besucher die Ausstellung Gabriele Münter.

²⁰³ Vgl. Aagensen 2002, S. 163–164.

soll, dass wir uns auf künstlerischem Gebiet frei von politischen Sympathien und Antipathien fühlen. Herr Walden will die Ausstellung aus Werken deutscher Künstler und solcher der feindlichen Länder zusammensetzen, doch in einer Gruppierung, bei der die deutschen Werke als wertvollster Bestandteil hervortreten werden.«²⁰⁴

Botschafter Ulrich von Brockdorff-Rantzau befürwortete die Unternehmung, »weil [...] sie nach außen als internationale Ausstellung wirkend den beabsichtigten Propagandacharakter verschleiern und damit die erste größere deutsche Gemäldesammlung während des Krieges hier zeigen würde«.²⁰⁵ Er versprach sich von der Ausstellung zwar nicht übermäßig viel, glaubte aber erkannt zu haben, dass »die hiesigen sezessionistischen Kreise wiederholt Sympathien für Deutschland gezeigt haben und bei ihnen Bereitschaft für die Aufnahme unserer Bilder besteht«.²⁰⁶ Es sollte der Eindruck erweckt werden, als sei die modernste Kunst in Deutschland gut aufgehoben, obwohl sie vom Kaiser nach Kräften bekämpft wurde, wie auch aus einem Schreiben des Auswärtigen Amtes an Brockdorff-Rantzau hervorgeht:

»Wie ich einem mir zugegangenen Schreiben des Zivilkabinetts Seiner Majestät entnehme, interessiert sich der Kaiser für unsere Kunstaussstellungen im Auslande, wobei er allerdings, seinem Geschmack entsprechend, die Ausstellungen der modernsten deutschen Kunst nicht gerade billigt. [...] Ich weiß nicht, ob Sie sich von der geplanten ›Sturm‹-Ausstellung – es sind schließlich ganz blödsinnige Bilder – eine so besonders propagandistische Wirkung versprechen, das wir sie trotzdem unterstützen sollten.«²⁰⁷

Der Versuch, die Dänen von der Exzellenz deutscher Kunst zu überzeugen, scheiterte krachend. Kein Kritiker war bereit, etwas Positives in der deutschen Kunst oder in dem internationalen Konzept der Ausstellung zu sehen. Die grundlegende Einstellung in Dänemark war und blieb: Alles, was aus Deutschland kommt, ist schlecht. Die Eröffnung der Ausstellung fand am 28. November 1918 statt, sie endete am 16. Dezember. Da war der Krieg bereits zu Ende und der Kaiser hatte abgedankt.

Das Renommee Waldens blieb nach dem Krieg in Deutschland aber auch im Ausland weitgehend unangetastet. *Der Sturm* wurde jetzt in Berlin zur Anlaufstelle für Dadaisten und Konstruktivisten. Franciska Clausen, 1899 mit dänischen Wurzeln in Apenrade geboren, hatte die Kunstschule in Weimar und die Akademien in München und Kopenhagen besucht. 1922 fand sie über den *Sturm* in Berlin Anschluss an die internationale Avantgarde, doch ihr künstlerischer Durchbruch erfolgte nicht in Berlin, sondern in Paris.

Nach der Niederlage Deutschlands wurde im deutsch-dänischen Grenzgebiet eine im Versailler Vertrag festgeschriebene Volksabstimmung durchgeführt, mit der Dänemark einen großen Teil des im Krieg von 1864 verlorenen Gebietes zurückgewann. Bereits im Januar 1914, 50 Jahre nach dem Krieg von 1864, hatte sich in Dänemark ein Komitee gebildet, das Geld, Bücher und Kunstwerke sammelte, um die dänische Kultur im Grenzland zu stärken. Nach der Wiedervereinigung Nordschleswigs mit dem Königreich wurde die *Kunstnergaven til Sønderjylland* Anfang 1921 in Kopenhagen ausgestellt.

²⁰⁴ Winskell 1995, S. 342, Anm. 95.

²⁰⁵ Winskell 1995, S. 342–343, Anm. 96.

²⁰⁶ Winskell 1995, S. 343, Anm. 99.

²⁰⁷ Zit. nach van den Berg 2009, S. 142.

Wenn auch der künstlerische Wert dieser Sammlung aus heutiger Sicht gering sein mag, so war der symbolische Wert erheblich. Eine der treibenden Kräfte war die Malerin Agnes Slott-Møller, der es in ihren Werken seit jeher um die Stärkung der nationalen Identität ging. Auch der Maler Sigurd Swane, der Deutschland und die deutsche Kunst hasste, war aktiv beteiligt. Andere bekannte Namen wie Giersing, Edvard Weie oder Vilhelm Lundstrøm fehlten jedoch.²⁰⁸

Sigurd Swane und Harald Giersing luden Nolde, der nach der neuen Grenzziehung Däne geworden war, ein, sich an einer Ausstellung der neuen Künstlergruppe *Grønningen* zu beteiligen, die sich von *Den Frie* getrennt hatte. Für Swane war allein der antideutsche Impuls für die Einladung Noldes maßgebend.²⁰⁹ Nolde nahm das Angebot zwar an, aber er spürte die anhaltende Entfremdung der Nachbarvölker, die das Verhalten vieler Dänen auch nach dem Zweiten Weltkrieg unter deutscher Besatzung bestimmte:

»Der Verkehr war bisweilen etwas peinlich und eigentümlich, denn wir waren die im Krieg besiegten und sie die glücklichen Kampfverschonten. Ganz ausgesprochen waren diese Empfindungen nicht, aber hinter beiderseitigem feinsten Takt und bestem friedlichen Willen lagen sie verborgen.«²¹⁰

Abstract

In the last decade of the 18th century, the Danish state experienced a period of prosperity, which was characterized by a German-Danish cultural transfer in all intellectual fields. The first clouds were cast by the rise of an artistic self-confidence. Asmus Jacob Carstens from Schleswig and Ernst Meyer from Altona, who felt disadvantaged in the awarding of medals and protested vehemently, were expelled from the art academy in Copenhagen in 1781 and 1821. Nevertheless, the Copenhagen Art Academy had a strong attraction for numerous artists from northern Germany. In this respect, Caspar David Friedrich, Philipp Otto Runge and Georg Friedrich Kersting are primarily worthy of mention. The Danish sculptor Bertel Thorvaldsen was a strong link between the Germans and Scandinavians living in Rome throughout his life. The first cracks in the good bilateral relationship came with the strengthening of the national liberal movements. In 1842, the influential teacher at the Copenhagen Art Academy, N.L. Høyen, drew up a program aimed at repressing influences from abroad, especially from Germany. Not all artists heeded Høyens call for a return to national themes of history, folk life, and nature, so that two groups confronted each other in Denmark: the nationalists and the Europeans. With the German-Danish War of 1848/51 there was a rift, and with the war of 1864 the final break. Only after twenty years did the academies of Copenhagen and Berlin resume contact. From 1883 onwards, there were reciprocal visits, which led to Danish artists once again taking part in representative exhibitions in Berlin or Munich. Conversely, however, German artists were denied participation in exhibitions in Copenhagen, an exception being the

²⁰⁸ Vgl. Jenvold 1995, S. 15.

²⁰⁹ Vgl. Gottlieb 1995, S. 190 u. 325, Anm. 6.

²¹⁰ Nolde 1967, S. 69.

International Art Exhibition on the inauguration of the Ny Carlsberg Glyptotek in Copenhagen in 1897. A spirit freed from all academic constraints also emanated from the artist colonies in Europe. In particular, the works of the Skagen painters were enthusiastically celebrated at exhibitions in Munich and Berlin, which led to some German painters traveling to the Danish artists' colony, where they were received without prejudice. However, at no time was there a balance in the official acceptance and appreciation of the art of the respective neighbouring country. While painters such as Michael Ancher and Peder Severin Krøyer sold works to renowned collectors and museums in Germany, no Danish Museum acquired the work of a German artist during the period under study. The Berlin painter Walter Leistikow, who was married to a Danish woman, worked hard to stimulate a German-Danish art transfer and succeeded in getting the leading Danish gallery owner Valdemar Kleis to offer German painters the opportunity to exhibit in Copenhagen for the first time in 1894, most of whom belonged to the group Die XI, a precursor of the Berlin Secession. The appreciation of the Skagen painters was replaced at the turn of the century by admiration works by F.J. Willumsen and Vilhelm Hammershøj. Hammershøj filled a room of his own at the Great Berlin Art Exhibition in 1900 with 14 works, and the Schulte Gallery in Berlin arranged a large Willumsen exhibition in 1906. The young Emil Nolde was also caught up in this enthusiasm, seeking his fortune in Copenhagen in 1901, but his paintings were rejected by the Academy Exhibition. While German admiration for Danish art peaked between 1890 and 1900, people in Denmark continued to look past the German art scene. This was also experienced by the artists' group Die Brücke, which sought foreign members soon after its founding. When Kleis presented works by the Brücke artists in Copenhagen in 1908, they too received only negative reviews. In March 1910, the time seemed ripe for a change of mood. The Berlin gallery owner Herwarth Walden strove to make his Sturm-Galerie a rallying point for the European modernist art movements. In July 1912, he rented the exhibition building of the secessionist group Den Frie in Copenhagen and held an exhibition of Italian Futurists there. When Walden was celebrated by the Danish press as a cosmopolitan who had brought modernism to Copenhagen, he showed works by the French Henri le Fauconier and Raoul Dufy, as well as the painters Marianne von Werefkin and Gabriele Münter, but the tenor of the press was again dominated by anti-German resentment. After the outbreak of World War I, Walden allowed himself to be abused by the German propaganda department of the German Secret and Intelligence Service, which strove to correct the image of Germans abroad as cultural barbarians. Walden showed works by Kandinsky, Klee, Kokoschka, Marc, and again Gabriele Münter at the Copenhagen artists' cabaret Edderkoppen in the fall of 1917. He also planned an exhibition of Danish avant-garde in his Sturm Gallery in Berlin, but the artists had become suspicious in the face of German propaganda, which was celebrating a last military success. The exhibition was canceled. This did not prevent Walden from organizing an exhibition at Kleis' art shop in Copenhagen shortly before the end of the war, under the guise of internationalism. This was Walden's largest and most ambitious project in Scandinavia. Of the 133 works exhibited, almost half came from Germany. The attempt to convince the Danes of the excellence of German art failed miserably, because the basic conviction was still: Everything that comes from Germany is bad. The opening took place on November 28 and ended on December 16, 1918, by which time the war was already over.

Literatur

- Aagesen, Dorthe: *The Avant-Garde Takes Copenhagen*, in: *The Avant-Garde on Danish and European Art 1909–1919*. Picasso, Kandinsky, Scharff, Chagall, Severini, Ausstellungskatalog Statens Museum for Kunst Kopenhagen, hg. v. Dorthe Aagesen, Kopenhagen 2002, S. 152–171.
- Aagesen, Dorthe: *Art Metropolis for a Day – Copenhagen during World War I*, in: *A cultural history of the Avant-Garde in nordic countries 1900–1925*, hg. v. Hubert van den Berg, Amsterdam 2012, S. 299–324.
- Adriansen, Inge: *Der Idstedt-Löwe. Ein nationales Monument mit wechselndem Symbolwert*, in: *Der Idstedt-Löwe. Ein nationales Denkmal und sein Schicksal*, hg. v. Mikkelberg, Hattstedt, Schleswig und dem Südschleswigschen Museumsverein, bearb. v. Bjørn Poulsen und Ulrich Schulte-Wülwer, Herning 1993, S. 81–117.
- Ahlers, D. E.: *Bernhard Reinhold, ein mecklenburgischer Maler zur Reuter-Zeit*, in: *Mecklenburg-Strelitzer Heimatblätter 4 (1928)*, S. 40–44.
- Ahlers-Hestermann, Friedrich: *Pause vor dem dritten Akt*, Hamburg 1949.
- Arndal, Steffen: *Rainer Maria Rilke und Vilhelm Hammershøi. Zur Beziehung zwischen bildender Kunst und Dichtung zur Zeit der Jahrhundertwende*, 2014, <http://dx.doi.org/10.5007/2175-7917.2014v19n1p224>.
- Art. ›Ausstellungen und Sammlungen‹, in: *Die Kunst für Alle. Malerei, Plastik, Graphik, Architektur 20 (1893)*, S. 316–318.
- Art. ›Vom Kunstmarkt‹, in: *Die Kunst für Alle. Malerei, Plastik, Graphik, Architektur 21 (1893)*, S. 333.
- Art. ›Ausstellungen und Sammlungen‹, in: *Die Kunst für Alle. Malerei, Plastik, Graphik, Architektur 13 (1895)*, S. 201–205.
- Art. ›Von Ausstellungen und Sammlungen‹, in: *Die Kunst für Alle. Malerei, Plastik, Graphik, Architektur 13 (1906)*, S. 105–118.
- Baumgärtel, Bettina/Schroyen, Sabine/Immerheiser, Lydia/Teichgröb, Sabine: *Verzeichnis der ausländischen Künstler und Künstlerinnen – Nationalität, Aufenthalt und Studium in Düsseldorf*, in: *Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung 1819–1918*, Bd. 1: *Essays, Ausstellungskatalog Museum Kunstpalast – Sammlung der Kunstakademie Düsseldorf*, Petersberg 2011, S. 425–443.
- Bechmann Søndergaard, Karin: *Blunck. En biografisk og kulturhistorisk fortælling om en anderledes guldaldermaler og hans samtidige*, Ausstellungskatalog Nivaagaards Malerisamling, Nivaa 2017.
- Becker, Astrid: *Emil Nolde und Dänemark. Einflüsse und Ausblicke der Kopenhagener Zeit*, in: *Nolde und der Norden*, Ausstellungskatalog Bucerius Kunst Forum Hamburg, hg. v. Kathrin Baumstark, Astrid Becker, Katrin Dyballa und Magdalena M. Möller, München 2021, S. 10–25.
- Bensimon, Doris: *Adolph Donath (1876–1937). Ein jüdischer Kunstwanderer in Wien, Berlin und Prag (Campus Judaica 17)*, Frankfurt a. M. 2001.
- Berg, Hubert van den: *Der Sturm als Kunsthandlung und Nachrichtenbüro in der deutschen Propagandapolitik in den neutralen Nachbarländern während des Ersten Weltkriegs*, in: *Deshima. Revue d'histoire globale des pays du Nord 1 (2009)*, S. 135–152.
- Bergsøe, Vilhelm: *Henrik Ibsen paa Ischia*, Kopenhagen 1907.
- Bierlich, Emilie Boe: *Køn, kunst og national identitet. En revidering af Bertha Wegmanns position i kunsthistorien*, in: *Bertha Wegmann, Ausstellungskatalog Den Hirschsprungske Samling Kopenhagen und Skovgaard Museet Viborg*, hg. v. Gertrud Oelsner und Lene Bøgh Rønberg, Kopenhagen 2022, S. 45–78.
- Bing, Jens: *Malere Storm P.*, Kopenhagen 1985.
- Bøgh Jensen, Mette: *At male sit privatliv: Skagensmalernes selvscenesættelse*, Skagen 2005.
- Bott, Gerhard/Spielmann, Heinz: *Künstlerleben in Rom. Bertel Thorvaldsen (1770–1844). Der dänische Bildhauer und seine deutschen Freunde*, Ausstellungskatalog Germanisches Nationalmuseum Nürnberg und Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloss Gottorf Schleswig, Nürnberg 1991.
- Brandes, Georg: *Berlin als deutsche Reichshauptstadt. Erinnerungen aus den Jahren 1877–1883*, Berlin 1989 [1885].
- Braun, Ernst (Hg.): *Max Liebermann. Briefe, Bd. 3: 1902–1906*, Baden-Baden 2013.
- Bröhan, Margit: *Walter Leistikow 1865–1908. Maler der Berliner Landschaft*, Berlin 1988.
- Bröhan, Margit (Hg.): *Walter Leistikow. Briefe von 1889 bis 1908*, erschl. und komm. von Sabine Meister, Berlin 2018.
- Christensen, Charlotte: *Max Klinger und Georg Brandes*, in: *Schriften des Freundeskreises Max Klinger e.V.*, Bd. 2, Berlin 2010, S. 122–149.
- Christensen, Charlotte: *Guldalderens billedverden*, Kopenhagen 2019.
- Corinth, Lovis: *Das Leben Walter Leistikows*, Berlin 1910.
- Dahlerup, Ursula: *Baronessens erindringer 1840–1925*, Kopenhagen 1989.
- Damsgaard, Nina/Helsted, Dyveke/Henschen, Eva/Jørnæs, Bjarne (Hg.): *Jørgen Sonne 1801–1890*, Ausstellungskatalog Thorvaldsens Museum Kopenhagen und Aarhus Kunstmuseum, Kopenhagen 1988.
- D. [ithmer-Vanberg ?], E. [va ?]: *Da jeg var pige. Malerinden Bertha Wegmann fortæller*, in: *Vore Damer 24 (1925)*, o.S.
- Donath, Adolph: *Moderne Dansk Malerkunst bedømt af tyske Kunstnere*. En Equête, in: *Politiken*, 20. Juli 1908.
- Dorph, N.V.: *Moderne Kunst in Dänemark. Eine kurze Übersicht*, in: *Pan 4 (1898)*, S. 128–136.
- Erler, Gotthard (Hg.): *Theodor Fontane: Im Paris des Nordens. Impressionen aus Dänemark*, Berlin 2001 [1864].
- Fabritius, Albert (Hg.): *Malere Otto Baches erindringer*, Kopenhagen 1964.
- Fabritius, Elisabeth: *Michael Ancher. En Baredaab*, in: *Ribe Kunstmuseum 100 år*, hg. v. William Gelius, Ribe 1991, S. 43–48.
- Fabritius, Elisabeth: *Michael Ancher og det moderne gennembrud 1880–1890*, Kopenhagen 1999.

- Fabritius, Elisabeth: P.S. Krøyers Hip, hip, hurra!, Kopenhagen 2005.
- Fabritius, Elisabeth: Skagensmalerne Anna og Michael Ancher og deres kreds. Breve og fotografier 1866–1935, Bd. 1: 1866–1884; Bd. 2: 1885–1897; Bd. 3: 1898–1906, Kopenhagen 2018.
- Friberg, Flemming: Det gode selskab. Kunstforeningens historier 1825–2000, Kopenhagen 2000.
- Gerhardt, Regine: Ein »Europäer« in Dänemark. Anton Melbye und die Kopenhagener Kunstszene, in: Der Künstler in der Fremde. Migration – Reise – Exil, hg. v. Uwe Fleckner, Maike Steinkamp und Hendrik Ziegler (Mnemosyne. Schriften des Internationalen Warburg-Kollegs 3), Berlin 2015, S. 107–130.
- Gleiss, Marita (Hg.): »...zusammenkommen, um von den Künsten zu räsonieren«. Materialien zur Geschichte der Akademie der Künste, Ausstellungskatalog Archiv-Dependance der Akademie der Künste Berlin (Akademie-Katalog 156). Berlin 1991.
- Gottlieb, Lennart: Giersing. Maler, kritiker, menneske, Kopenhagen 1995.
- Gramberg, Werner: Ein unbekanntes Frühwerk von Johann Gottfried Schadow, in: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen 6 (1961), S. 79–84.
- Grand, Karina Lykke/Oelsner, Getrud: Visuelle Konfliktzonen of Kulturkampe i dansk Kunst, in: Konfliktzonen Danmark. Stridende fortællinger om nyere dansk historie, hg. v. Sissel Bjerrum Fossat, Rasmus Glensthøj und Lone Kølle Martinsen, Kopenhagen 2018, S. 161–179.
- Guldbrandsen, Agnes: Jens Christian Holm 1803–1846. En guldaldermalers skæbne, Kopenhagen 1988.
- Gunnarsson, Torsten: Jens Birkholm – ein dänischer Realist in Berlin, in: Wahlverwandtschaft. Skandinavien und Deutschland 1800 bis 1914, Ausstellungskatalog Nationalmuseum Stockholm und Norsk Folkemuseum Oslo, hg. v. Bernd Henningsen, Janine Klein, Helmut Müssener und Solfrid Söderlind, Berlin 1997, S. 386–388.
- Guratzsch, Herwig: Max Klinger. Bestandskatalog der Bildwerke, Gemälde und Zeichnungen im Museum der bildenden Künste Leipzig, Ausstellungskatalog Museum der bildenden Künste Leipzig, Leipzig 1995.
- Hannover, Emil: Europæerne, in: Kunstens Historie i Danmark, hg. v. Karl Madsen, Kopenhagen 1901–1907, S. 311–356.
- Heise, Katharina: Anders Zorn, Laurits Tuxen und Frits Thaulow – drei Skandinavier sehen Hamburg, in: Hamburger Ansichten. Maler sehen die Stadt, Ausstellungskatalog Hubertus-Wald-Forum – Hamburger Kunsthalle, hg. v. Ulrich Luckhardt, Köln 2009, S. 19–26.
- Heller, Reinhold: Anton von Werner, der Fall Munch und die Moderne in Berlin der 1890er Jahre, in: Anton von Werner. Geschichte in Bildern, hg. v. Dominik Bartmann, München 1993, S. 101–109.
- Hendriksen, F. (Hg.): Lorenz Frølich – Egne Optegnelser og Breve til og fra hans Slægt og Venner, Første Afdeling, Kopenhagen 1920.
- Hobolth, Nina (Red.): Emil Nolde og Danmark, Ausstellungskatalog Kunsten Museum of Modern Art Aalborg und Ordrupgaard Charlottenlund, Aalborg 2009.
- Hvidberg-Hansen, Getrud: Formernes tyste verden, in: ARS UNA. Johan Rohde 1865–1935. Sølv, møbler, bogkunst, maleri, Ausstellungskatalog Odense Bys Museer und Storstrøms Kunstmuseum Maribo, hg. v. Gertrud Oelsner und Getrud Hvidberg-Hansen, Odense 2006, S. 37–101.
- Jenvold, Birgit: Kunstnergaven til Sønderjylland, Ausstellungskatalog Sønderjyllands Kunstmuseum Tøndern, Tøndern 1995.
- Johansson, Ejner: De danske malere i München, Kopenhagen 1997.
- Kat. Berlin; Grosse Berliner Kunstausstellung, Ausstellungskatalog, Berlin 1907.
- Keitel, Walter/Nürnberg, Helmut (Hg.): Theodor Fontane, Werke, Schriften und Briefe, Abt. IV: Briefe, Bd. 2, München 1979.
- Kjærboe, Jette: Carl Friedrich von Rumohr und Dänemark. Ein Beitrag zur dänischen Museumsgeschichte, in: Nordelbingen 72 (2003), S. 55–108.
- Krämer, Felix: Dokumentation. I. Hammershøi und die Kunstkritik, in: Vilhelm Hammershøi, Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle, bearb. v. Felix Krämer und Ulrich Luckhardt, Hamburg 2003, S. 127–137.
- Kragelund, Patrick: »Man müsse keine Statue Equestre machen«. Bildgaard and Schadow in Copenhagen 1791, in: RIHA Journal 0019 (2011), o.S., <https://doi.org/10.11588/riha.2011.0.69051>.
- Krüger, Paul (Hg.): Correspondance de Georg Brandes, Bd. 3: L'Allemagne, Kopenhagen 1966.
- Lange, Marit Ingeborg/Ljøgdott, Knut (Hg.): Svermeri og virkelighet. München i norsk maleri, Ausstellungskatalog Nasjonalgalleriet Oslo, Oslo 2002.
- Lange, Marit Ingeborg: Norske malere i München i 1870-Årene, in: Svermeri og virkelighet. München i norsk maleri, Ausstellungskatalog Nasjonalgalleriet Oslo, hg. v. Marit Ingeborg Lange und Knut Ljøgdott, Oslo 2002, S. 8–19.
- Lengefeld, Cecilia/Sørensen, Bengt Algot: Walter Leistikow. En berlinare i Norden, in: En glömd relation. Norden och Tyskland vid sekelskiftet, Ausstellungskatalog Prins Eugens Waldemarsudde Stockholm, hg. v. Hans Henrik Brummer und Cecilia Lengefeld, Stockholm 1998, S. 133–159.
- Lengefeld, Cecilia: Avantgarde im Abseits. Künstlerkolonien in Dänemark, Norwegen, Schweden und Finnland, in: Künstlerkolonien in Europa. Im Zeichen der Ebene und des Himmels, Ausstellungskatalog Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, hg. v. Claus Pese, Nürnberg 2001, S. 139–151.
- Lichtwark, Alfred: Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle, hg. v. Lehrervereinigung zur Pflege der künstlerischen Bildung, Bd. 3, Hamburg 1894.
- Lichtwark, Alfred: Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle, hg. v. Lehrervereinigung zur Pflege der künstlerischen Bildung, Bd. 5, Hamburg 1897.

- Lichtwark, Alfred: Übungen in der Betrachtung von Kunstwerken. Nach Versuchen mit einer Schulklasse, Berlin 1909.
- Luckow, Dirk/Lyken, Gunda (Hg.): Harald Giersing. Protagonist der dänischen Avantgarde, Ausstellungskatalog Kunsthalle zu Kiel, Kiel 2008.
- Maaz, Bernhard (Hg.): Nationalgalerie Berlin. Das XIX. Jahrhundert, Bestandskatalog der Skulpturen, Bd. 1, Berlin 2006.
- Madsen, Karl: Wilhelm Marstrand, Kopenhagen 1905.
- Magnussen, Rikard: Landskabsmaleren Janus la Cour 1837-1909, Kopenhagen 1928.
- Mahn, Christina: Käte Lassen 1880-1956. Grenzgängerin der Moderne, Heide 2007.
- Marholm, L.: Dänische Maler, in: Die Gegenwart 33 (1889), S. 345-348.
- Martensen-Larsen, Britta: Gudmund Hentze og »Die Brücke«, in: *Cras. Tidsskrift for Kunst og Kultur* 38 (1984), S. 59-65.
- Meier-Graefe, Julius: Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst. Vergleichende Betrachtung d. bildenden Künste, als Beitr. zu e. neuen Aesthetik, Bd. 2, Stuttgart 1904.
- Meldahl, Ferdinand: Bilag XVIII. Æresmedlemmer og Medlemmer m. m., in: Ferdinand Meldahl/Peter Johansen: Det Kongelige Akademi for de skønne Kunster 1700-1904, Kopenhagen 1904, S. CXXXV-CXLII.
- Meldahl, Ferdinand: Kunst udstillingerne ved det Kongelige Akademi for de skønne Kunster, Kopenhagen 1906.
- Mendelsohn, Henriette: Die nördlichste Feste dänischer Kunst, in: *Kunst für Alle* 11 (1895/96), S. 324-326.
- Meyer-Tönnesmann, Carsten: Der Hamburgische Künstlerclub von 1897, Hamburg 1985.
- Monrad, Kasper: Caspar David Friedrich und Dänemark. Friedrichs Bedeutung für die dänische Kunst, in: Kasper Monrad und Colin J. Bailey, Caspar David Friedrich og Danmark - Caspar David Friedrich og Dänemark, Ausstellungskatalog Statens Museum for Kunst Kopenhagen, Kopenhagen 1991, S. 143-161.
- Monrad, Kaspar: Hverdagsbilleder. Dansk guldalder. Kunstnerne og deres vilkår, Kopenhagen 1989.
- Monrad, Kaspar: Blick durch drei Bögen. Deutsch-dänische Künstlerbegegnungen in Dänemark, Deutschland und Italien, in: Im Lichte Caspar David Friedrichs. Frühe Freilichtmalerei in Dänemark und Norddeutschland, Ausstellungskatalog National Gallery of Canada Ottawa, Hamburger Kunsthalle und Thorvaldsens Museum Kopenhagen, hg. v. Helmut R. Leppien, Hamburg 2000, S. 2-11.
- Mortensen, Niels Th.: P.A. Schou, Kopenhagen 1944.
- Müller-Meiningen, Johanna: »München har i alle Henseender overgaaet mine Forventninger«, in: Wilhelm Bendz. Et ungt kunstnerliv 1804-1832, Ausstellungskatalog Den Hirschsprungske Samling Kopenhagen, bearb. v. Marianne Saabye, Kopenhagen 1996, S. 31-43.
- Muther, Richard: Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert, Bd. 3, München 1894.
- Nielsen, Teresa (Red.): Henriette Hahn-Brinckmann 1862-1934, Ausstellungskatalog Vejen Kunstmuseum, Vejen 2000.
- Nørgaard Larsen, Peter: Dänische Künstler in Düsseldorf - Düsseldorf in der dänischen Kunst, in: Wahlverwandtschaft. Skandinavien und Deutschland 1800 bis 1914, Ausstellungskatalog Nationalmuseum Stockholm und Norsk Folkemuseum Oslo, hg. v. Bernd Henningsen, Janine Klein, Helmut Müssener und Solfrid Söderlind, Berlin 1997, S. 320-323.
- Nørgaard Larsen, Peter: I salonens skygge, in: Bertha Wegmann, Ausstellungskatalog Den Hirschsprungske Samling Kopenhagen und Skovgaard Museet Viborg, hg. v. Gertrud Oelsner und Lene Bøgh Rønberg, Kopenhagen 2022, S. 79-100.
- Nolde, Emil: Das eigene Leben, Berlin 1931.
- Nouwen, Margreet: Max Liebermann: Ölgemälde und Pastelle, in: Max Liebermann und die französischen Impressionisten, Ausstellungskatalog Jüdisches Museum Wien, hg. v. Tobias G. Natter und Julius H. Schoeps, Köln 1998, S. 97-183.
- Ostwald, Jürgen: Die dänische Malerei in Deutschland. 1848-1900, in: Vor hundert Jahren: Dänemark und Deutschland 1864-1900. Gegner und Nachbarn: Kopenhagen, Aarhus, Kiel, Berlin, Ausstellungskatalog Statens Museum for Kunst Kopenhagen, Kunstmuseum Aarhus, Kunsthalle zu Kiel, Orangerie Schloss Charlottenburg Berlin, hg. v. Jens Christian Jensen, Kopenhagen 1981, S. 157-170.
- Paul, Barbara: Drei Sammlungen französischer impressionistischer Kunst im kaiserlichen Berlin - Bernstein, Liebermann, Arnold, in: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 42,3 (1988), S. 11-15.
- Petersen, Vibeke: J.F. Willumsen og Tyskland omkring århundredskiftet. Den tyske kunstkritiker og forfatter Julius Meier-Graefes kontakt med den danske kunstner J.F. Willumsen, in: *Konsthistorisk tidsskrift* 63,3-4 (1994), S. 212-219.
- Raczynski, Athanasius: Geschichte der neueren deutschen Kunst, Bd. 3: Berlin, Dresden, Hamburg, Mecklenburg, Weimar, Halberstadt und Göttingen. Mit einem Anhang: Ausflüge nach Holland, Belgien, England, Schweiz, Polen, Russland, Schweden Dänemark und Nord-Amerika, Berlin 1841.
- Raffenberg, Michael: Vilhelm Marstrand. Breve og uddrag af breve fra denne kunstner. Samlede og ledsagede med nogle indledende ord, Kopenhagen 1880.
- Raaschou-Nielsen, Inge Vibeke: »Storm over København«. Berliner galleriet. *Der Sturm* besøger København 1912-1918, in: *Kunstmuseets årsskrift* 70 (1992), S. 90-115.
- Refflinghaus, Christine: Dänische Künstlerinnen in Deutschland - unter besonderer Berücksichtigung der Ausbildungsmöglichkeiten, in: *Konsthistorisk tidsskrift* 63,3-4 (1994), S. 203-211.
- Reinhardt, Georg: Die frühe »Brücke«. Beiträge zur Geschichte und zum Werk der Dresdner Künstlergruppe »Brücke« der Jahre 1905 bis 1908, in: *Brücke-Archiv* 9/10 (1977/78).
- Rohde, Hermann Peter: En guldaldermaler i Italien. Kunsthistorisk mosaik sammensat af breve og optegnelser hidrørende fra Constantin Hansen og hans kreds, Kopenhagen 1977.
- Rohde, Johan: Om Undervisningen paa Kunstakademiet, in: *Morgenbladet*, 16. Dezember 1882.

- Rohde, Johan: J.F. Willumsen, in: *Kunst und Künstler. Illustrierte Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe* 4 (1906), S. 428-439.
- Rosenhagen, Hans: Die grosse Berliner Kunstausstellung 1900, in: *Die Kunst für Alle. Malerei, Plastik, Graphik, Architektur* 15 (1899/1900), S. 425-430.
- Saabye, Marianne/Svenningsen, Jesper/Halkier, Katrine (Hg.): *Krøyer i internationalt lys*, Ausstellungskatalog Den Hirschsprungske Samling Kopenhagen und Skagens Museum Skagen, Kopenhagen 2011.
- Schadow, Johann Gottfried: *Kunstwerke und Kunstansichten. Ein Quellenwerk zur Berliner Kunst u. Kulturgeschichte zwischen 1780 u. 1845*, hg. v. Götz Eckhardt, Bd. 1, Berlin 1987 [1849].
- Schäfer, Carina/Biedermann, Gabriele (Hg.): *Harry Graf Kessler. Das Tagebuch 1880-1937, Bd. 3: 1897-1905*, Stuttgart 2004.
- Schlee, Ernst: *Scherrebekers Bildteppiche (Kunst in Schleswig-Holstein 26)*, Neumünster 1984.
- Schlittgen, Hermann: *Erinnerungen*, München 1926.
- Schulten, Anne: *Eros des Nordens. Rezeption und Vermittlung skandinavischer Kunst im Kontext der Zeitschrift Pan 1895-1900*, Frankfurt a. M. 2009.
- Schulte-Wülwer, Ulrich: Louis Gurlitt. *Leben und Werk*, in: *Louis Gurlitt 1812-1897. Porträts europäischer Landschaften in Gemälden und Zeichnungen*, Ausstellungskatalog Altonaer Museum - Norddeutsches Landesmuseum Hamburg, Museumsberg Flensburg und Nivaagaards Malerisamling Nivaa, hg. v. Ulrich Schulte-Wülwer und Bärbel Hedinger, München 1997, S. 27-144.
- Schulte-Wülwer, Ulrich: Ernst Meyer. *Ein Maler des italienischen Volkslebens*, in: *Nordelbingen. Beiträge zur Kunst- und Kulturgeschichte Schleswig-Holsteins* 69 (2000), S. 61-104.
- Schulte-Wülwer, Ulrich: Louis Gurlitt i Jylland. *En Kunstner mellem Danmark og Tyskland*, in: *Udsigt til Guldalderen*, Ausstellungskatalog Storstrøms Kunstmuseum Toreby und Skovgaard Museet Viborg, bearb. v. Gertrud Oelsner, Maribo 2006, S. 199-213.
- Schulte-Wülwer, Ulrich: *Sehnsucht nach Arkadien. Schleswig-Holsteinische Künstler in Italien*, Heide 2009.
- Schulte-Wülwer, Ulrich: *Kieler Künstler, Bd. 1: Kunstleben und Künstlerreisen 1770-1870*, Heide 2014.
- Schulte-Wülwer, Ulrich: *Kieler Künstler, Bd. 2: Kunstleben in der Kaiserzeit 1871-1918*, Heide 2016.
- Schulte-Wülwer, Ulrich: *Dansk-tyske kunstforhold*, in: *Medgang & Modgang - Udvekslinger mellem dansk og tysk kunst*, Ausstellungskatalog Kunstmuseet Tønder und Kunstmuseet Brundlund Slot Aabenraa, Aabenraa 2020, S. 8-36 [= Schulte-Wülwer 2020a].
- Schulte-Wülwer, Ulrich: *Die Anfänge der preußischen Kunstförderung für Maler und Bildhauer in Schleswig-Holstein*, in: *»Die Schleswig-Holsteiner sind fortan Preußen«. Schleswig-Holstein wird preußische Provinz 1867-1920*, Husum 2020, S. 219-235 [= Schulte-Wülwer 2020b].
- Schulte-Wülwer, Ulrich: *Der Bildhauer Fritz Schulze*, in: *Rendsburger Jahrbuch* 72 (2022), S. 121-135 [= Schulte-Wülwer 2022a].
- Schulte-Wülwer, Ulrich: *Nicolaus Bachmann - Leben und Werk*, in: *Nicolaus Bachmann. Ein Jahrhundert Künstlerleben zwischen Berlin und Schleswig-Holstein*, Ausstellungskatalog Museumsinsel Lüttenheid Heide, Husum 2022, S. 9-112 [= Schulte-Wülwer 2022b].
- Seidel, Anna: *Johann Gottfried Schadow: Bacchus tröstet Ariadne. 1791-1793-1794-1804*, Ilmtal 2021.
- Servaes, Franz: *Kunstausstellung der Münchner Freien Vereinigung*, in: *Die Gegenwart* 10 (1895), S. 159.
- Sørensen, Bengt Algot: *Den nordiska profilen i den tyska tidskriften PAN*, in: *En glömd relation. Norden och Tyskland vid sekelskiftet*, Ausstellungskatalog Prins Eugens Waldemarsudde Stockholm, hg. v. Hans Henrik Brummer und Cecilia Lengefeld, Stockholm 1998, S. 175-203.
- Stemann, Helga: *F. Meldahl og hans Venner*, Bd. 6, Kopenhagen 1932.
- Stein, Johannes: *Billedhuggeren Theobald Stein 1828-1901*, Kopenhagen 1923.
- Strodtmann, Adolf: *Das geistige Leben in Dänemark. Streifzüge auf den Gebieten der Kunst, Literatur, Politik und Journalistik des skandinavischen Lebens*, Berlin 1873.
- Svanholm, Lise: *Agnes og Marie. Breve mellem Agnes Slott-Møller og Marie Krøyer 1885-1937*, Kopenhagen 1991.
- Svenningsen, Jesper: *Seks år af et liv. Johan Thomas Lundbys dagbøger om tro, skæbne, kunst og kærlighed*, Kopenhagen 2018.
- Thue, Oscar: *Christian Krohg*, hg. v. Knut Berg, Oslo 1997.
- Tillmann, Doris/Wolf-Timm, Telse: *Fritz Stoltenberg 1855-1921. Ein Landschafts- und Marinemaler aus Kiel*, Heide 2008.
- Vad, Poul: *Hammershøi. Værk og liv*, Kopenhagen 2003.
- Weilbach, Philip: *Dansk Konstnerlexikon*, Kopenhagen 1877/78.
- Werenskiöld, Marit: *Die »Brücke« in Skandinavien. Zwei Ausstellungen in Kopenhagen und Christiania 1908*, in: *Brücke-Archiv* 7 (1974), S. 3-25.
- Werner, Anton von: *Erlebnisse und Eindrücke 1870-1890*, Berlin 1913.
- Winskell, Kate: *The Art of Propaganda: Herwarth Walden and »Der Sturm« 1914-1919*, in: *Art History* 18 (1995), S. 315-344.
- Woermann, Karl: *Kunst- und Natur-Skizzen aus Nord- und Südeuropa. Ein Reise-Tagebuch*, Bd. 1: *Belgien, Holland, Kopenhagen, Stockholm, Rußland, Konstantinopel, Athen, Italien, Düsseldorf* 1880.
- Zernack, Julia, in: *Wahlverwandtschaft. Skandinavien und Deutschland 1800 bis 1914*, Ausstellungskatalog Nationalmuseum Stockholm und Norsk Folkemuseum Oslo, hg. v. Bernd Henningsen, Janine Klein, Helmut Müssener und Solfrid Söderlind, Berlin 1997, S. 71-80.

Autor

Prof. Dr. Ulrich Schulte-Wülwer

Museumsdirektor in Flensburg und Honorarprofessor in Kiel bis 2009. In Forschung und Lehre beschäftigt er sich schwerpunktmäßig mit norddeutscher und skandinavischer Kunstgeschichte.

E-Mail: ulrich-schulte-wuelwer@t-online.de

Open Access

Der Artikel ist unter der Creative-Commons-Lizenz Namensnennung – Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 International veröffentlicht. Den Vertragstext finden Sie unter: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>. Bitte beachten Sie, dass einzelne, entsprechend gekennzeichnete Teile des Artikels von der genannten Lizenz ausgenommen sein bzw. anderen urheberrechtlichen Bedingungen unterliegen können.