

**Adolph Tidemand (1814-76) und die
Konstruktion norwegischer Identität**

Dissertation
von
Anja Gerdemann

Universität zu Köln
Philosophische Fakultät
Kunsthistorisches Institut

2011

Diese Arbeit wurde von der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln als Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades im Fach Kunstgeschichte angenommen. Sie ist auf dem Kölner Universitäts Publikations Server (KUPS) <http://kups.ub.uni-koeln.de> abrufbar. Aus rechtlichen Gründen wird in dieser Ausgabe weitgehend auf Abbildungen verzichtet.

Erste Referentin: Prof. Dr. Susanne Wittekind

Zweiter Referent: Prof. Dr. Stefan Grohé

Mündliche Prüfung: 21.12.2011

Online-Publikation: 1.6.2016

© 2016 Anja Gerdemann; anja.gerdemann@gmx.de

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
1.1 Forschungsstand	2
1.2 Thesen, Ziele und Vorgehensweise	10
1.2.1 Die Idee der Nation	11
1.2.1.1 Die Idee der Identität: Politische Imagination und kulturelle Gedächtnisarbeit	15
1.2.2 Historische Hintergründe	17
1.2.3 Das Gemälde als Gedächtnisort	20
2. Adolph Tidemand	23
2.1 Die zeitgenössische Sicht auf Adolph Tidemand	24
2.2 Ausprägungen einer nordischen Identität	25
2.2.1 Die Familie als Fundament der Bildung	25
2.3 Identitätskonflikte in Kopenhagen	32
2.4 Auf Reisen als Norweger	36
2.5 Düsseldorf I (1837-1841)	46
2.6 Nationale Historien und Enttäuschungen in München	50
2.7 Italien: Annäherung an das Volksleben	55
2.8 Existenzgründung: Als Fremder im eigenen Land	58
2.8.1. Tidemands erste Studienreise durch Norwegen 1843	62
2.8.2 Konsequenzen der ersten Studienreise	68
2.9 Exkurs: Harro Paul Haring und Tidemands <i>Neuwerk</i>	71
2.10 Zwischenergebnis und Düsseldorf II (ab 1845)	77
3. Die Haugianer	79
3.1 Die Düsseldorfer Version von <i>Die Haugianer</i>	82
3.1.1 Die Rauchstube I	93
3.1.2 Die Erweckungsbewegung Hans Nielsen Hauges im Kontext der norwegischen Kirchengeschichte vom 16. bis ins 19. Jahrhundert	94
3.1.3 Entstehungsprozess und Bildtradition	101
3.1.3.1 Die Düsseldorfer Malerschule	102
3.1.3.2 Eklektizismus	104
3.1.3.3 Skizzen und Studien	106
3.1.3.4 Das Motiv der Adlocutio	111
3.1.3.5 Anregungen aus England	113
3.1.3.6 Die Belgienreise 1846	116
3.1.3.7 Religiosität als Leitmotiv	118
3.1.4 Ergebnis für <i>Die Haugianer</i>	123
4. Die Brautfahrt in Hardanger	127
4.1 Die Osloer Version von <i>Die Brautfahrt in Hardanger</i>	127
4.1.1 Sieben Versionen von <i>Die Brautfahrt in Hardanger?</i>	129
4.2 Bildbeschreibung von <i>Die Brautfahrt in Hardanger</i>	132
4.2.1 Die norwegische Bauernhochzeit im 19. Jahrhundert	134
4.3 Einbettung in die Malerei des 19. Jahrhunderts	141
4.3.1 <i>Die Brautfahrt in Hardanger</i> als Liebesallegorie	141
4.3.2 Rekurs auf die Malerei Ludwig Richters	145

4.4 Die politische Gemeinschaft	147
4.4.1 Staatsschiffmetaphorik	148
4.4.2 Nora	149
4.4.2.1 <i>Italia und Germania</i> vs. Nora	151
4.4.2.2 Das Attribut der Nora	153
4.4.3 Das Volk	157
4.4.3.1 Der norwegische Bauer als nationales Symbol	157
4.4.3.2 Der Bauer als „das Eigene“	167
4.5 Landschaft	172
4.5.1 Holzarchitektur	178
4.5.1.1 Die Rauchstube II	178
4.5.1.2 Die Stabkirche	180
4.5.2 Gedichte, Lieder und Musik	184
4.5.2.1 Ole Bull	188
4.6 Vergleich der verschiedenen Fassungen von <i>Die Brautfahrt in Hardanger</i>	190
4.7 Ergebnis für <i>Die Brautfahrt in Hardanger</i>	193
5. Schluss und Ausblick	194
5.1. <i>Die Haugianer</i> und <i>Die Brautfahrt in Hardanger</i> als Schlüsselwerke der Konstruktion einer norwegischen Identität	194
5.2 Rezeption und mediale Verbreitung	198
5.2.1 Lebende Bilder	200
5.2.2 Förderung durch das schwedisch-norwegische Königshaus	202
5.2.3 Lithographie	204
5.2.4 Weltausstellungen	205
5.2.5 Skandinavische Künstlerkolonie in Düsseldorf	206
5.2.6 Ambivalenz der Gefühle	208
5.3 Bruch der Ideale	210
5.3.1 <i>Leichenfahrt auf dem Sognefjord</i>	210
5.3.2 <i>Fanatiker</i>	214
5.3.3 <i>Zweikampf auf einer Bauernhochzeit</i>	217
5.4 Neubewertung des Künstlers Adolph Tidemand	221
6. Literaturverzeichnis.....	223
6.1 Unpublizierte Quellen	223
6.2 Publizierte Quellen	225
7. Abbildungsverzeichnis.....	262
7.1 Abbildungen	273

1. Einleitung

In einer Formel fasste die Journalistin Trude Lorentzen 2002 im norwegischen Massenblatt *Verdens Gang* die Bedeutung zusammen, die das Gemälde *Die Brautfahrt in Hardanger* (Abb. 2) für die Norweger hat:

Gebirge + Fjord + Trachten + Geige + Stabkirche = Das Urnorwegische¹

Das Gemälde wurde von Adolph Tidemand (1814-76) und seinem Freund Hans Fredrik Gude (1825-1903) im Jahr 1848 fertiggestellt. Während Tidemand in Norwegen zu den bekanntesten Künstlern des Landes zählt und sein Werk bis heute im kollektiven Bewusstsein der Norweger verankert ist, geriet der Maler, der fast 40 Jahre in Düsseldorf lebte und dessen Durchbruchwerk *Die Haugianer*² (Abb. 1) im Besitz des Düsseldorfer Museum Kunstpalast ist, beim deutschen Publikum in Vergessenheit.

Eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Adolph Tidemand und seinem Werk ist insofern lohnenswert, als dass ein an verschiedenen europäischen Akademien und Orten ausgebildeter Künstler und sein Werk in einen größeren, internationalen Kontext gestellt und in die Erinnerung der deutschen Forschung zurückgeholt werden kann. Die Arbeit soll darüber hinaus einen Beitrag zur Überwindung der Sprachbarriere zwischen der norwegischen und der deutschen Forschung leisten, so dass erstmals eine differenzierte Sichtweise auf den Verständnishintergrund der Person Adolph Tidemand und seiner Gemälde eingenommen werden kann.

¹ Im Original: „Fjell + fjord + bunader + fele + stavkirke = Det urnorske“. Lorentzen, Trude: *Ramme alvor*. In: *Verdens Gang* vom 23.11.2002, S. 36f. Alle Übersetzungen aus dem Norwegischen, Dänischen und Schwedischen stammen von der Verfasserin der vorliegenden Arbeit. *Verdens Gang* ist die auflagenstärkste Tageszeitung in Norwegen. Auslöser für den Artikel von Trude Lorentzen war die Versteigerung einer Version von *Die Brautfahrt in Hardanger* von 1853 bei Grev Wedels Plassauksjoner in Oslo im Jahr 2002. Das Auktionshaus ist auf „norwegische Kunst“ des 19. und 20. Jahrhunderts spezialisiert.

² Tidemand gab dem Gemälde den Titel *Haugianerne*, also *Die Haugianer*. Der erklärende Zusatz *Die Andacht der Haugianer* wird nur in der deutschen Literatur verwendet.

1.1 Forschungsstand

Der Künstler Adolph Tidemand und die für die vorliegende Untersuchung exemplarisch aus seinem Werk ausgewählten Gemälde *Die Haugianer* und *Die Brautfahrt in Hardanger*, wurden in der bisherigen Forschung im Rahmen von drei Biographien, in Lexikon- und Katalogartikeln sowie in norwegischen Kunstgeschichten und innerhalb der Literatur zur Düsseldorfer Malerschule besprochen. Eine problematisierende Untersuchung der Künstlerrolle Tidemands und eine monographische Auseinandersetzung mit den beiden Werken in der Ausführlichkeit, wie sie in dieser Arbeit vorliegt, fanden bislang nicht statt. In der Regel beschränkten sich deutsche und norwegische Kunsthistoriker neben einer oberflächlichen Beschreibung der Gemälde auf den Hinweis, es handele sich bei *Die Haugianer* um Tidemands künstlerisch wohl bedeutendste Arbeit. *Die Brautfahrt in Hardanger* gilt als das Werk, das zwar weniger bei Kunsthistorikern, dafür aber beim Publikum am beliebtesten ist. Der folgende Forschungsstand gibt einen Überblick über die norwegische und deutsche Tidemand-Forschung.

Adolph Tidemand hatte als Künstler, dessen Werk in der Tradition der Düsseldorfer Malerschule steht, ab dem späten 19. bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts einen schweren Stand bei Kunsthistorikern, da die Kunstauffassung der Düsseldorfer Akademie, zu Tidemands Lebzeiten noch die fortschrittlichste in Europa, sukzessive, gemessen an der französischen Kunst, mit Rückständigkeit und Fortschrittsfeindlichkeit verbunden wurde.³ Dies erklärt, weshalb über Jahrzehnte kaum eine objektive und differenzierte Betrachtung des Künstlers angestrebt wurde. Bereits zwei Jahre nach Tidemands Tod erschien Lorentz Dietrichsons (1837-1917) zweibändige Biographie *Adolph Tidemand, hans Liv og hans Værker. Et Bidrag til den norske Kunsts Historie* (Adolph Tidemand, sein Leben und seine Werke. Ein Beitrag zur Geschichte der norwegischen Kunst).⁴ Dietrichson setzte sich mit der Biographie, die eine Auftragsarbeit war, als erster wissenschaftlich mit Tidemand

³ Vgl. Larsson, Lars Olof: *Skandinavische Kunst in Deutschland um 1900. Anmerkungen zur Rezeptionsgeschichte*. In: Henningsen, Bernd (Hrsg.): *Kunst zwischen den Kulturen. (Wahlverwandtschaft – Der Norden und Deutschland. Essays zu einer europäischen Begegnungsgeschichte; 4)*. Berlin 2000, S. 157.

⁴ Die Unterscheidung der beiden Bände wird im Folgenden mit Dietrichson I und Dietrichson II abgekürzt.

auseinander.⁵ Bis heute hat das Werk, das in keiner Übersetzung vorliegt, einen hohen Stellenwert in norwegischen Fachkreisen. Der Grund liegt in der einzigartigen, allerdings nur teilweisen Auswertung des Briefwechsels Tidemands und seiner wenigen autobiographischen Aufzeichnungen sowie der neun Notizbücher umfassenden Erinnerungen des Bruders Emil Tidemand (1812-65), auf deren Grundlage er ein chronologisch wie auch ein weiteres, systematisch geordnetes Werksverzeichnis erstellt hat.⁶ Bis heute wurde jedoch der Nachlass Tidemands, der sich in der Osloer Nationalbibliothek befindet, keinesfalls komplett erfasst. Es wäre auch an der Zeit das unvollständige Werksverzeichnis zu überarbeiten und zu bebildern.

Dietrichson, der ein Jahr vor Tidemands Tod den Ruf als Professor für das erstmalig und eigens für ihn eingerichtete Fach Kunstgeschichte an einer norwegischen Universität erhielt,⁷ konnte sich mit der Monographie profilieren und für die Nachwelt Wichtiges aufarbeiten. Jedoch zeichnete er vor allem in seinem Fazit ein Bild des Künstlers, das ihn erstens als wenig reflektierenden Illustrator nationalromantischer Literatur ausweisen sollte, und das zweitens seinen Stil an den ästhetischen Maßstäben der neuen Kunstrichtung des Realismus maß. Damit wird er Tidemand nicht gerecht. Dietrichson nutzte Tidemands Biographie darüber hinaus, um für die Errichtung einer norwegischen Kunstakademie einzutreten.⁸ In Bezug auf *Die Haugianer* ist Dietrichson dennoch der erste und einzige, der eine ausführlichere Bildanalyse des Gemäldes vornahm, das er neben *Die Brautfahrt in Hardanger* als eines der drei „Meisterwerke“⁹ Tidemands bezeichnet. In seiner Analyse von *Die Haugianer* zeigt er auf, dass in Komposition und Erzählweise Grundlegendes für spätere Arbeiten des Künstlers formuliert wird.¹⁰

⁵ Tidemand hatte selbst seinen Freund, den Dichter Andreas Munch (1811-84), gebeten seine Biographie zu schreiben. Dieser übertrug die Aufgabe an Lorentz Dietrichson, weil er ihn für die Aufgabe geeigneter hielt. Vgl. Dietrichson I, Vorwort. Andreas Munch darf nicht mit seinem Cousin, dem Historiker Peter Andreas Munch (1810-63) verwechselt werden. Beide sind mit dem Maler Edvard Munch (1867-1944) verwandt. Andreas Munch ist der Cousin von Edvard Munchs Vater. Peter Andreas Munch ist der Onkel von Edvard Munch. Vgl. Dahl, Ottar: *Munch, Peter Andreas*. In: NBL, Bd. 6. Oslo 2003, S. 392; vgl. Aarnes, Sigurd: *Munch, Andreas*. In: NBL, Bd. 6. Oslo 2003, S. 383.

⁶ Beispielsweise hatte Dietrichson Tidemands Skizzenbuchaufschrieb NBO Ms 8°3585 nicht berücksichtigt. Auf weitere unpublizierte Quellen wird im Laufe der Arbeit entsprechend aufmerksam gemacht, ohne diese in ihrer Gesamtheit jedoch komplett erfassen zu können.

⁷ Vgl. Guleng, Mai Britt: *Dietrichson, Lorentz*. In: NBL, Bd. 2. Oslo 2000, S. 335-337.

⁸ Vgl. insbesondere in seinem Rückblick Dietrichson II, S. 128-175.

⁹ Vgl. Dietrichson I, S. 159.

¹⁰ Im Original: „Mesterværker“, vgl. Dietrichson II, S. 136ff. Neben *Die Brautfahrt in Hardanger* und *Die Haugianer* zählt Dietrichson das fast zeitgleich entstandene Bild *Katechese in einer norwegischen Kirche auf dem Land* zu Tidemands besten Arbeiten.

Die Abwertung der Düsseldorfer Malerschule und der Verweis auf das begrenzt ausgeschöpfte Potenzial des „Vollblut-Düsseldorfer[s]“¹¹ Tidemand setzt sich nach der Jahrhundertwende fort.

Es ist Tidemands Tätigkeit außerhalb Norwegens, die seine künstlerische Begrenzung teilweise erklären kann,¹²

schreibt Thommessen in Übereinstimmung mit Dietrichson. Und er fügt hinzu:

Zweifellos wurde Tidemand von seinen Zeitgenossen überbewertet, aber wenn man auf die Menge seiner Arbeit sieht, auf sein großes, einheitliches und reiches Lebenswerk, ist er noch immer unübertroffen. Er war ein großer Künstler, den andere Umstände möglicherweise größer hätten machen können.¹³

Ersichtlich wird auch, dass die Frage aufkam, inwiefern Tidemands Kunst überhaupt als „norwegisch“ bezeichnet werden konnte und nicht vielmehr „deutsch“ war.¹⁴

Ein niederschmetterndes Urteil gibt darüber hinaus der norwegische Kunsthistoriker Einar Lexow in seinem 1942 erschienenen Überblickswerk zur norwegischen Kunst über *Die Brautfahrt in Hardanger* ab:

Das ist ein Bild, das beliebter ist, als es gut ist, und wenn Tidemands Ansehen nicht auf einer anderen Grundlage ruhen würde, müssten wir seinen Namen nicht erwähnen.¹⁵

Carl W. Schnitler ist der erste Kunsthistoriker, der Tidemands Bauerndarstellungen in *Adolph Tidemand som skildrer av norsk bondeliv* (Adolph Tidemand als Schilderer des norwegischen Bauernlebens) in einen größeren (kunst)historischen Kontext stellt und in seiner Sichtweise auf den Künstler weniger voreingenommen

¹¹ Vgl. Dietrichson I, S. 159 und Aubert, Andreas: *Die norwegische Malerei im XIX. Jahrhundert*. 1814-1900. Leipzig [1910], S. 13. Aubert (1851-1913) war als Kunstkritiker Vorkämpfer für die Naturalisten der 1880er Jahre. Im Zuge seiner Dissertation zu Johan Christian Dahl holte er Caspar David Friedrich und Otto Runge aus der Vergessenheit. Vgl. dazu Revold, Reidar: *Aubert, Andreas*. In: Gyldendals Store Konversasjonsleksikon, Bd. 1. Oslo o. Jahr, Sp. 1046.

¹² Thommessen, Rolf: *Norsk Billedkunst. En historisk veiledning*. Kristiania 1904, S. 71. Im Original: „Det er Tidemands lange virksomhed udenfor Norges grænser, som tildels kan forklare hans kunstneriske begrænsning“. Rolf Thommessen (1879-1939) war Journalist und Politiker und arbeitete von 1901-10 als Kunstkritiker für die norwegische Tageszeitung *Verdens Gang*. Vgl. Aarflot, Sivert: *Thommessen, Rolf*. In: Gyldendals Store Konversasjonsleksikon, Bd. 5. Oslo o. Jahr, Sp. 1996.

¹³ Thommessen 1904, S. 75f. Im Original: „Det er utvilsomt, at han blev overvurderet af samtiden; men naar man ser hen til hans arbeiders mængde, til hans store, helstøbte og rige livsværk, staar han endnu uovertruffet. Han var en stor kunstner, hvem andre forhold muligens kunde gjort større.“

¹⁴ Vgl. Thommessen 1904, S. 71. Im Original: „Det er et bilde som er mere populært enn det er godt, og hvis Tidemands anseelse ikke hvilte på annet grunnlag hadde vi neppe behøvd å nevne hans navn.“

¹⁵ Lexow, Einar: *Norges kunst*. Oslo 1942, S. 224.

ist.¹⁶ *Die Haugianer* bezeichnet er sogar als „ein Hauptwerk der norwegischen Kunst“.¹⁷ *Die Brautfahrt in Hardanger* sei vor allem „eine Offenbarung“¹⁸ für das norwegische Publikum gewesen.

In der deutschen Forschung wird Tidemand fast ausschließlich im Rahmen von Arbeiten zur Düsseldorfer Malerschule besprochen. Exemplarisch soll Friedrich Schaarschmidt genannt sein, der auf die bis heute von Kunsthistorikern erwähnte Bereicherung der Düsseldorfer Sujets um norwegische Motive und die damit im Zusammenhang stehende exotische Wirkung des Werkes Tidemands auf das deutsche Publikum hinweist.¹⁹ Gerade in dem schwermütigen Ernst seiner Gemälde sieht Schaarschmidt „ein unbestreitbares Verdienst“²⁰ gegenüber der „läppischen“²¹ Bilder so mancher Düsseldorfer Genremaler.²²

Es wird deutlich, dass in der abwertenden Haltung gegenüber der Düsseldorfer Malerschule, in der mit *Die Haugianer* innerhalb Tidemands Werk immer noch vergleichsweise respektvoll umgegangen wird, zwischen der deutschen und der norwegischen Forschung bis um die Mitte des 20. Jahrhunderts Konsens besteht. Wurde in Norwegen jedoch sehr stark auf eine Verankerung des Künstlers in der norwegischen Nationalromantik Wert gelegt, so vernachlässigten die Deutschen diesen Aspekt gänzlich. Während deutsche Kunsthistoriker wiederum die typisch norwegischen Charaktere rühmten, die Tidemand malte,²³ so wurde in der norwegischen Literatur beispielsweise das Düsseldorfer Modellstudium als Gefahrenquelle für eine authentische Wiedergabe der norwegischen Bauern gesehen. Eine Wende vollzog sich in den 1960/70er Jahren. Seitdem ist die Düsseldorfer Kunst wieder ein angesagteres Forschungsgebiet.²⁴ Die Internationalität und

¹⁶ Carl W. Schnitler: *Adolph Tidemand som skildrer av norsk bondeliv*. In: Ders.: *Kunsten og den gode form. Artikler og avhandlinger 1902-1926*. Oslo 1927, S. 35. Carl W. Schnitler (1879-1926) war Kunsthistoriker und trat 1921 die Nachfolge Lorentz Dietrichsons als Professor für Kunstgeschichte an. Vgl. Revold, Reidar: *Schnitler, Carl Wille*. In: Gyldendals Store Konversasjonsleksikon. Bd. 5. Oslo o. Jahr, Sp. 237f. U. a. bringt er in seinem Artikel die idealisierten Bauerndarstellungen des 19. Jahrhunderts mit den Hirtenmotiven der Antike in Verbindung.

¹⁷ Schnitler 1927, S. 47. Im Original: „hovedverk i norsk kunst“.

¹⁸ Schnitler 1927, S. 48. Im Original: „en aabenbaring“.

¹⁹ Vgl. Schaarschmidt, Friedrich: *Zur Geschichte der Düsseldorfer Kunst insbesondere im XIX. Jahrhundert*. Düsseldorf 1902, S. 174.

²⁰ Schaarschmidt 1902, S. 174.

²¹ Schaarschmidt 1902, S. 174.

²² Vgl. Schaarschmidt 1902, S. 174.

²³ Vgl. Schaarschmidt 1902, S. 174.

²⁴ Vgl. Grossmann, Joachim: *Die Düsseldorfer Malerschule im Vormärz und in der Revolution von 1848/49. Eine Studie zum Verhältnis von Kunst, Gesellschaft und Politik*. Essen 1985, S. 41.

Ausstrahlung der Kunstschule nach Skandinavien machte dem deutschen Publikum erstmals die Ausstellung *Düsseldorf und der Norden* im Jahr 1976 bewusst.²⁵ Dieser folgte 1979 eine weitere umfassende Ausstellung in Düsseldorf und Darmstadt, die dem Trend der soziologischen Betrachtungsweise folgend²⁶ versuchte, Vorurteile abzubauen.²⁷ Tidemand wird hier als Begründer der skandinavischen Künstlerkolonie gewürdigt. Doch seitdem geriet die Malerei des Norwegers - bedingt auch durch das sprachlich erschwerte Literatur- und Quellenstudium - in Deutschland wieder aus dem Blick und eine Auseinandersetzung mit der neueren skandinavischen Forschung fand nicht statt. So wurde hier bislang nicht wahrgenommen, dass Malmanger bereits seit Anfang der 80er Jahre das stereotype Bild Tidemands in Frage stellte.²⁸ Trotz der neuen Impulse für die Tidemand-Forschung, wertete er allerdings mit seinem Urteil, dass Tidemands beste Arbeiten als Künstler dessen Naturstudien seien, die Gemälde des Künstlers ab.²⁹ Verwunderlich in diesem Zusammenhang ist, dass der zeichnerische Nachlass Tidemands, der sich in der Osloer Nationalgalerie befindet, kaum ausgewertet ist. Neben der Ethnologin Aagot Noss, auf deren Publikationen noch eingegangen wird, und dem kleinen Ausstellungskatalog *Tidemand og Gude. Studiereisene i Norge 1843* (Tidemands und Gudes Studienreisen durch Norwegen im Jahr 1843) von 1989 fand keine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem zeichnerischen Werk statt.

Askeland, der 1991 mit *Adolph Tidemand og hans tid* nach Dietrichson die zweite Tidemand-Biographie veröffentlichte, hält sich stark an die Einschätzungen seines Vorgängers, statt sich kritisch mit diesem auseinanderzusetzen und die Thematik neu aufzuarbeiten. Wie bei Dietrichson fehlen auch bei Askeland Fußnoten, die auf die benutzten Quellen verweisen. Es bestätigt sich schnell der Eindruck, dass der Band lediglich eine in ein modernes Norwegisch gebrachte und bebilderte Version der Biographie Dietrichsons ist, die sich an ein interessiertes Laienpublikum wendet. Askeland entfernt sich nur in Ansätzen von dem von Dietrichson kreierte

²⁵ Vgl. Ausst.Kat. Düsseldorf, Kunstmuseum 1976: *Düsseldorf und der Norden*. Von Bergen und Oslo wanderte die Ausstellung über Göteborg, Stockholm und Helsinki nach Düsseldorf.

²⁶ Vgl. Grossmann 1985, S. 41.

²⁷ Vgl. Kalnein, Wend von: *Vorwort*. In: Ausst.Kat. Düsseldorf, Kunstmuseum / Darmstadt, Mathildenhöhe 1979: *Die Düsseldorfer Malerschule*, S. 9.

²⁸ Vgl. Malmanger, Mange: *Den dramatiske Tidemand*. In: Ausst.Kat. Åmot, Stiftelsen Modums Blaa-farveværk 1984: *Adolph Tidemand 1814-1876, Hans Fredrik Gude 1825-1903*, S. 5-20 und Malmanger, Magne: *Norsk malerkunst fra klassisisme til tidlig realisme*. (Diss. Oslo 1981). Oslo 2000.

²⁹ Vgl. Malmanger 2000, S. 146.

einfältigen Bild Tidemands, zieht aber gleich einer „modernistischen Collage“³⁰ aktuelle Positionen von Historikern, Kulturhistorikern, Literaturhistorikern und Kunsthistorikern zu Rate. Gerade aufgrund des Anspruches ein differenziertes Bild der Zeit zu geben, verwundert es allerdings, dass er *Die Haugianer* und *Die Brautfahrt in Hardanger* nicht im Kontext des Zeitgeschehens betrachtet.

Der aktuellste Stand der norwegischen Forschung beruht auf drei Publikationen. Dazu zählt der Katalog zur Doppelausstellung *Der aander en tindrende Sommerluft varmt over Hardangerfjords Vande...* (Es atmet eine zitternde Sommerluft warm über dem Wasser des Hardangerfjords) von 2003, in der Tidemand anlässlich Hans Fredrik Gudes 100. Todestages zum wiederholten Mal gemeinsam mit seinem Freund und Kollegen gewürdigt wurde.³¹ In einem kurzen Aufsatz arbeitet Lange darin, teilweise gestützt auf Dietrichson, die norwegische Rezeption von *Die Brautfahrt in Hardanger* auf.³² Malmanger greift seine Infragestellung der einseitigen Sichtweise auf Tidemand nochmals wortwörtlich auf.³³

Eine neue Herangehensweise brachte Tone Klev Furnes in ihrem 2005 erschienenen Buch *Én by – fem kunstnere* (Eine Stadt - fünf Künstler) ein, in dem sie den kleinen Ort Mandal, in dem neben Tidemand noch vier weitere Künstler geboren wurden, als Ausgangspunkt ihrer Untersuchung wählt.³⁴ Zwar orientiert sie sich in ihrem etwa 30-seitigen Kapitel über Tidemand an Askelands Buch, doch bringt sie neue Quellen mit ein und fügt vor allem genaue Quellennachweise hinzu, die die Forschung bereichern. Trotzdem hält auch sie an einem Bild Tidemands fest, das ich in Frage stellen möchte:

³⁰ Messel, Nils: *Tidemands bilder og bildet av Tidemand*. In: *Kunst og Kultur* Jg. 75 (1992) 2, S. 119. *Kunst og Kultur* erscheint seit 1911 und ist die älteste kunsthistorische Zeitschrift Norwegens.

³¹ Gudes künstlerische Leistung wurde durch Dietrichson und wird auch von der heutigen Forschung aufgrund seiner Hinwendung zum Realismus höher bewertet als die Tidemands. Ausführlich hat sich Haverkamp in seiner dreibändigen Magisterarbeit mit Gude auseinandergesetzt, vgl. Haverkamp, Frode: *Hans Gude i Düsseldorf: grunnleggelsen av en akademisk kunstnerkarriere i det 19. århundre*, 3 Bde. Oslo 1982.

³² Vgl. Lange, Marit Ingeborg: *Der aander en tindrende Sommerluft varmt over Hardangerfjords Vande...*. In: *Ausst.Kat. Oslo, Nasjonalgalleriet 2003: Der aander en tindrende Sommerluft varmt over Hardangerfjords Vande...*, S. 8-15.

³³ Vgl. Malmanger, Magne: *Tidens gang og det enestående Øyeblikk. Adolph Tidemand på sporet av sitt folk*. In: *Ausst.Kat. Oslo, Nasjonalgalleriet 2003: Der aander en tindrende Sommerluft varmt over Hardangerfjords Vande...*, S. 17-31.

³⁴ Dazu gehören Olaf W. Isaachsen (1835-93), Amaldus Clarin Nielsen (1838-1932), die Tidemand nach Düsseldorf folgten, um dort Landschaftsmalerei zu studieren, und die Brüder Gustav Vigeland (1869-1943) und Emanuel Vigeland (1875-1948).

Adolph Tidemands Bauerndarstellungen beinhalten keinen Protest, und sie können auch nicht als Beitrag in eine Debatte oder einen Streit betrachtet werden.³⁵

Ein weiterer Katalog mit Beiträgen der schon bekannten Autoren Malmanger und Lange erschien 2008 anlässlich einer Ausstellung in Åmot, in der Tidemand und Gude gemeinsam mit den aus Schweden stammenden Düsseldorfer Malerschülern Marcus Larson (1825-64) und Kilian Zoll (1818-60) präsentiert wurden. Darin findet sich auch ein Text von Næss, der der Frage nachgeht, ob *Die Brautfahrt in Hardanger* als „Happening“ verstanden werden kann. Die Verbindung, die Næss zwischen *Die Brautfahrt in Hardanger* von 1848 und der amerikanischen Konzeptkunst der 1960er Jahre sieht, betrifft letztlich jedoch weniger die konzeptionelle Idee, die hinter dem Gemälde steht, als vielmehr dessen Aufführung und Rezeption als Tableau vivant.³⁶

Hingewiesen sei noch auf die Arbeit der ehemaligen Direktorin des Norsk Folkemuseum in Oslo Aagot Noss, die die größte Kapazität auf dem Gebiet der norwegischen Trachtenforschung ist. Neben ihrer kunsthistorischen Bedeutung sind Tidemands Studien aus kulturhistorischer Sicht eine unschätzbare Quelle zur Rekonstruktion alter Trachten. In dem 1981 erschienenen Buch *Adolph Tidemand og folk han møtte. Studiar frå reisene i norske dalføre – akvarellar, målarstykke og teikningar* (Adolph Tidemand und das Volk, das er traf. Studien von den Reisen in norwegische Täler – Aquarelle, Gemälde und Zeichnungen) untersucht Noss umfassend Skizzen und Studien, die Tidemand im Zeitraum von 30 Jahren auf seinen Reisen durch Norwegen angefertigt hatte und geht dabei auch auf Vorarbeiten für seine Gemälde ein.

Von deutscher Seite nahm die Auseinandersetzung mit Adolph Tidemand in den letzten Jahren nur kurze Zeit zu. Zuletzt setzte sich Knopp mit dem Werk des Norwegers auseinander. In ihrem Aufsatz *Konstitution eines Ideal-Raumes in der norwegischen Romantik* von 2007 stellt sie zwar die beiden Gemälde *Die Haugianer* und *Die Brautfahrt in Hardanger* ins Zentrum ihrer Untersuchung, doch vernachlässigt sie die Werkbetrachtung zugunsten eines ausführlichen theoretischen

³⁵ Furnes, Tone Klev: *Én by – fem kunstnere*. Bergen 2005, S. 43. Im Original: „Adolph Tidemands bondefremstillinger inneholder ingen protest, og de kan heller ikke oppfattes som innleg i debatt eller strid.“

³⁶ Vgl. Næss, Tore: *Er Brudeferden en Happening?* In: Ausst.Kat. Åmot, Stiftelse Modums Blaafarveværk 2008: Gikk meg over sjø og land, S. 9-22.

Rückgriffs auf die Raumsoziologie von Martina Löw.³⁷ Dadurch klären sich allerdings auch Begrifflichkeiten, die für den Austausch mit Nachbardisziplinen hilfreich sind.

In ihrem 2009 publizierten Aufsatz „...*hier ist der starre gewaltige Norden.*“ *Skandinavische Landschafts- und Genremalerei im 19. Jahrhundert*, wirft Knopp ähnliche Fragen wie in der vorliegenden Arbeit auf, indem sie u. a. am Beispiel Adolph Tidemands den Blick auf die bürgerliche Identitätsfindung des 19. Jahrhunderts richtet. Jedoch nimmt sie auch hier weder die Gemälde des Künstlers im Detail noch die verschiedenen Wiederholungen der Werke in den Blick.³⁸ Sie nutzt außerdem für keinen der beiden Aufsätze die Möglichkeit des direkten Zugriffs auf Tidemands schriftlichen Nachlass.

³⁷ Vgl. Knopp, Katrin S.: *Konstitution eines Ideal-Raumes in der norwegischen Romantik. Eine Analyse von "Die Haugianer" und "Die Brautfahrt in Hardanger" von Adolph Tidemand unter Verwendung der soziologischen Raumtheorie.* In: Hille, Nicola / Müller, Monika E. (Hrsg.): *Zeiten – Sprünge. Aspekte von Raum und Zeit in der Kunst vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Studien zu Ehren von Peter K. Klein zum 65. Geburtstag.* Regensburg 2007, S. 207-231.

³⁸ Vgl. Knopp, Katrin: „...*hier ist der starre gewaltige Norden.*“ *Skandinavische Landschafts- und Genremalerei im 19. Jahrhundert.* In: Hecker-Stampehl, Jan / Hendriette Kliemann-Giesinger (Hrsg.): *Facetten des Nordens. Räume – Konstruktionen – Identitäten (Berliner Beiträge zur Skandinavistik; 17).* Berlin 2009, S. 57-91.

1.2 Thesen, Ziele und Vorgehensweise

Adolph Tidemand lebte in einer Zeit, in der nicht nur die Bürger Norwegens auf der Suche nach ihrer Identität waren, sondern in der in allen Ländern Europas eine Phase des sozialen und politischen Umbruchs herrschte. Er befand sich im Zentrum des Geschehens des Vormärz' und der 48er Revolution sowie der deutsch-dänischen Einigungskriege in den 1860er Jahren. Er konnte die Unruhen nicht nur vor Ort im preußischen Düsseldorf als eines der revolutionären Zentren mitverfolgen und -erleben, sondern auch in seiner norwegischen Heimat.

Tidemand nimmt die Rolle eines Kulturvermittlers ein, der die visuelle Vermittlung eines auf ethischen und moralischen Normen beruhenden volks- und kulturpädagogischen Konzepts anstrebt. Vor dem Hintergrund dieser These ist zu zeigen, dass Tidemands Oeuvre weit über eine Kennzeichnung und Einordnung als eine volkskundlich-romantische Malerei hinausgeht. Tidemands Gemälde können als Schlüsselwerke für die Ausbildung einer norwegischen nationalen Identität betrachtet werden. Das Ziel der vorliegenden Arbeit ist es daher, vor dem theoretischen Hintergrund, der Nation als imaginierte, begrenzte und souveräne Gemeinschaft versteht, die als Mittel der Identifikation eines kollektiven Wir-Gefühles bedarf, die Gemälde Tidemands als visuelle Produkte nationaler Gedächtnisarbeit zu betrachten und die jeweiligen Identitätskonstruktionen in ihnen nachzuweisen.

Im vorliegenden Einleitungskapitel gilt es die in der Arbeit häufig verwendeten Begriffe „Nation“ und „Identität“ zu erörtern. Dabei sollen moderne und historische Positionen miteinander verknüpft und in Bezug zu Adolph Tidemand gestellt werden. Damit Tidemands Ausgangslage verständlich wird, folgt ein kurzer Überblick über die historischen Hintergründe Norwegens. Anschließend wird der Begriff „Gedächtnisort“ erklärt, um ihn auf die Werke und die Person Tidemands anzuwenden.

1.2.1 Die Idee der Nation

Insbesondere seit Benedict Anderson und Eric J. Hobsbawm werden Nation und Nationalbewusstsein als imaginäre Phänomene betrachtet. Von dieser Betrachtungsweise ausgehend wird im Folgenden Nation als ein kulturelles Konstrukt der Neuzeit verstanden, das in Wechselwirkung mit einem politischen Impetus steht. Hobsbawm betont, dass es nur dann sinnvoll ist, von Nation und Nationalität als gesellschaftlicher Einheit zu sprechen, wenn sie in Bezug auf den modernen Territorialstaat gesehen wird.³⁹ Damit ist eine Nation „begrenzt (...), weil selbst die größte von ihnen (...) in genau bestimmten, wenn auch variablen Grenzen lebt, jenseits derer andere Nationen liegen (...).“⁴⁰

Der im 19. Jahrhundert vom bürgerlichen Liberalismus aufgenommene Begriff des „Nationalstaats“ entstand in der Amerikanischen und der Französischen Revolution.⁴¹ Er zeichnet sich durch seinen freiheitlichen, staatsbürgerlichen, demokratischen und handlungswilligen Charakter aus, der sich in den Gemälden Tidemands wiederfindet. Abbé Sieyès definierte 1789 die Nation als „eine Gesamtheit von vereinigten Individuen, die unter einem gemeinsamen Gesetz stehen und durch dieselbe gesetzgebende Versammlung vertreten sind.“⁴² War in früheren Auffassungen von Nation das Volk als verachtete, ungebildete Masse ausgeklammert und Nation nur als Gemeinschaft von Adel und Klerus verstanden worden, so wurde nun im stärkeren Maße der Dritte Stand als Träger der Gesellschaft betrachtet, dem das Recht zur Bildung der Nation zugesprochen wurde. Wer sich folglich zum Dritten Stand bekannte, war Teil der Nation, die fortan gleichbedeutend mit dem (einfachen) Volk war. Wer sich davon distanzierte, war ausgeschlossen.⁴³ Folglich ist die Nation eine „Gemeinschaft, (...) weil sie, unabhängig von realer Ungleichheit und Ausbeutung, als ‚kameradschaftlicher‘ Verbund von Gleichen verstanden wird.“⁴⁴ Anderson bemerkt zudem, dass erst diese Vorstellung von Brüderlichkeit der

³⁹ Vgl. Hobsbawm, Eric J.: *Nationen und Nationalismus. Mythos und Realität seit 1780*. Frankfurt a. M. / New York 2004, S. 20f.

⁴⁰ Anderson, Benedict: *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines erfolgreichen Konzepts*. 2. Auflage der Neuausgabe von 1996 Frankfurt a. M. 2005 (engl. Originalausgabe London 1983), S. 15.

⁴¹ Vgl. Hobsbawm 2004, S. 8.

⁴² Zitiert nach Böckenförde, Ernst-Wolfgang: *Die Nation – Identität in Differenz*. In: Michalski, Krzysztof (Hrsg.): *Identität im Wandel. Castelgandolfo-Gespräche 1995*. Stuttgart 1995, S. 129.

⁴³ Vgl. Stütz, Julia: *„State-Building“ – aus theoretischer und praktischer Perspektive*. (Diss. St. Gallen 2008). Baden-Baden 2008, S. 43.

⁴⁴ Anderson 2005, S. 16.

Grund dafür war, dass Millionen von Menschen bereit waren, für die Nation in den Tod zu gehen.⁴⁵

Damit unterscheidet sich der moderne Begriff der Nation, die alle gesellschaftlichen Schichten umfasst, vom mittelalterlichen bzw. frühneuzeitlichen Verständnis der „natio“, die einerseits eine unpolitisch und ohne ethnischen Anspruch verstandene geographisch-regionale oder nach Sprachgruppen geordnete Herkunftsbezeichnung meint oder andererseits herrschende, in Adelsverbände organisierte fürstliche Hierarchien bezeichnet.⁴⁶ Anderson versteht die Nation daher auch als „souverän (...), weil ihr Begriff in einer Zeit geboren wurde, als Aufklärung und Revolution die Legitimität der als von Gottes Gnaden gedachten hierarchischdynastischen [sic!] Reiche zerstörten. (...) Deshalb träumen Nationen davon, frei zu sein (...) – wenn auch unter Gott. Maßstab und Symbol dieser Freiheit ist der souveräne Staat.“⁴⁷

Der vor dem Hintergrund der napoleonischen Kriege und dem folgenden in Kiel ausgehandelten Friedensvertrag zu betrachtenden Übergang Norwegens von der Realunion mit Dänemark in eine eigenstaatliche (d. h. mit eigener Verfassung und Parlament) Personalunion mit Schweden im Jahr 1814 kann als Ausgangspunkt der Ausbildung eines politischen Nationalismus in Norwegen betrachtet werden, der erst knapp hundert Jahre später - im Jahr 1905 - die tatsächliche Souveränität des norwegischen Staates bewirkte. „Nation“ steht dabei in enger Beziehung zum Begriff des „Vaterlandes“. Der Historiker Ove Malling (1748-1829) schreibt darüber einige Jahrzehnte vor der Trennung Norwegens von Dänemark in seinem Kapitel *Kierlighed til Fædrelandet* (Liebe zum Vaterland):

Nun erfahren wir, dass es [das Vaterland] ist, wo unsere Eltern uns, sicher unter der Obhut der Gesetze und der Obrigkeit, Leben und Erziehung schenken konnten (...).⁴⁸

Der Titel seines Buches *Store og gode Handlinger af Danske, Norske og Holstenere* (Große und gute Taten vollbracht von Dänen, Norwegern und Holsteinern) aus dem Jahr 1777, das in drei Sprachen übersetzt wurde und bis weit ins 19. Jahrhundert

⁴⁵ Vgl. Anderson 2005, S. 16.

⁴⁶ Vgl. Böckenförde 1995, S. 132.

⁴⁷ Anderson 2005, S. 15f.

⁴⁸ Malling, Ove: *Store og gode Handlinger af Danske, Norske og Holstenere, samlede ved Ove Malling 1777*. (Hrsg.: Erik Hansen). Kopenhagen 1992, S. 89. Im Original: „Nu erfare vi, at det er her, hvor vore Forældre, sikre under Loves og Øvrigheds Varetægt, har kunnet give os Liv og Opdragelse (...).“

hinein als patriotisches Lehrmaterial an Lateinschulen diente, verdeutlicht, dass sich diese Form des noch unpolitischen Patriotismus auf den damaligen dänischen Gesamtstaat bezog, der neben Dänemark und Norwegen auch Island, Grönland, die Färöer sowie die Herzogtümer von Holstein, Lauenburg und Oldenburg umfasste.⁴⁹ Zudem wird eine abgrenzende Position gegenüber dem Süden bezogen, denn hier, in der gemeinsamen Geschichte der dänischen Staatsgebiete, und nicht in der Antike, sollte nach Vorbildern gesucht werden.⁵⁰

Ab 1814 hatten sich durch die neue Union mit Schweden die geopolitischen Koordinaten geändert und Norwegen begann sich im Zuge der kulturellen und politischen Umbauphase zunehmend mit seiner nationalen Identität zu befassen. Als Diskussionsplattform wurde 1815 beispielsweise *Det Norske Nationalblad* gegründet.⁵¹

Es gehört zu den schönsten Rechten eines freien Volkes, dass jeder Bürger öffentlich seine Meinung kundtun kann in Angelegenheiten, die die Nation oder ihn selbst betreffen.⁵²

Dabei ist festzustellen, dass Juden und Jesuiten nicht nur vom Privileg der freien Meinungsäußerung ausgeschlossen waren, sondern ihnen auch der Grenzübertritt nach Norwegen, in dem der lutherische Protestantismus Staatsreligion wurde, durch die Verfassung von 1814 verboten war. Andere Minderheiten wie Quäker und Haugianer lebten zwar in Norwegen, waren aber als religiöse und politische Oppositionelle unter den ersten norwegischen Auswanderern nach Amerika.⁵³

⁴⁹ Vgl. Weyh, Henrike: *Norden und Dänemark als Bilder nationaler Selbstdarstellung im dänischen Landschaftsgarten* (Imaginatío borealis. Bilder des Nordens; 9). (Diss. Kiel 2004). Frankfurt a. M. 2006, S. 18.

⁵⁰ Vgl. Østergaard, Uffe: *Nationale Identitäten. Ursprünge und Entwicklungen: Deutschland, der Norden, Skandinavien*. In: Ausst.Kat. Berlin, Deutsches Historisches Museum: Wahlverwandtschaft. Skandinavien und Deutschland 1800 bis 1914, S. 31.

⁵¹ Diese exemplarisch herausgegriffene Zeitung erschien von 1815-1821 und war deutlich kritisch gegenüber Schweden eingestellt. Genauso wie es antischwedische Kräfte gab, fand auch der Dänenhass seine Vertreter und Foren. Einer der zentralen Protagonisten war Nicolai Wergeland, der Vater Henrik Wergelands, dessen Buch *En sandferdig Beretning om Danmarks Forbrytelser imot Kongeriget Norge fra Aar 995 indtil 1814*, also „Ein wahrer Bericht über die Verbrechen Dänemarks gegen das Königreich Norwegen seit dem Jahr 995 bis 1814“, 1816 erschien. Vgl. Sørensen, Øystein: *Det nye Norge i det nye Norden 1814-1850*. In: Engmann, Max / Åke Sandström (Hrsg.): *Det nya Norden efter Napoleon* (Acta Universitatis Stockholmiensis. Stockholm Studies in History; 73). Stockholm 2004, S. 65.

⁵² *Det Norske Nationalblad af blandet Inholdet* (1. Ausgabe vom 17. Juli 1815) zitiert aus Skjæveland, Yngve: *Nasjonal retorikk i Det Norske Nationalblad 1815-1821* (KULTs skriftserie; 62). Oslo 1996, S. 7. Im Original: „Det er blandt et frit Folks herligste Rettigheder, at hver Borger kan offentlig give sin Stemme tilkjende i Nationens vigtigste, som i sine egne Anliggender.“

⁵³ Vgl. Pryser, Tore: *Norsk historie 1814-1860* (Samlagets Norsk historie 800-2000; 4). Oslo 1999, S. 53f.

Eine Nation ist folglich auch als eine Größe zeitweiliger Aus- und Eingrenzung zu betrachten. Dank des Engagements des mit Tidemand befreundeten Lyrikers Henrik Wergeland (1808-45), der sich vehement für die Aufhebung des Aufenthaltverbots von Juden in Norwegen einsetzte, wurde der jüdenfeindliche Passus einige Jahrzehnte später gestrichen. Der Eindruck, dass auch Adolph Tidemand ein Befürworter von Religionsfreiheit und Toleranz gegenüber Andersdenkenden war, verstärkt sich dadurch, dass er Henrik Wergeland aus Freundschaft und Bewunderung im Dezember 1844 die Zeichnung *Jødernes Modtagelse i Christiania* (Die Aufnahme der Juden in Christiania) verehrte,⁵⁴ die den wenig freundlichen Umgang von Norwegern mit Juden in einem Herrenclub darstellt.

Auf diese Phase der Ausbildung eines politischen Bewusstseins und Gemeinschaftsgefühls bezieht sich auch Reese-Schäfers Verweis auf die komplexe Verknüpfung von „Identität“ und „Interesse“ im Sinne aufklärerisch verstandener, auf dem Selbsterhaltungstrieb basierender grundlegender Kräfte, die das Handeln von Einzelnen und von Gruppen anregen oder anregen sollen.⁵⁵

Andersons Terminus der „Imagined communities“ beruht auf der Tatsache, dass „die Mitglieder selbst der kleinsten Nation die meisten anderen niemals kennen, ihnen begegnen oder auch nur von ihnen hören werden.“⁵⁶ Daher bildet sich die Vorstellung ihrer Gemeinschaft im Kopf eines jeden. Damit stellt sich in einem nächsten Schritt die Frage nach den Kriterien des nationalen Zusammenhalts als theoretischer Grundlage einer Nation.

⁵⁴ Vgl. Schnitler, Carl W.: *Adolph Tidemand og Henrik Wergeland. Kunstnerforhold i Kristiania i 1840-årene*. In: Brøgger, A. W.; Hannover, Emil; Romdahl, Axel L. (Hrsg.): *Kunst og haandverk: nordiske studier*: Kristiania 1918, S. 200f.

⁵⁵ Vgl. Reese-Schäfer, Walter: *Einleitung. Identität und Interesse*. In: Ders. (Hrsg.): *Identität und Interesse. Der Diskurs der Identitätsforschung*. Opladen 1999, S. 8f.

⁵⁶ Anderson 2005, S. 14.

1.2.1.1 Die Idee der Identität: Politische Imagination und kulturelle Gedächtnisarbeit

Malling beschreibt die Liebe zum Vaterland als ein Gefühl, das an verschiedene Faktoren gebunden ist. Menschen und geographischer Ort treten hier in ein enges Verhältnis und prägen sich gegenseitig.

Schon in jungen Jahren beginnen wir etwas mehr als gewöhnlich für das Haus, die Gegend, die Luft, in der wir beheimatet sind, zu empfinden; für die Personen, unter denen wir aufgewachsen sind. Wir wachsen heran und um uns herum befinden sich eine Menge Menschen, die dieselbe Sprache haben, dieselben Gewohnheiten, dieselben Kirchen, dieselbe Obrigkeit. Eben genau wegen dieser Gefühle haben wir sie lieb, weil sie uns gleich sind. (...) Außerdem ist die Liebe zum Vaterland die Grundlage aller Tugend, Stärke und Glückseligkeit innerhalb des bürgerlichen Lebens.⁵⁷

Auch Erik Pontoppidan (1698-1764), der 1747-55 Bischof von Bergen war, brachte zum Ausdruck, dass sowohl Landschaft als auch Menschen Träger von Identität sein können und konzentrierte sich in seiner Arbeit *Det første Forsøg paa Norges Naturlige Historie* (Der erste Versuch einer Naturgeschichte Norwegens) von 1752/53 bereits ausschließlich auf Norwegen. Mit Kupferstichen des wie er selbst aus Dänemark stammenden und vor allem in Bergen tätigen Künstlers Matthias Blumenthal (1719-63) versehen, informiert sein zweibändiges Werk über die Naturerscheinungen „Luft, Boden, Gebirge, Gewässer, Pflanzen, Metalle, Mineralien, Steinarten, Tiere, Vögel, Fische“, wie dem Untertitel zu entnehmen ist. Diese Betrachtungen erweiterte Pontoppidan um zwei Kapitel mit dem Titel *Om den Norske Nation* (Über die norwegische Nation), in denen er Einblicke in das „Naturell der Einwohner, ihre Sitten und Gewohnheiten“ gibt. Pontoppidan weist darauf hin, dass er versucht habe möglichst unparteiisch zu sein, da er selbst nicht Norweger von Geburt sei.⁵⁸ Er beschreibt den typischen Norweger folgendermaßen:

⁵⁷ Malling 1777, S. 89f. Im Original: „Allerede i den unge Alder begynde vi at føle noget meer end almindeligt for det Huus, den Egn, den Luft, hvori vi ere vante; for de Personer, blandt hvilke vi blive opfødte. Vi voxte til, og rundt om os finde vi en Mængde Mennesker, der have samme Sprog, samme Sæder, samme Kirker, samme Øvrighed. Følelser selv gjøre os ogsaa dem kiære, fordi de ere os lige: (...) Ogsaa er det Kjærlighed til Fædrelandet, der er Grunden til al Dyd, Styrke og Lyksalighed i det borgerlige Liv.“

⁵⁸ Vgl. Pontoppidan, Erik: *Det første Forsøg paa Norges Naturlige Historie, forestillende Dette Kongeriges Luft, Grund, Fielde, Vande, Væxter, Metaller, Mineralier, Steen-Arter, Dyr, Fugle, Fiske og omsider Indbyggernes Naturel, samt Sædvaner og Levemaade*, [Original 1752/53] Kopenhagen 1977, Bd. 2, S. 356.

Im Allgemeinen sind Norweger ein ansehnliches, gut gewachsenes, gesundes und schnelles Volk. Was ihren Wuchs und ihre Statur betrifft wollen einige den Unterschied beobachten, dass der Bergbauer gewöhnlich die anderen an Körpergröße übertrifft, damit und mit scharfen cationianischen Gesichtszügen, vermittelt er Respekt und scheint etwas zu sagen, bevor man den Mann sprechen hört. An den Meeresküsten sind die Menschen in der Regel nicht so groß und rank, sondern stattdessen beleibter, phlegmatischer und mit runderen Gesichtern.⁵⁹

Das Bild, das eine Gemeinschaft von sich aufbaut, nennt Jan Assmann „kollektive“ oder „Wir-Identität“.⁶⁰ Sie ist stets kulturell determiniert und dient der Identifikation ihrer Mitglieder. Die nationale Identität ist ein europäisches Phänomen des 19. Jahrhunderts und wird entsprechend in einem unabschließbaren Prozess ausgehandelt. Dabei ist zu beachten, dass sich Identitäten auf der Basis eines Zusammenspiels aus Selbst- und Fremdwahrnehmungen, -vorstellungen und -darstellungen sowie Erwartungen und kulturellen Rollenvorgaben konstituieren und reproduzieren, woraus sich zwangsläufig ein widersprüchliches und vielschichtiges Bild ergibt. Eine der wichtigsten Strategien im Laufe dieses normativen Prozesses ist es, bestimmte Werte und Grenzen „als unverrückbar erscheinen [zu] lassen, (...) sie als ‚Natur‘, als objektiv, unverfügbar und unzugänglich darzustellen, um sie damit persönlicher Entscheidbarkeit und politischer Veränderbarkeit zu entziehen“⁶¹, wie Aleida Assmann ausführt.

Walkenhorst weist zu Recht darauf hin, dass die Wirksamkeit und Verbreitung nationalistischer Deutungsmuster gerade auf der „synkretistischen Flexibilität“ der sie konstituierenden Faktoren beruht.⁶² Jede Nation legt folglich in ihrem Entstehungsprozess die normativen Merkmale, die sie bestimmen, selbst fest.

Eine wichtige Rolle spielt die kulturelle Gedächtnisarbeit als Legitimationsressource der Nation. Mithilfe unterschiedlicher memorialer Medien wie Texte und Lieder,

⁵⁹ Pontoppidan 1752/53, Bd. 2, S. 386. Im Original: „I Almindelighed ere Normænd anseelige, velvoxne, friske og raske Folk. Paa deres Væxt og Statur ville nogle observere den Forskiel, at Field-Bonden gemeenlig overgaaer de andre i Legems Længde, saa og i et skarpt cationiansk Ansigt, der giver Respect, og synes at sige noget, førend man hører Manden tale. Ved Søe-Kysterne falde Folk gemeenlig ikke saa høye og ranke, mend derimod fyldigere, mere phlegmatiske og med rundagtigere Ansigter.“ Pontoppidan spielt mit dem Gebrauch des Adjektivs „cationianisch“ wohl auf einen der beiden römischen Feldherrn und Staatsmänner der Republik, entweder Cato d. Ä. oder dessen Urenkel Cato d. J. an.

⁶⁰ Assmann, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München 1992, S. 132.

⁶¹ Assmann, Aleida / Heidrun Friese (Hrsg.): *Identitäten* (Erinnerung, Geschichte, Identität; 3). Frankfurt am M. 1998, S. 12.

⁶² Vgl. Walkenhorst, Peter: *Rezension von: Dieter Langewiesche: Reich, Nation, Föderation. Deutschland und Europa, München: C.H.Beck 2008*. In: sehepunkte 9 (2009), Nr. 3 [15.03.2009], URL: <http://www.sehepunkte.de/2009/03/14560.html> (zuletzt aufgerufen am 16.03.2009).

Bilder, Denkmäler sowie gemeinschaftlicher Riten und Feste wird ein kollektives Gedächtnis geschaffen und vermittelt. Der Rückblick in die Vergangenheit erweist sich dabei für die Gegenwart und die Zukunft einer Nation als existenziell. In diesen Phasen tritt besonders die nationale Geschichtsschreibung in den Fokus.

In Norwegen nahm hier der Historiker Rudolf Keyser (1803-1864) eine zentrale Stellung ein, der mit seiner 1839 erschienenen Abhandlung *Om Nordmændenes Herkomst og Folke-Slægtsskab* (Über die Herkunft und die Volks-Verwandtschaft der Norweger) die norwegische historische Schule begründet hatte.⁶³ Die von Pontoppidan dem norwegischen Bergbauern bereits hundert Jahre zuvor zugeschriebenen staatsmännischen Eigenschaften rücken in dieser Zeit verstärkt in den Blick.

1.2.2 Historische Hintergründe

Norwegen, das seit 1380 Teil des Königreichs Dänemark war - zunächst in Personalunion, ab 1536 in Realunion - war von den politischen Umwälzungen, die von den Napoleonischen Kriegen ausgelöst wurden, stark betroffen. Schweden hatte 1809 seinen finnischen Reichsteil an Russland verloren und sollte nach seinem Wechsel auf die Seite der antinapoleonischen Allianz Norwegen als Entschädigung zugewiesen bekommen. Dänemark, seit 1809 mit England im Kriegszustand, war nach der Völkerschlacht bei Leipzig 1813 gemeinsam mit Frankreich Verlierer dieser Kriege. Daher wurde Dänemark im Frieden von Kiel am 14. Januar 1814 gezwungen, Norwegen an Schweden abzutreten. „In dem kurzzeitigen machtpolitischen Vakuum“, beschreibt Bohn die Situation, „als der dänische König auf Norwegen verzichten mußte, der schwedische seinen Zugewinn aber noch nicht realisiert hatte, nutzten die Norweger ihre Chance, die Eigenstaatlichkeit zurückzugewinnen.“⁶⁴ Der Sohn und Statthalter des dänischen Königs, Prinz Christian Fredrik, bestand auf sein Erbrecht und weigerte sich, die Bestimmungen

⁶³ Keyser Rudolf: *Om Nordmaændenes Herkomst og Folke-Slægtsskab*. In: N.N.: Samlinger til Det Norske Folks Sprog og Historie, Bd. 6, H. 2, [Original Christiania 1839]. Sonderdruck. Christiania 1843, S. 259–462.

⁶⁴ Bohn, Robert: *Norwegen. Die Erfindung einer Nation*. In: Flacke, Monika (Hrsg.): *Mythen der Nationen: Ein europäisches Panorama*. München, Berlin 2001, S. 248.

des Kieler Friedens anzuerkennen. Indem er den Norwegern zugestand, eine Reichsversammlung einzuberufen, um über die künftige staatsrechtliche Positionierung des Landes zu diskutieren, versuchte er seine Stellung in Norwegen zu festigen. Schnell zeichnete sich ab, dass die Mehrheit der Delegierten das absolutistische dänische Königsgesetz von 1660 außer Kraft setzen wollte und eine neue liberale Verfassung sowie die Anerkennung der Volkssouveränität anstrebte. Die Reichsversammlung in Eidsvoll, die sich aus 112 Vertretern des norwegischen Volkes zusammensetzte – darunter 18 Geschäftsleute, 38 Bauern, 56 zivile und militärische Staatsbeamte - verabschiedete am 17. Mai 1814 das norwegische Grundgesetz und initiierte damit die Neugründung des norwegischen Staates. Zum norwegischen König wählten sie Prinz Christian Fredrik, der die Verfassung anerkannte und den Eid darauf schwor. Somit war die Volkssouveränität akzeptiert. Aufgrund dieser Provokation marschierte jedoch der neue schwedische König Carl XIV. Johan (Bernadotte) in Südnorwegen ein. Nach einem nur wenige Wochen andauernden Krieg, in dem Norwegen unterlag, kam Carl Johan den Norwegern insofern entgegen, als er ihnen anbot, das Land nur in Personalunion an Schweden zu binden. Er erkannte die Eidsvoll-Verfassung an und machte Zugeständnisse hinsichtlich der Beibehaltung einer eigenen Regierung und eines Parlaments. Die Norweger nahmen den Kompromiss an und akzeptierten Carl Johan als König. Christian Fredrik musste das Land verlassen und wurde später König von Dänemark. Auf diese Weise blieben die Norweger von einer militärischen Besetzung durch die Schweden verschont.⁶⁵ „Die neue Verfassung und der neue Staat waren“, so folgert Bohn, „also nicht das Ergebnis eines langen Strebens nach Unabhängigkeit, das in mühevollen Kampf gegen die Reichszentrale durchgesetzt wurde.“⁶⁶ Vielmehr, stellt auch Meyer fest, habe es in Norwegen eine relativ friedliche Integration neuer, aufsteigender Schichten, der bürgerlichen Mittelschicht und der Bauern, in die politische Kultur des Landes gegeben.⁶⁷

Das norwegische Grundgesetz war „ein echter Ableger“⁶⁸ der französischen Revolutionsverfassung von 1791 und der amerikanischen Verfassung von 1776. Es

⁶⁵ Vgl. Bohn 2001, S. 248f.

⁶⁶ Bohn 2001, S. 249.

⁶⁷ Vgl. Meyer, Frank: *Vom Sturm auf die Bastille zum Fall der Berliner Mauer. Skizze eines historischen Vergleichs der politischen Kulturen Deutschlands und Norwegens*. In: Uecker, Heiko (Hrsg.): *Deutsch-norwegische Kontraste. Spiegelungen europäischer Mentalitätsgeschichte* (Schriften des Zentrums für europäische Integrationsforschung; 34). Baden-Baden 2001, S. 119f.

⁶⁸ Meyer 2001, S. 115.

war damit eines der modernsten Grundgesetze in Europa. Sein demokratischer und liberaler Charakter kam vor allem in den Freiheits- und Menschenrechten zum Ausdruck.⁶⁹ Kein anderes europäisches Land hatte in seiner Verfassung ein demokratischeres Wahlrecht festgelegt. 45% aller erwachsenen Männer im Land erhielten das Stimmrecht, da jeder, der über 25 Jahr alt war und ein gewisses Einkommen oder Vermögen nachweisen konnte, Land pachtete oder ein staatliches Amt innehatte, wählen durfte. In England erhielten durch die Reform Bill im Jahr 1832 beispielsweise nur 20% der Männer die Wahlberechtigung.⁷⁰ Somit war Norwegen hinsichtlich der Verwirklichung einer bürgerlichen Gesellschaft etwa im Vergleich zu Deutschland, wo die Ständegesellschaft selbst nach der Napoleonischen Reformzeit bestens gedieh, und der Nationalstaat erst 1871 Realität wurde, bereits in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts deutlich fortgeschritten.⁷¹

Die norwegische Nationalromantik⁷² ist als eine von der deutschen Romantik inspirierte Geistesströmung Teil des Nationenbildungsprozesses des Landes und eine Folge der Geschehnisse zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Ihren Durchbruch hatte sie circa 1840 in Literatur, Musik und Malerei und blieb bis in die 1860er Jahre aktuell.⁷³ Im selben Zeitraum feierte auch Adolph Tidemand seine größten Erfolge.

⁶⁹ Vgl. Bohn 2001, S. 249.

⁷⁰ Vgl. Meyer 2001, S. 115.

⁷¹ Vgl. Meyer 2001, S. 117.

⁷² Die Zeit der „Nasjonalromantikk“ ist genauso bekannt unter dem Begriff „det nasjonale gjennombrudd“ (der nationale Durchbruch).

⁷³ Vgl. FEH (Kürzel nicht aufgelöst): *Nasjonalromantikk*. In: Aschehoug og Gyldendals store norske leksikon, Bd. 10. Oslo 1988, S. 64f.

1.2.3 Das Gemälde als Gedächtnisort

Die aufgrund verschiedener Aufenthaltsorte wechselnde Perspektive des Malers auf seine Heimat macht den besonderen Reiz der Verlebendigung seiner persönlichen Identität wie des künstlerischen Konstruktionsprozesses aus. Da die Errichtung eines „Selbst“ neben der kulturellen Erinnerungsarbeit der Imagination eines „Anderen“ als Vergleichs- und Kontrasthorizont bedarf, gilt es darüber hinaus zu klären, wogegen sich Tidemands Inszenierungen von Identität abgrenzen und wie er diese beiden Faktoren, das „Selbst“ und das „Andere“ malerisch für das Publikum identifizierbar macht. In diese Betrachtungsweise mit eingeschlossen ist die Frage nach den künstlerischen Möglichkeiten, die Tidemand für sein Norwegen-Bild zur Verfügung standen. Es soll folglich der Missstand behoben werden, dass *Die Haugianer*, vor allem aber *Die Brautfahrt in Hardanger* in Norwegen zwar als Ikonen der norwegischen Nationalromantik gelten, aber kaum als spezifische künstlerische Aussageform wahrgenommen und untersucht wurden. Im Folgenden soll daher mit dem Begriff „Gedächtnisort“ eine neue Sicht- und Vorgehensweise in die Forschung eingebracht werden.

Inszenierungen von Identität sind Teil sozialer und politischer Praktiken und können damit als kultureller Text verstanden werden, der unterschiedlich aufgeladene „Bilder“ produziert und aktiviert, sowie historisch und dem Zeitgeist entsprechend unterschiedlich codiert ist.⁷⁴ Ich möchte die beiden von mir für die Analyse ausgewählten Werke Tidemands *Die Haugianer* und *Die Brautfahrt in Hardanger* in Anlehnung an das Konzept des französischen Historikers Pierre Nora als „Gedächtnisorte“ und damit als mnemotechnische Markorte in der norwegischen Kulturgeschichte bezeichnen.

Nach Nora gibt es „lieux de mémoire“, weil es keine lebendige Überlieferung, keine „milieux de mémoire“ mehr gibt.⁷⁵ Etienne François und Hagen Schulze präzisieren den Begriff des „lieu de mémoire“, der ursprünglich nur Mittel zum Zweck war. Sie verstehen unter einem „lieu de mémoire“ einen

materiellen wie auch immateriellen, langlebigen, Generationen überdauernden Kristallisationspunkt kollektiver Erinnerung und Identität, der durch einen Überschuss an symbolischer und emotionaler Dimension gekennzeichnet, in

⁷⁴ Vgl. Assmann / Friese 1998, S. 12.

⁷⁵ Vgl. Nora, Pierre: *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*. Frankfurt a. M. 1998, S. 11.

gesellschaftliche, kulturelle und politische Üblichkeiten eingebunden ist und sich in dem Maße verändert, in dem sich die Weise seiner Wahrnehmung, Aneignung, Anwendung und Übertragung verändert.⁷⁶

Diese „Orte“, an denen sich das kollektive Gedächtnis einer sozialen Gruppe manifestiert, können geographische Orte sein, aber auch mythische Gestalten, Begriffe oder Institutionen bezeichnen. Auch Bücher, Kunstwerke und symbolisch aufgeladene Orte mit identitätsstiftender Funktion gehören in diese Kategorie. In Folge von Noras siebenbändigem Buchprojekt „Les lieux de mémoire“⁷⁷ zur französischen Gedächtnishistorie griffen nachfolgend Wissenschaftler in Deutschland, Österreich, den Niederlanden, Italien und Dänemark die Methode auf und initiierten ähnliche Arbeiten. Für Norwegen ist eine gleichwertige Publikation allerdings nicht bekannt.

Das Werk Adolph Tidemands als norwegischen Erinnerungsort zu betrachten bedeutet, einen Beitrag zur norwegischen Symbolgeschichte zu leisten.⁷⁸ Ein so vorgestellter, im vorliegenden Fall sogar im Bild visualisierter Ort ist laut Aleida Assmann

so zu strukturieren, daß er möglichst viele Gedächtnis-Einträge mit eindeutigem Platzvermerk aufnehmen und diese dann auf Abruf wieder freigeben kann. So entsteht eine imaginäre Gedächtnis-Architektur, eine geistige Topographie, in der der Schüler heimisch werden und sich in ihr so mühelos zurechtfinden soll wie der Geldwechsler in seinen diversen Geldbeuteln.⁷⁹

⁷⁶ Zitiert nach François, Etienne: *Pierre Nora und die „Lieux de mémoire“*. In: Nora, Pierre (Hrsg.): *Erinnerungsorte Frankreichs*. München 2005, S. 9.

⁷⁷ Pierre Nora: *Les lieux de mémoire*, 7 Bde. Paris 2001.

Weitere Projekte in Deutschland, Italien, in den Niederlanden, in Österreich und in Dänemark sind: François, Etienne / Hagen Schulze (Hrsg.) *Deutsche Erinnerungsorte*. München 2001; Isnenghi, Mario (Hrsg.): *I luoghi della memoria*. Rom 1996/1997; de Boer, Pim / Willem Frijhoff (Hrsg.) *Lieux de mémoire et identités nationales*. Amsterdam 1993; Csáky, Moritz (Hrsg.): *Die Verortung des Gedächtnisses*. Wien 2001; Feldbæk, Ole (Hrsg.): *Dansk identitetshistorie*. Kopenhagen 1991/1992. Inzwischen hat sich der Fokus neben den verschiedenen nationalen auch auf regionale und transnationale Ansätze gerichtet, etwa bei: Buchinger, Kirstin / Claire Gantet / Jakob Vogel (Hrsg.): *Europäische Erinnerungsräume*. Frankfurt a. M. 2009. Eine der jüngsten Auseinandersetzungen in der Reihe der Arbeiten zu Erinnerungsorten, die in diesem Fall Denkmäler, Gedenkort und Treffpunkte in Dänemark betrifft, stammt von der Ethnologin Adriansen, Inge: *Erindringssteder i Danmark. Monumenter, Mindesmærker og Mødesteder* (Etnologiske Studier 14, Skrifter fra Museum Sønderjylland; 4). Kopenhagen 2010. Darin wird der Fokus auf lokale, regionale und nationale Erinnerungsorte gesetzt. Darunter fallen auch Denkmäler, die Bezug zur dänisch-norwegischen Union haben.

⁷⁸ Den Erinnerungsorten *Die Haugianer* und *Brautfahrt in Hardanger* könnte die Untersuchung weiterer norwegischer Erinnerungsorte folgen, wie beispielsweise der norwegische Nationalfeiertag am 17. Mai, Edvard Griegs *Morgenstimmung*, der Dichter Henrik Ibsen (1828-1906), die Wikinger oder die Schlacht bei Stiklestad im Jahr 1030, bei der das von König Olav Haraldsson angeführte christliche Heer das heidnische besiegte.

⁷⁹ Assmann, Aleida: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München 1999, S. 116.

Tidemands Gemälde wurden vor über 150 Jahren gemalt, dem heutigen Publikum ist der Verständnishintergrund abhanden gekommen. Die Untersuchung der Gedächtnisorte, der einzelnen Gedächtnis- und Identifikationsträger und die Frage nach ihrer Bedeutung kann nur unter der Prämisse vorgenommen werden, dass dem Künstler sein Anspruch auf eine unabhängige bzw. persönliche Deutungshoheit trotz des integralen Bestandteils der Gemälde als Kristallisationspunkte kollektiver Erinnerung nicht abgesprochen wird. Corneliëßen, der sich zwar nicht auf die Ikonographie, sondern auf die Historiographie bezieht, betrachtet diesen Anspruch als zwingenden Bestandteil des professionellen Selbstverständnisses, ungeachtet der Tatsache, dass sie in kollektive Deutungs- und Erinnerungshorizonte sowie prägende Zeitumstände eingebunden sind.⁸⁰

Da sich individuelles Erinnern und kollektives Gedächtnis in einer „unhintergehbaren Dialektik“ befinden,⁸¹ ist die Entstehung des Werkes Tidemands nicht zu trennen von seiner Persönlichkeit und seiner Lebensgeschichte. Denn in ihr sind „orientierende und identitätsbildende Erinnerungen eingeschrieben.“⁸² Insofern gehe ich sogar so weit, dass ich nicht nur Tidemands Werk, sondern auch seine Person, die sich als Initiator des Werkes nicht minder bedeutsam für das Selbstverständnis der Norweger und ihrer Wahrnehmung im Ausland erweist, als Erinnerungsort deute. Das heißt, nicht nur die Gemälde sind Referenzpunkte norwegischen Nationalbewusstseins. Auch ihr Schöpfer trägt Erinnerungen in sich, die in Bezug auf seine Person identitätsstiftend wirken. Auch er wird in Literatur und Presse gelobt, verehrt, zeitweilig auch kritisiert.

⁸⁰ Vgl. Corneliëßen, Christoph: *Was heißt Erinnerungskultur? Begriffe, Methoden, Perspektiven*. In: *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht* Jg. 54 (2003), S. 555. Corneliëßen definiert „Erinnerungskultur“ als „formalen Oberbegriff für alle denkbaren Formen der bewussten Erinnerung an historische Ereignisse, Persönlichkeiten und Prozesse (...), seien sie ästhetischer, politischer oder kognitiver Natur. (...) Als Träger dieser Kultur treten Individuen, soziale Gruppen oder sogar Nationen und Staaten in Erscheinung, teilweise in Übereinstimmung, teilweise aber auch in einem konfliktreichen Gegeneinander.“ In dieser Hinsicht ist der Begriff funktional zu verstehen, da er die Vergangenheit für gegenwärtige Zwecke nutzt, um eine historisch begründete Identität zu formieren.

⁸¹ Niebeler, Andreas: *Erinnerung als Teilhabe. Aspekte sozial- und kulturanthropologischer Gedächtnistheorien*. In: Bittner, Günther (Hrsg.): *Ich bin mein Erinnern. Über autobiographisches und kollektives Gedächtnis*. Würzburg 2006, S. 157.

⁸² Niebeler 2006, S. 156.

2. Adolph Tidemand

Als erstes soll der Fokus auf den Künstler selbst, auf seine künstlerische Ausgangslage gerichtet werden, bevor die visuelle Konstruktion von Tidemands Norwegen-Bild freigelegt und hinterfragt wird. Damit greift die Untersuchung Magne Malmangers Ansatz als Appell auf, der 1984 das stereotype Bild Tidemands in Frage stellte:

Adolph Tidemand ist ein einfacher Künstler, bis man anfängt ihn genauer zu betrachten. Es ist nicht ungewöhnlich, ihn als ungenauen romantischen und etwas sentimental Schilderer des Volkslebens abzuschreiben. Wir hören oft von seinen ewigen ‚Sonntagsbauern‘ und nehmen gerne an, ohne es näher zu untersuchen, dass er in seinen Bildern wenig vermochte oder es wagte, sich dem wirklichen Leben zu nähern. Wir bekommen leicht den Eindruck eines Künstlers, der [beim Betrachter] kein ernsthaftes Engagement erbittet und uns am wenigsten vor wichtige Fragen stellt.⁸³

Für die Aufarbeitung wird die Chance genutzt, das vernachlässigte Archiv- und Quellenmaterial neu zu bewerten. Dabei fällt der Blick vor allem auf bislang unbeachtetes Material, das sich in Tidemands schriftlichem Nachlass in der Osloer Nationalbibliothek befindet, teilweise auch auf von der norwegischen Forschung genutzte, aber bisher nicht ins Deutsche übertragene Quellen. Anhand der schriftlichen Quellen sowie mittels einiger Bildbeispiele soll Tidemands Weg aufgezeigt werden, der Ende der 1840er Jahre zu seinen erfolgreichen Werken *Die Haugianer* und *Die Brautfahrt in Hardanger* führte. Es ist nicht das Ziel eine glorifizierende Künstlervita zu schreiben. Vielmehr bietet der biographische Ansatz die Möglichkeit Tidemands Lebensweg mithilfe der Einbeziehung teilweise unpublizierter oder von norwegischer und deutscher Seite unberücksichtigter Quellen zu problematisieren. Durch die Analyse seiner autobiographischen Sicht in Kombination mit den Urteilen, die von außen vorgenommen werden, soll seine künstlerische Identität genauer in den Blick genommen werden. Diese Vorgehensweise bewegt sich zwischen Kultur-, Sozial-

⁸³ Malmanger 1984, S. 5. Wiederholung im selben Wortlaut siehe Malmanger 2003, S. 17. Im Original: „Adolph Tidemand er en enkel kunstner, inntil man begynner å se nærmere på ham. Det er ikke uvanlig å avskrive ham som en vagt romantisk og litt sentimental folkelivsskildrer. Vi hører ofte om hans evindelige ‚søndagsbønder‘ og antar gjerne, uten å undersøke det nærmere, at han i sine bilder lite evnet, eller våget å nærme seg det virkelige liv. Vi får lett inntrykk av en kunstner som ikke påkaller noe alvorlig engasjement, og som minst av alt stiller oss overfor viktige spørsmål.”

und Institutionengeschichte, so dass zugleich ein Zugang in die Zeitgeschichte vermittelt und die politischen und kulturellen Hintergründe aufgezeigt werden können.⁸⁴

2.1 Die zeitgenössische Sicht auf Adolph Tidemand

Adolph Tidemand starb 1876 im Alter von 62 Jahren in Christiania (heute Oslo). Sein Düsseldorfer Malerkollege Moritz Blanckartz verfasste aus diesem Anlass einen Nachruf, der in der Kunstchronik erschien. Auch abzüglich der für einen Nekrolog üblichen huldigenden Worte verdeutlicht er die Anerkennung der Leistung Tidemands von deutscher Seite:

Adolph Tidemand, einer der trefflichsten Genremaler der Gegenwart, ist nach längerem Leiden in der Nacht vom 24. zum 25. August 1876 in Christiania gestorben. Deutschland und Skandinavien betrauern in gleicher Weise den Verlust dieses ausgezeichneten Künstlers, der beiden Ländern zugezählt werden kann. Norweger durch Geburt und Erziehung, war er durch seine künstlerische Ausbildung und langjährigen Aufenthalt am Rhein ein Deutscher geworden, und so warm und treu sein Herz auch stets für seine nordische Heimath schlug, so verkannte er doch nie die Vorzüge seines zweiten Vaterlandes, dem er den größten Antheil seiner Erfolge zu danken hatte. Jeden Frühling trieb es ihn mit unwiderstehlicher Macht, die Stätten seiner Jugend, seine Freunde und Landsleute wiederzusehen; aber vor dem Winter kehrte er stets gerne wieder nach Düsseldorf zurück, um im anregenden Verkehr mit zahlreichen Kunstgenossen die gesammelten Studien und empfangenen Eindrücke zu neuen Schöpfungen zu verwerthen, die seinen Ruhm weit über die Grenzen beider Länder hinaus verbreiteten und ihm Anerkennung und Aufträge im reichsten Maße verschafften. Nun ist er auf heimathlichem Boden gestorben und ruht bei seinem einzigen Sohn, der ihm in jugendlichem Mannesalter im vorigen Jahre voranging, beweint von zwei edlen Nationen, denen sein Andenken unvergesslich sein wird.⁸⁵

⁸⁴ Meine Vorgehensweise stützt sich auf den Ansatz des Kulturhistorikers Ruppert, Wolfgang: *Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und 20. Jahrhundert*. Frankfurt a. M. 1998 und ist vor dem Hintergrund aktueller Publikationen zur Autoren- und Künstlerforschung zu sehen, die durch eine neue methodische und theoretische Perspektivierung den Biografismus des 19. Jahrhunderts überwunden haben. Vgl. hierzu beispielsweise den Tagungsband von Fastert, Sabine / Alexis Joachimides / Verena Krieger (Hrsg.): *Die Wiederkehr des Künstlers. Themen und Positionen der aktuellen Künstler/innenforschung* (Kunst – Geschichte – Gegenwart; 2). Weimar / Wien 2011. Die sozial- und kulturhistorische Einbettung Tidemands soll darüber hinaus mit aktuellen Positionen aus den Kulturwissenschaften zum Begriff der „Identität“ verknüpft werden.

⁸⁵ Blanckartz, Moritz: *Nekrologe*. In: Kunstchronik. Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst, Jg. XII (1876) Nr. 1, Sp. 5 -11, hier Sp. 5f.

Dietrichson meint, um Tidemand „richtig zu verstehen“ müsse man ihn mit „norwegischen Augen“ betrachten.⁸⁶ Tidemands Werdegang, seine Selbstwahrnehmung als Künstler und sein künstlerisches Programm, die im folgenden problematisiert werden, sowie die Auffassung des deutschen Publikums, für das der Nekrolog vorerst stellvertretend steht, machen hingegen deutlich, dass wir es mit einem zwar heimatverbundenen, aber weltoffenen und an europäischer Kunst gebildeten und aktiv an der Kunstszene teilnehmenden Künstler zu tun haben.

2.2 Ausprägungen einer nordischen Identität

Widmet man sich Adolph Tidemands Nachlass, so zeigt sich, dass der Künstler vor dem Zeitgeschehen keinesfalls die Augen verschlossen hielt. Vielmehr entwickelte er ein Bewusstsein für kultur- und bildungspolitische Fragen, das auf sein künstlerisches Programm wirkte. Das vorliegende Kapitel fragt danach, worauf Tidemands Motivation und sein Impetus, mit seinen Bildern ein visuelles Bildungsprogramm anzulegen und zu verbreiten, gründen. Schauen wir uns daher einige Lebensstationen genauer an, die ihn nachweislich prägten und auf denen er Vor- und Einstellungen oder Wertungen entwickeln konnte.

2.2.1 Die Familie als Fundament der Bildung

Adolph Tidemand wurde am 14. August 1814, im selben Jahr, in dem Norwegen unabhängig von Dänemark wurde und sein eigenes Grundgesetz erhielt, in Mandal, dem südlichsten Städtchen Norwegens geboren.⁸⁷ Seine Familie gehörte der Schicht der „Embetsmenn“ (Beamten) an, die man als gehobenes Bürgertum verstehen muss,

⁸⁶ Dietrichson II, S. 153.

⁸⁷ Den folgenden Ausführungen liegt die Quelle NBO Ms. fol. H' 759 k = Tidemands *Erindringer fra min Barndom* (Erinnerungen aus meiner Kindheit) zugrunde, mit deren Aufzeichnung Adolph Tidemand 1874 begonnen hatte (Abb. 3).

das nur vom König selbst eingesetzt werden konnte. Die Beamtenschicht nahm weniger als ein Prozent der Gesamtbevölkerung ein. Trotzdem gehörten ihr viele der politischen Anführer Norwegens im 19. Jahrhundert an und ihr politischer Einfluss war im Vergleich zu ihrer geringen Größe enorm.⁸⁸

Fure und Meyer weisen darauf hin, dass die soziale Struktur Norwegens durch die Abwesenheit des Adels gekennzeichnet sei. Durch mehrere Pestwellen, die ab 1348 über das Land gezogen waren, war die weitgehend ländliche Bevölkerung so ausgedünnt, dass dem Adel die materielle Existenzgrundlage fehlte. Er starb aus. An seine Stelle trat eine neue mittelständische Elite, die sich aus dänischem Amtadel und dem norwegischen Handelsbürgertum zusammensetzte, eine Konstellation, die in Europa ohnegleichen war. In dieser strukturellen Besonderheit Norwegens sehen Fure und Meyer den Erfolg der ausgeprägt modernisierungsorientierten Elite, die nicht gegen die Widerstände eines mächtigen, konservativen und Grund besitzenden Adels ankämpfen musste.⁸⁹

Der Lebenslauf von Tidemands Vater Christen kann zum einen als Beispiel dienen für die mangelnden Ausbildungsmöglichkeiten in der bürgerlichen Elite innerhalb Norwegens. Zum anderen lässt sich an ihm die Karriere eines Embetsmann aufzeigen. Ebenfalls in Mandal geboren, ging Christen Tidemand in Ermangelung einer norwegischen Universität zum Jurastudium nach Kopenhagen. Er wurde Privatsekretär des Kronprinzen, dem späteren König Frederik VI. und erhielt den Titel eines Verwaltungsrats. Nach dem Tod seines Vaters übernahm er dessen Funktion als Zollinspektor in Mandal. Als oberster Zollbeamter und Verwalter der Haupteinnahmequelle Norwegens nahm er damit eine zentrale Stellung in der kleinen Stadt ein.⁹⁰ Die Mandalitter wählten Christen Tidemand 1814 als ihren Repräsentanten in den außerordentlichen Storting - die norwegische Nationalversammlung, bei der die Union mit Schweden beschlossen wurde. Dies ist

⁸⁸ Vgl. Askeland 1991, S. 13f. und Sjøvik, Jan: *Historical Dictionary of Norway*. Lanham, Maryland / Toronto / Plymouth, UK 2008, S. 68. Vgl. in diesem Kontext auch Rehbergs Definition des Bildungsbürgertums als „Träger der bildenden Kultur (Bürgerlichkeit), Wissenschaft und Politik, der freien Berufe und des höheren Beamtentums,“ das im 19. Jahrhundert eng mit dem Unternehmer- und Finanzbürgertum verbunden ist. Vgl. Rehberg, K.-S.: *Bürger, Bürgertum, bürgerliche Gesellschaft*. In: Reinhold, Gerd (Hrsg.): *Soziologie-Lexikon*. München / Wien 1997, S. 78.

⁸⁹ Vgl. Fure, Odd-Bjørn: *Nationale Habitusentwicklung in Norwegen und Deutschland. Konstellationen und Grunderfahrungen*. In: Uecker, Heiko (Hrsg.): *Deutsch-Norwegische Kontraste. Spiegelungen europäischer Mentalitätsgeschichte (Schriften des Zentrums für Europäische Integrationsforschung; 34)*. Baden-Baden 2001, S. 27 und Meyer 2001, S. 112.

⁹⁰ Vgl. Furnes 2005, S. 22.

als Zeichen des Respekts und des Vertrauens zu werten, aber auch als Hinweis auf die im Land existierenden bürgerlichen Mitbestimmungsrechte.⁹¹

Adolphs Mutter Johanne Henriette Haste war Dänin, ein Umstand, der in der norwegischen Literatur zwar erwähnt, aber weiter keine Beachtung findet. Die Eltern hatten sich in Kopenhagen kennengelernt. Schon allein wegen der verwandtschaftlichen Beziehungen bestand kein Grund, Ressentiments gegenüber dem Nachbarland zu hegen, dem Norwegen über mehrere Jahrhunderte angehörte und das Mandal geographisch ohnehin viel näher lag als eine der zentral- oder nordnorwegischen Regionen.

Tidemand beschreibt in *Erindringer fra min Barndom* (Erinnerungen aus meiner Kindheit) sein Zuhause als sehr harmonisch und kultiviert. Besonders schätzte Tidemand die Abende, an denen sein Vater der Familie vorlas.

Vater war ein großer Lektürefreund und las sehr gut. Es war uns damals ein großes Vergnügen, wenn er abends vorlas, z. B. *Palnatoke* von Oehlenschläger, oder *Hagebart* und *Signe*, später Walter Scotts Romane, für die er besonders schwärmte. Auf diese Weise hatten wir zu Hause ein herrliches Leben und Nahrung für Geist und Herz.⁹²

Palnatoke (1809) und *Hagebart und Signe* (1815) sind Tragödien des in der skandinavischen Literaturgeschichte zentral stehenden Dichters Adam Oehlenschläger (1779-1850). Sein Werk zeichnet sich aus durch neue Stoffe, unter anderem dem Rückbezug auf die nordische Mythologie. Seinen ersten Triumph hatte Oehlenschläger mit *Gedichte 1803*, das 1802 erschienen war und sich keiner Gattung eindeutig zuordnen ließ, da der 300-seitige Band neben Gedichten auch Romanzen und ein Drama enthielt. Das bis heute berühmte Gedicht *Die Goldhörner* und das lyrische Schauspiel *Johannisnachtspiel* charakterisieren eine damals beispiellose Bildersprache. Sie betonen, in Kombination mit ihrem nordischen Stoff, nicht mehr den Gegensatz, sondern den Zusammenhang von Mensch und Natur. Der schwedische Dichter Esaias Tegnér hatte Oehlenschläger 1829 zum „Dichter des

⁹¹ Vgl. Furnes 2005, S. 22.

⁹² NBO Ms. fol. H' 759 k, S. 40f. Im Original: „Fader var en stor Ven af Lectyre og læste meget godt. Det var os da en stor Fornøielse, naar han om Aftenen læste, f. ex. *Palnatoke* af Oehlenschläger, eller *Hagebart* og *Signe*; senere Walter Scotts Romaner, som han især sværmede for. Saaledes havde vi hjemmet et deiligt Liv, og Næring for Aand og Hjerte.“

Nordens“ gekrönt. Mit dieser Aktion zeichnet sich der Beginn des Skandinavismus ab.⁹³

Walter Scott (1771-1832) erzielte seine größten Erfolge u. a. mit *Old Mortality* (1816), *Rob Roy* (1817) und *Ivanhoe* (1819) in der Gattung des historischen Romans, dessen Handlung er meistens in seiner Heimat Schottland ansiedelte.

Tidemand gibt hier zwei Identifikationsmuster vor. Erstens kann man die Werke des Schotten Scott und des Dänen Oehlenschläger als Stellvertreter für die Auswahl eines als nordisch zu bezeichnenden Literaturkanons betrachten, der sich als konträr zu einem hellenistisch geprägten Bildungsideal präsentiert. Zweitens verortet Tidemand dieses Bildungsideal im bürgerlichen und häuslich-biedermeierlichen Familienkreis.

Referenzen an eine Vorstellung einer nordischen Identität findet Tidemand auch in anderen Bereichen. 1820 unternahm die ganze Familie eine Reise nach Kopenhagen:

Diese Reise nach Kopenhagen hatte einen großen Einfluss auf uns Kinder (...). Was mich betrifft kann ich wohl sagen, dass sich für mich von dieser Reise an der Beginn eines Geistesleben datiert, der Samen in mich eingepflanzt wurde, der auswuchs und Frucht für mein ganzes Leben trug.⁹⁴

Tidemand erinnert sich außer an Besuche bei Verwandten und an das Essen unbekannter Speisen auch an das Besichtigen historischer Schauplätze. Sein Vater hatte die Seeschlacht von Kopenhagen 1801 miterlebt, bei der die Stadt von der britischen Flotte unter der Führung Lord Nelsons bombardiert wurde. Die damals noch dänisch-norwegische Flotte unterlag nur knapp. Die Folge war eine lautstarke patriotische Stimmung in der Stadt.⁹⁵ Die Familie unternahm Theaterbesuche und Tidemand sah außerdem erstmals eine private Gemäldesammlung, von der ihm wie zufällig eine Darstellung von Ossian des damals bekannten, aber bereits verstorbenen Malers Christian Gottlieb Kratzenstein-Stub (1783-1816) im Gedächtnis blieb. Ossian wurde seit der freien Neudichtung der keltischen Ossiansage durch den

⁹³ Vgl. Uecker, Heiko / Joachim Trinkwitz: *Die Klassiker der skandinavischen Literatur. Die großen Autoren vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Völlig überarb. Neuauflage Essen 2002, S. 165ff.

⁹⁴ NBO Ms. fol. H' 759 k, S. 24. Im Original: „Denne Kjöbenhavns Reise havde en stor Indflydelse paa os Börn (...). For mit Vedkommende kan jeg vel sige, at fra denne Reise daterer sig for mig Begyndelsen til et Aandsliv, blet det Frökorn indpodet i mig, som vox ude og bar Frugt for mit hele Liv.“

⁹⁵ Vgl. Findeisen, Jörg-Peter / Poul Husum: *Kleine Geschichte Kopenhagens*. Regensburg 2008, S. 91ff.

Schotten James Macpherson ab den 1760er Jahren als „Homer des Nordens“ verehrt.⁹⁶

Tidemand war zum Zeitpunkt der Reise 6 Jahre alt und brachte seine Kindheitserinnerungen erst viele Jahrzehnte später zu Papier. Offensichtlich möchte er mit ihnen jedoch zum Ausdruck bringen, dass seine Familie auch nach der Auflösung der Union mit Dänemark in einer Kultur verankert war, die sich in Kopenhagen befand und damit inzwischen außerhalb der norwegischen Grenzen. Hier zeichnet sich ein Konflikt der norwegischen Identitätsbildung ab, die, wenn sie kulturelle Eigenständigkeit anstrebt, die Lösung aus der kulturellen Abhängigkeit von Dänemark bedeuten muss. Öffentliche Kunstsammlungen, eine Kunstakademie und Universitäten mussten in Norwegen erst gegründet werden. Deutlich wird auch, dass nach der Auffassung Tidemands die Familie das Fundament seiner Bildung schuf. Mehrfach weist Tidemand in seinen *Erinnerungen aus der Kindheit* auf die Missstände im norwegischen Bildungswesen hin. Ein einheitliches Schulsystem, das die Grundausbildung aller Schüler garantierte, existierte nicht.⁹⁷ Darüber hinaus konnte der angebotene Unterricht mit der Lebendigkeit, Kreativität und Vielseitigkeit, die das Tidemandsche Heim prägten, bei weitem nicht in Konkurrenz treten. Auch als Leitfiguren taugten die schlecht ausgebildeten Lehrer in Tidemands Erinnerung nicht:

Wir hatten Unterricht im Schreiben und Rechnen bei einem Schulmeister Hansen, (...) vor dem ich einen ziemlichen Ekel empfand, weil er immer sehr übel roch, so dass Mutter die Türen und Fenster öffnen musste, wenn die Stunde vorbei war.⁹⁸

Pfarrer Testrup unterrichtete die Kinder in der Kirche. Tidemand beschreibt ihn als moralisch zweifelhaften Zeitgenossen:

Er konnte etwas Deutsch, wovon [mein Bruder] E[mil] profitierte, ansonsten war es eher mäßig, besonders weil er trank und die Kinder oft nach Hause

⁹⁶ Kratzenstein-Stub war zwar nicht Schüler an der Kopenhagener Akademie, doch hatte er beim Direktor der Akademie, Nicolai A. Abildgaard, einige Monate Privatunterricht, die ihn auch in der Auseinandersetzung mit der nordischen Mythologie prägten. Vgl. Zbikowski, Dörte: *Nicolai A. Abildgaard*. In: Ausst.Kat. Kiel, Kunsthalle 2005: Die Kopenhagener Schule, S. 217.

⁹⁷ Vgl. kontextualisierend und vertiefend zur sogenannten „pädagogischen Stagnationsperiode“ in den ersten Jahrzehnten nach 1814: Lorentzen, Svein: *Ja, vi elsker... Skolebøkene som nasjonsbyggere 1814-2000*. Oslo 2005, S. 17-34.

⁹⁸ NBO Ms. fol. H' 759 k, S. 15. Im Original: „Vi havde Undervisning i Skrivning og Regning af en Skolemester Hansen, (...), som jeg havde temmelig Modbydelighed mod, da han altid lugtede meget ilde, saa Moder maatte sette Dører og Vinduer op naar Timen var ude.“

kamen, weil er betrunken war. Sonntags aß er gerne bei uns. Ich erinnere mich an einen [Sonntag], nachdem wir gehört hatten, dass er nachts einen Kater hatte und krank war. Er wollte die Sache damit entschuldigen, dass er gewaltige Zahnschmerzen hatte und so (...) holte er einen großen Zahn aus seiner Jackentasche, der sich niemals in einem menschlichen Mund befunden hatte und sagte, ‚wie gesagt, ich trage mein Sündenregister in der Tasche.‘⁹⁹

Besser wurde der Unterricht erst, als der junge an der neuen landeseigenen Universität in Christiania ausgebildete Ditlev Jæger, der zukünftige Schwager Adolph Tidemands, als Schulleiter nach Mandal kam. Dies änderte jedoch nichts daran, dass Adolph im Gegensatz zu seinem Bruder Emil nicht gerne die Schulbank drückte, ja, er empfand sie sogar als einengend:¹⁰⁰

Ich (...) kann nicht sagen, dass ich mich auf die Veränderung und Einschränkung unseres Lebens freute. Was mir die Schule jedoch interessanter machte, war, dass für ein paar Mal die Woche eine Zeichenstunde eingerichtet wurde.¹⁰¹

Tidemands künstlerische Begabung wurde von seiner Familie unterstützt.

Meine Eltern nährten sicherlich diesen Wunsch, aber es gab niemanden, mit dem man sich hätte beratschlagen können und die Kunst selbst war ja etwas so

⁹⁹ NBO Ms. fol. H' 759 k, S. 40. Im Original: „Han kunde noget Tydsk, som E. profiterede af, forresten var det nok maadeligt, især da han druk og Børnene oftere kom hjem fordi han var fuld. Han spiste gjerne hos os om Søndagen. En saadan erindrer jeg, efter at vi havde hørt, at han om natten havde havt Qveisen, og vart syg. Han vilde unskyldte det dermed, at han havde havt en voldsom Tandpine og saa (...) tog han op af Veske Lommen en stor Tand, som aldrig havde sat i Menneskemund og sagde ‚som sagt: jeg bærer mit synderegister i Lommen.‘“

¹⁰⁰ Es war eine logische Folge, dass Emil im Gegensatz zu seinem Bruder Adolph später die Lateinschule in Kristiansand besuchen sollte. Während von Adolph keine Zeugnisse archiviert sind, finden sich einige Zeugnisse Emils (ab 1826), die ihn als ausgezeichneten Schüler ausweisen. Neben Latein und Griechisch lernte er dort auch Französisch und Deutsch. Vgl. NBO Ms. fol. 4181 C3. (Manuskripter av Emil Tidemand) C1 (Karakterbok). Dies sind wichtige Voraussetzungen für die Funktion des international agierenden „Managers“ Adolph Tidemands, die Emil später übernehmen sollte. Aus einem Brief Adolphs, den er wohl in den 1860er Jahren in fließendem Deutsch schrieb, geht hervor, dass er selbst hingegen kein oder kaum Französisch sprach: „(...) allein Sie wissen, (...) wie es mit meinem Französisch aussieht – nur durch die Gefälligkeit eines Freundes bin ich im Stande mich mit Ihnen zu unterhalten.“ Siehe NBO Brevs. 606, darin ein undatiertes Briefkonzept adressiert an „Meine liebe Tante“. Dem engen Verhältnis Adolphs zu seinem Bruder Emil Tidemand, einschließlich der Auswertung von dessen Tage- und Notizbüchern müsste eine eigene Arbeit gewidmet werden. Die Briefsammlung 606 beinhaltet in drei Mappen die sogenannten nach wie vor „unregistrierten Briefe“ von, an oder über Tidemand und seine(r) Familie, und ist erst seit 1994 im Besitz der Nationalbibliothek.

¹⁰¹ NBO Ms. fol. H' 759 k, S. 44. Im Original: „Jeg (...) kan ikke sige at jeg glædede mig til den Forandring og Indskrænkning i vort Levesak. Hvad der dog gjorde mig Skolen interessanter var, at det blev indført en Tegnetime et Par Gange om Ugen.“

Unsicheres, dass es beinahe Wahnsinn war, sie als Lebensunterhalt zu wählen.¹⁰²

Der Vater heuerte den umherreisenden Porträtmaler Johan Dishington als Lehrer an, und Tidemands Wunsch Künstler zu werden reifte heran. Rückblickend dankte er seinem Lehrer:

(...) für mich war dieser Mann wichtig, da er (...) mich darin unterstützte, Maler zu werden und einen Teil der Bedenken, die Vater hatte, zu überwinden.¹⁰³

Mit 17 Jahren war die Entscheidung getroffen. Es war klar, dass Tidemand kein Interesse an einem Jura- oder Medizinstudium hatte wie Emil und sein jüngerer Bruder August, sondern Künstler werden wollte. Zwar gab es seit 1811 eine Universität in Christiania, ein Kunststudium stellte aber insofern ein Problem dar, als Norwegen keine eigene Kunstakademie besaß. Erst 1909 - vier Jahre nach der Unionsauflösung mit Schweden – wurde die Errichtung einer norwegischen Kunstakademie parlamentarisch beschlossen. So lange bot die erst 1818 errichtete Königliche Zeichenschule in Christiania die einzige Möglichkeit der staatlichen Ausbildung von Künstlern.¹⁰⁴ Daher bestand die Tradition angehender norwegischer Künstler, zum Kunststudium nach Kopenhagen zu gehen, trotz der bald zwei Jahrzehnte zurückliegenden Unionsauflösung zwangsläufig fort.

Durch das Aufzeigen einiger bedeutsamer Momente im Leben Adolph Tidemands und ihrer Kontextualisierung zeigt sich, dass die Entwicklung eines persönlichen oder kollektiv-nationalen Zugehörigkeitsgefühls sowie die Schaffung einer nationalen Infrastruktur Teil eines Prozesses sind und nicht ad hoc zustande kommen. Verknüpft man die Äußerungen Tidemands aus dem 19. Jahrhundert mit heutigen Theorien aus den Kulturwissenschaften, so kann im Fall Tidemands, seiner Familie und seiner Generation von einer hybriden Identität gesprochen werden.¹⁰⁵ Mit dieser Kategorie kann man sich Brüchen und Übergängen zuwenden und

¹⁰² NBO Ms. fol. H' 759 k, S. 48f. Im Original: „Mine Forældre nærede vist dette Ønske, men det var ingen at raadføre sig med og selv Kunsten var jo Noget saa usikkert, at det var næsten Galskab at vælge den som Levebrød.”

¹⁰³ NBO Ms. fol. H' 759 k, S. 51. Im Original: „(...) for mig var denne Mand af Betydenhed, da han (...) gav Stødet til, at jeg blev Maler og overvandt for en Del de Betænkeligheder, som Fader havde.”

¹⁰⁴ Vgl. Askeland 1991, S. 12.

¹⁰⁵ Vertreter der Postcolonial Studies wie Edward W. Said und Homi K. Bhaba sind sich einig darin, dass man mehrere Identitäten gleichzeitig, also eine hybride Identität haben kann.

begriffliche Dichotomien wie das Eigene und das Fremde überwinden.¹⁰⁶ Bhabha spricht in diesem Kontext auch von „der Welt doppelten Einschreibens“¹⁰⁷

Die Begegnung mit Identität findet jeweils an einem Punkt statt, an dem etwas über den Rahmen des Bildes hinausgeht, dem Auge verborgen bleibt, das Selbst als Ort der Identität und Autonomie entleert und – dies ist am wichtigsten – eine widerständige Spur zurücklässt, einen Fleck des Subjekts, ein Zeichen von Widerstand. Wir haben es nicht mehr mit einem ontologischen Problem zu tun, sondern mit der diskursiven Strategie des hinterfragenden Moments; eines Momentes, in dem das Verlangen nach Identifikation primär zu einer Antwort auf andere Fragen der Signifikation und des Begehrens, der Kultur und der Politik wird.

Anstelle des symbolischen Bewusstseins, das dem Zeichen der Identität dessen Integrität und Einheit verleiht, seine *Tiefe*, haben wir es hier mit einer Dimension der Verdoppelung zu tun; einer Verräumlichung des Subjekts, die uns jene täuschende Perspektive nicht zu erkennen gestattet, die ich die ‚dritte Dimension‘ des mimetischen Rahmens oder visuellen Bildes der Identität genannt habe.¹⁰⁸

2.3 Identitätskonflikte in Kopenhagen

Die Kopenhagener Zeit Tidemands von 1832-37 wird von der norwegischen Forschung kaum thematisiert. Malmangers Ansicht, dass die 5-jährige Ausbildung in Kopenhagen auf Tidemands Schaffen keinen nachhaltigen Einfluss gehabt habe, ist pauschal und ohne Belege.¹⁰⁹ Es gibt gleich mehrere Indizien, die dafür sprechen, dass Tidemand in Kopenhagen nicht nur eine gute Ausbildung an einer renommierten Kunstakademie erhielt, sondern auch langfristig von dieser Zeit geprägt wurde. Kopenhagen nahm für Tidemand mit Sicherheit eine wichtige Brückenfunktion ein. Dies wird im Folgenden an fünf Punkten aufgezeigt.

Erstens hält Tidemand selbst explizit in einer bislang unveröffentlichten und als einzige auf Deutsch geschriebenen autobiographischen Skizze fest (Abb. 4), dass er

¹⁰⁶ Vgl. Ackermann, Andreas: *Das Eigene und das Fremde: Hybridität, Vielfalt und Kulturtransfers*. In: Jaeger, Friedrich / Jörn Rüsen (Hrsg.): *Handbuch der Kulturwissenschaften*, Bd. 3: Themen und Tendenzen. Stuttgart / Weimar 2004, S. 147f.

¹⁰⁷ Bhabha, Homi K.: *Die Verortung der Kultur*. Tübingen 2000, S. 74.

¹⁰⁸ Bhabha 2000, S. 73.

¹⁰⁹ Vgl. Malmanger, Magne: *Altertavlen som aldri ble malt*. In: På Klassisk Grund. Meddelelser fra Thorvaldsen Museum 1989. København 1989, S. 247.

sich „eine gute Grundlage im Zeichnen (...) erwarb unter der Leitung von Prof. Lund.“¹¹⁰ Die beiden Lehrer Tidemands Johan Ludwig Gebhard Lund (1777-1867) und Christoffer Wilhelm Eckersberg (1783-1853), die gemeinsam die Königliche Akademie der Schönen Künste leiteten, hatten beide in Paris bei Jacques Louis David (1748-1825) studiert, der eine intensive Beobachtung der Natur stets als ersten Schritt zur Annäherung an eine ideale Wiedergabe des Motivs sah.¹¹¹ Ergebnis ist beispielsweise eine Aktstudie Tidemands nach lebendem Modell (Abb. 5).

Zweitens hatte der aus Kiel stammende Lund sowohl Kontakte nach Deutschland als auch nach Italien. Insbesondere der führenden Künstlergemeinschaft der Zeit – den Nazarenern – mit Cornelius und Overbeck an der Spitze - stand er nahe. Ich möchte aufzeigen, dass Tidemand mehrfach während seiner Ausbildung und seinen Reisen – und somit meines Erachtens nachhaltig - auf Mitglieder der Gruppierung und den „nazarenischen Erzählstil“ stieß. Gerade der vaterländisch-historische Zweig der nazarenischen Kunst, die Verquickung aus Mittelalter-Rezeption, Religion und dem Wunsch nach einer deutschen Nation hatten entscheidenden Einfluss auf die Entwicklungen der Geschichtsmalerei und meines Erachtens auch auf Tidemands visuelle Imaginationen einer norwegischen Nation. Wirft man zudem einen Blick auf Lunds Werkverzeichnis, so stößt man mitunter auf Titel wie *Christendommens Indførelse i Danmark* (Die Einführung des Christentums in Dänemark) von 1827 oder *Luthersk gudstjeneste* (Lutherischer Gottesdienst) von 1843, die sich ganz ähnlich, aber auf Norwegen bezogen, in den 40er Jahren auch bei Tidemand finden.¹¹² Mit dem Manifestieren „eigener“ nordischer Themen, die nicht nur, wie eingangs im Zusammenhang mit Oehlenschläger erwähnt, in der Literatur, sondern auch mittels der Malerei transportiert werden, wurde Tidemand bereits in Kopenhagen konfrontiert.

¹¹⁰ NBO Brevs. 606: Rückseite von Tidemand Adolph an [Jean-Bapt.]. Madou: „Verehrter Herr Dr.“. Auf Deutsch geschriebene, nicht vollständig erhaltene und an einen Unbekannten adressierte autobiographische Skizze auf der Rückseite eines Briefkonzepts an den belgischen Künstler Jean-Baptiste Madou (1796-1877). Die beiden Konzepte hängen offenbar nicht miteinander zusammen (in dem Brief an Madou geht es um geschäftliche Angelegenheiten), jedoch könnte das Datum (10.7.1857) des Briefes auf der Vorderseite ein Hinweis auf die Entstehungszeit der biographischen Angaben Tidemands auf der Rückseite sein. Tidemands Angaben brechen leider mit dem Jahr 1849 ab. Offenbar sind die Folgeseiten nicht archiviert bzw. nicht mehr existent. Da das Ende der Seite allerdings mit einem Kreuz markiert ist, ist in jedem Fall davon auszugehen, dass es eine Fortsetzung der Autobiographie gab.

¹¹¹ Vgl. Gunnarsson, Torsten: *Nordic Landscape Painting in the Nineteenth Century*. New Haven / London 1998, S. 8.

¹¹² Ragn Jensen, Hannemarie: *Lund, Johan Ludwig*. In: Weilbach. Dansk kunstnerleksikon. Bd. 5. Kopenhagen 1995, S. 174f.

Hinzukommt viertens, dass sich nicht nur die Norweger auf ihre Eigen- und Besonderheiten besinnen wollten und mussten, sondern der einst mächtige dänische Staat selbst auch von den geopolitischen Umbrüchen betroffen war. Durch die Niederlage an der Seite Napoleons hatte Dänemark erhebliche Gebietsverluste erlitten und war damit keine Großmacht mehr. Diese Zeit der kulturellen Selbstbespiegelung unter Eckersberg und Lund brachte Kunstwerke hervor, die das „Goldene Zeitalter“ Dänemarks charakterisieren und Landschafts-, Porträt- und Genremalerei stärkten.

Es ist folglich unwahrscheinlich, dass der Diskurs der nationalen Selbstbesinnung Dänemarks und dessen künstlerische Lösungswege Tidemand nicht berührt haben sollen, zumal der schon 1829 als Professor für Kunstgeschichte und Mythologie an die Akademie berufene Niels Lauritz Høyen (1798-1870) sich entschieden für eine nationale dänische Kunst einsetzte und die jungen Künstler aufforderte, sich auf ihr eigenes Land und dessen Besonderheiten rückzubesinnen, sich den Landschaften und Denkmälern Dänemarks zu widmen und damit Abstand von den Themen der griechischen und römischen Antike zu nehmen.¹¹³ Damit entwickelte er den aufklärerischen Impetus Mallings und Pontoppidans These, dass Menschen und Landschaft Träger nationaler Identität sind, für die Kunst weiter.

Die Geschichte des Nordens, die sich auf die Grundzüge des Landes und Volkes stützt, das ist der Stoff, aus dem die Kunst, die wir von außen voll entwickelt erhalten haben, unter uns wiedergeboren werden muß, wenn sie nicht wie ein versteinertes Abdruck dastehen soll. Erst dann kann das Volk in dem Knochen [des Dargestellten] seine Knochen und in dem Fleisch sein Fleisch wieder

¹¹³ Im Zuge der Recherchen konnte ich drei bislang unveröffentlichte Briefe von Adolph Tidemand an Professor Høyen in der Königlichen Bibliothek in Kopenhagen ausfindig machen. Die Briefe stehen allerdings in einem anderen Zusammenhang. Sie sind erst aus dem Jahr 1857 bzw. 1858 und können als Indiz für Tidemands Geschäftstüchtigkeit betrachtet werden. Im Brief vom 2. Oktober 1857 (NKS 1537 2) wendet der Künstler sich mit einer geschickten Ausstellungsidee an Høyen: Nach der Ausstellung eines seiner neueren Gemälde in Göteborg – *Qvinder i Vaabehuset i Mora Kirke i Dalarna* (*Frauen im Waffenhaus in der Mora Kirche in Dalarna*) hatte Tidemand die Idee, weil das Gemälde noch zum Verkauf stand (für 1000 Spd.), beim Kunstverein Kopenhagen anzufragen, ob Interesse daran bestünde, es auch dort auszustellen, bevor es zurück nach Düsseldorf gesandt werde. Bei Høyen wollte er um Unterstützung in dieser Angelegenheit bitten. Aus dem zweiten Brief vom 13. Oktober 1857 (ebenfalls NKS 1537 2^o) an Høyen geht hervor, dass der Professor inzwischen wohl sein Einverständnis gegeben hat. Tidemand stellt das Gemälde für 14 Tage zur Ausstellung zur Verfügung. Danach, bittet er Høyen, soll es mit einem „guten Spediteur“ nach Kiel und von dort von Konsul Andreas Schmidt weiter nach Düsseldorf geschickt werden. Ein drittes Schreiben erfolgt am 8. Januar 1858 (268 III). Tidemand bedankt sich für Høyens Mühen, aus dem Brief geht allerdings auch hervor, dass das Gemälde zwar auf Charlottenburg ausgestellt wurde, aber nicht verkauft und inzwischen in Düsseldorf angekommen ist.

erkennen und so geliebt werden wie das Kind von der Mutter, wenn dessen Züge heilige, tief eingeprägte Erinnerungen wecken.¹¹⁴

Darüber hinaus übte der bereits mehrfach erwähnte Dichter Adam Oehlenschläger, der maßgeblich an der Wiederbelebung der altnordischen Sagenwelt beteiligt war, und mit dessen Werk Tidemand seit Kindheitstagen vertraut war, als Professor für Ästhetik eine externe Lehrtätigkeit an der Akademie aus.¹¹⁵

Es ist unwahrscheinlich, dass Tidemand von all dem unberührt geblieben ist. Hinderlich war möglicherweise, dass er sich als Halbdäne bzw. Halbnorweger nur schwer ausschließlich mit Dänemarks Kulturgeschichte identifizieren konnte und nach eigenen Lösungen suchen musste. Tidemand beschäftigte der Umstand, dass er zwar Nutznießer dänischer Kultur und des dänischen Bildungssystems war, aber ihm als Ausländer gewisse Privilegien vorenthalten blieben. Der Geburtsort wurde plötzlich zum Kriterium. In *Erindringer fra min barndom* erzählt er, dass er die Kleine und die Große Silbermedaille (1835 und 1836) gewann und er als Norweger beim Wettbewerb um die Kleine Goldmedaille (1837) vom Erhalt des mit der Auszeichnung verbundenen Reisestipendiums ausgeschlossen war. Dass Tidemand überhaupt für diesen Wettbewerb um die Goldmedaille zugelassen worden war, zeigt, dass er ein sehr guter Student gewesen ist, denn für die Teilnahme musste man sich erst qualifizieren. Dennoch mag aus diesem Erlebnis die spätere Idee herangewachsen sein, in Norwegen eine eigene Kunstschule zu eröffnen.

Vorerst stellte die Hinwendung zu einem Motiv aus der im norwegischen Sogn angesiedelten Frithjof Sage des eingangs erwähnten schwedischen Dichters Esaias Tegner wohl eine Art motivischer Richtungsweiser nach Norwegen dar (Abb. 6).

Tegners Gedichtzyklus, der auf einer Sammlung isländischer Sagas aus dem 14. Jahrhundert basiert, entstand 1825 und ist eines der beliebtesten literarischen Stücke der sogenannten „nordischen Renaissance“. Tidemands nur noch als Skizze erhaltenes Werk zeigt in Anlehnung an Tegnér's Liebesdrama die Szene, in der

¹¹⁴ Høyen, Niels Laurits: *Om Betingelserne for en skandinavisk Nationalkonsts Udvikling* [Original 1844]. In: Ussing, J. L. (Hrsg.): *Niels Laurits Høyens Skrifter*. Bd. 1. Kopenhagen 1871, S. 360. Im Original: „Nordens Historie, støttet paa Landets og Folkets Grundtræk, det er det Stof, hvoraf den Kunst, som vi have modtaget fuldvoxen udenfra, maa gjenfødes iblandt os, dersom den ej skal staa som et forstenet Avtryk. Først da kan Folket i den gjenkjende Ben af sine Ben og Kjød af sit Kjød, og den vil blive det kjær som Barnet for Moderen, naar dets Træk vækker hellige, dybt indprægede Minder.“

¹¹⁵ Vgl. Zchomelidse, Nino: *Naturwissenschaft und Ästhetik. An der Königlich Dänischen Kunstakademie in Kopenhagen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. In: Ausst.Kat. Kiel, Kunsthalle 2005: Die Kopenhagener Schule, S. 52.

Großbauernsohn Frithjof Abschied von seiner Geliebten, der Königstochter Ingeborg, nehmen muss.¹¹⁶

Tidemand selbst besuchte während dieser Zeit seine Eltern in regelmäßigen Abständen. Während einem seiner Aufenthalte in Mandal verlobte er sich mit seiner Jugendfreundin Claudine Jæger (1817-87).

2.4 Auf Reisen als Norweger

Nach 5-jährigem Studium in Kopenhagen setzte Tidemand – als erster einer Reihe von Norwegern, Finnen und Schweden - sein Studium an der Düsseldorfer Kunstakademie fort. Für die norwegische Kunstgeschichte ist dies eine sehr wichtige Begebenheit, mit deren Folgen die Kunsthistoriker des Landes bei der Bewertung der Malerei Tidemands oft haderten. Tidemands Absicht war es eigentlich gewesen, nach München zu reisen, das in dieser Zeit häufiger von dänischen Studenten aufgesucht wurde. Ein eben aus Düsseldorf zurückgekehrter Kollege berichtete ihm jedoch sehr angeregt über einen Aufenthalt in Düsseldorf und die dortigen Professoren, so dass Tidemand seine Pläne scheinbar spontan änderte und einen Abstecher nach Düsseldorf machen wollte.

Es existiert ein Tagebucheintrag, der nicht bei Dietrichson verzeichnet ist, in dem Tidemand seine Reise nach Düsseldorf beschreibt.¹¹⁷

Tidemand brach am 26. September 1837, also im Alter von 23 Jahren, von Kopenhagen nach Düsseldorf auf. Die Aufzeichnungen, die er während dieser Reise machte, geben Zeugnis von seinem großen kultur- und kunsthistorischen Interesse und zeigen ihn als genau, aber auch selektiv beobachtenden, v. a. begeisterungsfähigen jungen Menschen, dem sich im dänisch-deutschen Grenzgebiet

¹¹⁶ Vgl. Heggveit, Jorån: *Fridtjofs avskjed*. In: Ausst.Kat. Oslo, Najonalgalleriet 2003: Der aander en tindrende Sommerluft varmt over Hardangerfjords Vande, S. 79f. Das vollendete Werk ist seit einem Schiffbruch im Kattegatt im Jahr 1836 verschollen.

¹¹⁷ Der nicht bei Dietrichson verzeichnete Skizzenbuchaufschrieb NB Ms 8°3585 wurde 1979 in der norwegischen Zeitschrift *Kunst og Kultur* veröffentlicht. Siehe Tidemand, Adolph: *Adolph Tidemand på vei til Düsseldorf 1837*. In: *Kunst og Kultur* Jg. 62, 1979, S. 149-159. Es ist zu beachten, dass bereits bei der Veröffentlichung des Textes 1979 die ersten Seiten der Quelle fehlten. Dem Katalog der Nationalbibliothek Oslo ist zu entnehmen, dass vor Seite 5 und nach Seite 21 einige Blätter entfernt wurden.

und auf dem Weg nach Düsseldorf einerseits eine ganz neue und kontrastreiche Welt erschloss. Andererseits stieß er hier auf Merkmale, die für seine norwegisch-nordische Identitätskonzeption essentiell sind. Dieser Aspekt ist deshalb wichtig, weil die norwegische Forschung oft den Eindruck erweckt, Tidemands „kultureller Blick“, sein Interesse für Kulturgeschichte und Ideologien sei erst zu einem späteren Zeitpunkt im Zusammenhang mit einem Aufenthalt in Norwegen entstanden und würde sich ausschließlich auf die norwegische Kulturgeschichte beschränken.

Nach seiner Ankunft mit dem Dampfschiff hielt er seinen ersten Eindruck von Lübeck schriftlich fest. Angesichts der Wahl eines der modernsten Fortbewegungsmittel äußert er sich überraschend modernekritisch:

Der gotische Stil, in dem es [Lübeck] gebaut wurde und der so gut erhalten ist, gibt dieser Stadt etwas Ehrwürdiges, Gemütliches und Einladendes, das mir im höchsten Grad gefällt. Wenn ich einige Hotels ausnehme, die von moderner Bauweise sind, sieht man dort keinen Versuch, das Alte modern zu machen; dies ist etwas, das ich nicht ausstehen kann.¹¹⁸

Architektur fasst Tidemand demnach als Kulturgut auf, das nicht modernisiert, sondern geschützt werden sollte. Sein Fokus richtete sich vor allem auf die Architektur des Mittelalters. Über die Besichtigung St. Mariens in Lübeck berichtet er:

¹¹⁸ Tidemand 1837, S. 150. Im Original: „Den gotiske Stiil, hvori den er bygget og som saa vel er vedligeholdt, giver denne Bye saadant noget Ærværdigt, hyggeligt og Indbydende, at den tiltalte mig i høieste Grad. Naar jeg undtager nogle Hoteller, som er af moderne Bygningsmaade, seer man der ingen Forsøg paa at gjøre de gamle moderne; noget jeg ikke kan udstaae.”

Ich bin ganz begeistert von dem schönen Inneren der Kirche; ich hatte vorher fast keine gotische Baukunst gesehen und mir nie vorgestellt, dass sie so schön ist. Was sie so besonders schön macht, sind die Kreuzgewölbe, und im Ganzen der Geschmack und die Feinheit, womit alles gemacht wurde.¹¹⁹

Er verweist auch auf ein Gemälde des Lübecker Malers Friedrich Overbeck (1789-1869) – *Jesu Einzug nach Jerusalem* - das er „schön und erbaulich findet“.¹²⁰ Es handelt sich hierbei um das Werk, das Overbecks Ruhm als Maler begründete. Es war lange Zeit in seinem Atelier in Rom ausgestellt und zog viele Besucher an. Nachdem er es 1824 vollendet hatte, wurde das Bild für die Lübecker Marienkirche angekauft. Das Gemälde wurde im Zweiten Weltkrieg zerstört.¹²¹

Tidemand hatte sich dem schwedischen Künstler Gustaf Palm (1810-1890) angeschlossen, den er auf dem Schiff nach Lübeck kennen gelernt hatte.¹²² Trotz der schwedisch-norwegischen Union scheint die Unterscheidung nach nationaler Herkunft selbstverständlich:

Abends gingen wir hinunter und probierten den Wein im Rathauskeller, so tief unter der Erde habe ich vorher noch nie Wein getrunken und auch nicht in Gesellschaft von Leuten so verschiedener Nationen, wir waren vier, ein Engländer, ein Deutscher, ein Schwede und ein Norweger.¹²³

Der nächsten Station Hamburg hingegen konnte Tidemand nichts abgewinnen. Die schmalen Gassen, in denen es nach Abwasser stank, stießen in ab:

Es ist kein Wunder, dass Cholera dort gut gedeiht, wo sie stets Nahrung findet.¹²⁴

¹¹⁹ Tidemand 1837, S. 150. Im Original: „Jeg var ganske henrykt over den skjønne Kirkes Indre; jeg havde tilforn næsten Intet seet af gothisk Bygningskunst og aldrig forestillet mig at den var saa smuk. Det der især gjør den saa smuk ere Korshvælvingerne, og idet hele den Smag og Fiinhed hvormed det alt er gjort.“

¹²⁰ Tidemand 1837, S. 150: Im Original: „Endvidere et Maleri af Lybekerens Overbeck, forestillende Christi Indtog i Jerusalem; der er skjønt og opbyggeligt at see.“

¹²¹ Vgl. Ausst.Kat. Lübeck, Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck – Behnhaus 1989: *Johann Friedrich Overbeck. 1789-1869. Zur zweihundertsten Wiederkehr seines Geburtstages*, S. 73 und 253 und vgl. Thimann, Michael: *Sonnengott und Eisvogel. Methaphern des Neubeginns und rückgewandte Utopie in der Historienmalerei um 1800*. In: Aust.Kat. Kunsthalle Kiel 2005: *Die Kopenhagener Schule. Meisterwerke dänischer und deutscher Malerei von 1770 bis 1850*, S. 169-175, zu Overbecks *Einzug Christi in Jerusalem* S. 173f.

¹²² Palm wollte Tidemand erst nach Düsseldorf begleiten, entschied sich dann aber über Berlin zu reisen. Vgl. Tidemand 1837, S. 152f.

¹²³ Tidemand 1837, S. 151. Im Original: „Om Aftenen var vi nede og smagte paa Vinen i Raadhuskjælderens, saa dybt under Jorden har jeg aldrig drukket Viin før og heller ikke i Selskab med Folk af saa forskjellige Nationer, vi vare 4, en Engelsmand, en Tydsker, en Svenske og en Nordmand.“

¹²⁴ Tidemand 1837, S. 152. Im Original: „Det er intet Under at Cholera finder sig godt i at være der, hvor den altid maa finde Næring.“

Doch nicht nur die mangelnde Hygiene beklagte er, er meinte auch eine gewisse Pietätlosigkeit wahrzunehmen. Beim Besichtigen verschiedener Kirchen erstaunte ihn vor allem die geringe Anzahl der Gottesdienstbesucher, obwohl Feiertag war. Er spottet:

Ich sah nicht mehr als drei bis vier alte Weiber, die dort saßen und schliefen und einen dicken (...) Pfarrer mit einer weißen Lockenperücke, der auf der Kanzel stand, aber ohne ein Wort zu sprechen; vielleicht hatte er den seligen Zustand bemerkt, in dem seine Zuhörer waren und hat aus reiner Christenliebe mit seiner Predigt innegehalten aus Angst sie zu wecken.¹²⁵

Hamburg sei „beuten blank, binnen krank“, meint er und spielt dabei auf die rasant gewachsene und florierende Handelsstadt an, mit seinem luxuriös am Stadtrand wohnenden Großbürgertum und den sich gleichzeitig im Stadtkern abzeichnenden sozialen Problemen. Tidemands Ansicht nach kann man sich in dieser Stadt nur amüsieren und seiner Genusssucht fröhnen. Seine Modernekritik wirkt erneut paradox angesichts eines Verweises auf einen sehr anregenden Theaterbesuch. Er spürt bald das Bedürfnis, seine Reise nach Düsseldorf fortzusetzen. Nach einem Halt im dänischen Altona waren seine nächsten Stationen Bremen und Osnabrück.¹²⁶ Am 4. Oktober berichtet er erleichtert von einem Stückchen Heimat, die er in der Fremde zu finden scheint:

Das Wetter war so schön wie an einem Sommertag und ich freute mich richtig, als wir nun in eine hübsche Gegend kamen, die erste auf der ganzen Reise. Wir waren nicht weit gefahren, bevor die Berge anfangen sich zu erheben, etwas worüber ich mich unsagbar freute, Fichten und Kiefern wachsen hier auch in Mengen und es kam mir vor, als ob ich in Norwegen war.¹²⁷

Er erzählt vom Blick auf das Kloster Iburg und dem gleichnamigen Ort, den er als überaus malerisch empfand, weil einige der Gebäude verfallen und von Weinranken

¹²⁵ Tidemand 1837, S. 152. Im Original: „Jeg saae ingen andre der end 3 à 4 gamle Kjærringer, som sadt og sov og en tyk (...) Præst med en stor hvid Krølhaars Paryk paa, der stod paa Prækestolen, men uden at mæle et Ord; maaskee han har fornummet den salige Tilstand hvori hans Tilhørere vare, og af reen Christenkjærlighed har holdt inde med sin Tale af Frygt for at vække dem.“

¹²⁶ Vgl. zum gespannten Verhältnis Dänemarks mit seiner zweitgrößten Stadt Altona zu Hamburg Frandsen, Steen Bo: *Det nya Norden efter Napoleon*. In: Engmann, Max / Åke Sandström (Hrsg.): *Det nya Norden efter Napoleon* (Stockholm Studies in History; 73). Stockholm 2004, S. 37ff. (=Mellem Hamburg og København).

¹²⁷ Tidemand 1837, S. 156. Im Original: „Veiret var deiligt som en Sommerdag, og jeg glædede mig ret da vi nu kom i en smuk Egn, den første paa hele Reisen. Vi vare ikke kjørte ret langt før Bjerger begynte at hæve sig, noget jeg glædede mig usigelig ved at see, Gran og Fyr voxer her ogsaa i Mængde og det forekom som om jeg var i Norge.“

umschlungen waren. Beeindruckt zeigt er sich außerdem von Anzeichen des Katholizismus, die sich in der Gegend bemerkbar machten. Für einen Norweger, in dessen Heimat der Protestantismus Staatsreligion war, war dies offenbar eine neue Erfahrung.

Wie hatte ich beklagt, dass ich hier nicht etwas verweilen konnte, wie gerne hätte ich hier etwas gemalt, wie gerne wäre ich zum Kloster hochgestiegen und hätte gesehen wie die Mönche ihr Kloster dort betrieben. So etwas interessiert mich im höchsten Grad. (...) In dieser Gegend begann der Katholizismus sich zu zeigen, entlang des Weges sind Christus- und Marienbilder aufgestellt, meistens bei einem alten Baum angebracht oder in denselben eingesetzt.¹²⁸

Nun muss beachtet werden, dass die Benediktinerabtei zu diesem Zeitpunkt seit 1803, also seit über drei Jahrzehnten, nicht mehr betrieben wurde.¹²⁹ Statt die Säkularisation zu realisieren, stellte sich Tidemand ein klösterliches Leben vor, das so nicht mehr existierte. Vielmehr weckt seine Schilderung Assoziationen an die teilweise zum Katholizismus konvertierten Nazarener, die einst ins leerstehende Kloster S. Isidoro eingezogen waren. Tidemands Vorstellungen vom Katholizismus bzw. von einer klösterlichen Arbeitsgemeinschaft scheinen ihm demnach durch die Kunst der Nazarener vermittelt zu sein.

Tidemand konnte kaum glauben, dass diese Erlebnisse beim Kloster Iburg von einem kurzen Aufenthalt in Münster noch übertroffen werden konnten, wo er noch am selben Tag ankam:

Ich hatte bedauert, dass ich nicht auf dem Weg zurückbleiben konnte, wo es so hübsch war, aber als ich Münster sah, war ich bereit Blut zu weinen darüber, dass ich mich gleich nach Düsseldorf hatte einschreiben lassen. Ich weiß nicht, woran es liegt; aber sobald eine alte, gotisch erbaute Stadt einen so unbeschreiblichen Eindruck auf mich macht, fühle ich mich innerlich so glücklich, mich in ihr aufzuhalten. Münster übertraf alles, was ich vorher in ähnlichem Stil gesehen hatte. Das erste, worauf ich aufmerksam wurde, waren drei Eisenkäfige, die außen an der obersten Zinne an einem Kirchturm hingen. Auf meine Frage, was das bedeutete, erzählte man mir eine Sage von drei Wiedertäufern, die die Tage bis zu ihrem Tod eingesperrt in diesen Käfigen verbrachten. Wie interessant solche Sagen doch sind, vor allem, wenn man selbst die Orte, wo sie sich ereignet haben sieht, man wird so wunderbarlich

¹²⁸ Tidemand 1837, S. 158. Im Original: „Hvor beklagede jeg, at jeg ikke kunde blive her nogen Tid, hvor gjerne havde jeg malet noget her, hvor gjerne havde jeg steget op til Klosteret, og seet hvordan Munkene der dreve deres Kloster. Saadan noget interesserer mig i høieste Grad. (...) Paa dette Strøg begynte Chatolicismen at vise sig, langs med Veien er opreiste Christus og Maria Billeder, fordet meeste anbragte ved et gammelt Træe eller indsat i samme.“

¹²⁹ Vgl. N.N.: *Iburg*. In: Der grosse Herder. Nachschlagewerk für Wissen und Leben, Bd. 4. 5. neubearbeitete Auflage Freiburg 1954, Sp. 1225.

gestimmt dadurch, man erwartet, dass einem diese alten Türme und Häuser einen großen Teil von all dem erzählen, was sie erlebt haben, und wahrscheinlich tun sie das auch, spiegelt sich nicht der Charakter der Alten in diesen Denkmälern? Ja, bestimmt erzählen sie uns viel.¹³⁰

Was Tidemand hier verkürzt darstellt, ist die in Folge der Reformation entstandene religiöse Bewegung der „Täufer“, die ein spannendes Kapitel in der Münsteraner Stadt- und der deutschen Religionsgeschichte darstellt. Die Täufer, die für die freiwillige Erwachsenentaufe eintraten und die Kindertaufe, für die sich Luther aussprach, ablehnten, glaubten, dass in Münster das Reich Gottes entstehen würde. Katholiken und Lutheraner verfolgten diese Gruppierung, die sie „Wiedertäufer“ nannten und richteten deren Anführer, Jan van Leiden, und zwei seiner Gehilfen hin. Die drei Leichname wurden in den drei Eisenkäfigen am Turm der Lambertikirche zur Schau gestellt. Bis heute sind die Käfige dort angebracht.¹³¹

Die Ideen der Wiedertäufer und die Geschichte ihrer Verfolgung mögen aus heutiger Sicht befremdlich wirken. Die Besonderheiten und Riten der Wiedertäufer wurden in der Druckgraphik der frühen Aufklärung jedoch auch unvoreingenommen vermittelt. Der französische Kupferstecher Bernard Picart, der sich in Amsterdam niedergelassen hatte, nahm die Darstellung des Abendmahlsritus der Wiedertäufer neben den Riten der Quäker, der Reformierten, der Mennoniten, der Juden u. a. in sein Zeremonienwerk *Les Cérémonies religieuses de tous les peuples du monde ou Représentation et Explication des principaux devoirs, cotumes, pratiques et cérémonies sacrees etc.* (1723-43) im positivistischen Sinne eines allgemeinen Religionsvergleich auf.¹³²

¹³⁰ Tidemand 1837, S. 158. Im Original: „Jeg havde beklaget, at jeg ikke kunde blive tilbage paa Veien, hvor der var smukt, men da jeg saae Münster var jeg færdig til at græde Blod, over at jeg havde ladet mig indskrive lige til Dysseldorf. Jeg ved ikke hvori det ligger; men saadan en gammel gothisk bygget Stad gjør et saa ubeskriveligt Indtryk paa mig, jeg føler mig saa inderlig glad ved at opholde mig deri. Münster overgik langt hvad jeg forhen havde seet i lignende Smag. Det første jeg blev opmærksom paa var 3de Jernbure, der vare udhængte paa den øverste Tinde af et Kirketaarn. Paa min Efterspørsel hvad det betydde, fortalte man mig et Sagn om 3de Gjendøbere som der have endt deres Dage indspærrede i disse Bure. Hvor interessant ere ikke saadanne Sagn allerhelst naar man selv seer de Steder hvor det er passeret, man bliver saa underlig stemt derved, man venter at disse gamle Taarne og Huse skal fortælle En en heel Deel om alt hvad de have oplevet, og sandelig det gjør de ogsaa, afspeiler ikke de gamles Caracteer sig i disse Mindesmærker? Jo, visselig de fortæller os meget.”

¹³¹ Vgl. Lutterbach, Hubertus: *Das Täuferreich von Münster. Wurzeln und Eigenarten eines religiösen Aufbruchs*. Münster 2008. Siehe in diesem Zusammenhang v. a. Kapitel 4: Das Täuferische Münster, S. 63-96.

¹³² Vgl. Syamken, Georg: *Bernard Picart*. In: *Ausst.Kat. Hamburg, Kunsthalle, 1983/84: Luther und die Folgen für die Kunst*, S. 385-388.

Ob und mit welcher Position Tidemand sympathisiert, geht aus seiner Schilderung nicht hervor. Eine gewisse Neugierde am Sensationellen und Exotischen scheint jedoch befriedigt zu sein. Die spannendere Frage ist ohnehin, inwiefern Tidemands empirische Erforschung und Beschreibung des Schicksals der Münsteraner Wiedertäufer möglicherweise im Zusammenhang mit der nazarenischen Bibelexegese und der Darstellung des Sakraments der Taufe etwa in Overbecks Bildprogrammen steht. Overbeck bestimmte die Taufe als ein Kernstück der Heilsgeschichte. Schlink bezeichnet Overbeck daher als „pictor doctus“, also nicht als „bloßen Bibelillustrator“, sondern als einen „Bildprogrammgestalter, der Gottes Heilsplan in einprägsamen Schautafeln vermitteln konnte.“¹³³

Beeindruckt war Tidemand auch von einem Besuch im Dom, der sich so ganz anders gestaltete als das ernüchternde Erlebnis in Hamburg wenige Tage zuvor:

Die Tür stand offen und ich ging hinein; es war das erste Mal, dass ich mich in einer katholischen Kirche befand; ich kann nicht verneinen, dass dies einen tiefen Eindruck auf mich machte. Niemand war in der Kirche außer einem jungen Mädchen, das mit der innerlichsten Andacht vor Christus kniete; eine feiertägliche Stille umgab mich, ich hörte fast auf zu atmen aus Angst sie zu stören. Ich weiß nicht wie lange ich so hätte stehen bleiben können, ich fühlte mich so selig und wenn ein Pfarrer seine beste Predigt gehalten hätte, hätte ich die Kirche nicht in einer erbaulicheren Stimmung verlassen können.¹³⁴

Zusammenfassend lässt sich an dieser Stelle feststellen, dass Tidemand eine Begeisterung für Geschichte(n) an den Tag legte. Auch eine Sensibilität gegenüber Atmosphäre und Stimmungen, vor allem im Kontext seiner Beschreibung katholisch anmutender Spiritualität ist seinen Äußerungen zu entnehmen. Er zeigt ein ausgeprägtes Interesse für die Sichtbarkeit von Kirche, Glaube und Spiritualität, Stadt- und Menschheitsgeschichte. Fakten- und Legendenwissen vermischen sich entsprechend zu Wirklichkeitsdeutungen und -konstruktionen, die seine künstlerische

¹³³ Vgl. Schlink, Wilhelm: *Heilsgeschichte in der Malerei der Nazarener*. In: Aurora. Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft für die klassischromantische Zeit Jg. 61 (2001), S. 99. Inwieweit Tidemand in seinen Bildern von Overbecks Vorgehensweise beeinflusst sein könnte, müsste m. E. noch genauer ergründet werden.

¹³⁴ Tidemand 1837, S. 158f. Im Original: „Døren stod aaben og jeg gik ind; det var første Gang at jeg befandt mig i en catholsk Kirke; jeg kan ikke nægte at det gjorde et dybt Indtryk paa mig. Der var ingen andre i Kirken end en ung Pige, der med den inderligste Andagt knælede foran Christus; en høitidelig Taushed omgav mig, jeg stansede næsten mit Aandedræt af Frygt for at forstyrre den. Jeg veed ikke hvorlænge jeg kunne have staaet saaledes, jeg følte mig saa sjælsvel og om en Præst havde holdt den bedste Tale jeg kunde ikke have forladt Kirken i en opbyggeligere Stemning.“

Phantasie mitunter direkt anregen. Dieser Umstand kann als Symptom betrachtet werden für Tidemands bereits vorhandenes Verständnis von einer wie auch immer vorgestellten, teilweise diffus wirkenden Religions-, Heils- oder Menschheitsgeschichte als Legitimationsbasis und Mittel identitätsstiftender Inszenierungen, die durch verschiedene Medien beeinflusst worden sind. Die Zeit des Mittelalters, die sich ihm durch architektonische Gedenkorte vermittelt und von dem er ein vorgeprägtes und positiv konnotiertes Bild hat, nimmt seiner Ansicht nach Einfluss auf die Gegenwart und ist damit als ein Zeichen von Kontinuität zu werten. Die Ortsbesichtigungen auf dieser Reise dienen also vor allem kulturtheoretischen und ästhetischen Reflexionen. Es lässt sich also nicht nur eine Brücke schlagen zwischen Tidemands Formulierungen aus dem 19. Jahrhundert und den eingangs erwähnten Gedächtnistheorien, sondern auch zur aktuellen kulturwissenschaftlichen Raumdiskussion. Darin wird der Raum als Text verstanden, „dessen Zeichen oder Spuren semiotisch, grammatologisch oder archäologisch zu entziffern sind.“¹³⁵

Die Bezeichnung „gotische“ Baukunst korrespondiert mit dem im nazarenischen Kontext häufig auftauchenden Begriff „altdeutsch“, der auf die Vorstellung eines goldenen Zeitalters und einer künstlerischen Blütezeit zur Zeit Albrecht Dürers anspielt. Damit entspricht das „Gotische“ einer Vorstellung, einem Mittelalter-Mythos, der durch Herders Neubewertung dieser Epoche, durch Goethes Preisung gotischer Kunst am Beispiel des Straßburger Münsters in seinem Aufsatz *Von deutscher Baukunst* und durch die romantische Literatur begründet wurde, in der der historische Begriff „Mittelalter“ durch Bezeichnungen wie „altdeutsch“ oder „Vorzeit“ ersetzt wurde und eher das späte 15. und frühe 16. Jahrhundert umschreibt.¹³⁶ Tidemands emphatische Bekenntnisse entsprechen daher in vielerlei Hinsicht folgender Erklärung Pforrs aus dem Jahr 1810:

Meine Neigung zieht mich in die Zeit des Mittelalters, wo sich die Würde des Menschen noch in voller Kraft zeigt. Auf dem Schlachtfelde wie in der Rathsstube, auf dem Markte wie im häuslichen Kreis spricht sie sich deutlich und bestimmt aus; der Geist dieser Zeit ist so schön und von den Künstlern so wenig benutzt. Das Fabelhafte knüpft sich oft an das Wahre, selten ohne Moral, in allem herrscht ein sinniges Wesen, das für die Kunst so sehr geeignet ist.¹³⁷

¹³⁵ Weigel, Sigrid: Zum „topographical turn“. *Kartographie, Topographie und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften*. In: Kultur-Poetik. Zeitschrift für kulturgeschichtliche Literaturwissenschaft, Bd. 2 (2002), S. 160.

¹³⁶ Vgl. zur Mittelalterauffassung bei Herder, Goethe, in der romantischen Literatur und deren Rezeption bei den Nazarenern Fastert, Sabine: *Geschichtsrezeption in der nazarenischen Malerei des frühen 19. Jahrhunderts*. (Diss. 1998). München / Berlin 2000, S. 231ff.

¹³⁷ Zitiert nach Fastert 2000, S. 241.

Tidemands Fokussierung auf das Gotische kann auch als Hinweis auf das skandinavische Identitätskonstrukt des Götizismus gedeutet werden, einem Denkmodell, mit dem sich die Skandinavier über den Süden, womit vor allem das antike Griechenland und Italien gemeint sind, erhoben. Historisch belegter Ausgangspunkt des Gotenmythos' ist die Einnahme Roms durch die Westgoten unter ihrem Führer Alarich im Jahr 410. Fast acht Jahrhunderte lang hatte niemand die ewige Stadt einnehmen können, nun brachten die Goten sie zu Fall. Kein Zeitzeuge und Historiker weiß Genaueres über den tatsächlichen Hergang der Plünderung Roms. Mutmaßungen und Deutungen der historischen Begebenheiten und deren Rezeption in den Künsten finden sich hingegen über die Jahrhunderte hinweg.¹³⁸ Etwa ab dem 17. Jahrhundert hatte sich die Vorstellung etabliert, der Norden sei das Ursprungsgebiet der sagenumwobenen Goten. Von hier aus hätten die Skandinavier die Welt erobert. „Götisk“ bzw. „gotisk“ stand zur Zeit Tidemands im Schwedischen, Dänischen und Norwegischen für die Phase vor der Einführung des Christentums in Skandinavien und meint eigentlich das nordische Altertum bzw. die Wikingerzeit vor dem 11. Jahrhundert. Der Begriff „Wikingerzeit“ wurde jedoch erst im Laufe des 19. Jahrhunderts etabliert.¹³⁹

Der oben zitierte gesellige Abend im Lübecker Ratskeller – den der Norweger Tidemand mit einem Schweden, einem Engländer und einem Deutschen verbrachte – war demnach als einheits- und identitätsstiftender Indikator gemeint und bezieht sich zum einen auf einen plötzlich anti-dänischen Skandinavismus sowie pangermanische, nationalverwandte Vorstellungen. Dänemark spielt hier keine Rolle mehr, ebenso blendet Tidemand seine halb-dänische Herkunft aus. Er betrachtet sich als Norweger.¹⁴⁰

Zu seinem schwedischen Reisebegleiter Gustav Palm hat Tidemand ein auffallend harmonisches Verhältnis. Nachdem dieser seine Reisepläne änderte, weil er über Berlin nach München fahren wollte, und sich die beiden gleichsam der Trennung der

¹³⁸ Vgl. Meier, Mischa / Steffen Patzold: *August 410. Ein Kampf um Rom*. Stuttgart 2010, S. 9.

¹³⁹ Vgl. Hillebrecht, Frauke: *Skandinavien – die Heimat der Goten? Der Götizismus als Gerüst eines nordisch-schwedischen Identitätsbewusstseins* (Arbeitspapiere „Gemeinschaften“; 7). Berlin 1997, S.1. Hillebrecht weist darauf hin, dass auch die Spanier für sich in Anspruch nehmen von den Goten abzustammen, vgl. Hillebrecht, S. 4.

¹⁴⁰ Die norwegische Position innerhalb des Skandinavismus war in den dreißiger und vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts stark anti-dänisch geprägt. Vgl. Kliemann, S. 186. In diesem Kontext ist beispielsweise der auch ins Deutsche übersetzte Band des Historikers Peter Andreas Munch zu nennen: Munch, Peter Andreas: *Der Pangermanismus. Eine Schrift für Deutschland und die nordischen Reiche gegen den dänischen Skandinavismus und das Russenthum*. Hamburg 1857.

West- von den Ostgoten von einander verabschieden, vermisst er seinen Freund offenkundig:

Ich hatte mich nun daran gewöhnt auf der Reise in guter Gesellschaft zu sein, Palm und ich waren gute Freunde und Duzkameraden geworden, und obwohl unsere Bekanntschaft erst 4 Tage alt war, kam es mir so vor, als ob wir uns schon ebenso viele Jahre gekannt hatten. Es gefiel mir daher überhaupt nicht, alleine zu reisen.¹⁴¹

Dieses Bekenntnis ist meiner Ansicht nach als literarisches Symbol für die damalige Eintracht der schwedisch-norwegischen Union, aber auch als sich abzeichnende Wunschvorstellung der Unionsauflösung deutbar, die erst knapp 30 Jahre nach Tidemands Tod Realität wurde. Da sich in dem Skizzenbuch, in dem dieser "Tagebuch"-Aufschrieb steht, mehrere Skizzen aus Italien befinden, wäre ohnehin denkbar, dass der Text nicht während der Reise nach Düsseldorf bzw. kurz nach der Ankunft im Rheinland 1837, sondern erst fünf Jahre später in Rom entstanden ist, wo Tidemand tatsächlich bei Palm wohnte.

Damit ist der Reisebericht als literarische Gattung zu verstehen, als ein Rückblick mit tatsächlich existierenden und fiktiven Anteilen. Er ist eine Erzählung, die an die norwegisch-schwedische Freundschaft und germanische Bruderschaft erinnert, in dem sich die beiden Skandinavier mit Hilfe nicht nur historisch bedeutsamer, sondern aus ihrer Perspektive vor allem ideologisch aufgeladener Orte der gemeinsamen germanischen Herkunft besinnen. Dies würde auch erklären, weshalb Tidemand ausgerechnet im Osnabrücker Land, im Teutoburger Wald, wo Kloster Iburg liegt und die Germanen siegreich über die Römer waren, einen der glücklichsten Momente der Reise erlebte. Es ist bezeichnend, dass er ausgerechnet an dieser Stätte erstmals auf Berge sowie Tannen, Fichten und Kiefern stieß, die als Nadelbäume Bedeutungsträger einer norwegischen Pflanzenikonographie sind, da sie in Dänemark nicht heimisch waren.¹⁴²

Der Kontrast der positiv aufgeladenen ländlichen Regionen der Mönche und Einsiedler zum Chaos der Moderne in Hamburg hebt die offenkundige Manifestation germanischer Ursprünglichkeitstypoi noch mehr hervor.

¹⁴¹ Tidemand 1837, S. 153. Im Original: „Jeg havde nu vændt mig til at have godt Selskab paa Reisen, Palm og jeg vare blevne meget gode Venner og Duuskamerater, og skjøndt vor Bekjendtskab kuns var 4 Dage gammelt forekom det mig som vi havde kjendt hinanden ligesaamange Aar. Det smagte mig derfor aldeles ikke at reise alene.“

¹⁴² Vgl. Weyh 2006, S. 61.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass diese Quelle nicht nur ein weiterer Beleg für Tidemands aktive Verwicklung in intellektuelle Diskurse der Zeit und ein klares Bekenntnis für seine norwegische Identität ist, sondern auch ein Dokument für bisher ungeahnte literarische Fähigkeiten, für eine Programmschrift des Malers, der die Schilderung seiner „Reise“ mit den folgenden poetischen Worten abschließt:

Der Morgen brach an und mit ihm war ich Düsseldorf ein gutes Stück näher gerückt. Es ist immer mit einem besonderen, man könnte fast sagen beunruhigenden Gefühl verbunden, wenn man sich das erste Mal einem Ort nähert, wo man sich längere Zeit aufhalten soll. Dies wird verursacht durch die neuen Umstände, in die man mit ganz fremden Menschen kommt, die Unkenntnis über ihre Gewohnheiten und Bräuche. Unwillkürlich durchfährt einen der Gedanke: Was wird dir wohl während deines Aufenthalts hier begegnen, Gutes oder Schlechtes? Die Antwort liegt hinter der dunklen Decke der Zukunft, die nur die Zeit langsam für uns anhebt. Mit diesen Gedanken kam ich in Düsseldorf an...¹⁴³

2.5 Düsseldorf I (1837-1841)

Was erwartete Tidemand in Düsseldorf? Durch den Beschluss des Wiener Kongresses 1814/15, bei dem die Hoffnungen auf eine deutsche Einheit zerstört worden waren, war ein Teil des Rheinlands in Besitz des preußischen Staates gelangt. Preußen hatte ein nachvollziehbares Interesse daran, die bereits 1773 eingerichtete Düsseldorfer Akademie zur Mehrung seines Ansehens und seines Einflusses in der neuen Provinz zu nutzen. Im Zuge dessen war es äußerst geschickt, den Rheinländer Peter von Cornelius (1783-1867) ab 1819 als neuen Direktor der Akademie einzusetzen. Cornelius teilte die Forderung nach Erneuerung der Kunst im nazarenischen Sinne. Er führte die Werkstattgemeinschaft ein und nutzte vor allem die Möglichkeiten der monumentalen Freskomalerei, um in patriotischer Absicht mittels der Malerei erzieherisch auf die Nation zu wirken und das Ansehen der Schule und damit

¹⁴³ Tidemand 1837, S. 159. Im Original: „Morgenen brød frem og med den var jeg rykket Dysseldorf et godt Stykke nærmere. Det er altid forbunden med en besynderlig, man kunne sige foruroligende følelse naar man nærmer sig første Gang et Sted hvor man skal opholde sig i længere Tid. De nye Forhold man kommer i med aldeles ubekjendte Mennesker, Ubekjentskab med disse Sæder og Skikke foraarsager det. Uvilkaarlig gennemfarer en den Tanke: Hvad vil vel møde dig under dit Ophold her, Godt eller Ondt? Svaret ligger bag Fremtidens dunkle Dække som kuns Tiden langsomt hæver for os. Under disse Tanker ankom jeg til Dysseldorf...”

Preußens zu steigern. Bereits 1825 erhielt Cornelius jedoch einen Ruf nach München, wohin er fast alle seine Schüler mitnahm.

Der aus Berlin übersiedelte Friedrich Wilhelm Schadow (1788-1862), der sich früh vor allem als Bildnismaler einen Namen gemacht hatte, wurde Cornelius' Nachfolger. Auch er hatte in den Nazarenern Gesinnungsgenossen gefunden, doch widmete er sich stärker als sie dem Natur- und Modellstudium und wendete sich, anders als Cornelius, gerade dem Kolorismus und der Staffeleimalerei zu und gleichzeitig vom Monumentalen ab. Unter ihm und den vielen folgenden Berliner Schülern und Künstlern, darunter Carl Friedrich Lessing, Julius Hübner, Carl Ferdinand Sohn, Theodor Hildebrandt, Eduard Bendemann u. a. entstand die für Düsseldorf charakteristische, oft als sinnlich und innerlich bezeichnete Malerei. Schadow reformierte das Akademiesystem, indem er das Prinzip der Meisterklasse institutionalisierte, um die besten Absolventen, die dadurch eigene Ateliers zugewiesen bekamen, an die Akademie zu binden. Das Lehrsystem förderte Arbeitsgemeinschaften unter den Künstlern, Geistesbildung und handwerkliches Können und verlieh damit der Schule eine große Anziehungskraft, so dass sich die Akademie im Laufe der Jahre zu einer international beachteten Kunsthochschule entwickelte.¹⁴⁴ 1827 belief sich die Zahl der ausländischen Studenten auf 21, 1836 waren es bereits doppelt so viele.¹⁴⁵

Tidemand wollte direkt nach seiner Ankunft bei Direktor Schadow vorsprechen. Seine Lehrer Eckersberg und Lund hatten ihm Empfehlungsschreiben mitgegeben, mit denen er sich um einen Studienplatz bewerben sollte. Da die Akademie sehr gut besucht war, war dies kein leichtes Unterfangen:

Schadow war bekannt dafür, ein sehr strenger Mann zu sein, sehr launisch und oft griesgrämig, weil er kränklich war. Ich kann daher nicht sagen, dass ich mich frohen Herzens eines frühen Morgens zu ihm auf den Weg begab, aber nicht empfangen wurde. Am nächsten Tag gelang es mir empfangen zu werden. Ein barsches „Herein“ tönte von einem Nebenzimmer und heraus kam ein Mann mit feinen, bleichen, leicht jüdischen Zügen, im Schlafrock und eingeseift, um rasiert zu werden. ‚Was wollen Sie?‘ rief er mir entgegen. Ich brachte mein Anliegen hervor, dass ich gerne mich an der Akademie aufhalten wollte und übergab ihm da die Lithographie (es war das Porträt der Dichterin Frau Brun) mit einem Gruß von Prof. Lund. Mit den Worten ‚Das Ding habe ich schon einmal!‘ nahm er das Geschenk entgegen und warf es zu mir auf den Tisch. Die Karte von Eckersberg hatte kein besseres Schicksal, sie blieb ganz unbeachtet. ‚Übrigens kann ich nichts für Sie tun. Gehen Sie zu den Prof. Sohn und Hildebrandt.‘ Und damit war ich schnell aus der Tür heraus, sagte: ‚Guten

¹⁴⁴ Vgl. Hütt, Wolfgang: *Die Düsseldorfer Malerschule 1819-1869*. Leipzig 1995, S. 9ff.

¹⁴⁵ Vgl. Furnes 2005, S. 27.

Morgen', aber das war nicht der richtige Sprachgebrauch oder respektvoll genug und er rief mir nach: ‚Empfehle mich Ihnen.‘¹⁴⁶

Tatsächlich hatte er mehr Erfolg bei Theodor Hildebrandt, dem er einen Studienkopf vorlegte (Abb. 7):

(...) Er fand meine Arbeit so gut, dass er sagte, ich könnte gleich einen Platz bei ihm bekommen. Ich war nun sehr glücklich, da H[ildebrandt]s Arbeiten mir mit ihrer einfachen natürlichen Farbe und Auffassung sehr zusagten.¹⁴⁷

Tidemand machte sich enthusiastisch an die Arbeit und nahm das Studium sehr ernst. Anfangs bereitete ihm das einige Probleme. Er erinnert sich:

Ich arbeitete mit großem Eifer, aber die jugenhafte Rohheit, die in der Klasse herrschte genierte mich sehr, doch bald wurde es besser, denn es waren mehrere ernsthaft strebende junge Menschen darunter.¹⁴⁸

Das erste Gemälde, das er in Angriff nimmt ist interessanterweise ein dänisches Motiv, womit er auf die Ausbildung in Kopenhagen rekurriert (Abb. 8):

Nachdem ich einen Teil Studienköpfe zu H's Zufriedenheit gemalt hatte, begann ich ein kleines Gemälde. Fischer an der Seeländischen Küste, die zum Strand segeln, wo die Familie steht, um sie in Empfang zu nehmen.¹⁴⁹

In einem bislang unveröffentlichten Brief an Lund vom 11. Mai 1838 (Abb. 9), der in der Königlichen Bibliothek in Kopenhagen archiviert ist, dankt er seinem ehemaligen

¹⁴⁶ NBO Ms. fol. H' 759, S. 76f. Im Original: „Schadow var bekjendt som en meget stræng Mand, meget lunet og ofte grættet, da han var sygelig. Jeg kan derfor ikke sige, at jeg med noget glad hjertet en tidlig Morgen begav mig paa Veien til ham, men blev ei modtaget. Andengang lykkedes det mig at blive antagen. Et barskt ‚Herein‘ lød fra et Sideværelse og ud af dette kom en Mand med fine, blege, noget jødiske Træk, i Slaabrok og indsæbet til at barberes. Was wollen Sie? Skreg han mig imøde. Jeg frembragte da mit Anliggende, at jeg gjerne vilde opholde mig her ved Academiet og overgav ham da Lithographien (det var digterinden Fru Bruns Portræt) med hilsen fra prof. Lund. ‚Das Ding habe ich ja schon einmal!‘ var den Modtagelse den Gave fik, og han kastede det til mig på Bordet. Kortet fra Eckersberg fik ikke bedre Skjæbne, det blev ganske upaaagtet. Übrigens kann ich gar nichts für Sie tuhn. Gehen Sie zu den Prof. Sohn und Hildebrandt. Og dermed var jeg snart ude af Døren, sagde: Guten Morgen, men det var ikke riktig Sprogbruk, eller respektfuldt nok og han raabte efter mig: ‚Empfehle mich Ihnen!‘“

¹⁴⁷ NBO Ms. fol. H' 759 k, S. 78f. Im Original: „(...) han syntes saa godt om mit Arbeide, at han sagde jeg kunde strax faa Plads hos ham. Jeg var nu meget lykkelig da H's arbeider tiltalte mig meget med deres enkle naturlige Farve og Opfatning.“

¹⁴⁸ NBO Ms. fol. H' 759 k, S. 79. Im Original: „Jeg arbeidede med megen Iver, men den drengagtige Raahed, som herskede i klassen generede mig meget dog blev det snart bedre, da der vare flere alvorligt stræbende unge Mennesker iblant.“

¹⁴⁹ NBO Ms. fol. H' 759 k, S. 79. Im Original: „Efter at have malet en del studiehoveder til H's Tilfredshed begynte jeg et lidet Maleri: Fiskere ved Skjælandsk Kyst, som kommer seilende ind mod Stranden hvor Familien staar at tage imod dem.“

Lehrer und entschuldigt sich dafür, nicht immer seinen Rat befolgt zu haben, was er auf seinen jugendlichen Leichtsinn zurückführt. Er berichtet Lund vom Düsseldorfer Akademiesystem und den Freiheiten, die Direktor Schadow seinen Studenten lässt. Als er von seinen Fortschritten erzählt, bemerkt er u. a., dass in Düsseldorf das Studium nach der Antike im Vergleich zur Kopenhagener Akademie vernachlässigt werde. Insofern stellt er noch einmal fest, dass er - was das Zeichnen betrifft - von seiner Ausbildung in Kopenhagen definitiv profitiert habe:

Für Modellzeichnen wurde kein Preis vergeben, man sah daher in der Modellschule nur wenige gute Zeichner, da die meisten, sobald sie einen Kopf malen können, es dort als überflüssig betrachten zu zeichnen, obwohl Schadow alles dafür tut, um den Nutzen hiervon zu beweisen.¹⁵⁰

In diesem Brief verrät er auch den Grund für seinen Aufenthalt in Düsseldorf. Dies ist für die Forschung eine wichtige Information, da darüber immer Unklarheit bestand. Dem Künstler Tidemand ging es unter anderem darum, sich in technischer Hinsicht weiterzuentwickeln. Die Akademie in Düsseldorf erwies sich dafür als perfekte Ausbildungsstätte:

Der Grund, weshalb ich Düsseldorf fürs Erste als Aufenthaltsort wählte, war, um mich im Malen zu perfektionieren, worin ich mich als weit zurückgeblieben empfand und ich sah ein, dass ich hier besser als anderswo die Gelegenheit dazu hatte.¹⁵¹

Nach einiger Zeit fragte er Hildebrandt, ob er denn nun in Düsseldorf bleiben solle oder nicht. Tidemand hält dessen Antwort auf Deutsch fest und fügt seine Sicht der Dinge in Norwegisch an:

„Wollen Sie lernen praktisch zu malen so bleiben Sie hier, wollen Sie dagegen sich mehr für die höhere Historienmalerei und Composition ausbilden, so gehen Sie nach München.“ Meine Entscheidung war schnell getroffen, das Malen gut zu lernen war doch zu verlockend für mich, und ich blieb. Dass ich hier solange bleiben würde, hatte ich mir natürlich nicht gedacht – aber ich habe es doch nicht bereut.¹⁵²

¹⁵⁰ KBK NBD. Im Original: „For Modeltegning er ingen Priis udsat, man seer derfor i Modelskolen kun faa gode Tegnere, da de Fleste, naar de kan male et Hoved næsten anseer det for overflødig at tegne der, skjönt Schadow gjør alt for at bevise Nyttens heraf.“

¹⁵¹ KBK NBD. Im Original: „Hvorfor jeg valgte Düsseldorf til Opholdsted for det Første, var for at perfectionere mig i at male, hvori jeg følte at jeg stod langt tilbage og indsa, at jeg her maaske beder end noet andet Sted havde Leilighed dertil.“

¹⁵² NBO Ms. fol. H' 759 k, S. 75. Im Original: „(...) Min Bestemning var dog snart fattet, at lære at male godt, var dog for lokkende for mig, og jeg blev. At jeg skulde blive her saalenge havde jeg naturligvis ikke tenkt mig – men jeg har dog ikke angret det.“

2.6 Nationale Historien und Enttäuschungen in München

Ich war nun reif, um in die sogenannte Meisterklasse aufgenommen zu werden, wo man selbständige Compositionen als Bilder ausführte, da die Klasse, wo ich bis jetzt war, eigentlich nur für Studienköpfe war. So bekam ich auch ein eigenes Atelier, allerdings zusammen mit dem Genremaler Ad[olf] Richter, später mit Korneck.¹⁵³

An einer anderen Stelle schreibt Tidemand in Erinnerung an die Meisterklasse: „Später wurde ich ein Schüler von Dr v Schadow und malte als solcher das ... große(r) Bild Gustav Wasa, die Bauern in Dalkarlien (...)“.¹⁵⁴

Am Beispiel von diesem Gemälde, das den vollen Titel *Gustav Wasa spricht in der Kirche von Mora zu den Männern von Dalarna* trägt, sowie anhand des Entwurfs zu *Håkon Jarls Tod* soll im folgenden Tidemands weitere künstlerische Entwicklung und seine Rezeption und Interpretation norwegischer und schwedischer Geschichte aufzeigen.

In *Gustav Wasa* (Abb. 10) thematisiert Tidemand ein Ereignis der schwedischen Geschichte zu Beginn des 16. Jahrhunderts. Auf dem Bild mobilisiert Gustav Wasa mit seiner Rede in der Kirche von Mora die Männer der schwedischen Region Dalarna zum Widerstand gegen den dänischen König. Man sieht außerdem eine Gruppe aus einem Priester, einem Ministranten und einem Mönch, die vorne rechts an den Rand der Szenerie gedrängt ist. Der junge Adelige Gustav Wasa (1496-1560) stand an der Spitze der nationalen Erhebung Schwedens gegenüber Dänemark. 1523 wurde er deshalb zum schwedischen König Gustav I. Wasa gewählt, was die Auflösung der Kalmarer Union unter dem dänischen König Christian II. und damit die Unabhängigkeit Schwedens bedeutete. Diese politischen Veränderungen bedingten in Schweden auch die Reformation.¹⁵⁵

Schadow zeigte Interesse für *Gustav Wasa*, wofür Tidemand seit 1839 Entwürfe angefertigt hatte. Als das Gemälde 1841 fertiggestellt war, wurde es vom Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen für 600 Taler gekauft und für eine

¹⁵³ NBO Ms. fol. H⁷ 759 k, S. 80. Im Original: „Jeg var nu moden for at optage i den saakaldte Mesterklasse, hvor der udførtes selvstendige Compositioner som Billeder, da den Klasse, hvori jeg hidtil havde været egentlig kun var for Studiehoveder. Jeg fik saaledes et eget Atelier, dog sammen med Genremaleren Ad. Richter, senere med Korneck.“

¹⁵⁴ NBO Brevs. 606: Rückseite Tidemand, Adolph an [Jean-Bapt.] Madou: „Verehrter Hr. Dr.“, undatiert.

¹⁵⁵ Vgl. Jarlert, Anders: *Schweden II. Reformation bis Neuzeit*. In: TRE (TRE), Bd. 30 Berlin / New York 1999, S. 649.

Ausstellung an den Kunstverein in Christiania ausgeliehen.¹⁵⁶ Das Gemälde gilt somit als erster größerer Erfolg Tidemands, der in Deutschland und Norwegen wahrgenommen wurde.

Die Düsseldorfer Studienzeit war nun abgeschlossen und noch im selben Jahr nutzte Tidemand den Erlös des Verkaufs von *Gustav Wasa*, um nach München, „wo die großen Meister Cornelius, Kaulbach und andere in voller Tätigkeit waren“,¹⁵⁷ und weiter nach Italien zu reisen.¹⁵⁸ Begleitet wurde Tidemand von seinem Bruder Emil, von dem er stets in allen künstlerischen Belangen beraten, unterstützt und gegebenenfalls verteidigt wurde. Die Wahl seines Reiseziels München war begründet. Er wollte sich in die zeitgenössische Historienmalerei seiner großen Vorbilder vertiefen, wie folgende bislang unbeachtete Passage im Illustretet Nyhedsblad von 1854 zeigt:

Deren Werke zu sehen und unter dem Einfluss einer solchen Umgebung zu arbeiten, war lange mein Wunsch gewesen.¹⁵⁹

Tidemand hatte einen Entwurf zu einer historischen Komposition mit dem Titel *Tod Håkon Jarls* im Gepäck, den er Wilhelm von Kaulbach (1805-1874) vorlegte (Abb. 11). Die Geschichte um Håkon Jarl kann man in Snorri Sturlusons (1178-1241) *Heimskringla* (Weltkreis), den Sagen der nordischen Könige, nachlesen. Als literarische Vorlage könnte Tidemand auch Adam Oehlenschlägers Schauspiel *Hakon Jarl*, das 1807 in *Nordische Gedichte* erschien war, gedient haben. „Jarl“ ist eine Bezeichnung für einen Vertreter der höchsten Adelsschicht des Reiches

¹⁵⁶ Tidemands Mutter – der Vater war inzwischen verstorben – reiste eigens in die norwegische Hauptstadt, um sich das Gemälde anzuschauen. Bei der Verlosung des Kunstvereins erhielt ein Prof. Friedländer im damals russischen Dorpat (heute Tartu in Estland) das Gemälde, später kam es nach Berlin und schließlich wurde es von einer Amerikanerin aus Philadelphia gekauft, wie Tidemand noch Jahrzehnte später in seinen *Erinnerungen aus meiner Kindheit* stolz notiert. Vgl. NB Ms. fol. H' 759 k, S. 80.

¹⁵⁷ „(...) hvor de store Mestere Cornelius, Kaulbach og fl. vare i fuld Virksomhed“, siehe N.N.: *Bidrag til A. Tidemands Biographi*. In: Illustretet Nyhedsblad Jg. 3 (1854) 52, S. 208. Das „Illustrierte Nachrichtenblatt“ erschien jeden Samstag in Christiania (Oslo).

¹⁵⁸ Vgl. Sørensen, Bodil: *Tidemand, Adolph* In: NKL 2005, S. 183. Hier zieht Sørensen erstmals in Erwägung, dass Tidemand seinen Verkaufserlös für die Reise nutzte und nicht, wie sie noch mit Malmanger im Artikel im NKL angenommen hatte, ein staatliches Reisestipendium dafür erhalten hatte. Vgl. Malmanger, Magne / Bodil Sørensen. *Tidemand, Adolph*. In: NKL, Bd. 4. Oslo 1986, S. 246.

¹⁵⁹ N.N.: *Bidrag til A. Tidemands Biographi*. In: Illustretet Nyhedsblad Jg. 3 (1854) 52, S. 208. Im Original: „At see disses Værker og at arbeide under saadanne Omgivelsers Paavirkning havde længe været mit Ønske.“

während der Wikingerzeit, der im Laufe des 13. Jahrhunderts durch den Titel „Herzog“ verdrängt wurde.¹⁶⁰

In Düsseldorfer Manier thematisiert Tidemand in dem Entwurf die Christianisierung Norwegens durch die sogenannten „Missionskönige“¹⁶¹ Olav Tryggvasson und Olav II. im ersten Drittel des 11. Jahrhunderts. Der Entwurf sah drei Felder vor, wovon das mittlere mit dem gebogenen Abschluss den schlafenden Jarl Håkon zeigt, der sich mit seinem Knecht Kark vor Olav Tryggvasons Männern versteckt. In diesem Moment schleicht sich Kark heran, um seinen Herrn im nächsten Augenblick mit dem Dolch zu töten. Dessen Kopf will er am folgenden Tag seinem Verfolger überbringen. Flankiert ist diese zentrale dramatische Szene auf der einen Seite von einem Bild Olav Tryggvasons, der, nachdem er Kark als Verräter hingerichtet hatte, von den trøndischen Bauern zum ersten norwegischen König – Olav I. Tryggvason – erhoben wurde. Auf dem Bild rammt der ehemalige Wikinger, der in England getauft wurde,¹⁶² das Kreuzbanner in norwegischen Boden und demonstriert den Sieg des Christentums über das Heidentum Håkon Jarls.

Auf der anderen Seite ist der ebenfalls auf einer seiner Wikingerfahrten zum Christentum bekehrte und in Frankreich getaufte Olav II. Haraldson in einer Szene zu sehen,¹⁶³ die ihn in Hundorp im norwegischen Gudbrandsdal, wo sich in heidnischer Zeit der Thing zu seinen Versammlungen traf, beim Niederreißen einer Statue des nordischen Gottes Thor zeigt.¹⁶⁴ Olav II. Haraldson gilt als Vollender der norwegischen Christianisierung und wurde später als Olav der Heilige zum Schutzpatron Norwegens ernannt.¹⁶⁵

Kaulbach äußerte sich abfällig gegenüber Tidemands Entwurf: „Da haben wir wieder so eine D[üsseldor]f[er]. Mordgeschichte, Düsseldorfer sind so rechte Beinsieder“.¹⁶⁶ Er riet dem Norweger dieses Thema aufzugeben und sich wichtigeren Themen zuzuwenden. Tidemand zitiert Kaulbach weiter auf Deutsch:

„Was Sie hier mit Talent zur Nebensache gemacht haben, den Sturz des Heidenthums, müßten Sie zur Hauptsache machen, das andere ist Nebensache.“¹⁶⁷

¹⁶⁰ Tuchtenhagen: *Kleine Geschichte Norwegens*. München 2009, S. 19.

¹⁶¹ Tuchtenhagen 2009, S. 22.

¹⁶² Vgl. Tuchtenhagen 2009, S. 24.

¹⁶³ Vgl. Krag, Claus: *Olav 2 Haraldsson den hellige*. In: NBL, Bd. 7. Oslo 2003, S. 116ff.

¹⁶⁴ Vgl. Malmanger 2003, S. 20f. und Askeland 1991, S. 61.

¹⁶⁵ Vgl. Krag 2003, 116ff.

¹⁶⁶ NBO Ms. fol. H' 759 k, S. 86f.

¹⁶⁷ NBO Ms. fol. H' 759 k, S. 87.

Malmanger erklärt Kaulbachs Reaktion mit dem unterschiedlichen Verständnis von Historienmalerei in Düsseldorf und in München. Tidemands Bildkomposition konzentriert sich in Anlehnung an seinen Lehrer Hildebrandt auf das individuell-menschliche, psychologische Drama innerhalb des historischen Motivs. Ausdruck Münchner Ideale wäre es gewesen, den historisch bedeutenden Moment der Einführung des Christentums in den Mittelpunkt zu rücken.¹⁶⁸

Kaulbach äußerte sich insgesamt recht sarkastisch gegenüber der Düsseldorfer Malerei und machte in seiner Kritik auch nicht vor den Leistungen angesehener Künstler halt. Über Carl Friedrich Lessing (1808-1880) sagte er, so Tidemand:

„Er gibt sich zu sehr den Zufälligkeiten hin bei seinen historischen Bildern.“ Das schnitt mir ins Herz, da ich, aus D[üsseldorf] kommend, natürlich hohe Achtung vor Lessing hatte.¹⁶⁹

Die Brüder Tidemand waren enttäuscht:

Ich kann nicht verneinen, dass seine Kritik einen schmerzhaften Eindruck auf mich machte. (...) Ich ging sehr niedergeschlagen nach Hause und erzählte Emil meine Erlebnisse. Er nahm sich die Sache sehr zu Herzen.¹⁷⁰

Tidemand beendete das Gemälde erst 1846. Zwar nahm er kleine Veränderungen vor, doch seine ursprüngliche Komposition, mit dem dramatischen Moment zwischen dem Mörder und dem schlafenden Jarl als Hauptmotiv, verwarf er nicht.¹⁷¹

Unabhängig von der unterschiedlichen Auffassung von Historienbildern in Düsseldorf und München wird an den beiden Bildbeispielen deutlich, dass Tidemand als Historienmaler auf der Suche nach historischer Legitimierung der schwedisch-norwegischen Union bzw. der norwegischen Nation ist. Es entsteht der Eindruck, dass Tidemand die historischen Ereignisse um Gustav Wasa auch für Norwegen gültig machen will, obwohl Norwegen faktisch während der Kalmarer Union gegenüber Schweden und Dänemark gleichermaßen politisch an Bedeutung verloren

¹⁶⁸ Vgl. Malmanger 2003, S. 21.

¹⁶⁹ NBO Ms. fol. H' 759k, S. 85. Im Original: „Er gibt sich zu sehr den Zufälligkeiten hin bei seinen historischen Bildern.“ Det skar mig i hjertet, da jeg kommen fra Df. naturligvis satte høi Pris paa Lessing.”

¹⁷⁰ NBO Ms. fol. H' 759k, S. 87. Im Original: „Jeg kan ei negte hans Critic gjorde et voldsomt Indtryk paa mig.(...) Jeg gik meget nedslaat hjem og fortalte Emil mine Oplevelser. Han tog Sagen meget heftig.”

¹⁷¹ Vgl. Furnes 2005, S. 33.

hatte und nach der Auflösung der Kalmarer Union durch die Schweden dennoch bis 1814 in Union mit Dänemark geblieben war. Es ist daher vorstellbar, dass Tidemand die Bedeutung, die Gustav Wasa als Anführer der schwedischen Bauernerhebung, als Befreier von der dänischen Übermacht und Initiator der Reformation für die schwedische Geschichte hat, auf die während der Entstehungszeit des Gemäldes 1841 aktuelle schwedisch-norwegische Union übertragen möchte.

Olav I. Tryggvason (968-1000) und Olav II. Haraldson (995-1013), die ihre Heimat als heidnische Wikinger verlassen und als bekehrte und getaufte Christen dorthin zurückgekehrt waren,¹⁷² übernehmen als Bekämpfer des Heidentums und Begründer des norwegischen Einheitskönigtums ebenfalls eine sinnstiftende Funktion.

Stilistisch ist Tidemands Düsseldorfer Prägung in den beiden Gemälden zwar klar erkennbar. Jedoch knüpft Tidemand auch an die Ideen der Nazarener an. Wie Fastert in ihrer Arbeit zur Geschichtsrezeption der Nazarener aufzeigt, wählten diese für ihre nationalen Historien in Bezug auf Deutschland Friedrich Barbarossa als Hoffnungsträger nach den Freiheitskriegen für die anzustrebende deutsche Einheit aus. Karl der Große wurde als bekehrter und getaufter Stifter und Schirmherr der deutschen Nation interpretiert und Rudolf von Habsburg als Symbolfigur im Kampf gegen Napoleon.¹⁷³

¹⁷² Vgl. Krag 2003, S. 116ff.

¹⁷³ Vgl. Fastert 2000, S. 107ff, S. 43ff. und S. 185ff.

2.7 Italien: Annäherung an das Volksleben

Nach den Erlebnissen in München erkrankte Tidemand schwer. Er beschloss, sobald er wieder auf den Beinen sein würde, früher als geplant nach Italien weiterzureisen.

Mit München rechnet er ab:

Wie der Meister (Kaulbach), so dachten und sprachen auch alle seine Schüler, sie hatten die größte Verachtung gegenüber D[üsseldor]f[er] Kunst und ich fühlte mich dort sehr unwohl. Es war ein Hochmut und eine Überheblichkeit und ein Schwadronieren mit hochtrabenden Floskeln und gelehrten philosophischen Redewendungen, die, wie ich fand, nur wenig zu meiner einfachen Auffassung vom Wesen der Kunst passten. Sie zeichneten alle nur Kartons, man kam nie darüber hinaus und einige beschäftigten sich damit jahrelang (...).¹⁷⁴

Im Herbst 1841 reiste er über Venedig und Florenz bis nach Rom, wo er sich auch am längsten aufhalten sollte.¹⁷⁵ Tidemand gehört damit noch einer Generation von Künstlern an, die eine Reise nach Italien als Möglichkeit betrachtete, sich – in seinem Fall gerade in koloristischer Hinsicht – den „letzten Schliff“ zu geben.¹⁷⁶ Schon bei Tidemands 11 Jahre jüngeren Freund und Kollegen, dem Maler Hans Fredrik Gude (1825-1903), machte sich ein Umbruch bemerkbar. Der Norweger, mit dem er für *Die Brautfahrt in Hardanger* 1848 eine Arbeitsgemeinschaft bilden wird, unternahm die Reise zu den italienischen Kunststätten schon nicht mehr. Tidemand studierte sowohl die alten Meister wie auch die zeitgenössische Kunst und bewegte sich in den deutsch-skandinavischen Kreisen um Overbeck und Thorvaldsen. Leider gibt er meines Wissens aus dieser Zeit schriftlich keine Auskunft über seine Italienerfahrung. Doch nach einem Besuch in Overbecks Atelier notierte Emil:

¹⁷⁴ NBO Ms 759k, S. 88f. Im Original: „Som Mesteren (Kaulbach) saa tenkte og talte saa ogsaa alle hans Elever, de havde den største Foragt for Df. Kunst og jeg følte mig meget uhyggeligt der. Det var et Overmod og en Overlegenhed og Svadroneren med hoitravende Floskler og lærde filosofiske Talemaader som jeg syndtes passede kun lidt til min enkle Opfatning af Kunstens Vesen. De tegnede alle blot Cartons, men kom aldrig derudover og nogle holdt paa i Aarevis (...).“

¹⁷⁵ Vgl. N.N.: *Bidrag til A. Tidemands Biographi*. In: *Illustreret Nyhedsblad* Jg. 3 (1854) 52, S. 208 und Askeland 1991, S. 326. Dietrichson beleuchtet eher das gesellige Leben der Künstler in Rom allgemein, als Auskunft darüber zu geben, ob und womit sich Tidemand künstlerisch beschäftigte. Vgl. Dietrichson I, S. 79-92.

¹⁷⁶ Eine ausführliche Darstellung zur „Grand tour“, die zum festen Bestandteil von jungen Adeligen, später von bürgerlichen Männern und von Künstlern wurde, findet sich bei Knoll, Gabriele M.: *Kulturgeschichte des Reisens. Von der Pilgerfahrt zum Badeurlaub*. Darmstadt 2006, S. 35-42.

Adolf [sic!] war ganz eingenommen von dem, was er sah und wir wollen Overbecks Atelier öfter besuchen.¹⁷⁷

Das Leben der Italiener nahm die ausländischen Künstler stark ein. Die in Italien entstandenen Landschafts- und Genrebilder verkauften sich gut im Norden.¹⁷⁸ Auch Tidemand widmete sich Studien nach lokalen Modellen, die in Volkstrachten posierten. In diesem Kontext entstand beispielsweise das stilistisch den Nazarenern nahe stehende Gemälde *Junges Mädchen aus Subiaco* (Abb. 12). Es zeigt eine junge Frau in festlicher Tracht. Die Arbeit hat sie niedergelegt, sie hält nur noch einen Faden ihrer Spindel in den Fingern. Der Bildausschnitt gibt zudem den Blick auf die in goldenes Licht getauchte Landschaft frei.

Malmangers Ansicht, dass Tidemands Interesse an der nazarenischen Malerei erst mit dem in der norwegischen Tidemand-Forschung als legendär geltenden Altarbild-Auftrag aufkommt, den er noch vor seiner Abreise nach Italien vom Kunstverein Christiania erhalten hatte, teile ich nicht.¹⁷⁹ Wie gezeigt wurde, waren ihm die Nazarener seit Beginn seines Studiums ein Begriff. Tidemands Lehrer und viele seiner Vorbilder u. a. Lund, Schadow, Cornelius und der bei ihm arbeitende Kaulbach waren von den Nazarenern beeinflusst oder sogar selbst Mitglieder des ursprünglich anti-akademischen Künstlerbundes.¹⁸⁰ Die Düsseldorfer Malerei basierte zu großen Teilen auf der Rezeption nazarenischer Kunst. Malmangers Behauptung, Tidemands künstlerische Interessen gingen eigentlich in eine andere Richtung und ohne seinen Italienaufenthalt hätte er den Altarbildauftrag sicherlich anders gestaltet, bezweifle ich deshalb.¹⁸¹

Dass auch Tidemand in den Bann der Bruderschaft gezogen wurde, verwundert angesichts der bisherigen Analyse nicht, faszinierte deren idealistisch-religiöser und die Kunst erneuernde Ansatz damals doch viele junge Künstler.¹⁸² Die Nazarener

¹⁷⁷ Tidemand, Emil: Tagebuchnotiz 17. Januar 1842, der Atelierbesuch war am Tag vorher. Hier zitiert nach: Malmanger 1989, S. 249. Im Original: „Adolf var ganske indtaget i hvad han saae, og vi vil oftere besøge Overbecks Atelier.“

In Emils Notizen finden sich einige Seiten über den Italienaufenthalt, deren Auswertung im Rahmen dieser Arbeit jedoch nicht möglich ist.

¹⁷⁸ Vgl. Lange, Marit: *Ung pike fra Subiaco, 1842*. In: Ausst.Kat. Oslo, Nasjonalgalleriet 2003: Der aander en tindrende Sommerluft varmt over Hardangerfjords Vande..., S. 85.

¹⁷⁹ Magne Malmanger verfasste einen eigenen Artikel zum „Altarbild, das nie gemalt wurde“: Vgl. den bereits genannten Aufsatz Malmanger, Magne: *Altartavlen som aldri ble malt*. In: På Klassisk Grund. Meddelelser fra Thorvaldsen Museum 1989. Kopenhagen 1989, S. 247-260.

¹⁸⁰ Vgl. Schindler, Herbert: *Nazarener. Romantischer Geist und christliche Kunst im 19. Jahrhundert*. Regensburg 1982, S. 25 und 49.

¹⁸¹ Vgl. Malmanger 1989, S. 256.

¹⁸² Vgl. Schindler 1982, S. 11f.

waren zum damaligen Zeitpunkt *die* Künstlervereinigung schlechthin und wer als Nordeuropäer nach Rom fuhr, besuchte nicht nur Thorvaldsen, sondern selbstverständlich auch den Hauptinitiator dieser Vereinigung, Friedrich Overbeck. Offenbar war es Tidemands Ziel, nazarenische Kunst an ihrem Entstehungsort zu sehen. Rückblickend fasst Tidemand sein Italienerlebnis im *Illustreret Nyhedsblad* 1854 zusammen:

Wir besuchten alle interessanten Orte ohne jedoch länger dort zu verweilen, denn Rom, das wir als Aufenthaltsort gewählt hatten, zog uns mächtig an. In dieser Stadt studierte ich die alten Meister und machte fleißig Studien nach der Natur. Nachdem ich Neapel und Sizilien besucht hatte, kehrte ich im Herbst 1842 nach 6-jähriger Abwesenheit zurück in mein Vaterland.¹⁸³

Offensichtlich hatten sich die Brüder Tidemand schon im Vorfeld darüber Gedanken gemacht, wie Adolphs (ökonomische) Zukunft in Christiania aussehen könnte. Aus einem Brief, den Emil noch aus Rom an den gemeinsamen Freund Joachim Frich (1810-58) nach Norwegen schreibt, geht hervor, dass es ein Wunschtraum Frichs war, dort gemeinsam mit Adolph eine Malschule zu errichten – sicherlich, um die Künstler im eigenen Land zu fördern, aber vor allem auch, um als Künstler finanziell abgesichert zu sein. Emil kommentiert:

Adolph sitzt und grinst in diesem Augenblick in seinen langen Ziegenbart über dein Lieblingsprojekt, gemeinsam eine Malerschule zu errichten, und er meint, dass Ihr beide das Gold noch in der Tasche hören werdet mit diesem Vorhaben.¹⁸⁴

¹⁸³ N.N.: *Bidrag til A. Tidemands Biographi*. In: *Illustreret Nyhedsblad* Jg. 3 (1854) 52, S. 208. Im Original: „Alle interessante Steder besøgte vi, uden dog at standse længere Tid, thi Rom, som vi havde valgt til Opholdssted, drog os mægtigt videre. I denne Stad studerede jeg de gamle Mestere og gjorde flittigen Studier efter Naturen. Efter at have besøgt Neapel og Sicilien vendte jeg om Høsten 1842 tilbage til mit Fædreland efter en Fraværelse af 6 Aar.“

¹⁸⁴ Emil Tidemand am 14. April 1842 aus Rom an Joachim Frich, zitiert nach Noss, Aagot: *Joachim Frichs draktakvareller* (Norske folkedragter; [2]). Oslo 1973, S. 10. Im Original: „Adolph sidder og griner i dette Øjeblik i sit lange Bukkeskjeg ower Dit Yndlingsproject, at oprette en Malerskole i Fælleskab, og han mener, at I Begge nok ville komme til at høre Guldets klinge i Fikken ved dette Foretagende.“

Der in Bergen geborene Joachim Frich und Adolph Tidemand hatten zeitgleich in Kopenhagen studiert. Frich ging im Gegensatz zu Tidemand dann weiter zu Dahl nach Dresden und schließlich nach München. Frich hatte sich bereits 1840 in Christiania niedergelassen und lehrte dort an der Zeichenschule. Offenbar wollte er die Zeichen- zu einer Malerschule ausweiten und auch Tidemand in dieses Projekt einbeziehen. Frich war als Vorstandsmitglied des Kunstvereins, der Nationalgalerie, der Zeichenschule sowie des 1844 gegründeten „Vereins zur Bewahrung norwegischer Altertümer“ eine zentrale Person der norwegischen Kulturpolitik. Vgl. Noss 1973, S. 10.

Der finanzielle Aspekt des modernen Künstlerdaseins rückt hiermit in den Fokus. Tidemand reist über Wien, Prag, Dresden, wo er Johan Christian Dahl besuchte,¹⁸⁵ und Berlin Richtung Norden und schiffte sich in Stralsund nach Norwegen ein.

2.8 Existenzgründung: Als Fremder im eigenen Land

Nach 10-jährigem Studium im Ausland hatte Tidemand die Absicht, sich in seiner Heimat Norwegen als Künstler niederzulassen. Die Chancen standen gut angesichts des bereits erwähnten Auftrages für das Altarbild, der ihn wohl finanziell abgesichert hätte. In Christiania erfuhr er jedoch, dass der Kunstverein verlangte, dass die Arbeit in Rom oder zumindest in Deutschland ausgeführt werden sollte. Dies sollte wohl ein Qualitätsmerkmal sein. Tidemand fasste diese Forderung jedoch als Zeichen von Misstrauen auf.¹⁸⁶ Da der Kunstverein und Tidemand in der Angelegenheit, die als „berühmte Altarbildsache“¹⁸⁷ in die norwegische Kunstgeschichtsschreibung einging, nicht einig wurden, wurde ihm der Auftrag wieder entzogen und es entfachte sich der sogenannte „Altarbildstreit“¹⁸⁸, eine langwierige, bittere und inzwischen legendäre Zeitungspolemik zwischen Emil Tidemand und Johan Sebastian Welhaven (1807-73) - beide Mitglieder des 1836 eingerichteten Kunstvereins - die bis 1844 andauerte. Am Ende führte der Nazarener Eduard von Steinle (1810-1886) den Auftrag für die Erlöserkirche in Christiania aus.¹⁸⁹

Die heftigen Diskussionen um das Altarbild erscheinen mir vor allem als ein Symptom für die ersten Versuche des Etablierens eines eigenen Kunstmilieus in der Hauptstadt. Dabei prallten verschiedene Vorstellungen aufeinander. Einzelne Protagonisten suchten sich zu profilieren. Schnitler ist der Ansicht, dass Tidemand, der die Hauptstadt vorher nie besucht hatte, weil er Norwegen im Alter von 18

¹⁸⁵ Vgl. Schnitler, Carl W.: *Adolph Tidemand og Henrik Wergeland. Kunstnerforhold i Kristiania i 1840-arene*. In: Brøgger, A. W. / Emil Hannover, / Axel L. Romdahl (Hrsg.): *Kunst og haandverk: nordiske studier*. Kristiania 1918, S. 203.

¹⁸⁶ Vgl. Sørensen NKL 2005, S. 183.

¹⁸⁷ Dietrichson I, S. 93.

¹⁸⁸ Dietrichson I, S. 99.

¹⁸⁹ Vgl. Sørensen 2005, S. 183. Dietrichson befasst sich mit der Angelegenheit ausführlich in einem eigenen Kapitel, siehe Dietrichson I, S. 93-115. Magne Malmanger Aufsatz „Altertavlen som aldri ble malt“ wurde bereits an anderer Stelle erwähnt.

Jahren verlassen hatte, zunächst ziemlich überfordert und orientierungslos zwischen den beiden ihm fremden kultur- und kunstpolitischen Positionen gestanden hat.¹⁹⁰ Für Tidemand war der Entzug des Auftrags zum einen Ausdruck mangelnden Vertrauens und des Unverständnisses für seine künstlerische Herangehensweise, aus vor der Natur angefertigten Skizzen ein Atelierbild herzustellen. Aber vor allem bedeutete er den Verlust eines Auftrags und damit eines Einkommens.

Dennoch war dieser Norwegenaufenthalt entscheidend für Tidemands künstlerische Weiterentwicklung. Der in der Forschungsliteratur als Nationalromantik bezeichnete Prozess der Identitätsfindung der Norweger in Literatur, Musik und Malerei, näherte sich in den 1840er und -50er Jahren einem Höhepunkt. Tidemand stand unter dem Einfluss dieses Prozesses, hatte aber auch als Akteur wesentlichen Anteil.

In diesem Kontext gab es an der Führungsspitze des Kunstvereins zwei Parteien, die „Patrioten“ und die „Danomanen“: Der im Kontext des Engagements für die Abschaffung des judenfeindlichen Passus’ in der norwegischen Verfassung bereits erwähnte Theologe und Dichter Henrik Wergeland gehörte dem Kreis der „Patrioten“ an, die im Gegensatz zu den „Danomanen“ um den oben genannten Welhaven im Streit um das norwegische Kulturerbe für eine sprachliche und kulturelle Lösung von Dänemark eintraten.¹⁹¹ Wergeland setzte sich in unzähligen Veröffentlichungen vor allem für ein religiös fundiertes und demokratisches Menschen- und Geschichtsbild ein, das die Auffassung norwegischer Identität nachhaltig beeinflusste. In dem kleinen Bändchen *Nordmandens Katechisme* (*Katechismus des Norwegers*), das 1832 das erste Mal erschienen war und das er im Jahr seines Todes 1845 überarbeitete und ein zweites Mal publizierte, stellte Wergeland in einem Frage- und Antwortkatalog die wichtigsten religiösen, moralischen und politischen Begriffe und Bekenntnisse zusammen, die dem Norweger den Weg zum idealen Staatsbürger aufzeigen sollten. In Tidemands Nachlass finden sich Vorlagen Wergelands und Tidemands für das Titelemblem der zweiten Ausgabe von 1845 (Abb. 13 und Abb. 14). Es zeigt einen norwegischen Bauern in Tracht, der die norwegische Verfassung gleich den Gebotstafeln Moses’ präsentiert. Darunter steht die drohende Ankündigung:

¹⁹⁰ Vgl. Schnitler 1918, S. 202f.

¹⁹¹ Vgl. hierzu Askeland 1991, S. 97ff. Im Original: „Hör mig Despot! Jeg være vil Din Pestilents mens jeg er til. For Norges Lov i Dölens’ Haand, skal briste dine Sklavers’ Baand.”

Hör mich an Despot! Ich werde die Pest für dich sein, solange ich existiere.
Denn Norwegens Gesetz in der Hand des Talbewohners wird die Fesseln deiner
Sklaven sprengen.¹⁹²

Wergeland greift meines Erachtens das biblische Motiv des Exodus auf und überträgt diesen für Christen- und Judentum zentral stehenden Gründungsmythos auf das norwegische Volk und dessen Konflikt mit Dänemark, indem er Anspielungen auf die jüdische Knechtschaft unter den Ägyptern (2. Mose 1), die 10 Plagen als Mittel der Befreiung (2. Mose 7-11) und die Gesetzgebung (2. Mose 20ff.) macht. Den Führer der Israeliten, Moses, der mit seinen Gesetzestafeln vom Berg Sinai herabstieg, stellt er mit dem norwegischen Talbauern auf eine Ebene. Wergeland selbst nennt in den Anweisungen, die er Tidemand in einem Brief vom 18. März 1845 gibt, Luthers Katechismen mit der Auslegung der Zehn Gebote als Vorbild:

Das Beigelegte soll einen Talbewohner in einem Wams (das alte aus dem Gudbrandstal) darstellen, der darunter ein Hemd mit einer Medaille [?] trägt - eine Figur, die, gleich Luthers in den religiösen, in einem neuen „Norwegischen Katechismus“ gebraucht werden soll. Davon soll also ein Holzschnitt angefertigt werden: Aber als Vorlage hierfür taugt nicht einmal mein Stück. Aber würden Sie mir einen guten, etwas ovalen Rohling [?] anfertigen und darin, ohne viel Schatten, mir eine solche Figur zeichnen?¹⁹³

Wergeland spricht sich in seinem Bändchen nicht nur deutlich für die Union Norwegens mit Schweden aus, lobt den schwedisch-norwegischen „Bürgerkönig“ und teilt Seitenhiebe an die Dänen aus. Er kritisiert auch den Katechismus des bereits eingangs in einem anderen Zusammenhang erwähnten Bischof Pontoppidan und appelliert vor allem im fünften Teil des Bandes an die Vernunft und den gesunden Menschenverstand seiner Leser.¹⁹⁴ Somit kann dieses 32-seitige Heftchen, dessen Titelseite nach Vorgaben Wergelands von Tidemand gestaltet wurde, für aussagekräftig für die Deutung der Gemälde Tidemands gehalten werden. Der zwar kurze, aber intensive Austausch mit Wergeland, der bereits 1845 starb, kann als Beleg gewertet werden, dass er mit dessen Ansichten sympathisierte, wenngleich

¹⁹² NBO Ms fol. 584: B15g.

¹⁹³ NBO Ms fol. 584: B15g. Im Original: „Som Indlagte skal forestille en Døl iført Kofte (den gamle Gudbrandsdalske) og derunder Skjorte med Malje – en Figur, der skulde bruges i en ny „Nordmandes Katechisme“ ligesom Luthers i de religiøse. Den skulde altsaa træsnittes: men til Original herfor duer ikke engang mit Stykke. Men vil De slaa mig en god noget oval Rundar og deri uden megen Skygge, tegne mig en saaden Figur?“

¹⁹⁴ Vgl. Wergeland, Henrik: *Nordmandens Katechisme*. 2. überarbeitete Ausgabe. Christiania 1845.

auch zu erwarten gewesen wäre, dass er sich aufgrund seiner familiären Herkunft dem Kreis der „Danomanen“ um Welhaven anschließt.

In seinem ersten Winter in Norwegen studierte Tidemand die Sagaliteratur sowie die Bestände der Altertumssammlung der Universität mit besonderem Fokus auf Schmuck und Waffen und besuchte, so Dietrichson, eine Vorlesung des Historikers Rudolf Keyser zur Kultur und Lebensweise der Vorfahren.¹⁹⁵ Seine Zeichnungen stehen ganz im Zeichen des Düsseldorfer Detailrealismus wie im Vergleich mit Lessings Studien zu Schwertern in Schloss Mickelen bei Düsseldorf ersichtlich wird, die dieser für die *Hussitenpredigt* verwendete (Abb. 15 und 16). Tidemand verkehrte vor allem in akademisch gebildeten Kreisen, z. B. verband ihn mit dem Philologen Georg Sverdrup (1770-1850), den er auch porträtierte, eine enge Freundschaft (Abb. 17).¹⁹⁶

Sverdrup war der erste norwegische Professor für klassische Philologie und für Philosophie, außerdem war er der Hauptverantwortliche für den Aufbau der Osloer Universitätsbibliothek, deren Neubau heute nach ihm benannt ist. In der norwegischen Geschichte ist Sverdrup hauptsächlich für seinen Einsatz für die norwegische Volkssouveränität bekannt. 1814 nahm er als einer der Verfasser des norwegischen Grundgesetzes sowie als Präsident der Reichsversammlung und Leiter der Königswahl am 17. Mai wichtige Funktionen ein. Als Mitglied des Parlaments galt sein besonderes Interesse vor allem der Reform des Bildungswesens – ein Thema, das Tidemand zweifellos interessiert haben muss. Während Tidemands Aufenthalt in Norwegen war Sverdrup als Professor zwar bereits emeritiert, doch war er noch Leiter der Bibliothek und damit sicherlich ein wichtiger Ansprechpartner für Tidemand.¹⁹⁷

Noch während der Altarbildstreit weiter in der Presse ausgetragen wurde, unternahm Tidemand seine erste Studienreise durch das südliche Norwegen. Dabei bereiste er Gegenden, die ihm selbst noch unbekannt waren. Rückblickend hielt er 1854 für das *Illustrered Nyhedsblad* fest:

¹⁹⁵ Vgl. Dietrichson I, S. 121f.

¹⁹⁶ Vgl. Dietrichson I, S. 122.

¹⁹⁷ Vgl. Storsveen, Odd Arvid: *Sverdrup, Georg*. In: NBL, Bd. 9. Oslo 2005, S. 42f.

Ich kannte noch sehr wenig von Norwegen, ausgenommen der nächsten Umgebung meines Geburtsorts. Die Lust und der Drang waren daher groß eine größere Studienreise zu unternehmen, die ich auch im Sommer 1843 antrat.¹⁹⁸

Die Heimat kennenlernen zu wollen, sie zu erforschen, ist nicht nur ein persönliches oder ein spezifisch norwegisches Bedürfnis, sondern vor allem ein zeitgenössisches Phänomen, das um 1800 einsetzte und wie beispielsweise bei Johann Georg von Dillis (1759-1841), Ludwig Richter (1803-84), Hermann Kauffmann (1808-89) oder bei Düsseldorfer Kollegen wie Andreas Achenbach (1815-1910) bedeutete, die heimatliche Landschaft und die Qualitäten nicht mehr des italienischen, sondern des heimatlichen Landlebens neu zu „entdecken“ und wertzuschätzen.¹⁹⁹

Im Folgenden wird Tidemands erste Reise durch Norwegen im Sommer 1843 in den Blick genommen und in einem weiteren Schritt der Frage nachgegangen, welche Konsequenzen die Reise für ihn hatte.

2.8.1. Tidemands erste Studienreise durch Norwegen 1843

Anhand von Zeichnungen, Skizzen und Studien, die Tidemand datiert und mit dem Orts- bzw. Modellnamen versehen hat, kann man den Verlauf seiner Reise nachvollziehen (Abb. 18).²⁰⁰ Ausgangspunkt der Reise war Christiania. Der Künstler reiste zunächst nach Eidsvoll nördlich der Hauptstadt. Dann fuhr er mit dem Dampfboot über den See Mjøsa nach Hamar und weiter ins Landesinnere durch die

¹⁹⁸ N.N.: *Bidrag til A. Tidemands Biographi*. In: *Illustreret Nyhedsblad* Jg. 3 (1854) Nr. 52, S. 208. Im Original: „Som Jeg kjendte endnu meget lidet til Norge, naar undtages den nærmeste Omgivelse af min Fødebygd; Lysten og Trangen var derfor stor til at foretage en større Studiereise, som ogsaa om Sommeren 1843 fattes i Værk.“

¹⁹⁹ Vgl. Claasen 1996, S. 11. Das Alpenvorland, die Probstei, Böhmen, der Harz und die Sächsische Schweiz sowie der Hunsrück standen bei den genannten Künstlern beispielsweise auf dem Programm. Vgl. zu den einzelnen Künstlern entsprechend Ausst.Kat. München, Staatliche Graphische Sammlung 1991/92: *Volkstracht und Landschaft in Altbayern. Ihre Entdeckung um 1800 durch Johann Georg Dillis und seine Zeitgenossen*; Ausst.Kat. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, München, Bayerische Staatsgemäldesammlung. Neue Pinakothek 2003/04: *Ludwig-Richter – Der Maler. Ausstellung zum 200. Geburtstag*; Ausst.Kat. Düsseldorf, Kunsthalle / Hamburg, Altonaer Museum; Linz, Landesgalerie am Oberösterreichischen Landesmuseum 1997/98: *Andreas und Oswald Achenbach: Das A und O der Landschaft*.

²⁰⁰ Vgl. Dietrichson I, S. 123ff; vgl. aus ethnologischer Perspektive Noss 1981; vgl. aus jüngster kunsthistorischer Perspektive den Aufsatz von Sørensen, Bodil: *Tidemand og Gude. Studiereisene i Norge 1843*. In: Ausst.Kat. Oslo, Nasjonalgalleriet, Kobberstikk- og håndtegningssamlingen 1989: *Tidemand og Gude. Studiereisene i Norge 1843*, S. 3-35 und Askeland 1991, S. 130ff.

Gebirgstäler Østerdal, Gudbrandsdal und Bøverdalen. Er reiste weiter Richtung Westen nach Luster in Sogn und über den Sognefjord nach Granvin und Ullensvang in Hardanger. Sørensen geht davon aus, dass er über Bergen an der Westküste und seinen Heimatort Mandal in Südnorwegen wieder nach Christiania zurückkehrte.²⁰¹

Da Tidemand selbst keine Auskunft darüber gibt, weshalb er diese Route vom Südosten des Landes nach Westnorwegen wählte, können nur Vermutungen angestellt werden. Der Ort Eidsvoll ist beispielsweise sowohl für die alte als auch für die jüngste Geschichte Norwegens bedeutsam, denn er ist einerseits ein ehemaliger Tingkreis und andererseits der Ort, wo sich die Norweger 1814 die Verfassung gegeben hatten. Es mag auch persönliche Gründe für Tidemand gegeben haben dort Halt zu machen, denn sein Freund Henrik Wergeland war dort aufgewachsen und dessen Familie lebte noch in Eidsvoll. Die gute Erreichbarkeit durch die Nähe zur Hauptstadt könnte ein weiterer Grund für die Wahl der Route gewesen sein. Außerdem lagen weitere, für einen an der Geschichte des Landes interessierten Maler, bedeutsame Erinnerungsorte auf der Strecke, wie der Tingkreis in Hundorp und die Kirche in Garmo, in der, laut einer Notiz Tidemands auf einer Zeichnung der Kirche, der norwegische Nationalheilige Olav getauft worden sein soll (Abb. 121). Tidemand wählte zudem Ziele und Unterkünfte, die unter norwegischen und ausländischen Reisenden schon bekannt waren und wie die westnorwegische Gebirgslandschaft bereits zum Kanon einer Bildungsreise durch Norwegen gehörten. Vielleicht hat sich Tidemand auch Ratschläge bei den Künstlern Johannes Flintoe (1787-1870) und Johan Christian Dahl (1788-1857) eingeholt, mit denen er bekannt war und die beide schon von Christiania nach Bergen gereist waren. Die Leistung des in Kopenhagen geborenen und nach Norwegen „eingewanderten“ Flintoe für die künstlerische Entdeckung des Landes und seiner Einwohner wird in der Forschung neben der des von Bergen nach Dresden „ausgewanderten“ Johan Christian Dahl hoch geschätzt.²⁰² Beide gelten als Begründer einer modernen norwegischen Malerei. Flintoe gilt als einer der ersten Künstler, der nicht nur die norwegische Gebirgsnatur studiert hat, sondern auch das norwegische Bauernleben und die norwegische Frühgeschichte zum Bildthema erhob. Außerdem hatte er für die Snorre-Übersetzung Jacob Aalls die historischen Landschaften gezeichnet.²⁰³ Dahl malte im Ausland

²⁰¹ Vgl. Sørensen 1989, S. 3.

²⁰² Vgl. Niemi, Einar: *Norsk innvandringshistorie*, Bd. 2: I nasjonalstatens tid 1814-1940. Oslo 2003, S. 51. Flintoes Vater war Norweger.

²⁰³ Vgl. Schnitler 1918, S. 204.

zunächst norwegische Phantasielandschaften bevor er 1826 zu einer ersten Studienreise durch seine Heimat aufbrach.²⁰⁴

Es gab aber auch deutsche Künstler, die Norwegen schon besucht hatten. Dazu zählte auch Andreas Achenbach (1815-1910) aus Düsseldorf, der bereits in den 1830er Jahren in Norwegen war und Tidemand beraten haben könnte. Ohnehin war die Anzahl von Deutschen, die nach Norwegen reisten, seit dem politischen Umbruchsjahr 1814 deutlich angestiegen.²⁰⁵

Gleich von mehreren Seiten war Tidemand vermutlich auf einen Ort im westnorwegischen Sogn aufmerksam gemacht worden, den er ebenfalls auf seiner Reise besuchte: In Ytre Kroken befand sich für die zahlreichen Norwegenreisenden ein internationaler (Künstler-)Treffpunkt im Haus des Kartographen, Historikers und ehemaligen Offiziers, dem sogenannten „Kapitän“ Gerhard Munthe (1795-1876). Munthe war vielseitig interessiert und bekannt für seine Gastfreundschaft. Munthes Person, sein kulturhistorisches und –politisches, sein identitätsstiftendes Engagement für das junge Norwegen sind sowohl in der norwegischen als auch in der deutschen Forschungsliteratur wenig untersucht. Aus diesem Grund und weil Tidemand Munthe persönlich kennengelernt hat, soll seine Person kurz in den Blick genommen werden.²⁰⁶

Munthe entstammt einer Offiziersfamilie. Er war auf dem Hof Ytrekroken geboren, das seit 1841 auch sein Alterssitz war. Nach einer Offiziersausbildung, die er im Alter von zwölf Jahren an der Kriegsschule in Christiania begonnen hatte, diente er

²⁰⁴ Laut Zbikowski wären Dahls Norwegenbilder ohne die topographischen Ansichten des dänischen Landschaftsmalers Erik Pauelsen (1749-1790) nicht denkbar gewesen. Mit der finanziellen Unterstützung des dänischen Kronprinzen Frederik hatte Pauelsen 1788 das damals noch zum dänischen Reich gehörende Norwegen bereist und die norwegische Gebirgswelt zeichnerisch entdeckt. Nach seiner Rückkehr nach Kopenhagen war er mit der Veröffentlichung der Norwegen-Zeichnungen als Kupferstiche sehr erfolgreich. Zahlreiche Künstler, darunter Johan Christian Dahl, Thomas Fearnley, Heinrich August Grosch und Caspar David Friedrich, ließen sich Zbikowski zufolge von seinen Norwegenbildern beeinflussen. Auf Dahl wirkte insbesondere Pauelsens Gespür für die dramatische Wiedergabe der norwegischen Natur, vgl. Zbikowski, Dörte: *Erik Pauelsen*. In: Ausst.Kat. Kunsthalle Kiel 2005: Die Kopenhagener Schule, S. 262f. Wittekind nimmt die geographisch und topographisch „richtig“ dargestellten norwegischen Landschaften Dahls in den Blick und hinterfragt sie nach ihrem symbolischen und historischen Gehalt, vgl. Wittekind, Susanne: *Natur, Volk und Geschichte. Die künstlerische Konstruktion Norwegens in der Landschaftsmalerei Johan Christian Clausen Dahls (1788-1857)*. In: Kleinschmidt, Erich (Hrsg.): *Die Lesbarkeit der Romantik. Material, Medium, Diskurs*. Berlin 2009, S. 309-335.

²⁰⁵ Vgl. Klose, Olaf: *Reisen*. In: Ders. / Lilli Martius: *Skandinavische Landschaftsbilder. Deutsche Künstlerreisen von 1780 bis 1864 (Studien zur schleswig-holsteinischen Kunstgeschichte; 13)*. Neumünster 1975, S. 63. Auch die benachbarten Engländer brachten Norwegen ein großes Interesse entgegen. Vgl. hierzu exemplarisch die imagologische Untersuchung von Fjågesund, Peter / Ruth A. Symes: *The Nothern Utopia. British Perceptions of Norway in the Nineteenth Century* (Studia Imagologica. Amsterdam Studies on cultural identity; 10). Amsterdam / New York 2003.

²⁰⁶ Wenn nicht anders vermerkt folge ich in meinen Ausführungen zu Gerhard Munthe Klose 1975, S. 95f. und Engesæter, Aage: *Munthe, Gerhard*. In: NBL, Bd. 6. Oslo 2003, S. 398f.

bis 1830 als Major in der Armee. Da die veränderten politischen Grenzen eine neue Generalkarte der skandinavischen Halbinsel erforderten, widmete Munthe sich 1816 im Auftrag des schwedisch-norwegischen Königs Carl XIV. Johan, gegen den er 1814 im norwegischen Feldzug gegen die Union gekämpft hatte, der kartographischen Vermessung Norwegens. Somit wurde Munthe ab 1826 Mitherausgeber der norwegischen Amtskarten. 1832 gründete Munthe zusammen mit dem Historiker Rudolf Keyser *Samfundet for det norske Folks Sprog og Historie* (Die Gesellschaft für die Sprache und Geschichte des norwegischen Volkes). Er hatte außerdem die Idee, eine historische Karte des norwegischen Mittelalters herauszugeben. Um u. a. mit den altnordischen Ortsnamen vertraut zu werden, eignete er sich Paläographie-Kenntnisse und Altnordisch an und studierte die mittelalterlichen Diplome in der Arnamagnæanischen Sammlung in Kopenhagen. Als Ergebnis seiner Arbeit erschien 1840, in Zusammenarbeit mit Jacob Aalls Übersetzung von Snorres Königssagas aus dem Altnordischen, die erste norwegische historische Karte, *Noregr. Det gamle Norge før Aar 1500* (Noregr. Das alte Norwegen vor dem Jahr 1500). Munthes Auseinandersetzung mit der altnordischen Geographie sowie insbesondere mit der Geschichte und Genealogie des norwegischen Adels seit dem Mittelalter war bahnbrechend und bot die Grundlage für andere Wissenschaftler.²⁰⁷

Als Mittelalterspezialist war Munthe 1836-41 Leiter der Diplom- und Manuskriptsammlung der Universität in Christiania. Während der gesamten Zeit arbeitete er außerdem als Zeichenlehrer für Militär- und Freihandzeichnen an der Kriegsschule in Christiania. 1835-41 war er gemeinsam mit dem Künstler Johannes Flintoe Direktor der ebenfalls dort ansässigen Königlichen Kunst- und Zeichenschule, seit 1837 auch der Nationalgalerie, die zu dem Zeitpunkt unter der Leitung der Zeichenschule aufgebaut wurde. Munthe und Flintoe verband eine lebenslange Freundschaft. Bereits 1819 hatte Munthe seinen Freund mit nach Ytre Kroken genommen. Dies war zugleich Flintoes erste Studienreise durch Norwegen.²⁰⁸ Flintoes Besuch auf Ytre Kroken war der Beginn der langen Reihe von Künstlerbesuchen dort, zu denen auch Tidemands kurzer Aufenthalt im Sommer

²⁰⁷ Beispielsweise war Munthes Arbeit die Grundlage für die historisch-geographische Beschreibung des norwegischen Königreichs im Mittelalter von Peter Andreas Munch, die 1849 erschien.

²⁰⁸ Bei Noss findet sich eine Karte, in der die Reiserouten Flintoes verzeichnet sind, vgl. Noss, Aagot: *Johannes Flintoes draktakvarellar* (Norske Folkedrakter; [1]). Oslo 1970, S. 83.

1843 gehört. Es zeigt sich folglich, dass die Erschließung des Landes und seiner Bewohner nicht nur von Malern, sondern auch von Wissenschaftlern ausging.

War man in Norwegen unterwegs, konnte man leicht Bekanntschaft mit anderen Künstlern schließen. So lernte Tidemand auf seiner Reise Hermann Kauffmann (1808-1889) aus Hamburg kennen, mit dem er einen Teil der Strecke gemeinsam zurücklegte. Außerdem traf er erstmals auf den Norweger Hans Fredrik Gude, der 1841 in Düsseldorf begonnen hatte zu studieren. Die beiden waren sich zuvor jedoch noch nicht begegnet, da Tidemand zu dem Zeitpunkt bereits auf dem Weg nach Italien gewesen war. Wie Tidemand, so bereiste auch Gude das erste Mal seine Heimat. Gude wurde in der norwegischen Hauptstadt Christiania geboren und schlug einen anderen Ausbildungsweg als Tidemand ein. Erst war er von 1838-41 Schüler bei Johannes Flintoe an der Königlichen Zeichenschule in Christiania. 1841, im Alter von 16 Jahren ging er dann direkt nach Düsseldorf, wo er zunächst Privatunterricht bei Andreas Achenbach erhielt. 1842 wurde er in Johann Wilhelm Schirmers (1807-63) Landschaftsklasse aufgenommen.²⁰⁹ Gude erinnert sich an die erste Begegnung mit Tidemand:

In Lustrafjord traf ich das erste Mal auf Tidemand, der zusammen mit dem kühnen und prächtigen Hermann Kauffmann aus Hamburg reiste. Ich fühlte mich stark angezogen von beiden und hätte viel dafür gegeben, mich ihnen anzuschließen: aber ich war ja an August Leu gebunden, der mit seiner Griesgrämigkeit die Reise oft sauer machte.²¹⁰

Gude bringt deutlich zum Ausdruck, wie sehr ihm die Begegnung mit Tidemand und Kauffmann imponierte, wenngleich er sich bezüglich des Ortes, den überzeugenden Recherchen der norwegischen Kunsthistorikerin Bodil Sørensen zufolge, täuscht.²¹¹ Aus dieser Begegnung entwickelte sich eine lebenslange Freundschaft zwischen Tidemand und Gude, die zwischen 1848 und 1859 zu fünf Gemeinschaftsprojekten

²⁰⁹ Vgl. Sørensen 1989, S. 3ff.

²¹⁰ Zitiert nach Haverkamp, Frode: *Tidemand og Gude*. In: Ausst.Kat. Åmot, Stiftelsen Modums Blaaifarveværket 1984: Adolph Tidemand 1814-1876, Hans Fredrik Gude 1825-1903, S. 21f. Im Original: „I Lysterfjorden traf jeg for første Gang Tidemand, som reiste sammen med den djærve, prægtige Hermann Kauffmann fra Hamburg. Jeg følte mig stærkt tiltrukket af Begge og havde givet Meget for at kunne slutte mig til dem: men jeg var jo bunden til August Leu, som med sin Grættighed ofte gjorde Reisen sur.“

²¹¹ Anhand der datierten Skizzen und Studien der beiden Künstler lässt sich nachvollziehen, dass sich Tidemand noch im nördlich von Christiania gelegenen Eidsvoll aufhielt, während Gude und Leu (1818-97) bereits durch Westnorwegen reisten. Laut Sørensen fand das Treffen nicht am Lustrafjord, einem Seitenarm des Sognefjords, sondern in Vassenden bei Granvin im südlicher gelegenen Hardanger statt. Vgl. Sørensen 1989, S. 11 und 19.

führte. *Die Brautfahrt in Hardanger* (Abb. 2) ist das erste und bekannteste dieser Reihe von Arbeiten.

Ich möchte wieder auf Tidemands Route zurückkommen und noch weitere Stationen auf seiner Reise benennen. Denn neu war, dass der Künstler auch Halt an Orten machte, die von Künstlern zuvor ignoriert worden waren. Beispielsweise galt das Østerdal in Ostnorwegen bislang als wenig malerisch.²¹² Sein Abstecher dorthin lässt sich möglicherweise damit erklären, dass der Künstler die Darstellung erhabener Landschaften, die man hauptsächlich mit der westnorwegischen Fjordlandschaft verband, hinter sich lassen wollte und sich seine Wahrnehmung an neuen ästhetischen Kategorien wie dem „Lieblichen“ in den ostnorwegischen Gebirgstälern orientierte. Ein weiterer Grund könnte auch der Glaube daran gewesen sein, dass sich in den vermeintlich unberührten Tälern eine ursprüngliche Lebensweise am besten bewahrt hatte. Diese Argumente wären insofern stichhaltig, als dass zum damaligen Zeitpunkt auch Schriftsteller, wie die Volksmärchensammler Jørgen Moe (1813-82), der selbst aus Oppland in Ostnorwegen stammte, und Peter Christen Asbjørnsen (1812-85), diese Gegend als Volksmärchensammler bereist hatten. Gemeinsam gaben die beiden, die in Norwegen eine ähnlich zentrale Rolle wie die Brüder Grimm in Deutschland einnehmen, 1841 die *Norske Folkeeventyr* (Norwegische Volksmärchen) heraus.²¹³ Es ist jedoch als ein allgemeines Phänomen der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu betrachten, dass „abseits gelegene ländliche Gegenden, die vormals als gefahrvoll, öde und nahezu unbewohnbar galten, umgedeutet und positiv besetzt“²¹⁴ wurden.

Tidemand schreibt aus dem Østerdal am 18. Juli 1843 an seine Familie:

Ich war nun im Østerdal, das mich sehr zufriedengestellt hat, herrlichen Menschen bin ich begegnet und ich habe eine ziemlich gute Ausbeute an guten Gesichtern gemacht. Ich bin nämlich so schlau mich an die Thingherren zu halten, und da ich einige von ihnen kenne, besonders Amtsrichter Erichsen, wurde ich eingeladen bei Amtsmann Evenstad zu bleiben und wohnte vortrefflich zusammen mit E[richsen], der ein wunderbarer Mann ist. Man lebt gut im Thing. Auch Schultes Pram lernte ich dort kennen; Doktor Frelsen habe ich gesehen, aber er reiste weiter.²¹⁵

²¹² Vgl. Sørensen 1989, S. 13f.

²¹³ *Norske Folkeeventyr* wurde auch in andere Sprachen, u. a. ins Deutsche, übersetzt. Siehe zu den Sammelreisen Moes und Asbjørnsens Hodne, Ørnulf: *Det nasjonale hos norske folklorister på 1800-tallet* (KULTs skriftserie; 24, Nasjonal identitet; 2) Oslo 1994.

²¹⁴ Claassen 1996, S. 40.

²¹⁵ NBO Brevs. 606: Tidemand, Adolph an „Mine Kjære“, Elstad im Gudbrandstal, 18.7.1843. Im Original: „Jeg har nu været i Østerdalen, som har tilfredstillet mig meget, her-

Neben seiner Begeisterung über die Modelle, die sich ihm anboten, geht aus dem Zitat ebenfalls hervor, dass Tidemand weniger in anonymen oder einfachen Unterkünften als vielmehr in Privathäusern von Bekannten, die teilweise in gehobenen Positionen waren, logierte.

Abschließend soll noch darauf hingewiesen werden, dass Tidemand auf seiner Reise auch Orte besuchte, in denen Verwandte lebten, wie Vikøy und Bukken im Westen des Landes. Dort arbeiteten die beiden Brüder seiner Verlobten Claudine als Pfarrer.²¹⁶ Einer davon war sein ehemaliger Lehrer Ditlev Jæger.

2.8.2 Konsequenzen der ersten Studienreise

Die Konsequenzen, die seine Reise für sein zukünftiges Schaffen haben würde, verdeutlicht Tidemand rückblickend in der bereits oben zitierten Ausgabe des *Illustrered Nyhedsblad* von 1854:

Was ich auf dieser Reise sah und erlebte, wirkte so stark auf mich, dass es mich unweigerlich dazu trieb, die Kunstrichtung einzuschlagen, die für meine ganze Tätigkeit entscheidend werden sollte. Ich fühlte mich so viel mehr aufgefordert den Charakter, die Sitten und Bräuche des kräftigen Naturvolkes zu schildern wie kein anderer, der vorher dieses reiche Feld bearbeitet hat; und schon wurde manch ehrwürdiger Brauch nicht mehr gepflegt, manche schöne Nationaltracht getauscht in lächerliche, unschöne, neue Moden. Festzuhalten, was noch besteht, vor der Vergessenheit zu befreien, was bereits fast verschwunden war, für meine Landsmänner wie für das Ausland zu schildern, was dort in unserem wenig bekannten, von der übrigen Welt abgeschnittenen Land wohnt, wurde die Aufgabe, die ich mir für meine Kunst stellte.²¹⁷

lige Mennesker har jeg truffet paa og gjort et taalelig godt Udbytte af gode Ansigter. Jeg er nemlig saa fiffig at holde mig til Thingherrerne, og da jeg kjendte flere av dem, især Sorenskriver Erichsen, saa blev jeg buden til at være hos Lensmann Evenstad, og boede fortræffelig sammen med E[richsen], der er en herlig Mand. Man lever godt paa Thinge. Ogsaa Foged Pram lærte jeg kjende der; Doktor Frelsen saae jeg, men han reiste videre.”

²¹⁶ Vgl. Sørensen 1989, S. 3 und S. 20.

²¹⁷ N.N.: *Bidrag til A. Tidemands Biographi*. In: *Illustreret Nyhedsblad* Jg. 3 (1854) Nr. 52, S. 208. Im Original: „Hvad jeg paa denne Reise saa og oplevede, virkede saa mægtigt paa mig, at det drev mig uimodstaaeligt til at slaae ind paa den Retning i Kunsten, som skulde blive afgjørende for min hele Virken. Jeg følte mig saameget mere opfordret til at skildre dette kraftige Naturfolks Charaktertræk, Sæder og Skikke, som Ingen før havde bearbejdet dette saa rige Felt; og allerede var mangan ærværdig Skik gaet af Brug, mangan skjøn Nationaldragt ombyttet med latterlig uskjønne nye Moder. At fastholde, hvad endnu bestaar, og at frie fra Forglemmelse, hvad allerede næsten var forsvundet, at skildre for mine

Der Kern dieser Selbstaussage ist die neue Sicht Tidemands auf seine Heimat, die auch sein künstlerisches Selbstbewusstsein und den Zweck seiner Kunst endgültig definieren. Mittels eines visuellen Bildungsprogramms möchte er Erinnerungsarbeit leisten, seiner Heimat ein „Gesicht“ geben und für die Wahrnehmung des Landes im In- und Ausland eintreten. Seine autobiographische Aufzeichnung lässt klar den Rückschluss zu, dass er sich als Kulturvermittler zwischen seiner Heimat und dem Ausland, aber auch innerhalb Norwegens sieht. Es geht in der Bildanalyse von *Die Haugianer* und *Die Brautfahrt in Hardanger* also um eine doppelte Sicht auf eine Konstruktion des Nordens bzw. Norwegens: die des Norwegers und die des im Ausland ausgebildeten und agierenden Künstlers.

Diese beiden Sichtweisen werden durch die Perspektive des städtisch geprägten Bürgers, der die Traditionen der norwegischen Landbevölkerung wie ein Fremder erlebt und für ein bürgerliches Bildungsprogramm nutzt, miteinander verbunden. Der persönliche Wunschtraum, sich eine bürgerliche Existenz in Norwegen aufzubauen, vermischt sich folglich über sein kulturhistorisches Interesse hinaus mit einem volksbildenden und damit politischen Bewusstsein. Doch wo sollte Tidemands zukünftiger Arbeitsplatz sein und wer sollte diese Bilder kaufen? Der Mangel an norwegischem Adel und Großbürgertum erwies sich als wirkliches Problem für einen Künstler und bis auf ein paar Porträtbestellungen aus akademischen Kreisen war die Auftragslage schlecht.²¹⁸

Als Künstler fühlte sich Tidemand hier eher als gesellschaftlicher Außenseiter, daran hatte sich seit seinem Weggang im Jahr 1832 wenig geändert. Er war inzwischen an ein anderes Leben gewöhnt, an eines, in dem man in regem Austausch mit Künstlerkollegen und anderen Kulturschaffenden stand. Tidemand hält in seiner biographischen Skizze auf Deutsch fest:

Landsmænd, som for Udlandet hvad der bor i dette lidet kjendte, fra den øvrige Verden afskaarne Land, blev den Opgave, jeg stillede mig for min Kunst.”

²¹⁸ Vgl. Danbolt, Gunnar: *Norsk kunsthistorie. Bilde og skulptur frå vikingtida til i dag*. Oslo 2001, S. 192.

Ich fühlte, daß ein längerer Aufenthalt in meinem kunstarmen Vaterland hemmend auf meine künstlerische Entwicklung --- weshalb ich (...) nach Düs. zurückkehrte, mit einigen Aufträgen für den --- König Oscar. So entstand die Katechisation – Håkon Jarl – Gottesdienst in einer Bauernkirche – Weihnachtsbescherung u. a. m.²¹⁹

1845 beschloss er also, wie er schreibt, zurück nach Düsseldorf zu gehen mit einigen Aufträgen von König Oscar I., der ein Jahr zuvor den schwedisch-norwegischen Thron bestiegen und sich einige Monate vor Tidemands Abreise mit seinem norwegischen Territorium vertraut gemacht hatte, als Rückhalt.²²⁰

In Tidemands Nachlass findet sich die Abschrift des Gedichts *Des Künstlers Jugend* von Harro Paul Haring (Abb. 19),²²¹ das in der Tidemand-Forschung bislang keine Beachtung fand. Der in dem Gedicht beschriebene Zustand der Zerrissenheit umschreibt Tidemands Verfassung gut. Haring schildert den Beruf des Künstlers als Berufung, für die man bereit sein muss Opfer zu bringen, wie er in der dritten Strophe schreibt. In der letzten Strophe fordert er dazu auf, den Glauben nicht zu verlieren und daraus stets Kraft für die Kunst zu schöpfen.

Durch seinen Umzug nach Deutschland gibt Tidemand seinen Wunsch nach einem Leben in Norwegen auf, doch alleine wollte er diesen neuen Lebensabschnitt nicht beginnen. Am 12. Januar 1845 heiratete er seine langjährige Freundin und Verlobte Claudine Jæger aus Mandal und nahm sie mit nach Düsseldorf.²²²

²¹⁹ NBO Brevsamling 606: Rückseite Tidemand, Adolph an [Jean-Bapt.] Madou: „Verehrter Herr Dr.“, undatiert.

²²⁰ Bereits bei einer Marktausstellung des Kunstvereins in Christiania in der Börse anlässlich der Marktwoche im Jahr 1845 kaufte die Königin *Die Geschichtenerzählerin*. König Oscar I. erstand *Ein Sonntagnachmittag in einer Rauchstube in Hardanger*. Vgl. Dietrichson I, S. 144.

²²¹ NBO Ms.fol. 4181 D4 Varia: Des Künstlers Jugend.

²²² Vgl. Dietrichson I, S. 143.

2.9 Exkurs: Harro Paul Harring und Tidemands *Neuwerk*

Mit Bezug auf das bereits vorgestellte Gedicht *Des Künstlers Jugend*, ist ein Exkurs zum Verfasser des Gedichts – dem nordfriesischen Bauernsohn Harro Paul Harring (1798-1870) – lohnenswert. Nicht nur, weil dadurch ein als Wirrkopf und Landesverräter abgewerteter Zeitgenosse Tidemands, der im Zuge des Vormärz' und der Revolutionen im 19. Jahrhundert für demokratischen Fortschritt, soziale Gerechtigkeit und internationale Verständigung gefochten hat, aus der Vergessenheit geholt werden kann,²²³ sondern auch, weil dadurch ein differenzierteres Bild des bisherigen Wissens um Tidemand entsteht. Die Anknüpfungspunkte, die ein Interesse Tidemands an Harrings Person und seinem Werk geweckt haben können, sind vielseitig.

Harrings künstlerisches Werk ist stark geprägt von seinem politischen Engagement. Es wurde zu seinen Lebzeiten oft zensiert oder verboten. Als Schriftsteller war Harring sehr produktiv. Allein zwischen seiner ersten Publikation 1821, dem Gedichtband *Blüthen der Jugendfahrt*, in dem *Des Künstlers Jugend* erstmals erschien, und seiner allmählichen Hinwendung zur Politik Ende der 1820er Jahre waren 16 Bände mit Erzählungen, Gedichten und Dramen erschienen.²²⁴ Harring widmete seine erste Publikation seinem zeitweiligen Förderer, dem dänischen Kronprinzen Christian, der Präses der Kopenhagener Kunstakademie war.²²⁵

Laut Grab stand Harring als Nordfrieser in nationaler Hinsicht am Berührungspunkt zweier Völker, des deutschen und des dänischen.²²⁶ Man kann meines Erachtens aber auch die Perspektive einnehmen, dass er sich drei Völkern, dem nordfriesischen, dem deutschen und dem dänischen zugehörig fühlte. Von allen wurde er abwechselnd verstoßen.²²⁷ Obwohl seine Muttersprache Friesisch war und die Bildungssprache in seiner Heimat, dem Herzogtum Schleswig, Dänisch, verfasste er sein literarisches

²²³ Vgl. Bästlein, Klaus: *Zur Gründung der Harro-Harring-Gesellschaft*. In: Mitteilungen der Harro-Harring-Gesellschaft, Heft 1 (1982), S. 4.

²²⁴ Vgl. Ladewig, Wilhelm: *Harro Harring og Skandinavismen*. 2. Auflage Haderslev 1950, S. 5. Erst seit 2005 gibt es eine kommentierte Bibliographie, zusammengestellt vom Harring-Sammler Thode, Thomas: *Harro Harring*. Eine kommentierte Bibliographie seiner Werke (Eutiner Kompendien, 2). Eutin 2005.

²²⁵ Vgl. Harro Paul Harring: *Blüthen der Jugendfahrt*. Copenhagen 1821. (Des Künstlers Jugend mit dem Vermerk „Nach der Weise: Treuer Tod von Körner“ auf S. 78f.) Die in diesem Band gesammelten Gedichte stammen aus der Zeit von 1812-1820. Eine zweite, erweiterte Auflage erschien 1825 in Luzern. Vgl. Thode 2005, S. 17.

²²⁶ Vgl. Grab, Walter: *Odysseus der Freiheit. Harro Harring – ein nordfriesischer Revolutionsdichter*. In: Mitteilungen der Harro-Harring-Gesellschaft Heft 1 (1982), S. 7.

²²⁷ Vgl. Grab 1982, S. 7.

Werk auf Deutsch. Später wies er wiederholt auf den Widerspruch hin, dass er trotz seiner Liebe zum Norden eine fremde Sprache benutze. Seine Überzeugung war jedoch – wie er in seinem Gedicht *Dannevirke in Poesiei eines Scandinaven* von 1842 schrieb:

Nicht in der Sprache schwebet
Allein was Volksthum heisst;
Im glüh'nden Herzen lebet
Des Volksthums mächt'ger Geist!²²⁸

Tidemand befand sich als Künstler in einem ähnlichen Dilemma, das ihm schon zu Lebzeiten von einigen seiner Landsleute und bis weit ins 20. Jahrhundert hinein von norwegischen Kunsthistorikern nachgetragen wurde: Er habe einen „fremden“ - gemeint ist der Düsseldorfer - Stil genutzt, um das Norwegische darzustellen.²²⁹ In dieser Eigenschaft des Grenzgängers und der Ausschöpfung der produktiven Kraft dieses Umstands kann man eine Parallele zwischen Harring und Tidemand sehen. Was Tidemand aber vermutlich vor allem beeindruckt hat, sind die Ideen und politischen Überzeugungen, für die sich Harring sein Leben lang einsetzte.

Der norwegische Historiker Halvdan Koht sagte über Harro Paul Harring, „kein anderer Mann in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts habe in seinem Leben den Kampf um Freiheit so leidenschaftlich ausgetragen wie Harro Harring.“²³⁰ Harring führte das Leben eines Berufsrevolutionärs und trat als Freiheitskämpfer für die Interessen unterdrückter Völker und als Anhänger des Skandinavismus für ein geeintes Skandinavien ein. Er kämpfte als Philhellene für die Freiheit Griechenlands und als Mitglied des russischen Regiments in Warschau für die Freiheit Polens. Er war u. a. an der Julirevolution 1830 in Leipzig und Braunschweig, am Hambacher Fest, an den Konspirationen um den Sturm auf die Frankfurter Hauptwache und am Savoyierzug 1834 in der Schweiz beteiligt. Beständig von der Idee angetrieben, die Völker aus ihrer Knechtschaft zu befreien und für Gerechtigkeit zu sorgen, verschlug es ihn bis nach Südamerika.

In der Zeitschrift *Deutsche Volksstimme* ist Harring auch mit anderen Dichtern wie Koerner, Follen, Arndt, Schenkendorf und Uhland veröffentlicht.²³¹ Damit ist er dem

²²⁸ Zitiert nach Ladewig 1950, S. 4.

²²⁹ Aubert benutzte dieses Argument beispielsweise, um den Ankauf von Tidemands Bildern für die Nationalgalerie in Oslo zu verhindern.

²³⁰ Zitiert nach Lovoll, Odd S.: *Harro Harring und seine Vertreibung aus Norwegen*. In: Mitteilungen der Harro-Harring-Gesellschaft Heft 13/14 (1994/95), S. 46.

²³¹ Vgl. Vorwort in *Poesie eines Scandinaven*, S. 5.

Umkreis der deutschen Burschenschaften zuzuordnen, deren radikal-reformerischer Flügel sein politisches Denken nachhaltig beeinflusste.

Ab 1832 entwickelte Harring erstmals Interesse für die Einheit der nordischen Nationen, anfangs, so Ladewig, im Sinne eines romantisch-nordischen Gemeinschaftssinns.²³² Die dramatischen Ereignisse im Jahr 1848, von denen auch Harrings Heimat Nordfriesland betroffen war, inspirierten ihn, sein politisches Programm in seinem Gedicht *Scandinavia* zu formulieren.²³³ Darin stellte er sich Skandinavien als eine Vereinigung unabhängiger Republiken vor, die in brüderlicher Eintracht existieren. Dieser Union sollte auch eine autonome nordfriesische Republik angehören.²³⁴ Nach 27-jähriger Abwesenheit kehrte Harring im Juli 1848 in seine Heimat zurück und wurde in Tönning als größter und bekanntester Sohn Frieslands und als Vorkämpfer der nationalen Befreiung gefeiert. Auf einer Massenkundgebung wenige Tage nach dieser begeisterten Begrüßung hielt er eine Rede auf dem Marktplatz in Bredtstedt, in der er seine Vision einer nordfriesischen Republik unter seiner Führerschaft aussprach. Damit brüskierte er jedoch sämtliche Seiten und machte sich zum Feind aller. Denn an eine Brüderschaft und friedliche Kooperation zwischen den Ländern im Norden war nicht mehr zu denken, seitdem im März 1848 der Krieg zwischen Dänemark und Schleswig-Holstein ausgebrochen war, bei dem die Nordfriesen auf deutscher Seite um die Herzogtümer und damit gegen Dänemark und ihre schwedischen und norwegischen Unterstützer kämpften. Harring verließ seine Heimat enttäuscht über den mangelnden revolutionären Willen seiner Landsleute und ging am 16. November 1849 in Hamburg an Bord in Richtung Norwegen.²³⁵ Dort arbeitete Harring für die neu gegründete Zeitung *Folkets Röst*

²³² Vgl. Ladewig 1950, S. 7f.

²³³ Vgl. [Harring], Harro: *Scandinavia. Gedichte zur Heimkehr*. New York 1848. Darin das Gedicht *Weihe*, in dem die Mutter ihrem Sohn aus ihrem schwarzen Brautkleid eine Kriegsuniform näht (S. 3f.). In *Gruß an die Gränze* [sic!] wendet sich Harring an die Bewohner des Grenzgebietes um das Danewerk und fordert sie auf, sich zu verbünden und sich „Deutsche“ bzw. „Teutonen“ und „Scandinaven“ zu nennen, statt sich den Namen der einzelnen Fürstentümer unterzuordnen: „Vereinet Euch in off'ner Trennung. Seid Scandinaven! seid Teutonen! Verflucht die kleinliche Benennung, Als Sklaven morscher Fürstenthronen!“ (S. 4-7). Auch im Gedicht „Mehr umschlungen“ fordert er die Deutschen zur Einigkeit auf, statt in einem „Winkelstaat“, noch „mehr umschlungen“ zu sein von fürstlicher Macht (S. 8f.). In *Der Waffenplatz* verurteilt er in einem historischen Rückblick den Angriff der Briten auf die dänische Flotte (vermutlich im Jahr 1801) als Verstoß gegen das Völkerrecht (S.10-15). In *Heimkehr* beschreibt Harring seinen Entschluss nach 30 Jahren im Ausland, in seine Heimat zurückzukehren und „zu wirken dort – als Mensch, als Mann.“ (S. 15f.).

²³⁴ Vgl. Lovoll 1994/95, S. 47.

²³⁵ Vgl. Lovoll 1994/95, S. 47 und <http://www.harro-harring-gesellschaft.de/html/lebensdaten3.html> (aufgerufen am 01.04.2008). Harring hatte tatsächlich in einer *Epistel an die Nordfriesen* vom 12.9.1848 öffentlich über die mangelnde Bereitschaft der Nordfriesen sich auf eine Revolution einzulassen geklagt.

(*Stimme des Volkes*), die sich für freien Handel und die Ausweitung des Wahlrechts einsetzte. Damit unterstützte das Blatt die Petitionen, mit denen die aufstrebende Arbeiterbewegung unter Marcus Thrane zur gleichen Zeit an den König herangetreten war. Harrings Ruf als Republikaner und der Erfolg der Arbeiterbewegung erzeugten in Anbetracht der Geschehnisse auf dem Kontinent in norwegischen Regierungskreisen Panik. Harring wurde am 29. Mai 1850 verhaftet und des Königreiches verwiesen.²³⁶

Dieses Beispiel zeigt erneut, dass die Beziehungen unter den nordischen Ländern komplex sind und macht verständlich, dass die Vorstellung nationaler Selbständigkeit und Besonderheit und die Idee des Skandinavismus, also die Betonung nordischer Gemeinsamkeiten, Hand in Hand gehen konnten. Jedoch wird man in regelmäßigen Abständen mit der Frage konfrontiert, welche Länder und Regionen geographisch, politisch und/oder kulturell Skandinavien gezählt und welche ausgegrenzt werden. So dass immer wieder aufs Neue ausgehandelt werden muss, wie der als relativ zu verstehende Begriff „Norden“ zu definieren ist.

Harring wurde aufgrund seines Engagements oft von Spitzeln verfolgt und sein propagandistisches Werk wurde mehrfach mit Zensur belegt. Meist führte dies zur Verhaftung und zum Landesverweis – sogar aus dem im zeitgenössischen Diskurs als Vorbild für den Freiheitsgedanken schlechthin stehenden Norwegen – wie Andreas Aubert (1851-1913), der Biograph Johan Christian Dahls, betont.²³⁷ Aufgrund seiner Umtriebigkeit war der „Odysseus der Freiheit“ mit vielen Berühmtheiten des 19. Jahrhunderts bekannt - neben Dahl auch mit Caspar David Friedrich, dessen Werk und Persönlichkeit ihn tief beeindruckte.²³⁸ Auch Heinrich Heine, Theodor Storm, Ludwig Börne, Henrik Ibsen, Victor Hugo, Lord Byron, Giuseppe Garibaldi, Giuseppe Mazzini, die ihm oft auch aus seinen pekuniären Schwierigkeiten halfen, war er freundschaftlich verbunden.²³⁹ Harring, der ursprünglich Schlachtenmaler werden wollte, ging 1817 zum Studium an die Akademie in Kopenhagen, wo er Johan Christian Dahl kennen lernte. Aus Geldmangel, an dem er Zeit seines Lebens

²³⁶ Vgl. Lovoll 1994/95, S. 50f.

²³⁷ Vgl. Aubert, Andreas: *Maleren, professor Dahl. Et stykke av aarhundredets kunst- og kulturhistorie*. Kristiania 1893, S. 99 und Lovoll 1950, S. 47.

²³⁸ Vgl. hierzu den Aufsatz von Märker, Peter: *Harro Harring und Caspar David Friedrich*. In: *Nordelbingen* Bd. 49 (1980), S. 17-28. Märker zeigt darin einige Bildmotive Harrings auf, die er von Friedrichs Malerei übernommen hat und zieht daraus Rückschlüsse auf die Gedankenwelt Friedrichs.

²³⁹ Vgl. http://www.harro-harring-gesellschaft.de/html/harro_harring.html (aufgerufen am 1.4.2008).

litt, zog er bereits ein Jahr später weiter nach Dresden, wo die Lebenshaltungskosten offenbar günstiger waren. Dahl ließ ihn eine Zeit lang bei sich wohnen, vermerkte jedoch bald in seinem Tagebuch:

Harring ohne Geld, jetzt sehr undankbar und mir eine Last.²⁴⁰

Bevor Harring nach seiner missglückten Rede in Bredstedt nach Norwegen reiste, wurde ihm am 29. Oktober 1849 die Ehrenmitgliedschaft des Bürgervereins der nordwestlich vor Cuxhaven nahe der Elbmündung liegenden Insel Neuwerk verliehen.²⁴¹ Irritierenderweise trägt eines der wenigen Bilder Tidemands, die sich in deutschem Museumsbesitz befinden,²⁴² den Titel *Neuwerk*, so dass sich die Frage stellt, ob hier ein Zusammenhang besteht (Abb. 20). Das Gemälde des Altonaer Museums in Hamburg ist nicht datiert, trägt aber die Signatur Tidemands.²⁴³ Tidemand, der das Revolutionsjahr 1848 sowie das darauf folgende Jahr hauptsächlich in Norwegen verbracht hatte, war im Oktober 1849 auf dem Weg von Norwegen nach Düsseldorf.²⁴⁴ Harring brach im November desselben Jahres nach Norwegen auf. Die Möglichkeit eines persönlichen Treffens ist gegeben, aber anhand der vorliegenden Quellen nicht nachweisbar. Könnte das Ereignis der Verleihung der Ehrenmitgliedschaft des Neuwerker Bürgervereins ein Grund für Tidemand sein, die Insel zu bereisen? Tidemand hatte, wie im Kontext zu den Legenden um Gustav Wasa, Olav Tryggvason und des Hl. Olavs gezeigt wurde, ein künstlerisches Interesse an querdenkenden Persönlichkeiten und „Befreiern“ sowie an historisch bedeutsamen Orten. Am Beispiel Hans Nielsen Hauges, auf den ich im Kontext der Bildanalyse von *Die Haugianer* einzugehen ist, wird zudem deutlich, dass er sich auch dem reformerischen Denken von Persönlichkeiten, die aus bäuerlichem Milieu stammen, zuwandte. Es spricht daher zunächst nichts dagegen, dass er dem Lebenslauf des Bauernsohns Harring, der offenbar schon zu Lebzeiten eine Legende war, verfolgte.

²⁴⁰ Zitiert nach Aubert 1893, S. 90. Im Original: „Harring uden Penge, nu meget uskjønsom og mig til Byrde.“

²⁴¹ Vgl. <http://www.harro-harring-gesellschaft.de/html/lebensdaten3.html> (aufgerufen am 1.4.2008)

²⁴² Vgl. Schweers, Hans F.: *Gemälde in deutschen Museen. Katalog der ausgestellten und depotgelagerten Werke*. 4. aktualisierte und erweiterte Ausgabe München 2005. Teil 1: Künstler und ihre Werke, Bd. 3, S. 1227. Von Tidemand befindet sich *Prüfung in der Dorfkirche* in der Galerie Neue Meister in Dresden, *Andacht der Haugianer* im Museum Kunstpalast in Düsseldorf, *Neuwerk* im Altonaer Museum in Hamburg und ein *Studienkopf* im Landesmuseum Oldenburg.

²⁴³ Bei Dietrichson ist das Gemälde nicht verzeichnet.

²⁴⁴ Vgl. Dietrichson I, S. 198.

Weshalb Tidemand auf der Insel Neuwerk Halt machte, hängt letztlich jedoch wohl eher mit ihrem berühmten, seit 1310 als Festung und Seezeichen fungierenden Leuchtturm zusammen, der auch auf dem kleinen Gemälde dargestellt ist.²⁴⁵ In einem sehr viel später, im Jahr 1873 auf Deutsch verfassten Brief, der an seinen Schüler Hubert Salentin in Düsseldorf gerichtet ist, beschreibt Tidemand seine Reise von Hamburg nach Bergen in Norwegen. Die erste Station nach Hamburg sollte Christiansand im Süden Norwegens sein, doch die Wetterverhältnisse zwangen zu einem anderen Zwischenstopp:

Freitag waren wir in Hamburg u. fuhren (...) eine schöne Promenade langst der Elbe. – Abends 9-10 gingen wir anbord, um 12 ab – Allein die Herrlichkeit dauerte nicht lange, denn schon des Morgens 7 Uhr mußten wir in der Nähe von Kuxhaven (Elbmündung) [sic!] vor Anker gehen, wegen Nord Sturm's! der so heftig war, daß der Capitain sich nicht heraus wagte, auch andere größere Schiffe und Dampfer mußten liegen bleiben (...).²⁴⁶

Tidemands Beschreibung könnte auf Neuwerk passen. Vermutlich schiffte Tidemand auch vor den 1870ern hin und wieder in Hamburg ein, um nach Norwegen zu reisen. Er muss dabei stets an Neuwerk vorbeigekommen sein.²⁴⁷ Sein Interesse für den Leuchtturm ist daher möglicherweise eher im Zusammenhang von Reisetopps und vor dem Hintergrund der Auseinandersetzung Düsseldorfer Landschafts- und Historienmaler mit mittelalterlicher Architektur, Burg- und Klosterruinen zu betrachten. Die Auszeichnung Harrings auf Neuwerk und Tidemands Landschaftsbild *Neuwerk* haben daher vermutlich nichts miteinander zu tun.

²⁴⁵ Vgl. Dannmeyer, Ferdinand / Erich von Lehe / Heinrich Rütger (Hrsg.): *Ein Turm und seine Insel. Monographie der Nordseeinsel Neuwerk*. Cuxhaven 1952.

²⁴⁶ Archiv Künstlerverein Malkasten Düsseldorf: Tidemand, Adolph an Hubert Salentin, Bergen 12.6.1873.

²⁴⁷ Eine weitere Passage aus demselben Brief gibt Aufschluss über das hohe Risiko, dem man in der damaligen Zeit bei Schiffsreisen ausgesetzt war:

„Von Christiansand weiter nach Norden wurden wir vom Landnebel aufgehalten, der uns nicht erlaubte einzulaufen, sondern [wir] mussten die ganze Nacht stille halten auf dem Meere. (...) Wir gingen nicht zu Bett die Nacht. Nebel ist auf dem Meere eine ängstliche Sache, man kann so leicht von den anderen Schiffen überfahren werden, weshalb immer gepfiffen wurde. Gegen Morgen sahen wir die Berge u[nd] konnten einlaufen.“ Archiv Künstlerverein Malkasten Düsseldorf: Tidemand, Adolph an Hubert Salentin, Bergen 12.6.1873.

2.10 Zwischenergebnis und Düsseldorf II (ab 1845)

Im ersten Teil der vorliegenden Arbeit wurde Tidemands Werdegang und seine Rolle als Künstler problematisiert. Mittels einer Auswahl von schriftlichen Quellen aus seinem Nachlass, die teilweise erstmals in den Blick genommenen und/oder ins Deutsche übersetzt, mitunter neu bewertet und interpretiert wurden, ergab sich ein detailliertes Bild von Adolph Tidemands Person, seinem internationalen Umfeld und den Stationen seiner persönlichen und künstlerischen Entwicklung. Die Analyse zeigte Facetten des Künstlers auf, die die eingangs formulierte These, dass Tidemand mehr als ein unbedarfter und sentimentaler Maler war, belegen. Gerade am Beispiel von Neuwerk wurde deutlich, dass heutige touristische Ziele einst politisch besetzt waren. Tidemands nachgewiesene Rückbeziehung auf romantische Programme ist daher keine Weltflucht, sondern in Verbindung zu setzen mit zentralen Fragen der damaligen Zeit, u. a. mit der Suche nach einer bürgerlichen und einer „eigenen“ norwegischen Identität.

Diese Frage nach der nationalen Identität ließ sich mithilfe seiner Aufzeichnungen, insbesondere anhand der Erinnerungen aus seiner Kindheit und anhand seines Tagebuchaufschriebs, in dem er seine Reise von Lübeck nach Düsseldorf beschreibt, erörtern. Es stellte sich heraus, dass sein persönliches Zugehörigkeitsgefühl hybrid ist. Seine Identität oszilliert zwischen einer nur vage angedeuteten Verbindung zu einem keltischen Norden, den er mit dem Verweis auf die Romane des schottischen Schriftstellers Walter Scotts und die Erwähnung eines Ossian-Gemäldes andeutet, und einem Zugehörigkeitsgefühl zu einem skandinavischen Norden, der sich ihm durch die Literatur Oehlenschlägers vermittelte, dem Lösen von Dänemark, wohin zwar familiäre Verbindungen bestehen, wo er sein Kunststudium absolviert, dem Norwegen seit 1814 politisch aber nicht mehr angehört, und der Suche nach einer neuen, norwegischen Identität unter einem schwedischen König. Obwohl Tidemand aufgrund der Biographie seiner Eltern als Kind Sympathie für Dänemark hat, ließen sich im Rahmen der Analyse seines Reisetagebuchs Andeutungen an einen dänenfeindlichen Skandinavismus bzw. einem Pangermanismus, der Dänemark ausschließt, feststellen.

Anhand von Bildbeispielen wie *Frithjofs Abschied von Ingeborg*, *Heimkehr dänischer Fischer*, *Gustav Wasa* und *Håkon Jarls Tod*, wurde deutlich, dass Tidemand im Prozess seiner künstlerischen Entwicklung thematisch und motivisch

eine wechselnde Perspektive auf den Norden einnahm. Darüberhinaus wurde die Auseinandersetzung mit den Bildprogrammen der Nazarener nachgewiesen und in Bezug zu seinen nationalen Historien gestellt.

Anhand seiner persönlichen Aufzeichnungen in dänischer und deutscher Schrift, lassen sich sein Grenzgängertum zwischen zwei Sprachen, Kulturen und politischen Systemen, sein Impetus und seine vermittelnde und erzieherische Programmatik ablesen. Diese Quellen belegen auch seine doppelte Sicht auf den Norden und Norwegen.

Nachdem Tidemand 1845 nach Düsseldorf zurückgekehrt war, knüpfte er wieder an seinen Erfolg mit *Gustav Wasa* an. Er festigte seine künstlerische Ausdrucksform, indem er sich fortan dem norwegischen Volksleben widmete. Der zum zweiten Mal in seiner Laufbahn eintretende Umstand, in seiner Heimat kein adäquates künstlerisches Umfeld vorzufinden,²⁴⁸ machte das Entstehen dieser Werke und seinen Erfolg als Künstler überhaupt erst möglich. Ohne den Blick von außen auf seine Heimat wären nicht die Gemälde entstanden, die bis heute so grundlegend für das norwegische Selbstbild sind. Rasant nahmen die Ereignisse und Erfolge ihren Lauf: Nachdem im Jahr seiner Ankunft in Düsseldorf bereits der erste Kompositionsentwurf zu *Die Haugianer* entstand, gelang Tidemand mit dem fertig gestellten Gemälde 1848 der Durchbruch. Zeitgleich begann die Zusammenarbeit mit Hans Fredrik Gude, woraus als erstes Gemeinschaftswerk 1848 *Die Brautfahrt in Hardanger* entstand.

²⁴⁸ Dass er aus diesem Grund vorläufig nach Düsseldorf zurückgekehrt ist, teilt Tidemand auch Johan Christian Dahl in Dresden in einem Schreiben mit: „Ich denke (...) für das erste Jahr hier zu bleiben und einige Aufträge auszuführen.“ NBO Brevs. 205: Tidemand, Adolph an Prof. Johan Christian Dahl, Düsseldorf, 20. April 1846. Im Original: „Jeg (...) tenker for det første Aar at blive her for at udføre flere Bestillinger.“

3. Die Haugianer

In den beiden folgenden Kapiteln folgt die Untersuchung der beiden Werke *Die Haugianer* (Abb. 1) und *Die Brautfahrt in Hardanger* (Abb. 2). Ausgehend von einer jeweils ausführlichen Bildbeschreibung, die notwendig ist, um sich von gängigen Forschungsmeinungen zu distanzieren und eine neue Sichtweise in die Betrachtung der Gemälde einzubringen, erfolgt die Analyse der visuellen Konstruktion norwegischer Identität in den Bildern. In diesem Zusammenhang stellen sich weitere Fragen: Welches Bild Norwegens bzw. der Norweger entwirft der Künstler? Welche malerischen Mittel, welche Motive nutzt er hierfür? Welche Charaktereigenschaften weist er den Norwegern zu und wovon bzw. von wem grenzen sich diese ab?

Es gibt insgesamt vier in Öl auf Leinwand ausgeführte Versionen von *Die Haugianer*.²⁴⁹ Die erste Fassung fertigte Tidemand 1848 an, und noch im selben Jahr wurde sie durch den Galerieverein und den Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen für die Neugründung einer städtischen Galerie in Düsseldorf²⁵⁰ für den Kaufpreis von 1550 Taler erworben.²⁵¹ Das Gemälde befindet sich noch heute im Besitz des Museum Kunstpalast.²⁵²

Eine weitere Version von *Die Haugianer* aus dem Jahr 1848²⁵³ wurde 2001 der Sammlung der Osloer Nasjonalgalleriet testamentarisch vermacht, die bereits eine vom Museum selbst in Auftrag gegebene Variante des Bildes aus dem Jahr 1852

²⁴⁹ Dietrichson geht lediglich von drei Fassungen aus. Vgl. Dietrichson I, S. 165 und Dietrichson II, S. 186f., S. 191, S. 202, S. 216.

²⁵⁰ Vgl. Sitt, Martina: *Adolph Tidemand*. In: Ausst.Kat. Düsseldorf Kunstmuseum 1999: Angesichts der Ereignisse. Facetten der Historienmalerei zwischen 1800 und 1900, S. 72 und Biedermann, Birgit: *Bürgerliches Mäzenatentum im 19. Jahrhundert. Die Förderung öffentlicher Kunstwerke durch den Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen*. (Diss. Göttingen 1996) Petersberg 2001, S. 139f.

²⁵¹ N.N.: *Ausgaben des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen*. In: Correspondenz-Blatt des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen zu Düsseldorf Jg. IV (1848) Nr. 3 (November), S. 39: Unter den Zuschüssen des Vereins ist an dritter Position aufgelistet: „Dem Maler Ad. Tidemand den diesseitigen Zuschuß zu dem Kaufpreise ad 1550 Thlr. des dem Gemälde-Galerie-Verein zu Düsseldorf überwiesenen Gemäldes: Haugianer, norwegische Sectirer mit 775 [Thlr.]“. Zum Vergleich: Tidemand hatte 1841 für *Gustav Wasa* bereits 600 Taler erhalten. Damit zählte er zu den Besserverdienenden unter den Düsseldorfer Künstlern. Ein Gehalt von 1500 Talern erhielten nur Inhaber eines akademischen Lehramts wie beispielsweise der Akademiedirektor Schadow. Mit dem überdurchschnittlichen Verkaufserfolg avancierte Tidemand zu einem Maler ersten Ranges. Vgl. Grossmann, Joachim: *Künstler, Hof und Bürgertum. Leben und Arbeit von Malern in Preußen 1786-1850* (Artefact; 9). (Diss. Essen 1992). Berlin 1994, S. 149ff.

²⁵² Das Düsseldorfer Kunstmuseum wurde trotz des großen bürgerschaftlichen Engagements erst 1913 gegründet. 2001 trat das Museum Kunstpalast die Nachfolge des Kunstmuseums an. Vgl. hierzu Ricke, Helmut: *Das Museum. 90 Jahre Museumsgeschichte*. In: Best.Kat. Düsseldorf, museum kunst palast, 2003: *museum kunst palast*, Düsseldorf, S. 7-16.

²⁵³ Dies ist die Version, die bei Dietrichson nicht verzeichnet ist.

besitzt.²⁵⁴ Der schwedische Maler Bengt Nordenberg (1822-1902), fertigte die Untermalung der dritten Fassung an, da Tidemand zu diesem Zeitpunkt gesundheitliche Probleme hatte.²⁵⁵ Die erstgenannte Osloer Version hängt in der ständigen Sammlung, die zweite wurde im Depot verwahrt. 2010 wurde sie dem Nordnorsk Kunstmuseum in Tromsø als Dauerleihgabe übergeben.

Das jüngste Bild stammt aus dem Jahr 1865 und befindet sich im Bymuseum (Stadtmuseum) Mandal, dem Geburtsort Tidemands, in Südnorwegen. Die Entstehung der Mandaler Version erklärt sich laut Dietrichson mit dem Besuch Tidemands 1861 in Christiania, bei dem er feststellte, dass die gesamte Bildfläche der 1852er-Version in der Nationalgalerie von feinen Sprüngen übersät war. Er bot dem Museum an, das Gemälde nach Düsseldorf mitzunehmen und dort zu restaurieren, da es im Jahr darauf zur Weltausstellung nach London geschickt werden sollte. Während sich das Gemälde in Düsseldorf befand, begann Tidemand, so Dietrichson, mit einer freien Wiederholung des Gemäldes in verkleinertem Maßstab, dem Mandaler Exemplar. Wieder führte Nordenberg die Untermalung aus. Erst 1865 stellte Tidemand das Bild fertig, damit es zu einer Ausstellung nach Dublin geschickt werden konnte.²⁵⁶

Innerhalb des Werkes Tidemands sind die vier Bilder einer ganzen Reihe von Wiederholungswerken zuzuordnen. Wie bei *Die Haugianer* wurde die erste Version eines Bildes für den freien Kunstmarkt angefertigt, während die Wiederholungen auf Bestellung von Privatpersonen, Museen und Kunstvereinen gemalt wurden. Teilweise wird Tidemand vorgeworfen, dieses Prinzip aus Ideenmangel und zum eigenen finanziellen Vorteil angewandt zu haben,²⁵⁷ es ist aber auch ein Beweis für die Popularität seiner Werke beim Publikum sowie ein Kennzeichen des freien Kunstmarkts. Aufgrund der großen Nachfrage malte beispielsweise auch Tidemands Düsseldorfer Kollege Carl Wilhelm Hübner u. a. sein Gemälde *Das Jagdrecht* (Abb. 108) mindestens sechs Mal.²⁵⁸

Es lässt sich mit Sicherheit sagen, dass die vier Exemplare von *Die Haugianer* noch nie gemeinsam ausgestellt wurden. Auch in der Forschung wurde bislang kein

²⁵⁴ Vgl. Lange, Marit: *Haugianerne, 1848*. In: Ausst.Kat. Oslo, Nasjonalgalleriet 2003: Der aander en tindrende Sommerluft varmt over Hardangerfjords Vande..., S. 99.

²⁵⁵ Vgl. Dietrichson II, S. 14.

²⁵⁶ Vgl. Dietrichson II, S. 93.

²⁵⁷ Vgl. Haverkamp, Frode: *De ensomme gamle*. In: Ausst.Kat. Åmot, Stiftelsen Modums Blaafarveværk 1984: Adolph Tidemand 1814-1876, Hans Fredrik Gude 1825-1903, S. 50.

²⁵⁸ Vgl. Landes, Lilian: *Carl Wilhelm Hübner (1814-1879). Genre und Zeitgeschichte im deutschen Vormärz*. München, Berlin 2008, S. 530ff.

Vergleich der Gemälde angestellt, vielleicht weil man davon ausgeht, dass sie weitgehend identisch sind. Die Unterschiede liegen vor allem in der Bildgröße. Die Veränderungen, die Tidemand bei den einzelnen Figuren vornahm, sind eher als Akzentverschiebungen zu bezeichnen. Die meisten Bildbeschreibungen in der Forschungsliteratur sind, bis auf die von Dietrichson, so allgemein gehalten, dass sie auf alle vier Versionen bezogen werden können. Auch wenn für die Forschung die wenigen Unterschiede bislang nicht von Bedeutung waren, so ist doch davon auszugehen, dass Tidemand diese bewusst vorgenommen hat. Vier Mal genau dasselbe Bild zu malen, hätte seinem Künstlerethos widersprochen.

Bei der Betrachtung der ersten drei Versionen im Original (Abb. 1, 21 und 22) erwies sich die Düsseldorfer Fassung in Ausführung und Ausdruck als das überzeugendste Gemälde. Auch Dietrichson, der als einziger, wenn auch nur wenige, vergleichende Angaben macht, hält fest:

Die Komposition des Exemplares [von 1852] in der Nationalgalerie ist identisch mit dem Düsseldorfer Exemplar, die Farbstimmung dagegen ist verschieden und fällt unbedingt zum Vorteil des letztgenannten aus. Der eigentümlich wahre Silberton in den Lichtpartien, der über dem Düsseldorfer Exemplar spielt, ist im norwegischen Exemplar, wo die Schatten weniger scharf sind, nicht wiedergegeben. (...) Man hat gesagt, dass das norwegische Exemplar stark nachgedunkelt sein soll.²⁵⁹

Die gravierendsten Unterschiede sind beim Mandaler Exemplar (Abb. 23) festzustellen. Den Anspruch eines Historienbildes, den Tidemand fast zwei Jahrzehnte vorher noch formulierte, macht er hier wieder rückgängig und fertigt ein „gewöhnliches“ Genrebild ohne jegliche Überhöhung an. Ausschlaggebend dafür ist nicht unbedingt die Verkleinerung des Formates, sondern die Umformung der, wenn auch idealisierten, so doch individuellen Persönlichkeiten der vorherigen Bilder zu wenig kontrastierenden Typen. Die Sensibilität in der Ausarbeitung der einzelnen Gemütszustände ist der Darstellung eines relativ einheitlichen Gesichtsausdruckes gewichen. Die Figuren wirken teilweise gealtert und kraftloser. Die Stärke und Überzeugung etwa der Mittelfigur scheint umgeschlagen in Verzweiflung und

²⁵⁹ Dietrichson II, S. 15. Im Original: „Kompositionen i Nationalgaleriets Exemplar er identisk med Düsseldorferexemplaret, derimod er Farvestemningene forskjellig og falder ubetinget ud til Fordel for det sidstnævnte. Navnlige er den ejendommelige sande Sølvtoner i Lyspartierne, der spiller over Düsseldorferexemplaret, ikke gjengivet i det norske Exemplar, hvor Skyggerne ogsaa ere mindre klare. (...) Man har sagt, at det norske Exemplar skal være stærkt efterdunklet.”

Hilflosigkeit gegenüber dem Schicksal. Auch in der Farbigkeit werden weniger Akzente gesetzt. Bei Rauch- und Lichtwirkung legte Tidemand größeren Wert auf eine realistische als theatralisch-mystische Gestaltung. Verzichtet wurde auch auf die Einführung ins Bild durch den Steinboden, wodurch sich der Betrachter vom Bildgeschehen distanziert. Der Grad der Erbaulichkeit ist somit sowohl für die Teilnehmer der Versammlung als auch für den Bildbetrachter stark abgeschwächt.

3.1 Die Düsseldorfer Version von *Die Haugianer*

Das mit seinen Maßen 143 x 181 cm für ein Genrebild verhältnismäßig große Gemälde *Die Haugianer* ist in Öl auf doublierter Leinwand gemalt und unten links mit „A. Tidemand 1848“ signiert (Abb. 1).

Die in Deutschland verwendeten Titel *Andacht der Haugianer* oder *Haugianer, norwegische Sektierer* geben bereits einen Hinweis auf das Dargestellte. Zu sehen sind Mitglieder einer pietistischen Erweckungsbewegung, die auf den Norweger Hans Nielsen Hauge (1771-1824), den „Vater der Laienprediger“²⁶⁰ zurückgeht. Religiöse Versammlungen wurden zusätzlich zum kirchlichen Gottesdienst privat abgehalten. Jeder, der sich dazu berufen fühlte, durfte, wie hier abgebildet, zu den Anwesenden predigen.

Die Gruppe der 21 Haugianer befindet sich sitzend oder stehend in einer dunklen Stube, um eine Andacht abzuhalten. Es handelt sich um eine Rauchstube, einen fensterlosen Raum mit einer offenen Herdstelle, die sich im Bild hinten rechts befindet. In der Mitte des Daches öffnet sich eine Luke, durch die der Rauch abziehen kann. Die Holzdielen des Bodens und die Möbelstücke an den Seiten führen den Betrachter, der in leichter Aufsicht auf die Gruppe schaut, in das Geschehen ein. Die Menschen sind, anders als während eines kirchlichen Gottesdienstes, im Halbkreis um den Prediger gruppiert. Die Grundstimmung ist von schwermütigem Ernst geprägt. Durch den Stimmungsgehalt und die psychologische Vertiefung wird das

²⁶⁰ Markowitz, Irene: *Adolph Tidemand*. In: Best.Kat. Düsseldorf, Kunstmuseums 1969: Malerei, Bd. 2., Die Düsseldorfer Malerschule, S. 348.

Bildgeschehen für den Betrachter „erfahrbar“.²⁶¹ Im Folgenden möchte ich daher zunächst allgemein, dann im Einzelnen auf die Personen eingehen.

Unter den Anwesenden befinden sich Männer, Frauen und Kinder unterschiedlichen Alters und Temperaments. Dieses Prinzip der Gegensätze übernahm Tidemand von seinem Lehrer Hildebrandt, der bereits 1836 in *Der Krieger und sein Kind*, mit wirkungsvollen Kontrasten arbeitete.²⁶² Die Menschen hören, allein oder in kleinen Gruppen, dem Prediger zu. Sie unterscheiden sich in der Art und Weise, wie sie auf das Gesagte reagieren. Einzelne Personen werden durch Licht hervorgehoben. Der vordere Teil der Gruppe, der sich in der Mitte des Raumes, in der Nähe des Predigers befindet, wird teilweise von Licht direkt getroffen oder am Kopf gestreift, so dass die individuellen Züge dieser Menschen stark herausgearbeitet sind. Der andere Teil der Gruppe an den Seiten und im Hintergrund bleibt im Schatten, die Gesichtszüge sind nur schemenhaft zu erkennen und die Farbkraft der in bunten Farben gehaltenen Kleidung nimmt entsprechend ab. Das Grundmotiv des Zuhörens, dessen Facetten in der divergierenden Seelenstimmung der einzelnen Personen zum Ausdruck kommen, wird von der Hauptfigur, dem Prediger, ausgelöst, der das bindende Glied zwischen den verschiedenen Charakteren ist:

Der junge Mann steht leicht erhöht auf einem Holzchemel. Rauch umgibt seinen Kopf. Sein dunkelblondes Haar ist seitlich gescheitelt. Seine Gesichtszüge sind glatt. Er neigt den Kopf nach rechts. Seine Kleidung besteht aus einer blaugrauen Hose, einem weißen Hemd mit Stehkragen, das nur am Halsauschnitt unter der zugeknöpften, roten Weste zu sehen ist. Darüber trägt er eine helle Jacke, vielleicht aus Wolle oder Wildleder, die am Saum und an den Schultern über den eingesetzten Ärmeln mit rotem und grünem Garn bestickt ist. Die Schuhe zieren glänzende Metallschnallen. Auffällig ist, dass der junge Prediger nicht beim Sprechen dargestellt ist, sondern in einem Moment des Schweigens. Er hält die Bibel oder eine Postille mit beiden Händen vor sich, mit dem Buchrücken nach oben, als würde er einen kurzen Moment nachdenklich verharren oder als hätte er eben seine Predigt abgeschlossen. Seine Augen sind weit geöffnet. Er wirkt ergriffen (Abb. 24).

Der Prediger wird durch die dreieckige bzw. pyramidale Anordnung der Menschengruppe hervorgehoben. Das Dach nimmt diesen Linienverlauf auf. Das Rauchloch

²⁶¹ Markowitz, Irene: *Rheinische Maler im 19. Jahrhundert. Die Düsseldorfer Malerschule und die Kunststädte am Mittel- und Niederrhein*. In: Trier, Eduard / Willy Weyres (Hrsg.): *Kunst des 19. Jahrhunderts im Rheinland*, Bd. 3: Malerei. Düsseldorf 1979, S. 109.

²⁶² Vgl. Dietrichson I, S. 159.

bildet den höchsten Punkt des Raumes. Der Prediger wird also durch Licht- bzw. Rauchführung und Stellung hervorgehoben, was im Allgemeinen an Historien, im Konkreten an Himmelfahrtsdarstellungen erinnert. Dennoch bleibt der junge Mann durch seine Nachdenklichkeit und die gemeinsame Andacht Teil der Gruppe. Im Kleinen vollzieht auch das aufgeklappte Buch die Schräglinien nach und wird so zum zentralen Gegenstand im Bild. Es ist Gottes Wort, um das sich die Menschen hier versammelt haben.

Rechts vom Prediger, der das ideelle Zentrum bildet, sitzt der eigentliche Hausherr, das Familienoberhaupt. Auf dieses formale Zentrum führen auch die Linien des Steinbodens im Vordergrund. Die starke Präsenz des älteren Mannes, die mit der durch erhöhte Stellung und Licht betonten Gestalt des Predigers konkurriert, entsteht nicht nur durch seine Position genau in der Mitte, sondern auch durch Kleidung und Charakter. Er trägt ein ärmelloses Oberteil in kräftigem Rot und einen Gürtel mit Metallschnalle, die im Licht glänzt. Seine Gesichtszüge sind markant, er hat tiefe Falten und prächtiges weißes, auf breite Schultern fallendes Haar. Als einzige Person im Raum sitzt er auf einem sogenannten 'Kubbestol', einer Stuhlform, die man aus norwegischen Bauernstuben des Mittelalters kennt und die aus nur einem Baumstamm geschnitzt ist.²⁶³ Dadurch wird der Mann, dessen gesamter Habitus von großer Ernsthaftigkeit und Würde geprägt ist, gleichsam zum Stammvater dieser familiär wirkenden Szenerie. Er vermittelt dem Betrachter, dass hier etwas Wichtiges vor sich geht. Der alte Mann bildet ein Gegengewicht zur Autorität des Predigers. Dessen Betonung ist abgeschwächt und dadurch ist eine Ausgewogenheit erreicht, die vom Künstler beabsichtigt ist.

Auch wenn die Grundstimmung von Ernst und Schwermut geprägt ist, so repräsentiert doch jede Figur eine andere Art des Zuhörens und eine andere Reaktion auf den Impuls des Predigers. Diese äußert sich in einer Bandbreite verschiedener Körperhaltungen und in der Mimik der dargestellten Menschen. Im Folgenden möchte ich diese Nuancierungen anhand der einzelnen Figuren aufzeigen und Gegensätze von An- und Entspannung herausarbeiten. Das Familienoberhaupt und der rechts von ihm stehende Mann im blauen Oberteil bezeugen durch ihre aufrechte, ernste und autoritative Haltung und ihr konzentriertes Zuhören die Verankerung in einem festen Glauben. Der sitzende Mann mit gelbem Oberteil wirkt wegen seiner gebeugten

²⁶³ Vgl. Anker, Peter M.: *Norsk folkekunst. Kunsthåndverk og byggeskikk i det gamle bondesamfunnet*. Oslo 2004, S. 75f.

Haltung, dem Abstützen des Kopfes auf den Händen und der in Falten gelegten Stirn eher nachdenklich, von Zweifeln gepackt, von schlechtem Gewissen geplagt und erinnert dadurch an den traditionellen Gestus der Melancholie (Abb. 25). Der im Profil zu sehende, auf dem Tisch sitzende junge Mann mit Kinnbart und der hinter dem Familienoberhaupt stehende Junge in graugrüner Weste hingegen haben den Blick hoffnungsvoll gehoben und schauen ins Leere.

Ruhe und Gelassenheit bringt der hinter dem Prediger am Bettpfosten lehrende Mann zum Ausdruck, der seine Hände lose vor dem Körper gefaltet hat. Anwesend sind auch zwei Greise, die der Predigt jeweils am äußersten Rand des Gemäldes sitzend mithilfe der vor ihnen liegenden Bücher folgen. Der Rechte jedoch ist krank und sitzt im Bett.

Im Bildhintergrund stehen zwei einander zugewandte Männer. Der rechte scheint dem linken etwas mitzuteilen und ist damit der einzige im Raum, der in diesem Moment etwas zu sagen wagt. Zwei weitere Männer haben soeben den Raum betreten. Während die Tür noch offen steht, zieht der Linke der beiden den Hut vom Kopf. Die schemenhafte Darstellung dieser Vierergruppe steigert die Plastizität der Personen im Vordergrund. Das im Hintergrund durch die geöffnete Tür entstandene Loch verdeckt ein junger Mann mit Bart, der hinter dem Ellenbogen des stehenden Jungen in grünen Oberteil hervorschaut. Ebenfalls von draußen kommend, hat er einen Schal umgelegt.

Unterschiedliche Reaktionen und Altersabstufungen lassen sich auch unter den Frauen im Bild finden. Im Gegensatz zu der im Profil gezeigten, aufrecht auf einem niederen Schemel sitzenden Frau in brauner Jacke, die die Hände fest gefaltet hat und als einzige Person im Bild gebannt und hoffnungsvoll direkt auf den Redner blickt, wirkt die Haltung der Frau rechts im Bild erschöpft. Ihre Schultern fallen leicht herab, die Hände liegen locker in ihrem Schoß und umschließen ein geschlossenes Buch. Ihre Beine sind gekreuzt und leicht nach vorne gestreckt. Scheint die erste energischer und überzeugt von dem, was sie hört, so ist die zweite in sich gekehrter, vielleicht auch mit den Gedanken abgeschweift. Die Frauengruppe wird durch eine Alte auf der linken Seite und ein junges Mädchen rechts im Bild ergänzt. Abgerundet werden die Kontraste und verschiedenen Reaktionen durch zwei Kinder. Eines sitzt vorne rechts neben seiner Mutter. Es hat die Hände in die Hosentaschen gesteckt und schläft. Der Junge hat seine Schuhe ausgezogen. Sie liegen vor ihm auf dem Holzboden, daneben eine Ledertasche und ein am oberen Ende gespaltener

Wanderstock (Abb. 26). Diese Gegenstände sind auf einer narrativen Ebene ein Verweis darauf, dass der Junge und seine Mutter von außerhalb zur Versammlung gekommen sind und einen langen Weg auf sich nehmen mussten, weshalb das Kind auch erschöpft eingeschlafen ist. Auf einer metaphorischen Deutungsebene kann man die beiden als gläubige Pilger auf ihrer Wanderschaft interpretieren und Schuhe, Stock und Ranzen als Attribute für den Lebensweg des Menschen sehen. Der Ranzen ist damit Symbol für die Erfahrungen und Lasten, die das Leben für den Einzelnen mit sich bringt, gleichsam das Päckchen, das ein jeder trägt. Verfolgt man diese Assoziation, so kann man die Gegenstände auch im Zusammenhang mit dem Motiv der „zwei Wege“ sehen, das durch den Theologen Johann Arndt (1555-1621) zu einem zentralen Element in der pietistischen Glaubenslehre und Lebenseinstellung wurde.²⁶⁴ Gestützt auf Matthäus 7, 13-14²⁶⁵ stellt es den breiten, falschen Weg der „sündigen irdischen Vergänglichkeit“²⁶⁶ dem schmalen, guten Weg des „Leidens und der Entsaugung“²⁶⁷ gegenüber.

„O du schmaler Weg deß Creutzes, Armuth, Verachtung, Niedrigkeit, Schmach, Creutz und Tod’, rief Johann Arndt im ‚Paradiesgärtlein‘, „wie bist du so wenigen bekandt, wie wenig sind, die sich finden, da doch unser Herr Christus diesen Weg gegangen ist in seine Herrlichkeit, und die gantze Welt gehet dagegen den breiten Weg deß Reichthums, der Wollust, der Ehre, und faellt in die Hoelle hinein. O Gott, behuete mich, und leite mich auf ewigem Wege.“²⁶⁸

Bereits in der Antike, wurde der Weg, „uralt Symbol des menschlichen Lebens“²⁶⁹, für Allegorien verwendet, die der Belehrung und moralischen Erbauung dienen. Dazu gehören beispielsweise *Hercules am Scheideweg* oder das *Pythagoreische Ypsilon*.²⁷⁰ Für die evangelische Hausandacht wurde das Motiv der „zwei Wege“ zu einem der beliebtesten bildlichen Wegweiser.²⁷¹ Vielleicht ist diese Assoziation vage, doch kann man den schmalen steinernen „Weg“, der in den Raum führt, in Verbin-

²⁶⁴ Vgl. Harasimovicz, Jan: *Architektur und Kunst*. In: Lehmann, Hartmut (Hrsg.): *Glaubenswelt und Lebenswelten (Geschichte des Pietismus, Bd. 4)*. Göttingen 2004, S. 478.

²⁶⁵ Mt 7, 13-14: „Geht hinein durch die enge Pforte. Denn die Pforte ist weit, und der Weg ist breit, der zur Verdammnis führt, und viele sind’s, die auf ihm hineingehen. Wie eng ist die Pforte und wie schmal der Weg, der zum Leben führt, und wenige sind’s, die ihn finden!“

²⁶⁶ Harasimovicz 2004, S. 479.

²⁶⁷ Harasimovicz 2004, S. 479.

²⁶⁸ Zitiert nach Harasimowicz 2004, S. 479.

²⁶⁹ Harasimovicz, Jan: *Die Bildlichkeit des Pietismus: Das Motiv der „zwei Wege“*. In: Poscharsky, Peter (Hrsg.): *Die Bilder in den lutherischen Kirchen. Ikonographische Studien*. München 1998, S. 195.

²⁷⁰ Vgl. Harasimovicz 1998, S. 195.

²⁷¹ Vgl. Harasimovicz 1998, S. 198f.

dung mit der Vorstellung eines arbeitsreichen und genügsamen Lebens als eine Andeutung an den „guten Weg“ betrachten. In Verbindung damit stünde der Stock, der den Blick des Betrachters in die Bildmitte unter das Rauchloch lenkt, das den Weg in den Himmel freigibt. Als letztes soll auf die Angst nehmende und erbauliche Funktion des Stocks als Hirtenstab hingewiesen werden. In Psalm 23, 4 heißt es: „Und ob ich schon wanderte im finstern Tal, fürchte ich kein Unglück; denn du bist bei mir, dein Stecken und Stab trösten mich.“

Ein zweites Kind wird hinten links im Raum auf dem Arm der Mutter gehalten (Abb. 29). Auch dieses dient, wie der Junge, als Hinweis auf die kindliche Unschuld und Unwissenheit.

Bisher wurde auf die verschiedenen Variationen des Zuhörens eingegangen. Neben dem Hören thematisiert Tidemand eine weitere Sinneswahrnehmung – das Sehen – das für die innerbildliche Handlung und die Betrachteransprache gleichermaßen bedeutsam ist.

Über dem Kopf des Kranken rechts im Bild befindet sich ein leicht zu übersehendes Detail. Auf dem Bord steht eine graue flache Schüssel mit der nicht vollständig leserlichen, roten Aufschrift „...se jeg er som ren...“ / („...schau ich bin so rein“) (Abb. 27 und Abb. 28). Mit diesem Textfragment spielt Tidemand auf verschiedene Bibelverse an. Es bieten sich ein Vers aus den *Sprüchen Salomos* und mehrere Stellen in *Hiob* an. Zum Beispiel: „Wer kann sagen: ‚Ich habe mein Herz geläutert und bin rein von meiner Sünde?‘“ (Sprüche 20, 9) oder „Wie kann ein Mensch gerecht sein vor Gott oder ein Mann rein sein vor dem, der ihn gemacht hat?“ (Hiob 4, 17) und „Du hast geredet vor meinen Ohren, den Ton deiner Reden höre ich noch: ‚Ich bin rein, ohne Missetat, unschuldig und habe keine Sünde.“ (Hiob 33, 8). Es entspricht zwar keine dem exakten Wortlaut der Aufschrift, letztendlich handeln sie aber alle von der Sünde des Menschen und seinem Gegenübertreten vor Gott. Auch wenn die Annahme spekulativ ist, wäre es möglich, dass Tidemand durch die Aufschrift auf der Schüssel einen Hinweis auf den Inhalt der Rede des Predigers geben will. Der Betrachter ist dazu aufgefordert den Zusammenhang selbst herzustellen.

Von der Rückenfigur kann über den Prediger ein Bogen zu dem alten Paar links geschlagen werden (Abb. 29). Führt die Rückenfigur den Betrachter ins Bild ein, so wirken diese beiden Personen wieder auf den Betrachter zurück, indem sie ebenfalls das Motiv des Sehens und vor allem die Sehschulung verkörpern.

Der alte Mann mit Bart sitzt auf einem thronartigen, mit Schnitzereien verzierten Holzstuhl und ist dem Betrachter leicht zugewandt. Vor ihm liegt ein aufgeschlagenes Buch auf dem Tisch. Den Bierkrug hat er beiseite gestellt. Der Alte nimmt aktiv an der Andacht teil. Die Brille in der Hand verfolgt er mit dem Finger die vom Redner vorgetragene Textstelle. Das aufwendig geschnitzte Möbelstück, auf dem der Alte sitzt, hebt sich von der einfachen Architektur der Rauchstube ab. Die Darstellung des sogenannten „Blakerstol“ (Blakerstuhl) basiert auf einer aquarellierten Zeichnung, die Tidemand von dem hölzernen Kastenstuhl 1843 auf dem Hof Blaker in Lom im norwegischen Gudbrandstal angefertigt hat (Abb. 32). Der Stuhl wird auf die erste Hälfte des 12. Jahrhunderts datiert. Es ist möglich, dass er ursprünglich zum Chorgestühl einer Kirche in Lom gehörte.²⁷² Die im Bild und auf der Zeichnung sichtbare Seite des Stuhls zeigt zwei behelmte Männer mit Schwert und Schild, die gegeneinander kämpfen. Rechts im Hintergrund liegt eine Person, die von mehreren Schwertern verletzt wurde. In einer weiteren Szene soll der Kampf eines Mannes gegen einen Drachen dargestellt sein. Beides wäre Ausdruck für den Kampf zwischen Gut und Böse.²⁷³ Meine Vermutung ist, dass Tidemand mit diesem Detail auf den Kampf zwischen Christentum und Heidentum anspielt.²⁷⁴

Hervorgehoben werden muss die neben dem Alten sitzende Frau (Abb. 30). Nachdenklich stützt sie ihren Kopf auf die Hand und blickt über den Rand ihrer Brille aus dem Bild hinaus direkt den Betrachter an. Dadurch durchbricht sie die innerbildliche Kommunikation und löst die ohnehin nur geringe Distanz zwischen Betrachter und dem Geschehen im Bild auf. Nicht mahrend ist ihr Blick, sondern freundlich und im Gegensatz zu den Blicken der anderen Anwesenden unverschleiert.²⁷⁵ Sie strahlt Zuversicht aus. Als älteste Frau im Raum vermittelt sie, dass sich die Mühen und Entbehrungen eines einfachen Lebens lohnen. Sie ist es, die für den Betrachter die

²⁷² Vgl. Danbolt 2001, S. 63.

²⁷³ Vgl. Danbolt 2001, S. 63.

²⁷⁴ Den Blakerstuhl hatte Tidemand ursprünglich für den Prediger vorgesehen, wie im Vergleich mit Entwurfskizzen zu *Die Haugianer* zu sehen ist.

²⁷⁵ Das Motiv der Betrachterfigur ist ein neuzeitliches Prinzip, dessen Anwendung Leon Battista Alberti in „Della Pictura“ (1436) erstmals vorschlägt. Demnach soll der Betrachter durch die Hilfe einer Vermittlerfigur in das Bildgeschehen eingeführt werden:

“Ma che noi raccontiamo alcune cose di questi movimenti, quali parte fabricammo con nostro ingegno parte inparammo dalla natura, parmi imprima tutti e corpi ad quello si debbano muovere, ad che sia ordinata la storia. Et piacemi sia nella storia chi admonisca et insegni ad noi quello che ivi si facci; o chiami con la mano a vedere; o con viso cruccio et chon li occhi turbati minacci, che niuno verso loro vada; o dimostri qualche pericolo o cosa ivi maravigliosa; o te inviti ad piagniere con loro insieme o a ridere: et cosi qualunque cosa fra loro o teco facciano i dipinti, tutto apartenga a hornare o a insegniarti la storia.“ Zitiert nach Gaethgens, Thomas W. / Uwe Fleckner (Hrsg.): *Historienmalerei* (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren; 1). Berlin 1996, S. 79.

erbauliche Note ins Bild bringt. Die Frau, die dem alten Paar den Rücken zuwendet, hat diese Gewissheit der Alten noch nicht, scheint aber darauf zu hoffen. Die Frau mit den im Schoß liegenden Händen auf der gegenüberliegenden Seite des Raumes scheint zumindest für den Moment resigniert zu haben. Das Mädchen mit der gestreiften Schürze neben ihr verkörpert das genaue Gegenteil der Alten. Es faltet die Hände auf den Knien und stützt den Kopf darauf ab. Die Worte des Predigers scheinen auf sie eine starke, vielleicht Reue, Angst und Sorge auslösende Wirkung zu haben. Es wäre aber auch denkbar, dass sie eingeschlafen ist.

Die alte Frau jedoch fordert den Betrachter auf, genau hinzusehen, denn dieser soll sich offenbar nicht nur über das, was er sieht, sondern auch über die ihm angetragene Sichtweise Gedanken machen. Die Aufforderung zum Kunstgenuss und die erbauliche Lebenshilfe durch die Malerei gehen somit Hand in Hand.

Tidemand hat mit den beiden Alten links im Bild zwei seiner beliebtesten Motive, die Pendants einer in der Bibel lesenden alten Frau (Abb. 33), die hier die Brille allerdings neben sich liegen hat, und eines lesenden alten Mannes zu einem selbstbewussten und kritisch auftretenden Reflexionspaar weiterentwickelt und als gleichberechtigte Bildungsträger zusammengefügt.²⁷⁶ Es ist kein Zufall, dass genau über den beiden, die durch ihre körperliche Nähe und seelische Eintracht eine abgeschlossene Einheit bilden und die eine intensive Verbindung sowohl zur Lektüre als auch zum Betrachter haben, eines der Erbauungsbücher Hans Nielsen Hauges steht (Abb. 31).²⁷⁷

Der Blick der alten Haugianerin lädt dazu ein, den versteckten Sinn der Bildbotschaft zu entschlüsseln. Hier lohnt ein Vergleich mit der holländischen Genremalerei. Die Niederländer wurden den Düsseldorfern verstärkt seit den 1830er Jahren zum Vorbild.²⁷⁸ Wesenberg verdeutlicht, dass die holländischen Meister des 17. Jahrhunderts zu Beginn des 19. Jahrhunderts in vielen deutschen Sammlungen vertreten waren und aufgrund der realistischen Strömungen in der Malerei von den zeitgenössischen Künstlern dort auch aufgesucht wurden. Zeitgleich setzte zudem, ausgehend von Berlin, die wissenschaftliche Beschäftigung mit der holländischen Kunst ein. Grund

²⁷⁶ Laut Dietrichson gibt es von *Lesende alte Frau* zwölf Exemplare. Die erste Fassung stammt von 1847. Vgl. Dietrichson I, S. 159f.

²⁷⁷ Im unteren Fach steht auf dem Rücken des zweiten Buches von rechts in roter Schrift „Hauge“ geschrieben.

Es scheint außerdem, dass Tidemand in dieser Zweiergruppe bereits andeutete, was er in zahlreichen später entstandenen Gemälden zum Ausdruck brachte: Die Darstellung des von seinen Kindern verlassenen alten Paares bei der Hausandacht (Abb. 34 und Abb. 35).

²⁷⁸ Vgl. Markowitz 1979, S. 126ff.

für den regen Austausch sieht Wesenberg in den Parallelen zwischen dem calvinistischen Holland und dem protestantischen Preußen. Der Direktor des Düsseldorfer Kunstvereins forderte 1836: „Unsere Düsseldorfer Schule ist und kann nichts anderes sein, als eine veredelte niederländische. Ihre Produkte sind der reinen Naturanschauung abgewonnen.“²⁷⁹

In dem Kücheninterieur *Die schlafende Magd* des Rembrandt-Schülers Nicolaes Maes (1634-93) aus dem Jahr 1655 trifft der Blick der Hausherrin den Betrachter unmittelbar (Abb. 36). Zugleich zeigt sie demonstrativ auf ihre eingeschlafene Magd, die ihre Arbeit vernachlässigt und die Katze aus dem Blick verloren hat. Dies hat zur Folge, dass sich das Tier unbeobachtet einen Vogel von der Anrichte schnappen kann. Die Ikonographie menschlicher Fehlbarkeit, beispielsweise im Sinne der Darstellung von Faulheit oder Trägheit, die man auch bei Tidemands Mädchen mit dem gesenkten Kopf links vom Prediger vermuten könnte, ist durch die fest gefalteten Hände, auf die das Mädchen seinen Kopf stützt, jedoch in eine tiefe Frömmigkeit und tugendhaft gemeinte Innerlichkeit verwandelt. Daher ist auch der Blick der alten Haugianerin im Vergleich zu dem der holländischen Hausherrin abgemildert. Das Verhalten der Menschen im Bild gibt ihr keinen Anlass zur Ermahnung oder für Spott. Es ist vorbildlich.

Abschließend möchte ich auf vier weitere Gestaltungsmittel eingehen. Es fällt auf, dass sich für fast jede Figur im Bild ein passendes Gegenstück findet. Ein und dieselbe Figur kann sogar mehrmals in Verbindung mit einer anderen Person treten, d. h. das Prinzip der Paarbildung kann unendlich fortgeführt werden und die Grenze zwischen bewusster Komposition des Künstlers und zufällig entstandenen Entsprechungen ist nicht eindeutig zu ziehen. So bildet, als eines von vielen möglichen Beispielen ausgewählt, der glatzköpfige Mann im blauen Oberteil als eher entschlossener Typus einen Kontrast zum entspannt am Bettpfosten lehrenden Mann. Da fast alle Männer im Bild längeres Haar tragen, fällt der Mann in Blau aber auch durch seine mangelnde Haartracht auf. Eine einzige Entsprechung findet sich in dem alten Mann im Bett, der uns seinen kahlen Hinterkopf präsentiert. Ein weiteres Beispiel ist das gestreifte Hemd, das der Mann unter seinem blauen Oberteil trägt. Dessen Streifenmotiv findet sich in der Schürze des Mädchens rechts wieder, wengleich bei ihm die Farben Blau und Weiß und bei ihr Rot und Weiß kombiniert sind. Ob dieses

²⁷⁹ Vgl. Wesenberg, Angelika: *Die bürgerliche Utopie – Holland*. In: Ausst.Kat. Brüssel, Palais des Beaux-Arts 2007: Blicke auf Europa. Europa und die deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts, S. 269.

Verdoppelungsprinzip eine tiefere Bedeutung hat, ist nicht zu beantworten. Zu sehen ist, dass es neben der zu drei Seiten hin abgeschlossenen Interieursituation und dem verbindenden Impuls des Redners eine Klammer bildet, die der Gruppe Festigkeit verleiht.

Der Einsatz von Rauch und Licht dient ebenfalls dazu, die Einzelheiten der Komposition zu sammeln.²⁸⁰ Der Schein des Feuers taucht die Menschen und Gegenstände in warmes Gelborange. Diesen Effekt ergänzt Tidemand um die kalkulierte eingesetzte Wirkung des Rauches. Im dargestellten Moment verhindert der aufsteigende Rauch weitgehend das Einfallen des Tageslichtes. Dietrichson schreibt:

Der herrliche Silberton, der im obersten Bereich vibriert, trat nie mehr so seltsam schön hervor wie im ersten Exemplar von *Die Haugianer*.²⁸¹

Dennoch sind Schlagschatten dargestellt, die nur von einem Oberlicht herrühren können. Zudem müssten sich die Menschen genau unter diesem Licht befinden, damit diese Art des Schattenwurfs entstehen könnte. Die durch Licht hervorgehobenen Menschen stehen und sitzen aber eher vor als unterhalb des Rauchlochs. Hinzu kommt, dass sie von vorne beleuchtet werden. Die eigentliche Lichtquelle kann folglich weder das Feuer noch die Dachluke sein. Das Licht müsste entweder aus der Richtung des Bildbetrachters kommen oder die Menschen müssten aus sich selbst strahlen. Die Vermutung liegt nahe, dass hier weniger reales, sondern vielmehr die Anwesenheit Christi suggerierendes Licht dargestellt wird.²⁸² Das Licht ist Jesus selbst: „Ich bin das Licht der Welt. Wer mir nachfolgt, der wird nicht wandeln in der Finsternis, sondern wird das Licht des Lebens haben.“²⁸³

Farblich ist das Gemälde in dem für die Düsseldorfer Schule typischen Gelbton gehalten, der sich sowohl in die Brauntöne des Holzes, als auch in die bunten und intensiven Farben der Kleidung mischt. Reines Schwarz und Weiß kommen nicht vor. Akzente werden durch Verwendung der Grundfarben gesetzt. Es fallen zwei Farbachsen ins Auge: Die roten Oberteile der alten Frau links, der beiden Männer in der Bildmitte, des Mädchens und der Frau ganz rechts bilden eine horizontale Linie. Eine vertikale Linie kann man mit Hilfe der roten Weste des Predigers ziehen. Diese

²⁸⁰ Vgl. Markowitz 1969, S. 348.

²⁸¹ Dietrichson II, S. 146. Im Original: „(...) den vidunderlige Sølvtoner, der vibrerer i dens øverste Lag. [er] aldrig mere fremtraadt saa forunderlig smukt som i det første Exemplar af Haugianerne.“

²⁸² Vgl. Sagstad, Egil: *Romantik og Realisme*. Oslo 1997, S. 21 und Dietrichson I, S. 163.

²⁸³ Joh. 8, 12.

beiden sich kreuzenden Linien führen den Blick des Betrachters gleichsam in die Mitte der Szene, wo Tidemand die drei Grundfarben in den jeweiligen Kleidungsstücken der Männer einsetzt. Es lässt sich nicht mit Sicherheit sagen, ob die Farben und das entstandene Kreuz Symbolcharakter haben.

Als letztes Gestaltungsmittel möchte ich auf das Konzept des Bildes als Bühne eingehen. In der Beschreibung des Bildes wurde auf die Anordnung der Menschen im Halbkreis hingewiesen. Es ist anzunehmen, dass sich die Haugianer bei ihren Versammlungen nicht, wie hier, einem imaginären Betrachter zugewandt haben. Die Situation wirkt gestellt. Tatsächlich findet sich in einem Artikel aus dem Jahr 1956 in der norwegischen Tageszeitung *Nationen* (Die Nation) der Hinweis des Pfarrers Ivar Welle, der anmerkt, dass die Haugianer bei ihren Versammlungen zu sitzen pflegten, wenn sie sprachen. Damit lässt sich feststellen, dass Tidemand die Realität einem Prinzip der Historienmalerei unterordnete.²⁸⁴ *Die Haugianer* nutzt Tidemand die Rauchstube wie eine Theaterbühne.

Das Konzept des Bildes als Bühne nahm durch die Ideen des Schriftstellers und Theater-Reformatoren Karl Leberecht Immermann (1769-1840) Einfluss auf die Historien- und Genremalerei der Düsseldorfer Malerschule und findet sich in *Die Haugianer* wieder. Immermanns Auffassung von Bild- und Bühnenraum als ein „symbolisch angedeutetes Gerüst“ sollte vor allem die „Selbsttätigkeit der Phantasie bei den Zuschauern“ wecken. Er forderte eine „geringe Tiefe der Bühne“, damit „die Handlung sich nie vor den Zuschauern zurückzog, sondern mit deren Gemüt und Geist in unmittelbarem Kontakt blieb.“ „Auftritts- und Abgangspunkte“ sollten dafür sorgen, dass „die Handlung in stetiger Bewegung“ blieb.²⁸⁵ Gohr schreibt in einem anderen Kontext, der sich aber auch auf *Die Haugianer* übertragen lässt, „der Raum ist tatsächlich eher als Bühnenraum, denn als bildräumlicher Tiefenraum zu sehen.“²⁸⁶ Demzufolge können auch Gestik und Mimik der Haugianer „diejenige von Schauspielern sein, die in einem gestellten Bild festgehalten sind.“²⁸⁷

²⁸⁴ Vgl. Welle, Ivar: *Et mesterverk i norsk religios malerkunst (Tidemands Haugianerne)*. In: *Nationen* vom 7. September 1956, o. S. *Nationen* erscheint seit 1918 und ist ein Blatt, das sich besonders für die wirtschaftlichen, politischen, sozialen und kulturellen Interessen der ländlichen Bevölkerung einsetzt. Entsprechend spielen landwirtschaftliche Themen eine große Rolle.

²⁸⁵ Immermann, Karl: *Zur Aufführung von Shakespeares Lustspiel „Was ihr wollt“ (1840)*. In: von Wiese, Benno (Hrsg.): *Karl Immermann: Werke, Bd. 1: Gedichte, Erzählungen, Tulifantchen*, Kritische Schriften. Frankfurt a. M. 1971, S. 691f.

²⁸⁶ Vgl. Gohr, Siegfried: *Themen und Tendenzen rheinischer Genremalerei*. In: Trier, Eduard / Willy Weyres (Hrsg.): *Kunst des 19. Jahrhunderts im Rheinland in fünf Bänden, Bd. 3: Malerei*. Düsseldorf 1979, S. 195.

²⁸⁷ Vgl. Gohr 1979, S. 195.

3.1.1 Die Rauchstube I

Der Raum, in dem die Haugianer ihre Andacht abhalten, wirkt auf den modernen Betrachter befremdlich. Im Fall der Rauchstube handelt es sich um eine Form des Holzbaus, die seit dem frühen Mittelalter in Norwegen gebaut wurde. Sie erhielt ihren Namen aufgrund des Rauchofens, der in einer Ecke des Raumes hochgemauert ist. Der gemauerte Rauchofen galt als Fortschritt gegenüber der offenen Feuerstelle, weil er die Wärme speichern konnte.²⁸⁸ Vor dem Ofen befand sich die Feuerstelle zum Kochen. Auf einer Seite war der Ofen durch eine Bretterwand vom Raum abgetrennt, deren charakteristisches Merkmal eine senkrecht stehende, über den Ofen hinausragende Planke ist. Deren oberer Teil, der sogenannte „kallhovde“ wurde mit Schnitzereien verziert oder war wie ein Männerkopf geformt. Nach altem Glauben war er heilig und diente zum Schutz des Hauses.²⁸⁹ Die Rauchstube hatte keine Fenster, der Rauch konnte allein durch das Rauchloch im Dach abziehen. Über diesem Loch befand sich ein Rahmen, der mit der Haut eines Kuhmagens bespannt war. Mit einer Stange, die in den Raum ragte, konnte diese Luke geöffnet bzw. geschlossen werden.²⁹⁰

Im 19. Jahrhundert war die Rauchstube nur noch in Westnorwegen in Gebrauch. In Ostnorwegen und in den Städten war sie im Laufe des 16. und 17. Jahrhunderts anderen Bauformen mit Kaminofen und Schornstein gewichen.²⁹¹

In der Forschungsliteratur wird davon ausgegangen, dass sich Tidemands Blick für die Rauchstube durch den Hamburger Künstler Hermann Kauffmann (1808-89), den er auf Ytre Kroken bei Kapitän Munthe kennengelernt hatte, geöffnet hat. Laut Malmanger, der sich in diesem Punkt Dietrichson anschließt, sei davon auszugehen, dass Kaufmanns präzise Zeichnungen und Aquarelle und sein Blick für das Charakteristische einer Umgebung bedeutungsvoll für Tidemand gewesen sind.²⁹² Der Vergleich einer Zeichnung eines Bauernhauses von Tidemand mit einer von Kauffmann belegt, dass sich Tidemand von der Motivwahl und der nüchternen Herangehensweise Kauffmanns an das Objekt beeinflussen ließ (Abb. 37 und 38).

Eine lavierte Federzeichnung von 1843, die Tidemand als Vorlage für *Die Haugianer* genutzt haben kann, zeigt, mit welcher Genauigkeit der Künstler es

²⁸⁸ Vgl. Brekke, Nils Georg / Per Jonas Nordhagen / Siri Skjold Lexau: *Norsk arkitekturhistorie. Frå steinalder og bronsealder til det 21. hundreåret*. Oslo 2008, S. 64.

²⁸⁹ Vgl. Visted, Kristofer / Hilmar Stigum: *Vår gamle bondekultur*, Bd. 1. Oslo 1952, S. 73.

²⁹⁰ Vgl. Askeland 1991, S. 48.

²⁹¹ Vgl. Brekke / Nordhagen / Lexau 2008, S. 64.

²⁹² Vgl. Malmanger 2000, S. 136.

verstand, die Raumwirkung, die Proportionen und Details einer Rauchstube spontan festzuhalten (Abb. 39). Über sein volkskundliches Interesse hinaus begeisterte sich Tidemand auch für die wirkungsvolle Lichtführung des Motivs. Dies bringt er in einem von der Forschung bislang nicht berücksichtigten und undatierten Brief zum Ausdruck, den er an seinen Auftraggeber Robert Phillips in London geschrieben hat. Auf Deutsch schildert er darin anhand des Gemäldes *Sognebud* (Krankenbesuch des Pfarrers) die Verwandlung der profanen Wohnstube in einen spirituellen Raum:

Die Hütte wird zum Tempel, der Segen ist hineingedrungen, das Dunkle wird leicht, durch die Lücke fällt ein Sonnenstrahl, [...] ²⁹³ durchzittert den rauchigen, dunstigen Raum, so durchzittert das göttliche Wort die Herzen der Zuhörer, was dunkel war wird helle, was trostlos war wird vom Troste des ewigen Lichtes durchleuchtet. ²⁹⁴

3.1.2 Die Erweckungsbewegung Hans Nielsen Hauges im Kontext der norwegischen Kirchengeschichte vom 16. bis ins 19. Jahrhundert

Zum Verständnis des kirchengeschichtlichen Hintergrundes des Bildthemas, wird im Folgenden die Erweckungsbewegung Hauges vorgestellt. Für die Einordnung des Haugianismus und die Erklärung seines Erfolgs ist es hilfreich, einen Abriss der Kirchengeschichte Norwegens zu geben, der den Zeitraum von der Reformation bis zur zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts umfasst.

Vom 16. bis ins 19. Jahrhundert ist die norwegische Kirchengeschichte eng an die dänische gebunden. Dem in Dänemark siegreichen Christian III. unterlag 1537 auch die römische Kirche in Norwegen. Das Land wurde zu einer Provinz Dänemarks erklärt. ²⁹⁵ Die Reformation verlief in beiden Ländern parallel. Auch wenn Norwegen innerhalb der Monarchie stets eine eigene Einheit blieb, wurden dänische Pfarrer für die lutherische Neuordnung nach Norwegen versetzt. Sie sorgten dafür, dass der

²⁹³ Nicht lesbar im Original.

²⁹⁴ Brevs. 606: Tidemand, Adolph an Robert Phillips, undatiert.

²⁹⁵ Vgl. Lindhardt, Poul Georg: *Skandinavische Kirchengeschichte seit dem 16. Jahrhundert*. In: Moeller Bernd (Hrsg.): *Die Kirche in ihrer Geschichte*. Ein Handbuch, Bd. 3, Lieferung M3. Göttingen 1982, M 263.

Gottesdienst auf Dänisch abgehalten wurde und führten die dänische Übersetzung der Bibel sowie entsprechende Gesangbücher ein.²⁹⁶

Während des von Kopenhagen ausgehenden Absolutismus blieb die lutherische Orthodoxie unangefochten. Die Besetzung der Kirchenämter mit Norwegern führte nicht zu einer Übersetzung der liturgischen Bücher.²⁹⁷

Anfang des 18. Jahrhunderts erreichte der von Deutschland kommende Pietismus Dänemark-Norwegen. Christian VI. schuf die Grundlage für den Staatspietismus. Die Konfirmation wurde eingeführt. Außerdem beinhalteten die neuen Rechtsvorschriften die erste Verordnung zur Errichtung von Volksschulen in Norwegen. Da die Bauern für die Kosten selbst aufkommen mussten, scheiterte dieses Vorhaben ebenso wie in Dänemark. Der Konfirmandenunterricht blieb daher lange Zeit der einzige allgemeine Unterricht im Land.²⁹⁸

Zur Stärkung des Staatspietismus wurde 1741 das Konventikelgesetz erlassen, „das erbauliche Zusammenkünfte außerhalb des Gottesdienstes der Aufsicht der Pfarrer unterstellte.“²⁹⁹ Da dies dem pietistischen Ideal der Aktivierung des Laien widersprach, fanden einige Pietisten die Position, die sie im offiziellen Pietismus vermissten, in der Herrnhuter Brüdergemeinde.³⁰⁰

Eine besondere Bedeutung in der norwegischen Kirchengeschichte erhielt der Katechismus des bereits erwähnten Erik Pontoppidan, der seit 1747 als Bischof in Bergen tätig war.³⁰¹ Mit ihm „drang nun zum ersten Mal protestantisches Christentum – in pietistischer Form – in die breiten Schichten des norwegischen Volkes.“³⁰² Lindhardt fasst zusammen, dass sich in Pontoppidans Verschmelzung orthodoxer Theologie mit den Bekehrungs- und Heiligungsforderungen des

²⁹⁶ Vgl. Brandrud, Andreas: *Die Geschichte der Norwegischen Kirche*. In: Sigmund-Schultze, Friedrich (Hrsg.): *Ekklesia. Eine Sammlung von Selbstdarstellungen der christlichen Kirchen*, Bd. 2: *Die skandinavischen Länder. Die Kirche von Norwegen*. Gotha 1936, S. 36f.

²⁹⁷ Vgl. Lindhardt 1982, M 264.

²⁹⁸ Vgl. Montgomery, Ingun: *Norwegen*. In: TRE, Bd. 24. Berlin, New York 2000, S. 649.

²⁹⁹ Montgomery 2000, S. 649.

³⁰⁰ Vgl. Montgomery 2000, S. 649. Die Herrnhuter Brüdergemeinde geht zurück auf die von Christian David 1722 gegründete Handwerkerkolonie auf dem von Graf von Zinzendorf gestifteten Landbesitz in Herrnhut in der Oberlausitz. Die Brüdergemeinde wuchs durch ihre äußere Mission über eine innerkirchliche Erneuerungsbewegung heraus und wurde zu einem selbständigen Zweig des Pietismus, der vorübergehend von schwärmerischen Zügen ergriffen war. Vgl. N.N.: *Brüdergemeinde*. In: Meyers Großes Taschenlexikon, Bd. 4. Mannheim / Wien / Zürich 1987, S. 73.

„Wie in Dänemark war es auch in Norwegen das Herrnhutertum, welches das Erbe der Erweckungsbewegungen (...) weitergab.“ Laasonen, Pentti: *Erweckungsbewegungen im Norden im 19. und 20. Jahrhundert*. In: Gäbler, Ulrich (Hrsg.): *Der Pietismus im neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert*. (Geschichte des Pietismus; 3) Göttingen 2000, S. 326.

³⁰¹ Vgl. Montgomery 2000, S. 649.

³⁰² Lindhardt 1982, M 265.

Pietismus die Grundlage für das norwegische Laienchristentum in den großen Erweckungen des 19. Jahrhunderts findet.³⁰³

Ab etwa 1760 vertraten Geistliche, besonders die Bischöfe in den Städten, die Aufklärung.³⁰⁴ Diese setzten sich für eine selbständige norwegische Kultur, Wissenschaft und Literatur ein und engagierten sich besonders für die Errichtung von Schulen und einer norwegischen Universität.³⁰⁵ Unter den Bauern schlugen die Ideen der Aufklärung und des späteren Rationalismus kaum durch, sie hielten sich nach wie vor an den Katechismus Pontoppidans. Wie gezeigt wurde, kritisierte Henrik Wergeland diesen Umstand in *Normandens Katechisme*. Doch ein verstärktes Nationalgefühl, eine Voraussetzung für die Erweckungsbewegung Hauges, breitete sich auch unter ihnen aus.³⁰⁶

Nach der Loslösung Norwegens von Dänemark 1814 blieb die evangelisch-lutherische Kirche weiterhin Staatskirche in Norwegen. Dänisch blieb noch Jahrzehnte als Amtssprache erhalten.³⁰⁷

Die Erweckungsbewegung Hans Nielsen Hauges wurde zunächst von Theologen und Kirchenhistorikern untersucht, die die Person Hauges oft verherrlichen.³⁰⁸ Im Laufe des 20. Jahrhunderts richteten auch verstärkt Historiker ihren Blick auf die Bewegung, mit der Tendenz, sie als soziales Phänomen mit politischen Konsequenzen zu betrachten und auch wirtschaftliche Faktoren mit einzubeziehen. Damit wird der Haugianismus inzwischen nicht mehr nur als Teil des Konflikts zwischen orthodoxem Christentum und Rationalismus gesehen und aus rein individuellen Faktoren der Person Hauges erklärt, sondern auch als Bestandteil der Bauernerhebung gegenüber Bürger- und Beamtentum sowie im Rahmen des

³⁰³ Lindhardt 1982, M 265.

³⁰⁴ Lindhardt 1982, M 265.

³⁰⁵ Lindhardt, M 265. 1860 erfolgte beispielsweise durch Johan Ernst Gunnerus, Bischof in Trondheim, die Gründung von „De Kongelige norske Videnskabers Selskab“ (Die königlich norwegische Gesellschaft der Wissenschaften). Vgl. Montgomery 2000, S. 650.

³⁰⁶ Vgl. Brandrud 1936, S. 39.

³⁰⁷ Vgl. Lindhardt 1982, M 265.

³⁰⁸ Aus diesem Grund wurden die ersten Publikationen zu Hauge von A. C. Bang und H. G. Heggtveit, die zwar nach wie vor als Klassiker gelten, nicht in die vorliegende Arbeit miteinbezogen. Hauges Leben bot auch für Filmregisseure reichlich Material. 1961 entstand der Film *Hans Nielsen Hauge* von Kåre Bergström. Vgl. Ropeid, Andreas: *Misjon og bedehus*. In: Semmingsen, Ingrid u. a. (Hrsg.): *Norges kulturhistorie, Bd. 4: Det gjenfødte Norge*. Oslo 1980, S.196-218, hier 203 und auf der Homepage der International Movie Database: <http://www.imdb.com/title/tt0150819/> (aufgerufen am 29.06.2010)

Prozesses der Nationenbildung betrachtet.³⁰⁹ Beide Schwerpunkte sollen in den folgenden Ausführungen berücksichtigt werden.

Der aus Südostnorwegen stammende Bauernsohn Hans Nielsen Hauge (1771-1824) war der erste selbständige Laienprediger Norwegens.³¹⁰ Er begründete den Haugianismus, eine landesweite pietistische Erweckungsbewegung, die auch ökonomisch, politisch und kulturell für Norwegen von Bedeutung war. Es handelt sich um eine subjektive christliche Glaubensform, bei der von einer direkten Verbindung zwischen Gott und dem Einzelnen ausgegangen wird.³¹¹ Die haugianische Erweckung ist die erste einer Reihe von Erweckungen, die im 19. Jahrhundert in ganz Skandinavien Ausdruck der allgemeinen kirchlichen Erneuerung waren.³¹²

Nachdem Hauge am 5. April 1796 während der Feldarbeit seinen geistlichen Durchbruch im Sinne einer spontanen Erweckung erlebt hatte, sah er es fortan als seine Berufung an, zu Umkehr und Buße zu ermahnen und das Evangelium zu predigen und nahm 1797 seine Tätigkeit als Wanderprediger auf.³¹³ Auf seinen Reisen kam er vom Süden des Landes bis nach Tromsø in Nordnorwegen.³¹⁴ Innerhalb kürzester Zeit verfasste Hauge 33 Schriften, die teilweise in einer Auflage von 50.000-60.000 Stück erschienen. Darunter waren Streitschriften und Predigten, ein Katechismus und eine Kirchengeschichte, Psalmen und autobiographische Texte.³¹⁵ Die Forschung geht von einem Dualismus in Hauges Denken aus, der sich aus Elementen des vom Luthertum geprägten Pietismus und Ideen der Aufklärung zusammensetzt.³¹⁶ Mit dem Pietismus verband ihn eine eher negative Sicht auf die Welt. Gleichzeitig war er aber positiv gegenüber weltlichen und gesellschaftlichen

³⁰⁹ Vgl. Furseth, Inger: *A comparative study of social and religious movements in Norway, 1780s-1905* (Scandinavian studies, Bd. 7). (Diss. Oslo 2000) Lewiston / Queenston / Lampeter 2002, S. 15ff. Die Autorin gibt hier einen Überblick über die bisherige Hauge-Forschung.

³¹⁰ Vgl. Laasonen 2000, S. 326.

³¹¹ Ropeid 1980, S. 204.

³¹² Vgl. Montgomery 2000, S. 651.

³¹³ Vgl. Montgomery 2000, S. 650.

³¹⁴ Vgl. Furseth 2002, S. 72.

³¹⁵ Vgl. Riis-Gundersen, Trygve: „Disse enfoldige ord“: *Hans Nielsen Hauges forfatterskap*. In: Johnsen, Egil Børre / Trond Berg Eriksen (Hrsg.): *Norsk litteraturhistorie. Sakprosa fra 1750 til 1995*, Bd. 1: 1750-1920. Oslo 1998, S. 227 und. Furseth 2002, S. 72. Eine Bibliographie zu Hauges literarischer Produktion einschließlich der außerhalb Norwegens erschienen Publikationen und der Veröffentlichungen über Hauge bzw. den Haugianismus siehe Sjursen, Finn Wiig: *Den Haugianske periode 1796-ca.1850 I. Litterær produksjon av og om Hans Nielsen Hauge og haugianerne. En bibliografi*. Bergen 1993.

³¹⁶ Vgl. Furseth 2002, S. 97 und Montgomery 2000, S. 650.

Fragen wie Lernen und Wissenschaft eingestellt und hielt wenig von pietistischer Askese.³¹⁷ Das Herrnhutertum lehnte er als zu sentimental ab.³¹⁸ Laasonen fasst zusammen:

Obwohl seine Auffassungen (...) in der lutherischen Orthodoxie und im Pietismus begründet waren, hielt er sich (...) nicht sklavisches an sie. Die Bibel war für ihn (...) Lehre und Lebensnorm, er verband mit ihr aber keine strenge Wortinspirationslehre und verstand es, sich selbständig und kritisch mit Formulierungen der Glaubenslehre im Katechismus auseinanderzusetzen.³¹⁹

In seinem ersten Buch *Betragning over Verdens Daarlighed* (Betrachtung über die Torheit der Welt) aus dem Jahr 1796 kritisiert Hauge, im Gegensatz zu den dänischen Laien, zunächst weniger die Lehre als vielmehr den Lebensstil der Pfarrer, die durch gottloses Verhalten die Hauptschuld am Bösen in der Gesellschaft tragen würden.³²⁰ Die Lösung dieses Problems, das heißt die Rettung der Seele, sah er in der Abkehr des Menschen von allen Sünden und in einem wahren Glauben an Christus.³²¹ Ein strenger Glaube und wirtschaftlicher Unternehmergeist widersprachen sich für ihn nicht.³²² Er hielt seine Anhänger an, bescheiden und fleißig zu sein und bestärkte sie darin, Handel, Industrie und Fischerei zu betreiben, um Gott zu ehren, gleichzeitig aber auch, um der Erweckung eine ökonomische Grundlage zu geben.³²³

Hauge weitete seine religiöse Ideologie aus, indem er sich zum Fürsprecher der ökonomischen und sozialen Befreiung der einfachen Leute machte. Er ermutigte sie, selbständig zu denken, Verantwortung zu übernehmen und nicht allein auf die Pfarrer zu hören.³²⁴ Laut Andreas Aarflot, den Furseth hier zur Erklärung anführt, wurzelte diese Idee einerseits auf die in der Bibel geforderte Nächstenliebe, auf der anderen Seite basierte sie aber auch auf Hagues bewusster Opposition gegenüber den Privilegien des Beamten- und Bürgertums, das die Bauern zu Sklaven gemacht hatte.³²⁵ Ein weiterer bezeichnender Aspekt in Hagues Ideenlehre ist die

³¹⁷ Vgl. Furseth 2002, S. 97.

³¹⁸ Vgl. Laasonen 2000, S. 326.

³¹⁹ Vgl. Laasonen 2000, S. 326f.

³²⁰ Vgl. Laasonen 2000, S. 326 und Furseth 2002, S. 96.

³²¹ Vgl. Furseth 2002, S. 96f.

³²² Vgl. Pryser 1999, S. 260.

³²³ Vgl. Furseth 2002, S. 97.

³²⁴ Vgl. Furseth 2002, S. 104.

³²⁵ Vgl. Furseth 2002, S. 98.

Einbeziehung von Frauen. Er regte sie dazu an, aktiv als Sprecherinnen oder Predigerinnen an den Versammlungen teilzunehmen.³²⁶

Frühzeitig gründete Hauge über das Land verteilte, nicht-organisierte Freundeskreise, denen sogenannte „Älteste“ vorstanden.³²⁷ Um 1800 waren dies auch junge Männer.³²⁸ Für die Verbreitung der Erweckung im Land waren neben Hauge auch durch seine Schriften und Predigten angeregte Laienprediger zuständig, die vorrangig dem Bauernstand entstammten.³²⁹ Laasonen beschreibt den Ablauf der Versammlungen:

Immer wenn ein Laienprediger ins Dorf kam – oder wenn die Dörfler ihn zu Hause besuchten – wurde eine Versammlung abgehalten, die nach verhältnismäßig einheitlichem Muster ablief. Zunächst wurde gesungen, anschließend eine Predigt aus der Postille verlesen und der Prediger oder der Hausherr hielt eine Mahnpredigt. Beendet wurde die Versammlung wieder mit Gebet und Gesang. Die Haugeaner [sic] benutzten von den Pietisten favorisierte Predigtbücher, die Postillen Luthers, Arndts, Heinrich Müllers und Franckes und natürlich auch die schriftlich gesammelten Reden Hauges.³³⁰

Bei Hauges Verhaftung im Jahr 1804 befand sich die Bewegung auf ihrem Höhepunkt.³³¹ Als ihm erst nach 10-jähriger Haft, 1814, der Prozess gemacht wurde, sprach man ihn schuldig aufgrund von Verstößen gegen das Konventikelplakat, das Verbot des Vagabundierens und gegen die Regeln der Pressefreiheit sowie wegen Beleidigung der Geistlichkeit, woraufhin er letztlich jedoch nur eine Geldbuße zahlen musste.³³² Nach seiner Entlassung war Hauge gemäßigter und ermahnte seine Anhänger zu Loyalität gegenüber der Kirche und den Pfarrern, den Sakramenten und kirchlichen Handlungen.³³³ Seine Schriften wurden bereits 1816 wieder freigegeben. Nach der Gründung der Norwegischen Bibelgesellschaft (Det norske bibelselskap) 1816, an der sowohl Pfarrer als auch führende Haugianer beteiligt waren, starb Hauge 1824 im Alter von 53 Jahren.³³⁴

Der Haugianismus hatte im 19. Jahrhundert durch seine landesweite Verbreitung im wesentlichen Einfluss auf die Bereiche Religion, Wirtschaft, Politik und Kultur.

³²⁶ Vgl. Furseth 2002, S. 98.

³²⁷ Vgl. Montgomery 2000, S. 651.

³²⁸ Vgl. Pryser 1999, S. 260.

³²⁹ Vgl. Laasonen 2000, S. 327.

³³⁰ Laasonen 2000, S. 327.

³³¹ Vgl. Furseth 2002, S. 74.

³³² Vgl. Furseth 2002, S. 75 und Pryser 1999, S. 262.

³³³ Vgl. Lindhardt 1982, M 267.

³³⁴ Vgl. Pryser 1999, S. 262.

Seine religiösen Errungenschaften zeigen sich in der Überwindung des Rationalismus in der Kirche und der zeitweise realisierten Ausübung des allgemeinen Priestertums. Wirtschaftlich gesehen gingen von Hauge zahlreiche Innovationen in Handel, Industrie und Landwirtschaft aus. Er wies die Bauern, neben den oben genannten Punkten, in neue Techniken ein und lehrte sie, aus Erspartem Kapital zu machen. Durch die Anhänger, die zur Unternehmensgründung an einen anderen Ort zogen, wurde die Mobilität im Land gesteigert. Demzufolge gibt es Meinungen, Hauge habe dazu beigetragen, Norwegen von einem traditionellen in ein kapitalistisches Wirtschaftssystem zu überführen, und Jonassen geht sogar so weit zu behaupten, die Hauge-Bewegung entspräche Max Webers These vom Zusammenhang protestantischer Ethik mit dem Geist des Kapitalismus.³³⁵

Auch auf politischer Ebene spielten die Haugianer eine wichtige Rolle, indem sie sich zu Führern der Bauern machten und für die Überwindung der Ständegesellschaft kämpften. Ihre Forderung nach Religionsfreiheit wurde mit der Abschaffung des Konventikelgesetzes 1842 umgesetzt.

Riis-Gundersen hält Hauges literarisches Werk aufgrund seines Umfangs und seiner Vielseitigkeit für eines der bedeutendsten in der norwegischen Geschichte. Dass Hauge zwischen 1796 und 1804 etwa 200 000 Exemplare seiner Werke verkauft und verteilt hat, ist angesichts der damaligen Bevölkerungszahl von 900 000 Norwegern bezeichnend. Damit ist Hauge der erste Norweger, der ein Verkaufs- und Kolportage-Netzwerk für Bücher etablierte und das Buch als Massenmedium zu nutzen wusste.³³⁶ Kein anderer dänisch-norwegischer Schriftsteller hatte bis zu diesem Zeitpunkt, so Riis-Gundersen, vergleichbare Verkaufszahlen erreicht.³³⁷

Auch nach der politischen Trennung von Dänemark blieb die lutherische Staatskirche in Norwegen bestehen.³³⁸ Die zu finanziellem Wohlstand gekommenen und gebildeten Haugianer waren sowohl auf lokalpolitischer, als auch auf parlamentarischer Ebene wirksam. Nachdem es ihnen 1842 gelungen war, das königlich verordnete Konventikeledikt von 1741 aufzuheben,³³⁹ wurde 1845 ein relativ liberales Dissentergesetz verabschiedet, das den 1814 fortgefallenen Passus,

³³⁵ Vgl. Furseth 2002, S. 158.

³³⁶ Vgl. Riis-Gundersen 1998, S. 228.

³³⁷ Vgl. das Exposé zur Projektarbeit des Literaturwissenschaftlers Riis-Gundersen an der Universität Oslo: www.hf.uio.no/forskningsprosjekter/teksthistorie/Rapport-kort.doc (aufgerufen am 6. Mai 2009).

³³⁸ Vgl. Brandrud 1936, S. 40. Dasselbe gilt auch für die dänische Kirchensprache.

³³⁹ Vgl. Laasonen 2000, S. 327.

dass „jeder christlichen Gemeinde freie, öffentliche Religionsausübung innerhalb der Grenzen von Gesetz und Anstand gestattet sein soll,“³⁴⁰ wieder einschloss. Damit erhielten die Haugianer volle Entfaltungsfreiheit innerhalb der offiziellen Kirche. Die 1840er Jahre können daher als Phase der Stabilisierung angesehen werden, die zur Gründung der norwegischen Missionsgesellschaft (Det norske Misjonsselskap) führte, an der auch Haugianer beteiligt waren.³⁴¹

3.1.3 Entstehungsprozess und Bildtradition

Die Konzeption des Werkes hängt mit sehr ernsten Stunden seines [Tidemands] Lebens zusammen.³⁴²

Dietrichson nennt als wichtigen Impuls für die Entstehung des Gemäldes *Die Haugianer* ein persönliches Erlebnis des Künstlers. Laut einer Selbstaussage Tidemands soll das Gemälde in seiner Phantasie entstanden sein, während er, kurz nach dem Umzug nach Düsseldorf und der Geburt seines Sohnes 1845, viele Nächte am Bett seiner kranken Frau wachte.³⁴³

Mit der Klarheit einer Vision (...) entstanden in dieser Zeit Phantasiebilder aus der fernen Heimat, und es war in einer solchen Nacht, dass ihm die tiefste Offenbarung geschenkt wurde, das Leben des norwegischen Volkes zu sehen, etwas was noch kein Künstler für uns auf der Leinwand dargestellt hat, in einer solchen Nacht wurden ihm ‚Die Haugianer‘ gegeben. (...) Es stand vor ihm, erzählte er selbst, fast mit denselben Zügen, in derselben Beleuchtung, demselben Silbertone darüber, wie es das fertige Bild hat.³⁴⁴

³⁴⁰ Zitiert nach Montgomery 2000, S. 651.

Die Haugianer selbst waren allerdings gegen das Dissentergesetz, das Religionsfreiheit für alle Christen bedeutete. Sie wollten Nicht-Lutheraner aus dem Gesetz ausschließen. Vgl. Furseth 2002, S. 159.

³⁴¹ Vgl. Laasonen 2000, S. 228.

³⁴² Dietrichson I, S. 162. Im Original: „[...] Værkets Conception hænger sammen med hans Livs alvorligste Timer.“

³⁴³ Vgl. Dietrichson I, S. 145f.

³⁴⁴ Dietrichson I, S. 146. Im Original: „Med en Visions Klarhed (...) fremdstode i denne Tid Fantasibillederne fra det fjerne Fædreland for ham, og i en saadan Nat var det, det blev givet ham at se den dybeste Aabenbarelse af det norske Folks Liv, nogen Kunstner endnu har fremstillet for os paa Lærredet, i en saadan Nat blev ‚Haugianerne‘ givet ham. (...) Det stod for ham, har han selv fortalt, næsten med de samme Træk, i den samme Belysning, med den samme Sølvtoner over sig, som det færdige Billede har.“

Wenngleich Dietrichson an dieser Stelle der Biographie ungewöhnlich pathetisch wird und die in seinen Aussagen mitschwingende Parallele zwischen der schweren Geburt eines Kindes und der „Geburt“ eines Werkes banal wirkt, so übersieht bereits er in seiner Biographie nicht, dass ganz entscheidende Impulse für Tidemand auch aus der Düsseldorfer Tradition herrühren.³⁴⁵

Im Folgenden wird der Entstehungsprozess des Gemäldes in den Blick genommen und untersucht werden, welche Werke von Düsseldorfer Künstlern Vorbildfunktion für Tidemand gehabt haben und in wieweit weitere Anregungen ausländischer Künstler in Betracht gezogen werden müssen.

3.1.3.1 Die Düsseldorfer Malerschule

Wenngleich Tidemand mit seinen Werken einen neuen Motivkreis in die Düsseldorfer Malerschule mit einbrachte, so ist seine künstlerische Auffassung und Ausdrucksweise dennoch stark von der Düsseldorfer Malerei beeinflusst.

Als zentrales Werk der Düsseldorfer Malerschule ist Bendemanns *Trauernde Juden im Exil* (Abb. 40) von 1832 zu nennen, das hinsichtlich seiner elegischen Stimmung inspirierend für Tidemand gewesen sein muss. Einfluss hatte auch Hildebrandts 1835 fertiggestelltes Gemälde *Die Ermordung der Söhne Eduards IV.* (Abb. 41), in dem sich der Künstler vor allem der psychologischen Vertiefung eines Erzählvorgangs und dem Eindringen in das Innere der Gestalten widmete.³⁴⁶ Diese Komponenten finden sich ebenfalls bei Tidemand. Als weitere wichtige Inspirationsquelle ist auch Lessings Gemälde *Hussitenpredigt* (Abb. 42) von 1836 zu nennen, das sich der „Ikonographie der Stimmung und des Ausdrucks“³⁴⁷ anschließt, wenngleich der Künstler eine neue, realistische Richtung in der Historienmalerei einschlug, die mit der „romantischen Ritterhistorie der Restaurationszeit und der empfindsam-elegischen Düsseldorfer Romantik“³⁴⁸ brach. Es ist offenkundig und naheliegend,

³⁴⁵ Dietrichson I., S. 147.

³⁴⁶ Vgl. Malmanger 2003, S. 21.

³⁴⁷ Vgl. Bialostocki, Jan: *Romantische Ikonographie*. In: Ders.: *Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft*. Köln 1981 (1. Auflage 1966), S. 220.

³⁴⁸ Vgl. Gross, Friedrich: *Die Hussitenpredigt*. In: *Ausst.Kat. Hamburg, Kunsthalle 1983/84: Luther und die Folgen für die Kunst*, S. 506.

dass Tidemand formale und inhaltliche Anregungen auch von diesem Werk aufnahm,³⁴⁹ da er sich 1837, also ein Jahr nach Fertigstellung des Gemäldes, an der Düsseldorfer Akademie einschrieb und die Diskussionen um das Bild miterlebt haben muss. Bereits in dem zwei Jahre später begonnenen Gemälde *Gustav Wasa spricht in der Kirche von Mora zu den Männern von Dalarna* (Abb. 10) wird der Einfluss Lessings deutlich.

Eine Parallele zwischen der *Hussitenpredigt*, *Gustav Wasa* und *Die Haugianer* ist der nationale Bezug des Bildthemas. Wobei diese Neuerung kein Verdienst Lessings ist, sondern auf Entwicklungen in der englischen und französischen Historienmalerei des 18. Jahrhunderts zurückgeht. Im Zuge eines neu erwachten Patriotismus bemühten sich Künstler, wie Benjamin West (1738-1820) und der im Zusammenhang mit Tidemands Ausbildung in Kopenhagen erwähnte Jacques Louis David um eine Veränderung der Motivauffassung innerhalb der Historienmalerei.³⁵⁰ Bei Tidemand kommt jedoch zu der Intensität in der Expression und dem patriotischen Element die Wahl eines zeitgenössischen und nicht historischen Themas hinzu. In diesem Zusammenhang sind Carl Wilhelm Hübners *Die schlesischen Weber* und *Deutsche Auswanderer* zu nennen, die unverschlüsselt auf aktuelle Probleme der Gesellschaft hinweisen und das Schicksal des „kleinen Mannes“ herausstellen.³⁵¹

³⁴⁹ Vgl. Markowitz 1969, S. 348.

³⁵⁰ Vgl. Wind, Edgar: *The revolution of history painting*. In: *Journal of the Warburg Institute* 2, 1938-39, S. 117f.

³⁵¹ Vgl. Malmanger 2000, S. 137f. Malmanger sieht daher Lessings *Hussitenpredigt* und Hübners *Schlesische Weber* als direkte Vorläufer Tidemands.

3.1.3.2 Eklektizismus

Mehrfach wird in der Forschung darauf hingewiesen, dass *Die Haugianer* inhaltlich und formal in der Nachfolge von Bendemanns *Trauernde Juden im Exil* und Lessings *Hussitenpredigt* steht.³⁵² Diese beiden Werke möchte ich daher als Inspirationsquellen herausgreifen, um den Eklektizismus, eine für die Düsseldorfer Malerschule typische produktionsästhetische Methode, in den Blick zu nehmen.

Die abwertende Einschätzung des Eklektizismus ist erst eine Folge des modernen „absoluten Genie-Begriffs“, der suggeriert, ein Kunstwerk sei eine „scheinbar kompromisslose“ und „avantgardistische Neuartigkeit“.³⁵³ Im 16. Jahrhundert jedoch betrachtete man das Erreichen oder Übertreffen von künstlerischen Vorbildern als innovativ. Noch zur Mitte des 18. Jahrhunderts galt der elektive Eklektizismus als empfohlene Vorgehensweise einer „hohen“ Kunst. Im 19. Jahrhundert war die stilistische Angleichung der Nazarener an ihre Ideale Raffael und Dürer erklärtes Programm dieser Bewegung.³⁵⁴

Tidemand kopiert die einzelnen Gestalten nicht, er selektiert und übernimmt von seinen Vorbildern Typen, Haltungen, Gestik, Mimik und Blickrichtungen, sowie Themen und Motive, die er abwandelt, weiter entwickelt und im Kontext der eigenen Bildidee neu interpretiert.

Der in der Mitte sitzende greise Jude Bendemanns ergibt in der Verbindung mit der erhöht stehenden Predigergestalt bei Lessing das doppelte Zentrum aus Familienoberhaupt und Prediger in Tidemanns Komposition. Eine Akzentverschiebung, die erst durch den Vergleich deutlich wird, liegt darin, dass der Jude bei Bendemann an Ketten gebunden ist und um seine verlorene Freiheit trauert. Der norwegische Stammesvater hingegen ist frei.

Tidemand spaltet die Zweiergruppierung Bendemanns aus dem Greis und dem sich auf ihn stützenden, verzweifelt wirkenden Mädchen in *Die Haugianer* auf in den rechts vom Prediger sitzenden Stammesvater und in das links des Predigers sitzenden und dem seiner Haltung der Jüdin ähnliche Mädchen. Auch die Flechtfrisur des Mädchens hat Tidemand variiert. Eine ähnliche Vorgehensweise lässt sich in Bezug auf das Mutter-Kind-Motiv feststellen. Wie bei Bendemann findet sich auch bei

³⁵² Vgl. stellvertretend Markowitz 1979, S. 109.

³⁵³ Kanz, Roland: *Eklektizismus*. In: Enzyklopädie der Neuzeit, Bd. 3. Stuttgart 2006, Sp. 171-173.

³⁵⁴ Vgl. Kanz 2006, Sp. 171-173. Nicht nur in der Malerei, auch in der Architektur des 19. Jahrhunderts wurde dieses Verfahren praktiziert.

Tidemand eine perspektivisch verkleinerte und zum Vorbild seitenverkehrt dargestellte Mutter mit Kopftuch, die ihren Säugling eng an sich drückt.

Der junge Mann in Lessings Bild rechts, dessen Blick an den Lippen des Predigers haftet (Abb. 43), könnte als Vorlage für den jungen, schwärmerisch auf den Prediger schauenden, bei Tidemand allerdings links auf dem Tisch sitzenden Mann ähnlichen Alters gedient haben. Dessen von Lessing übernommener Gebetsgestus wiederholt sich auch in der Frau vor ihm. Besonders eindrucksvoll erscheint mir der Vergleich zwischen Lessings rechts an einem Baum lehrenden Bauern mit Dreschflegel und Tidemands glatzköpfigem Bauern im blauen Oberteil in der linken Bildhälfte. Insbesondere, wenn man Lessings Studie in die Betrachtung miteinbezieht, die den Bauern mit verschränkten Armen, aber ohne Dreschflegel zeigt, sind die Übereinstimmungen frappierend (Abb. 44). Tidemands Bauer im blauen Hemd wirkt ohne Waffe zwar friedfertiger, aber ebenso entschlossen und tatkräftig.

Indem Tidemand bekannte Vorlagen aus seinem Umfeld nutzt und in einem neuen Kontext sinnstiftend kombiniert, zeigt sich, dass die eklektizistische Montage eine zentrale Methode der Bildgestaltung Tidemands ist. Denn Die Haugianer wirkt wie eine Kombination und zu einem neuen Mehrwert weiterentwickelte Variation aus diesen beiden zentral stehenden Werken der Düsseldorfer Malerschule. Die Auswahl an Motiven, die Tidemand aus diesen beiden Werken trifft, ist sowohl als ein kreativer Prozess als auch als eigenständige Leistung zu verstehen. Damit zollt er seinen Vorbildern gleichzeitig Respekt und er huldigt der Malerei als künstlerischer Gattung.

3.1.3.3 Skizzen und Studien

Die eklektizistische Montage schließt die Arbeit mit Modellen dennoch nicht aus. Dies ist anhand einer stehenden Mutter-Kind-Gruppe aus Tidemands Italienzeit ersichtlich, die in *Die Haugianer* übernommen worden sein könnte und wird auch anhand einer Ölstudie deutlich, die 1846 entstanden ist und die der Künstler für den haugianischen Stammesvater nutzte (Abb. 45 und 46).

Die Darstellung des Bauern zusammen mit der sorgfältigen Wiedergabe von Wohnstube und Trachten verbindet *Die Haugianer* mit der ethnographischen Richtung der Düsseldorfer Genremalerei.³⁵⁵ Adolph Schroedter (1805-75) und Rudolf Jordan (1810-87) hatten zunächst das Leben der Fischer als Themengebiet erschlossen. Ab Mitte der 1830er Jahre etablierten Jakob Becker (gen. Becker von Worms, 1810-72) und Jakob Fürchtegott Dielmann (1809-85) die idealisierte Welt der Bauern als Gegenstand für die Malerei.³⁵⁶ Auch Adolph Richter (gen. Richter von Thorn), der nach seiner Ausbildung an der Kunstakademie in Dresden nach Düsseldorf gekommen war und mit Tidemand nicht nur in der Meisterklasse unter Schadow studierte, sondern mit diesem auch ein Atelier teilte, war mit seinen vorwiegend ländlichen Szenen sehr erfolgreich beim Publikum.³⁵⁷ Unterschiedliche Regionen wurden in diesem Zusammenhang zu Studienzwecken von den Künstlern bereist. Während Jordan Reisen an die Nordseeküste unternahm und u. a. Helgoland „entdeckte“, idealisierte Richter in seinen Gemälden beispielsweise die Weinlese, die er am Rhein und an der Ahr studieren konnte.³⁵⁸

An dieser Stelle möchte ich daher nochmals auf Tidemands eigene Studienreisen durch Norwegen zurückkommen und Trachten- und Körperstudien, die er von dort nach Düsseldorf gebracht und in seinen Atelierkompositionen verarbeitet hat in die Analyse einbeziehen.³⁵⁹

³⁵⁵ Vgl. Larsson, Lars Olof: *Die Entdeckung Norwegens in der Malerei. Norwegische Künstler zwischen Dresden und Düsseldorf*. In: Glienke, Bernhard (Hrsg.): *Der Neue Norden: Norweger und Finnen im frühen 19. Jahrhundert* (Veröffentlichungen des Zentrums für Nordische Studien; 3, Beiträge zur Skandinavistik; 9). Frankfurt a. M. u. a. 1990, S. 108.

³⁵⁶ Vgl. Rieke-Immel, Ute: *Die Düsseldorfer Genremalerei*. In: *Ausst.Kat. Düsseldorf, Kunstmuseum / Darmstadt, Mathildenhöhe 1979: Die Düsseldorfer Malerschule*, S. 155f.

³⁵⁷ Vgl. Roth, Carsten / Michael Wessing: *Richter (genannt Richter von Thorn), Adolph*. In: *Lexikon der Düsseldorfer Malerschule 1819-1918*, Bd. 3. München 1998, S. 140ff.

³⁵⁸ Vgl. Roth, Carsten / Michael Wessing 1998, S. 140ff.

³⁵⁹ Tidemand fertigte allein 150 Studien von norwegischen Volkstrachten an. Das persönliche Skizzen- und Studienarchiv Tidemands, das sich im Zeichen- und Kupferstichkabinett der Osloer Nationalgalerie befindet, umfasst allerdings weit mehr Zeichnungen und Skizzen sowie einige Skizzenbücher. Ich beschränke mich auf die publizierten Zeichnungen, die ich verstreut in

Das würdevolle und respekteinflössende Auftreten, die eindrucksvolle Physiognomie der Bauern in allen Gemälden Tidemands ist zurückzuführen auf das Studium charakteristischer Typen wie des reichen Hofbesitzers Ole Messelt aus dem Østerdal. Tidemand machte die Bekanntschaft mit Messelt, wie aus dem erwähnten Brief vom 18. Juli 1843 hervorgeht, dank seiner Gastgeber, die ihn zu diesem Repräsentanten einer „lebendigen Geschichte“ führten (Abb. 47).

Abgesehen von diesen [Messelts Töchtern], die ich zu meinem eigenen Vergnügen zeichnete, erhielt ich im Vater, dem alten Ole Messelt, ein herrliches, echt norwegisches Gesicht. Er war ein alter Bärenjäger, der 20-30 Stück geschossen hat, von denen und von einigen Elchen hängen die Köpfe an seiner Wand.³⁶⁰

Bei der Wahl seiner Modelle fällt auf, dass Tidemand selektiert und diejenigen Gesichter für authentisch und „echt norwegisch“ hält, die besonders ausdrucksstark sind. Dies trifft auch auf den 87-jährigen Andres Olsen Bukkerud aus Sauland in Telemark zu, den Tidemand auf seiner zweiten Norwegen-Reise 1844 in einer Zeichnung festhielt (Abb. 48). Die Ähnlichkeit lässt vermuten, dass er ihn möglicherweise als Vorlage für den haugianischen Stammesvater nutzte. Tidemands Blick ist von historischen Studien und gesellschaftlichen Diskursen gelenkt. Schon Pontoppidan sah einen Zusammenhang zwischen einer spartanischen Lebensweise, Gesundheit und dem Erreichen eines hohen Alters und berichtet, dass viele Norweger 80 oder 90 Jahre alt werden, einige erreichten sogar das 120. Lebensjahr.³⁶¹ Rudolf Keyser stellte in seiner Abhandlung *Om Nordmændenes*

verschiedenen Arbeiten gefunden habe. Diese Publikationen konzentrieren sich jedoch fast ausschließlich auf die Studien, die auf den Norwegenreisen Tidemands entstanden sind. Die Untersuchung des Studienmaterials, das auf Reisen außerhalb Norwegens entstand, steht noch aus und konnte im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht geleistet werden.

Tidemand arbeitete im Düsseldorfer Atelier nicht nur mit Zeichnungen oder Ölstudien als Vorlage für die Staffeleibilder. Wie andere Künstler verfügte auch er über einen eigenen Fundus an originalen Trachtenstücken. Die Ethnologin Aagot Noss widmete sich auch dieser Sammlung von 80 Trachteneinzelteilen, die sich seit 1919 in der Sammlung des Norsk Folkemuseum in Oslo befinden. Vgl. grundlegend zu den Trachtenstudien aus Perspektive der Volkskunde Aagot Noss: *Adolph Tidemand og folk han møte. Studiar frå reisene i norske dalføre – akvareller, målarstykke og teikningar* (Norske Folkedrakter; [4]). Oslo / Bergen / Tromsø 1981. Siehe außerdem Noss, Aagot: *Norske folkedrakter sett med kunstnarauge. Ei kjeldekritisk studie*. In: Kunst og Kultur 85 (2002) 1, S. 2-45. Darin gibt sie einen Überblick über die drei norwegischen Trachtenmaler Johannes Flintoe, Joachim Frich und Adolph Tidemand.

³⁶⁰ NBO Brevs. 606: Tidemand, Adolph an „Mine Kjære“, Elstad im Gudbrandstal, 18.7.1843. Im Original: „Foruden disse [Døttrene], som jeg tegnede for min egen Moerskab, fik jeg i Faderen, den gamle Ole Messelt, et herligt ægte norsk Ansigt. Det er en gammel Bjørnejæger, der har skudt 20-30 Stykker, hvoraf Hovederne hænge paa hans Væg, og nogle Elsdyr.

³⁶¹ Vgl. Pontoppidan 1752/53, Bd. 2, S. 410ff.

Klædedragt i ældre Tider (Über die Kleidung der Norweger in älteren Zeiten), für die er Snorri Sturlesons Sagas ausgewertet hatte, fest, dass es bereits bei den Vorfahren im 11. und 12. Jahrhundert als Zeichen des Stolzes vornehmer Männer galt, sein Haar lang zu tragen. Dasselbe galt laut Keyser für das Tragen einer Waffe. Er hebt hervor, dass die Männer nicht nur an fremden Orten oder auf Reisen, sondern auch zuhause, sowohl drinnen als auch draußen bewaffnet waren.³⁶² Tidemand schließt auch diese Erkenntnisse in seine Bilder mit ein. Daher lässt sich der schwer zu identifizierende Gegenstand, den der haugianische Stammesvater an seiner linken Seite trägt, ebenfalls als eine nicht genauer bestimmbare Waffe deuten, die während der Andacht selbstverständlich ruht.

Der Vergleich der gemalten Trachten in den Gemälden mit den Skizzen und Studien aus Norwegen zeigt, dass Tidemand die Wirklichkeit sehr genau studierte, um sie dann idealisiert wiederzugeben. Für die Darstellung der Tracht der alten Haugianerin mit Brille links im Bild griff Tidemand auf eine seiner detaillierten Zeichnungen zurück, möglicherweise auf die in Vikøy 1843 entstandene aquarellierte Zeichnung einer für den Kirchgang gekleideten Frau (Abb. 49). Beide Frauen tragen ein in schmale Falten gelegtes, weißes Kopftuch wie es in Kvam in Hardanger getragen wurde.³⁶³ Auch das Mieder aus rotem Stoff, die weiße Bluse mit niedrigem Stehkragen sowie das runde, verzierte Silberstück auf der Brust können der Zeichnung entstammen, wobei die Tracht und v. a. die Haube im Gemälde noch prächtiger dargestellt sind. Noss stellte fest, dass Tidemand seine „Requisiten“ in seinen Gemälden nicht nur veränderte, sondern sie auch insofern seiner künstlerischen Freiheit unterordnete, als dass er Trachten aus unterschiedlicher regionaler Herkunft miteinander kombinierte.³⁶⁴ Wenn Markowitz also schreibt, dass „die vordergründige Modell- und Detailtreue (...) eine realistische Gestaltung (...) nicht ausreifen [lassen]“³⁶⁵, dann muss hinzugefügt werden, dass diese auch nicht in der Absicht des Künstlers lag.

³⁶² Vgl. Keyser, Rudolf: *Om Nordmændenes Klædedragt i ældre Tider*. In: Frich, Joachim: *Afbildninger af Norske Nationaldragter*. [Original Christiania 1847]. Faksimile. Oslo 1958, S. 6. Frich verwendete für die Abbildungen der Kleidermode auch Zeichnungen Tidemands, die er, so scheint es, erst selbst kopierte, um sie dann zu lithographieren.

³⁶³ Vgl. Noss 1981, S. 42f.

³⁶⁴ Vgl. Noss, Aagot: *Tidemand. Tilhøvet folkedraktsstudier og folkelivsbilete*. In: *Ausst.Kat. Oslo, Nasjonalgalleriet 2003: Der aander en tindrede Sommerluft varmt over Hardangerfjords Vande...*, S. 68f. und Noss 2002, S. 26.

³⁶⁵ Markowitz 1969, S. 348.

Mit den einfachen, ärmellosen Oberteilen, die drei der Haugianer Tidemands in Blau und Rot tragen, und um die sie teilweise mit kunstvollen Metallschnallen verzierte Gürtel gebunden haben, suggeriert Tidemand, dass die Kleider in Norwegen noch auf althergebrachte Weise gefertigt und getragen werden und das Kunsthandwerk dem Einfluss der Moderne standhält. Die Oberteile des Stammesvaters, des sitzenden Mannes neben ihm und des glatzköpfigen Mannes gehen meines Erachtens jedoch nur teilweise auf Trachtenstudien in Norwegen zurück. Sie ähneln auch historischen Kostümierungen, die Tidemands Düsseldorfer Lehrer Hildebrandt bereits 1835 in *Die Ermordung der Söhne Edwards IV.* wählte, um auf der Basis der literarischen Vorlage Shakespeares ein historisches Ereignis, das sich im 15. Jahrhundert abspielte, darzustellen (Abb. 41). Für die Abbildung der Gürtelschnallen nutzte Tidemand vielleicht die im biographischen Teil der Arbeit erwähnten Studien von verschiedenen Broschen und Spangen aus der Wikingerzeit (Abb. 16), die er 1843 in der Sammlung für Altertumskunde der Universität in Christiania abgezeichnet hatte und im Gemälde dann stark vereinfacht abbildete.

Hinzugefügt sei noch, dass für Tidemands Norwegenbilder nicht nur Norweger Modell saßen. Dietrichsons Bemerkung, dass für die Gestalt des Haugianer-Predigers Theodor Mintrop (Abb. 50) Modell gestanden haben soll³⁶⁶, ist nicht nur aufgrund einer gewissen Ähnlichkeit stichhaltig, sondern auch insofern, als dass der Bauernsohn Mintrop, der bis zu seinem dreißigsten Lebensjahr auf dem elterlichen Hof gearbeitet hatte und erst dann an die Düsseldorfer Akademie kam, dort als „das bewunderte und unverfälschte Naturkind“³⁶⁷ galt und, „erhellend für die geistige Situation, (...) mehrfach auf Genrebildern für die Figur des edlen Bauern Modell stand.“³⁶⁸

Es wird deutlich, dass *Die Haugianer*, wie auch einige der oben genannten Gemälde, die Grenzen des enggefaßten Genrebegriffs überschreitet. Die Werke nehmen eine Zwischenstellung ein,³⁶⁹ weshalb die Forschung sich um die Worterfindung des „historischen Genres“ bemüht hat, die jedoch den Sachverhalt undeutlich macht. Für

³⁶⁶ Vgl. Dietrichson I, S. 163.

³⁶⁷ Ricke-Immel 1979, S. 159.

³⁶⁸ Ricke-Immel 1979, S. 159. Daraus geht auch hervor, dass die Entdeckung der Landbevölkerung und des Landlebens als Bildmotiv kein spezifisches Interesse der Norweger, der Düsseldorfer oder gar der bäuerlichen Schicht zur Ursache hat, sondern ein von der Aufklärung geprägtes in der Romantik weiterentwickeltes Phänomen ist und als Gegenmodell zur städtischen Lebenswelt einer bürgerlichen Sichtweise entspringt.

³⁶⁹ Vgl. Boekels, Ursula Mathilde: *Die Genremalerei von Ludwig Knaus (1829-1910). Das Frühwerk.* (Diss. Bonn 1996). Bonn 1999, S. 98.

Die Haugianer lässt sich klar sagen, dass Tidemand den Rang des Gemäldes mit Anleihen aus der Historienmalerei erhöhte. Allein mit dem großen Format, das gänzlich ungeeignet ist für die bürgerliche Wohnstube, erhebt Tidemand den Anspruch an den offiziellen Charakter eines Historienbildes und steigert so die Publikumswirksamkeit des Gemäldes.³⁷⁰ Immel betont in ihrer Definition des Genrebildes, dass jede Art von Tendenz, im Fall von *Die Haugianer* etwa die religiöse Beseelung und Glorifizierung des Bauern, dem Wesen des Genre widerspricht.³⁷¹ Doch „trotz der verinnerlichten Andacht der Dargestellten und der etwas mystisch-verklärenden Lichtführung gab Tidemand ein Genrebild.“³⁷² Denn er schilderte „eine für die damalige Zeit und für Norwegen typische, allgemeingültige Szene auf einem abgelegenen Berghof“.³⁷³ Folgt man Sitts Argumentation, die das Gemälde der Historienmalerei zuordnet,³⁷⁴ so stellt es einen Moment der Religionsgeschichte dar, aus dem man im Sinne der „historia magistra vitae“³⁷⁵ eine Lehre für die Gegenwart ziehen kann.³⁷⁶

Püttmanns Wertung des Werkes Bendemanns als künstlerischen Beitrag „in die Tagesdebatten über Emancipation des unglücklichen Volkes“³⁷⁷ kann meines Erachtens auch auf *Die Haugianer* übertragen werden. Der Unterschied liegt jedoch darin, dass sich die Norweger bereits emanzipiert haben. Damit ist *Die Haugianer* eine Weiterentwicklung, ja positive Umkehrung des alttestamentarischen Topos der unglücklichen und in Gefangenschaft lebenden Isrealiten.

³⁷⁰ Hegel hatte noch 1835 gefordert: „Dergleichen Genrebilder nun aber müssen klein seyn und auch in ihrem ganzen sinnlichen Anblick als etwas Geringfügiges erscheinen.“ Zitiert nach Boekels 1999, S. 76.

³⁷¹ Vgl. Immel, Ute: *Die deutsche Genremalerei im neunzehnten Jahrhundert*. (Diss. Heidelberg 1967). Heidelberg 1967, S. 53 und 56.

³⁷² Immel 1967, S. 283f.

³⁷³ Immel 1967, S. 284.

³⁷⁴ Wobei sie fälschlicherweise behauptet, das Gemälde wäre ein Gemeinschaftswerk von Tidemand und Gude. Darüberhinaus gibt sie „Mandel“ als Tidemands zweiten Namen an, der vielmehr in Mandäl geboren wurde, vgl. Sitt 1999, S. 119.

³⁷⁵ Vgl. Sitt 1999, S. 10. Der Begriff stammt aus Cicero: *De orat. II*, c. 9, 36.

³⁷⁶ Sitt 1999, S. 10.

³⁷⁷ Zitiert nach Andree, Rolf: *Die trauernden Juden im Exil*. In: Ausst.Kat. Düsseldorf, Kunstmuseum / Darmstadt, Mathildenhöhe 1979: Die Düsseldorfer Malerschule, S. 263.

3.1.3.4 Das Motiv der Adlocutio

Vielfach greift Tidemand in seinem Werk die Adlocutio auf, also „die dem römischen Kaiser oder Feldherrn vorbehaltene Ansprache an seine Truppen im Feld und bei festlichen Gelegenheiten“,³⁷⁸ die allgemeiner auch als „Situation eines einzelnen Redners gegenüber einer Menge von Zuhörern“³⁷⁹ verstanden werden kann. Sein Interesse für die Beziehung zwischen einem mal mehr, mal weniger charismatischen Redner und einer ihm mal mehr, mal weniger aufmerksam zuhörenden Menge brachte Tidemand literarisch, wie anhand seines „Reisetagebuchs“ gezeigt wurde, in den Gottesdienstszenen in Hamburg und Münster zum Ausdruck. Zeichnerisch und malerisch setzte er sich unter anderem in seinen Darstellungen des Hl. Olav, in dem Gemälde *Gustav Wasa*, in einer in Italien angefertigten Zeichnung eines in der Öffentlichkeit predigenden Franziskaners (Abb. 51), sowie im Zuge seines Altarbildauftrags, für den er das „urprotestantische Thema“³⁸⁰ *Lasst die Kinder zu mir kommen* (Abb. 52) wählte, mit dem Thema auseinander.

Ich möchte die Adlocutio vor dem Hintergrund der Frage nach der Art der Führung einer Glaubensgemeinschaft oder einer anderen Entität wie die der Nation untersuchen, denn auch für *Die Haugianer* hat Tidemand das Motiv aufgegriffen. Wie Lessing in seiner *Hussitenpredigt* hat er die Einzelfigur des Redners im Kreise seiner Zuhörer formal und durch Lichtregie hervorgehoben. Im Unterschied zu Lessing gibt Tidemand jedoch nicht den Prediger, sondern den Stammesvater frontal in der Tradition der Vera Icon wieder.³⁸¹ Tidemands Prediger ist wie der italienische Franziskaner und Gustav Wasa (Abb. 10) im Profil dargestellt. Der Typus des Redners ist jedoch beim Franziskaner wie in *Gustav Wasa* sowie auch bei Lessing (Abb. 42) voller Pathos. Wie anhand eines ersten, nicht bei Dietrichson verzeichneten Entwurfs von 1845 (Abb. 53) zu sehen ist, hatte Tidemand Lessings appellativen Charakter auch für *Die Haugianer* vorgesehen. Tidemands Zeichnung

³⁷⁸ Kaak, Joachim: *Rembrandts Grisaille „Johannes der Täufer predigend“*. *Dekorun-Verstoß oder Ikonographie der Unmoral?* (Studien zur Kunstgeschichte 81). (Diss. Bochum 1992). Hildesheim / Zürich / New York 1994, S. 106.

³⁷⁹ Kaak 1994, S. 106.

³⁸⁰ Gross, Friedrich: *Wahrheit und Wirklichkeit. Protestantische Bildkunst und Realismus im weltanschaulichen Widerstreit des 19. Jahrhunderts*. In: Ausst.Kat. Hamburg, Kunsthalle 1983/84: Luther und die Folgen für die Kunst, S. 487, Kat.Nr.365.

³⁸¹ Vgl. Sitt, Martina: *Duell an der Wand. Carl Friedrich Lessing. Die Hussiten-Gemälde*. Düsseldorf 2000, S. 95.

zeigt einen Redner, der beide Arme hoch streckt (Abb. 54). Im Laufe der Bildentstehung wandelte er den Modus der Ansprache jedoch bewusst um (Abb. 55).³⁸² Larsson lenkt in Bezug auf Tidemands Rednertypus den Blick auf Rembrandt und betrachtet dessen *Hundertguldenblatt* (ca. 1647-49) (Abb. 56) als Vorbild für *Die Haugianer*:

Rembrandts unheroische biblische Darstellung mit ihrer Vermengung von Alltäglichem und Erhabenem scheint Tidemand den Weg gezeigt zu haben, der Versammlung der religiösen Sektierer den Charakter von stiller Größe und Würde zu geben.³⁸³

In Rembrandts auf Matthäus 19 basierenden Darstellung versammelt sich um Christus eine Vielzahl von Menschen, darunter Kranke, Bettler, diskutierende Greise und Mütter mit ihren Kindern, die er mit seiner Rechten auffordert sich zu nähern, um mit der Linken den Segen zu erteilen. Weitere Menschen kommen durch das Tor und schließen sich der Versammlung an.

Tidemand verlagert seine Szene wie schon bei *Gustav Wasa in der Kirche von Mora* in einen Innenraum, in diesem Fall wählt er jedoch keinen öffentlichen Kirchenraum, sondern eine private Stube. Auch dies legte er bereits in der ersten Entwurfsskizze von 1845 fest, die in der oberen Hälfte noch eine Außenszene vor einer Kirche mit dem Bauern mit den verschränkten Armen und der Mutter-Kind-Gruppe im Zentrum zeigt (Abb. 53). Unten erkennt man eine weitere Szene in einer bereits angedeuteten Rauchstube mit der zentralen Anordnung von Prediger und Familienoberhaupt sowie den übrigen Figuren im Halbkreis. Hier greift Tidemand auch das Motiv der bzw. des Kranken von Rembrandt auf, den er erst im Gemälde in eine Rückenfigur umformulierte. In *Die Haugianer* fügte Tidemand diese beiden Entwürfe schließlich zusammen. Worauf es Tidemand, im Vergleich betrachtet, in *Die Haugianer* folglich ankam, ist die undogmatische geistliche und demokratische Führung einer Glaubensgemeinschaft.

³⁸² Die erste Entwurfszeichnung für *Die Haugianer* wurde von Tidemand mit der Unterschrift „Förste Udkast til Haugianerne Ddof 1845“, d. h. „Erster Entwurf für *Die Haugianer* D[üssel]do[r]f als solche kenntlich gemacht.

³⁸³ Larsson 1990, S. 109.

3.1.3.5 Anregungen aus England

Immel weist darauf hin, dass zur Bildidee der *Andacht der Haugianer* auch englische Anregungen beigetragen haben könnten, und nennt, ohne weitere Untersuchung, *The Quakers' Meeting* von Egbert van Heemskerck (1634/35–1704), der 1763 nach England übergesiedelt war, sowie George Harveys (1806-76) *The Covenanters' Preaching* als mögliche Vorbilder.³⁸⁴

Der aus Haarlem stammende Heemskerck entwickelte eine Ikonographie für Quäker-Versammlungen. Saxl schreibt: „No other group of pictorial documents exists giving such a direct, intimate and rich picture of 17th century sectarian piety.“³⁸⁵ Wie in allen Versionen seiner Quäker-Bilder ist es auch im Exemplar des Powys Museum (Abb. 57) eine Frau, die predigt. Die Bezüge zu Rembrandt werden auch bei Heemskerck deutlich. Die Predigerin steht leicht erhöht, durch Licht hervorgehoben, in der Mitte einer Gruppe von Menschen. Ihre Worte unterstreichend, hat sie die rechte Hand auf ihre Brust gelegt und den linken Arm nach oben gestreckt. Die Zuhörer, die unterschiedlichen Standes sind, wenden sich teilweise von ihr ab und gehen Gefühlen und Gedanken nach, welche die Predigt bei ihnen ausgelöst hat.

Das Hampton Court-Gemälde (Abb. 58) wirkt im Vergleich dazu monumentaler und ist weniger von enthusiastischem als vielmehr von schwermütigem Charakter.

Die Leistung Heemskercks liegt darin, dass er sich von biblischen Themen abgewandt und mit dem zeitgenössischen, spirituellen Leben in England auseinandergesetzt hat, indem er die neue, von Teilen der Bevölkerung kritisierte Form der Frömmigkeit der Quäker zum Bildgegenstand erhob. Da bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts zahlreiche Kopien von Heemskercks Quäkerpredigten entstanden, ist nicht auszuschließen, dass Tidemand diese Darstellungen bekannt waren.³⁸⁶ Inwiefern sie von dem schottischen Maler Sir David Wilkie (1785-1841), der in Düsseldorf stark rezipiert wurde, überliefert worden sein könnten, müsste noch untersucht werden. Wilkies Werk bildet zweifellos die Grundlage für eine Reihe von

³⁸⁴ Vgl. Rieke-Immel 1979, S. 159. Dies geschah vor dem Hintergrund der in den 1970er Jahren aufgekommenen Frage, ob nicht nur niederländische Künstler des 17. Jahrhunderts, sondern auch englische Vorbilder von Düsseldorfer Malern rezipiert worden sind.

³⁸⁵ Saxl, Franz: *The Quakers' Meeting*. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 6, (1943), S. 215. Vgl. im folgenden Saxl 1943, S. 214ff.

³⁸⁶ Risch weist darauf hin, dass der Kunsthandel in Deutschland in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts boomte und der deutsche Markt aufgrund niedriger Eingangszölle regelrecht von ausländischer Druckgraphik überflutet wurde. Vgl. Risch, Marianne: *Die Druckgraphik englischer Genremaler und die Düsseldorfer Malerschule 1820-1850*. (Diss Kiel 1986). Kiel 1986, S. 207.

George Harveys (1806-1876) Arbeiten.³⁸⁷ In *The Preaching of John Knox before the Lords of Congregation, 10 June 1559* (Abb. 59), an dem er seit 1822 gearbeitet hatte, reflektiert Wilkie, unter dem Einfluss von Walter Scotts historischem Roman *Old Mortality* über die schottischen Presbyterianer („Covenanters“)³⁸⁸ die zeitgenössische religiöse Krise in Schottland.³⁸⁹ Die demokratische Emanzipation und der religiöse Pluralismus setzte in Großbritannien durch die Glorious Revolution 1688 wesentlich früher ein als in Norwegen und Deutschland. Die Presbyterianer hatten in England, neben Quäkern und Baptisten, durch die Toleranz-Akte von 1689 Religionsfreiheit erlangt. Damit war es ihnen erlaubt, gottesdienstliche Versammlungen abzuhalten und sich zu organisieren. In Schottland setzte sich die presbyterianische Kirche als schottische Landeskirche durch, wobei auch dort Separationen von Presbyterianern stattfanden, denen das staatskirchliche System zuwider war.³⁹⁰ Laut Macmillan sah Wilkie John Knox, den Anführer der schottischen Reformation, als Demokraten und nahm dadurch indirekt Bezug auf die Erweckungsbewegung im Land, an deren Spitze der Presbyterianer Thomas Chalmers (1780-1847) stand.³⁹¹ Dessen kirchliches Sozialwerk, in dem er die „Armen“ als vollwertige Mitglieder der Gesellschaft herausstellte, wurde über die Grenzen Großbritanniens hinaus bekannt.³⁹²

In der Nachfolge Wilkies wurde George Harvey erfolgreich mit einer Reihe von Szenen aus der Geschichte der „Covenanters“, darunter *The Covenanters' Preaching* (Abb. 60) von 1830. Anders als *Die Haugianer* stellt Harveys Gemälde eine Versammlung unter freiem Himmel dar. Eine formale Parallele zwischen den beiden Gemälden zeigt sich jedoch in der Person des Mannes rechts, der den Blick zum Betrachter aufnimmt.

Wenngleich sich die Haugianer in einem Innenraum versammeln, so wecken doch beide Gemälde außerdem Assoziationen an die altnordischen *ting*-Kreise, also die in der Wikingerzeit unter dem Vorsitz des Stammesoberhaupts oder des reichsten Bauern ursprünglich unter freiem Himmel in Hainen oder auf Hügeln abgehaltenen Versammlungen, bei denen über politische Angelegenheiten verhandelt und Gesetze erlassen wurden.³⁹³ Tidemand war selbst bei seinem Aufenthalt im norwegischen

³⁸⁷ Vgl. McMillan, Duncan: *Scottish art: 1460 – 2000*. Edinburgh u. a. 2000, S.185f.

³⁸⁸ Der Begriff läßt sich im Deutschen nicht präzise wiedergeben.

³⁸⁹ Vgl. McMillan 2000, S.186.

³⁹⁰ Vgl. Gäbler, Ulrich: *Evangelikalismus und Réveil*. In: Ders. (Hrsg.): *Der Pietismus im neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert* (Geschichte des Pietismus, Bd. 3), Göttingen 2000, S. 28f.

³⁹¹ Vgl. McMillan 2000, S. 187 und 189.

³⁹² Vgl. Gäbler 2000, S. 33f.

³⁹³ Vgl. Tuchtenhagen 2009, S. 17f.

Hundorp 1843 auf der Spur ehemaliger *ting*-Kreise. Diese thematisierte er auch u. a. in einem der Eckbilder seiner *Håkon Jarl*-Komposition.

Der Unterschied zu den Sippongemeinschaften der Wikinger, die auch Teile Schottlands besiedelten, besteht bei den Haugianern und den Covenanters darin, dass die religiöse Grundlage nicht mehr heidnisch, sondern christlich und darüber hinaus nicht römisch-katholisch, sondern reformiert ist. In Bezug auf beide Gemälde kann also festgestellt werden, dass die Künstler Harvey und Tidemand die innerhalb der jeweiligen Landes- bzw. Staatskirche agierenden Presbyterianer und Haugianer in der Tradition der aus ihrer Sicht positiv bewerteten sozialen Zusammenschlüsse der Wikinger in Familienverbänden und deren rechtschaffenen Verhaltensnormen sehen. Die beiden Künstler geben dem Betrachter folglich ein und dasselbe Identifikationsmuster vor. Es bezieht sich nicht nur auf den protestantischen Glauben als gemeinschaftstiftendes, staatstragendes Fundament, vielmehr ist ihm auch der Gedanke inhärent, dass Norwegen und Schottland Herrschaftsgebiete der Wikinger und nicht der Römer waren.

Tidemands Kenntnis der Werke Harveys und Wilkies ist insofern nahe liegend, als dass Wilkies Genredarstellungen bereits seit 1807 durch Stiche verbreitet wurden.³⁹⁴ Tidemand selbst hatte schon vor seiner Zeit in Kopenhagen nach diesen Reproduktionen gearbeitet.³⁹⁵ Darüber hinaus wurde Wilkie ab den 1840er Jahren auch für die Düsseldorfer Maler wichtig.³⁹⁶ Es ist denkbar, dass Tidemand auch Wilkies Gemälde *The Cotter's Saturday Night* von 1837 (Abb. 61), das die schlichte Frömmigkeit einfacher Leute während einer Andacht im Familienkreis zeigt, kannte und davon auch in Bezug auf die unklare Lichtquelle Anregungen für die Andacht der Haugianer empfing. Entscheidend erscheint aber vor allem die ideelle Verbindung zwischen diesen Künstlern, zu deren Kreis man auch den schottischen Schriftsteller Walter Scott zählen kann, der sowohl von Wilkie, als auch von Tidemand rezipiert wurde.

³⁹⁴ Vgl. Ricke-Immel, Ute: *Verklärung des Alltäglichen. Zum Genrebild im 19. Jahrhundert*. In: Ausst.Kat. Düsseldorf, Kunstmuseum 1996: *Angesichts des Alltäglichen. Genremotive in der Malerei zwischen 1830 und 1900*, S. 11f.

³⁹⁵ Es gibt beispielsweise eine lavierte Zeichnung von Tidemand nach einem Stich von Wilkies *Le doigt coupé*, die der Norweger 1832 angefertigt hat.

³⁹⁶ Vgl. Boekels 1999, S. 87f.

3.1.3.6 Die Belgienreise 1846

Im Kontext der Auseinandersetzung von Künstlern mit dem Landleben und den zeitgenössischen Ausprägungen von Frömmigkeit, ist Tidemands Belgienreise von Bedeutung, die er 1846 antrat. Mit der Reise trat er in die Fußstapfen seiner Lehrer Hildebrandt und Schadow, die schon 1829 Belgien und die Niederlande bereist hatten. Seitdem hatte sich politisch jedoch einiges verändert. Belgien war 1830 unabhängig von den Niederlanden geworden und seitdem ein selbständiges Königreich. Damit hatte das Land eine Vorreiterstellung gegenüber anderen europäischen Ländern, die ihre Unabhängigkeit bzw. Einigkeit erst sehr viel später erlangten. Diesen Umstand halte ich für den Grund, weshalb Tidemand und sein norwegischer Freund Joachim Frich, meines Erachtens im Einsatz für die Entwicklung einer nationalen norwegischen Ikonographie, 1846 dorthin reisten.

Auch die neuere Forschung verbindet die visuelle Demonstration und Legitimation belgischer Selbständigkeit vor allem noch mit den Begründern der belgischen Historienmalerei Louis Gallait (1810-87) und Edouard de Bièfve (1808-1882).³⁹⁷ Mit *Die Abdankung Karls V.* und *Der Kompromiss des niederländischen Adels*, die die Künstler 1841 in Paris vollendet hatten und die für den Brüsseler Justizpalast bestimmt waren, erregten sie enormes Aufsehen in Deutschland, wo sie 1842-44 in zahlreichen Städten ausgestellt wurden.³⁹⁸ Tidemand selbst weilte zu diesem Zeitpunkt in Norwegen und konnte die beiden Bilder, die ästhetische und kulturhistorische Diskussionen bei den führenden Kritikern auslösten,³⁹⁹ nicht sehen. Dennoch halte ich nicht diesen Umstand für eine Reise Tidemands und Frichs nach Belgien für ursächlich, sondern das Interesse an den alten Meistern und an aktuellen Positionen zeitgenössischer Genremaler.

Tidemand und Frich reisten zuerst nach Brüssel und statteten Jean-Baptiste Madou einen Atelierbesuch ab.⁴⁰⁰ Madou hatte zunächst als Lithograph für den Brüsseler Verlag Jobard gearbeitet und war an großen Publikationen beteiligt wie an der *Vie de Napoléon* und an *De Cloet's Voyage pittoresques dans les Pays-Bas* sowie *Costumes Belges*. Erst 1842 debütierte Madou als Maler vor allem von Genrebildern, in denen

³⁹⁷ Vgl. Wesenberg, Angelika: *Geschichte als Vorbild – Belgien*. In: Ausst.Kat. Brüssel, Palais des Beaux-Arts / München, Neue Pinakothek 2007: Blicke auf Europa. Europa und die deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts, S. 255-257.

³⁹⁸ Vgl. Wesenberg 2007b, S. 255.

³⁹⁹ Vgl. Wesenberg 2007b, S. 256.

⁴⁰⁰ Vgl. Dietrichson I, S. 156.

er sich dem belgischen Volksleben zuwandte.⁴⁰¹ Dieser Umstand hat, so meine These, die beiden Norweger auf ihrer Suche nach identitätsstiftenden, künstlerischen Lösungen innerhalb der Genremalerei primär inspiriert, sich mit den Belgiern auszutauschen. Madous *Costume Belges* hat in diesem Zusammenhang möglicherweise auch Einfluss genommen auf Frichs ein Jahr nach der Belgienreise publiziertes Tafelwerk *Norske Nationaldragter* (Norwegische Nationaltrachten). Darin sind neben den Arbeiten Frichs auch von Frich kopierte Zeichnungen Tidemands von norwegischen Trachten als Lithographien eingegangen. Tidemand hatte seine Zeichnungen während seiner Norwegenreisen 1843 und 1844 angefertigt.⁴⁰²

Laut Dietrichson stieß Tidemand über Madous Rezeption von David Teniers⁴⁰³ und Pieter de Hoogh (1629- nach 1683) auch auf die alten Meister und deren Innenraumdarstellungen.⁴⁰⁴

Dietrichson verweist außerdem auf die Bekanntschaft, die Tidemand in Antwerpen mit Gustave Wappers (1803-74) machte.⁴⁰⁵ Ich möchte daher eine Zeichnung aus Wappers Werk herausgreifen, die Tidemand möglicherweise nicht nur hinsichtlich seiner Innenraumdarstellung, sondern auch einer nationalen Lesart zu *Die Haugianer* inspiriert haben kann. Das Blatt (Abb. 62) von 1833 trägt die Titelunterschrift *La prière de la nouvelle famille* und zeigt wie *Die Haugianer* einen Prediger, der in der Mitte eines Raumes steht. Die Szene wird durch eine Lampe, die an der Decke hängt, beleuchtet. Über das Gebet vereint sich die „neue Familie“, die ich als Metapher für die „junge belgische Nation“ verstehe, zu einer gleichsam brüderlichen Gemeinschaft, die die Bibel, die in ihrer Größe Gesetzestafeln gleicht, als Richtwert für ihr zukünftiges Handeln sieht.

⁴⁰¹ Vgl. N.N.: *Madou, Jean Baptiste*. In: Thieme-Becker. Leipzig 1966 (Nachdruck der Ausgabe von 1929), Bd. 23, S. 534.

⁴⁰² Vgl. Frich 1847. Darin auch die kurze Abhandlung von Keyser, Rudolf: *Om Nordmændenes Klædedragt i ældre Tider*, wo der Historiker Kleidung, Haartracht u. a. der Norweger im Mittelalter beschreibt.

⁴⁰³ Unklar bleibt, ob Dietrichson den älteren Teniers oder dessen Sohn, den jüngeren Teniers meint.

⁴⁰⁴ Vgl. Dietrichson I, S. 158. Da ich mir keinen umfassenden Einblick in das Werk Madous verschaffen konnte, über dessen Werk seit dem 19. Jahrhundert kaum Sekundärliteratur erschienen ist, und mir außerdem Tidemands möglicherweise in Belgien entstandene Skizzen und Studien nicht bekannt sind, ist es mir nicht möglich einen Vergleich anzustellen. Daher kann ich es nur bei der These belassen, dass hier aufgrund ähnlicher Interessen über die Genremalerei eine nationale Kunst zu schaffen, Verbindungen bestehen. Dass der Kontakt zwischen Tidemand und Madou über einen längeren Zeitraum aufrechterhalten blieb, belegt der bereits mehrfach von mir zitierte Brief Tidemands aus dem Jahr 1857 an Madou.

⁴⁰⁵ Vgl. Dietrichson I, S. 158.

3.1.3.7 Religiosität als Leitmotiv

Zur Einordnung von *Die Haugianer* in Tidemands Werk, möchte ich drei weitere Gemälde in die Untersuchung einbeziehen. Zum einen soll anhand von ihnen aufgezeigt werden, dass Religiosität ein zentrales Thema bei Tidemand ist, deren unterschiedliche Formen und Ausprägungen er differenziert darzustellen wusste. Zum anderen dient ihre Vorstellung der Verstärkung der These, dass er in seinen Bildern auch kritisch Stellung zum Zeitgeschehen bezog.

Gottesdienst in einer norwegischen Kirche auf dem Land von 1845 (Abb. 63) und *Katechese in einer norwegischen Kirche auf dem Land* (Abb. 64), das im selben Jahr von König Oscar I. bestellt und zwei Jahre später fertiggestellt wurde, entstanden etwa zeitgleich mit den ersten Vorarbeiten zu *Die Haugianer*.

Während in *Die Haugianer* ein Laienprediger aus dem Volk idealisierend in Szene gesetzt wird, stehen in den zwei genannten Vergleichsbeispielen die im Erscheinungsbild identischen Küster im Mittelpunkt.

Trotz des gemeinsamen Gottesdienstes bilden die dargestellten Menschen in *Gottesdienst in einer norwegischen Kirche auf dem Land* keine Einheit wie die *Haugianer*, sondern wenden sich unterschiedlichen Handlungen in verschiedenen Richtungen des Raumes zu. Der am Bildrand im Schatten des Altars stehende und ins Gebet vertiefte Pfarrer ist nicht in Kontakt mit seiner Gemeinde, sondern von ihr abgewandt. Den zu spät zum Gottesdienst erscheinenden Mann registriert allerdings der am Kircheneingang wachende Küster, der auch den Gesang anführt, mit einem strafenden Blick. Das beengt im Kirchengestühl sitzende Volk ist wenig engagiert und singt nur aus Gewohnheit mit. Die Jungen auf der Empore erreicht der Gottesdienst überhaupt nicht. Lediglich die mit einer roten Trachtenbluse bekleidete Frau hebt sich von der Masse ab und nimmt aktiv am Gottesdienst teil, wenngleich sie sich vom Kirchenpersonal abwendet.

Das zweite Gemälde zeigt den Konfirmandenunterricht in einer Kirche. Die Figur des Küsters, der auch als Religionslehrer fungiert, taucht hier wieder auf und auch der große blonde Junge ist aus dem Gottesdienstbild bekannt. In der Anordnung der Gruppe um eine Autoritätsperson ähnelt das Gemälde an *Die Haugianer*. Dietrichson bezeichnet dieses Bild als Tidemands „humoristischstes“⁴⁰⁶ Werk und meint damit wohl dessen vordergründige Nähe zur Karikatur. Ohne diesen Gedanken weiter

⁴⁰⁶ Vgl. Dietrichson I, S. 160.

ausführen zu wollen, kann es meines Erachtens auch in Bezug zu den beim Publikum beliebten, im bäuerlichen Milieu angesiedelten Schulszenen beispielsweise Johann Peter Hasenclevers (1810-53) Bilderreihe zur *Jobsiade* nach Carl Arnold Kortums gleichnamigem komischen Epos von 1784 gestellt werden (Abb. 65).⁴⁰⁷

Tidemands malerische Schilderungen verweben sich hier mit seinen Bemerkungen zu seiner persönlichen Schülerlaufbahn, Konfirmandenzeit und den Beobachtungen, die er während seines Gottesdienstbesuches in Hamburg machte. Daher möchte ich an dieser Stelle vielmehr Tidemands rückblickend geschriebene Schilderungen aus seiner Jugendzeit in den Blick nehmen. Im Alter von 15 Jahren stand Tidemands Konfirmation und damit das Ende der Schulzeit bevor. In diesem Zusammenhang erinnert er sich an einige kuriose Gestalten, über die sich die Konfirmanden während des Religionsunterrichts und des Gottesdienstes lustig machten. Für den Leser sehr amüsant, erzählt er über seinen Religionslehrer:

Er war ein sehr origineller Mann in alter Tracht, mit breitem Kleid mit großen Knöpfen und gelben Lederknickerbocker und blauen Strümpfen. Er sang auch mit der Bassstimme am Sonntag in der Kirche im Stuhl des Küsters und klapperte mit den Zähnen während der Predigt. Eine sehr lustige Figur.⁴⁰⁸

Tidemand zählt noch weitere komische Gestalten auf,

(...) die alle dazu beitrugen, unsere Andacht zu stören und uns viele Male in die größte Verlegenheit brachten nicht in Lachen auszubrechen. Auch der Küster, der Vater meines guten Freundes Axel St. war eine höchst originelle Persönlichkeit.⁴⁰⁹

Meines Erachtens sind diese Beobachtungen auch als rückblickende Kritik zu werten. Daher gehe ich – anders als Dietrichson in seiner Einschätzung des Katechismus-Gemäldes – davon aus, dass der Künstler hier weniger beabsichtigt, den Jungen, der beim Abfragen des Katechismus versagt, bloßzustellen, als vielmehr dessen Lehrer ins Lächerliche zu ziehen und damit einen kritischen Kommentar zum dänisch

⁴⁰⁷ Vgl. zu dem Düsseldorfer Kollegen Tidemands Sitt, Martina: *Johann Peter Hasenclever*. In: Ausst.Kat. Düsseldorf, Kunstmuseum 1996/97: *Angesichts des Alltäglichen. Genremotive in der Malerei zwischen 1830 und 1900*, S. 34f. Dort auch weitere Literaturangaben zu seinem Werk *Jobs als Schulmeister* von 1845.

⁴⁰⁸ NBO Ms 759k, S. 59. Im Original: „Han var en meget originel Fyr i gammel Dragt, med bred Kjole med store Knapper og gule Skindkneboxer og blaa Strømper. Han sang ogsaa med Basstemmen om Søndagen i kirken i kirkesangerens Stol og gik med Tanden under Predikenen. En meget komisk Figur.”

⁴⁰⁹ NBO Ms 759k, S. 59. Im Original: „(...) hvilke alle bidrager til at forstyrre vor (...) Andagt (...) og mange Gange bragte os i største Forledenhed for ikke at briste ud i Latter. Ogsaa Kirkesangeren, Fader til min god ven Axel St. var en hoist originel Personlighed.”

geprägten Kirchenleben, Bildungssystem und dem Lernstoff, dem Katechismus Pontoppidans, abzugeben.

Die Konfirmationsurkunde war von existenzieller Bedeutung für alle jungen Männer. Wer das kirchliche Examen nicht bestanden hatte, konnte nicht ins Berufsleben eintreten.⁴¹⁰ Lange verweist in diesem Zusammenhang darauf, dass die reicheren Bauern aus diesem Grund die Möglichkeit nutzten, den Pfarrer zu bestechen (*smøring*), in dem man ihm beispielsweise ein großes Stück Butter (*smør*) schenkte. Dieses Motiv der Abhängigkeit von der Gunst eines anderen griff Tidemand in seinem Gemälde *Anmeldung zur Konfirmation* (Abb. 66) aus dem Jahr 1846 auf, in dem eine Mutter ihren schüchtern wirkenden Sohn mit einem Butterberg in die Pfarrstube schiebt, den dieser dem bereits gut genährten Pfarrer übergeben soll.⁴¹¹

Die Situation, die Tidemand in *Katechese* darstellt, entscheidet also über das weitere Schicksal des Jungen, und die Kritik trifft den kein Erbarmen zeigenden Küster. Im Bildmittelpunkt steht daher auch nicht der Schüler, sondern sein Lehrer. Er erscheint nicht als Sympathieträger, sondern als eine Person, die zwischen dem Gläubigen und Gott steht und ihre vermeintliche Machtposition im negativen Sinne ausnutzt.

Abschließend möchte ich noch kurz auf den Innenraum eingehen, in dem Tidemand die Katechismusabfrage verortet. Das Kircheninterieur entnahm Tidemand laut Dietrichson der damals noch nicht restaurierten Stabkirche in Heddal, die er 1844 auf seiner zweiten Norwegenreise in Telemark besichtigt hat.⁴¹² Die Abbildungen an den Emporen im Gemälde, die in der Literatur nicht behandelt werden, unterstützen meine Bilddeutung. Das linke Emporenbild lässt einen Mann mit Kopfbedeckung und einem Maultier erkennen, der einen leblos wirkenden Mann mit rotem Gewand zu stützen scheint. Er hat einen Gegenstand in der linken Hand, möglicherweise eine Trinkflasche. Meine Vermutung ist, dass es sich um eine Darstellung handelt, bei der Menschlichkeit und Hilfsbereitschaft gegenüber Schwächeren, wie etwa im Gleichnis vom barmherzigen Samariter (Lk 10, 25-37) veranschaulicht werden sollen. Auch in diesem Detail appelliert Tidemand an die christliche Barmherzigkeit, die der Lehrer walten lassen soll.⁴¹³ Mit der Verknüpfung der beiden Bildthemen nimmt

⁴¹⁰ Vgl. Lange, Marit: *Katekisasjon i en norsk landskirke*. In: Ausst.Kat. Oslo, Nasjonalgalleriet 2003: *Der aander en tindrende Sommerluft varmt over Hardangerfjords Vande...*, S. 97.

⁴¹¹ Vgl. Lange 2003, S. 97.

⁴¹² Vgl. Dietrichson I, S. 129f.

⁴¹³ Die anderen Imperative menschlicher Barmherzigkeit sind: die Hungrigen speisen, die Durstigen tränken, die Obdachlosen beherbergen, die Dürftigen kleiden, die Kranken pflegen, die Gefangenen

Tidemand möglicherweise auf Overbecks Andachtsbild *Christus bei Maria und Martha* Bezug. Das Gleichnis vom barmherzigen Samariter hatte Overbeck hier allerdings als Bild im Bild in den Fensterausblick eingefügt (Abb. 67).

Die Stabkirche in Heddal steht heute noch an Ort und Stelle und ist die größte der 28 noch existierenden Stabkirchen in Norwegen. Sie wird nach wie vor als Gemeindekirche genutzt. Seit 200 Jahren ist die Stabkirche von Heddal eine der beliebtesten Sehenswürdigkeiten in Norwegen. Nicht nur Tidemand, auch andere Künstler haben vor und nach ihm diese Kirche besichtigt und vor allem ihre monumental wirkende Außenansicht gezeichnet. Die Bau- und Restaurierungsgeschichte der Kirche ist komplex und kaum dokumentiert. Urkundlich erwähnt wurde sie erstmals 1315. Sicher weiß man, dass sie 1850-51 umgebaut wurde. Heute sind keine Emporenbilder mehr vorhanden.⁴¹⁴ Es stellt sich daher in Bezug auf Tidemands Gemälde die Frage, ob die Emporenbilder vor dem Umbau noch existierten oder ob der Künstler fiktives oder aus einem anderen Kontext entnommenes Dekor in sein Gemälde montierte. Dies ist insofern vorstellbar, als dass Dietrichson entdeckt hat, dass das Taufbecken im Vordergrund des Gemäldes *Gottesdienst in einer norwegischen Kirche auf dem Land* nicht zum Inventar dieser Kirche gehörte, mit der Tidemand auf ein Gotteshaus in Sauland, einem Ort unweit von Heddal, den er ebenfalls 1844 besuchte, rekurrierte. Vielmehr hat Tidemand das Taufbecken aus dem Übersichtswerk *Denkmale einer sehr ausgebildeten Holzbaukunst aus den frühesten Jahrhunderten in den innern Landschaften Norwegens* entnommen, das 1837 von Johan Christian Dahl herausgegeben worden war.⁴¹⁵ Das Original des bei Tidemand abgebildeten Taufbeckens befand sich in der Kirche von Bø.⁴¹⁶

Mehrere Abbildungen der Stabkirche von Heddal finden sich im dritten Teil des Übersichtswerks von Dahl. Bei der Ansicht des Innenraums fällt auf, dass Tidemand für sein Gemälde dieselbe Perspektive wählte wie Dahl (Abb. 68). Bei Dahl finden sich jedoch keine Abbildungen an den Emporen. Da Dahl auf die Architektur und Schnitzkunst aus dem Mittelalter fokussiert war, ist denkbar, dass die Emporenbilder

besuchen, vgl. Zimmermann, Hans-Peer: *Militärischer Totenkult in freiheitlicher Absicht*. In: Fischer, Torsten / Thomas Riis (Hrsg.): *Tod und Trauer. Todeswahrnehmung und Trauerritten in Nordeuropa*. Kiel 2006, S. 248.

⁴¹⁴ Vgl. <http://www.heddalstavkirke.no> (aufgerufen am 6. Mai 2011).

⁴¹⁵ Vgl. Dahl, Johan Christian Clausen (Hrsg.): *Denkmale einer sehr ausgebildeten Holzbaukunst aus den frühesten Jahrhunderten in den inneren Landschaften Norwegens*, 3 Hefte. [Original Dresden 1837]. Faksimile. Oslo 1970.

⁴¹⁶ Vgl. Dietrichson I, S. 130.

bewusst weggelassen wurden. Möglicherweise hat Tidemand aber auch Dahls Vorlage übernommen und seine teils auf persönlichen Beobachtungen beruhende, teils fiktive Bilderzählung - d. h. auch erfundene bzw. aus anderen Kunstwerken entnommene Emporenbilder - darin verankert.

Es stellt sich die Frage, weshalb Tidemand die Hausandacht von Mitgliedern einer norwegischen Erweckungsbewegung zum Bildmotiv erhebt. Die Frage, ob Tidemands persönlicher Glaube bezüglich der Themenwahl eine Rolle spielte, lässt sich aufgrund mangelnder Quellen nicht beantworten. Sjursen weist darauf hin, dass die Identifizierung von Haugianern problematisch ist, da sie keine Mitgliedsverzeichnisse führten.⁴¹⁷ Es muss im Umfeld Tidemands jedoch Haugianer gegeben haben. Laut Noss lernte Tidemand auf seinen Reisen Anhänger des Haugianismus kennen, die er auch als Modelle nutzte. Er soll ein guter Freund des Amtsmannes und Haugianers Bård Mo aus Hardanger geworden sein, der Noss zufolge für die Gestalt des Stammesvaters im Bild Modell gestanden habe.⁴¹⁸ Klev Furnes weist darauf hin, dass sich Tidemands Schwiegervater, Niels Jæger, in haugianischen Kreisen bewegte.⁴¹⁹ Bemerkenswert ist allerdings, dass die Haugianer auch von ausländischen Reisenden wahrgenommen wurden und in deren Berichten erwähnt worden sind.⁴²⁰

⁴¹⁷ Vgl. Sjursen 1993, S. 6f.

⁴¹⁸ Vgl. Noss 1981, S. 15 und 51.

⁴¹⁹ Vgl. Furnes 2005, S. 41.

⁴²⁰ Vgl. beispielsweise im ins Norwegische übersetzte Reisehandbuch des englischen Lieutenants Breton, William Henry: *Gamle Norge*. Reisehåndbok anno 1834. Oslo 2004, S. 46. Breton war 1834 durch Norwegen gereist. Schon 1835 erschien sein Buch unter dem Originaltitel *Scandinavian Sketches. Or a Tour in Norway*.

3.1.4 Ergebnis für *Die Haugianer*

Das Gemälde *Die Haugianer* kann vor dem Hintergrund der schriftlichen Schilderungen Tidemands von protestantischer und katholischer Glaubensausübung gesehen werden, in denen er sich, vermutlich angeregt durch die Kunst katholischer Nazarener, sehr beeindruckt von der tiefen Frömmigkeit eines katholischen Mädchens im Dom von Münster zeigte (s. Kap. 2.4).

Vor dem Hintergrund der Bildbeschreibung ist festzuhalten, dass die Bauern, Schauspielern ähnlich, Variationen seelisch-emotionaler Reaktionen von andächtiger Ruhe und Gelassenheit, über Hoffnung und Schwärmerei, bis hin zu Glaubensstärke, Entschlossenheit und Tatkraft darstellen. Was auf den heutigen Betrachter wie Sorge, Zweifel oder Resignation wirkt, scheint vielmehr als Beschreibung der Innerlichkeit und des tiefen Glaubens der Mitglieder der haugianischen Erweckungsbewegung gemeint zu sein. Rauch- und Lichtführung wirken unterstützend auf die spirituelle Atmosphäre, die Sichtbarkeit des Glaubens, für die sich Tidemand besonders interessierte. Damit zeigt Tidemand auf, dass es nicht nur in seiner Vorstellung vom Katholizismus, sondern auch innerhalb der protestantischen Kirche vergleichbare Tendenzen gibt.

Von Bedeutung ist allerdings auch, dass Tidemand für sein Gemälde eine Gruppierung des aktuellen norwegischen Zeitgeschehens aufgreift und nicht mehr wie in seinem Bild *Gustav Wasa* auf die Zeit der Reformation zurückgreift, die in den 1830er und 40er Jahren im Zuge der Luther- und Husverehrung auch von Düsseldorfer Kollegen wie Schadow, Lessing, Plüddemann u. a. thematisiert wurde. Die Abschaffung des Konventikelplakates (1842) und der Erlass des Dissentergesetzes (1845) fallen genau in den Zeitraum, in dem Tidemand versuchte, sich in Norwegen eine Existenz aufzubauen. Diese für das religiöse Leben des Landes einschneidenden Ereignisse waren Gesprächsthema. Es wäre denkbar, dass der Beschluss des Dissentergesetzes 1845 der Auslöser für den ersten Kompositionsentwurf zu *Die Haugianer* war, der ebenfalls 1845 entstand.

Beachtet man darüber hinaus, dass die Haugianer nicht nur fromme Bauern, sondern auch Mitglieder des norwegischen Parlaments waren, so kann man sagen, dass die bei Tidemand dargestellten Menschen nicht nur Stimmungsträger sind, sondern auf allegorischer Ebene als Personifikationen gedeutet werden können, die staatstragende Tugenden wie Weisheit, Tapferkeit, Mäßigung, Glaube, Liebe, Treue, Loyalität und

Hoffnung veranschaulichen und damit auf den Betrachter didaktisch einwirken.⁴²¹ Moralische und christliche Vorstellungen und Maximen werden zu politischen Botschaften und Werten weiterentwickelt. Somit imaginiert Tidemand in *Die Haugianer* eine christlich motivierte und an demokratischen Prinzipien orientierte staatsbürgerliche Gemeinschaft, in der Männer, Frauen und Kinder, Junge wie Alte, Kranke und Schwache gleichermaßen einen Platz haben. Erst der Zusammenschluss macht die Individuen zu einem handlungsfähigen Kollektiv. Durch den Rekurs auf die Bildsprache und –funktion niederländischer Genre- und Historienmalerei und die Verortung staatstragender Verhaltensnormen in die Intimität einer norwegischen Wohnstube kommt der dezidiert bürgerliche Zuschnitt des Gemäldes zum Tragen. Nimmt man außerdem das deutlich kleinere Genrebild einer häuslichen *Lesestunde* von Tidemands Düsseldorfer Atelierkollegen Adolph Richter in den Blick, das schon 1845 entstanden ist, festigt sich zum einen dieser Eindruck (Abb. 69). Zum anderen zeigt sich auch hier Tidemands Rückgriff auf Gemälde in seinem unmittelbaren Umfeld. Zu nennen sind in diesem Zusammenhang die eklektizistische Übernahme und Weiterentwicklung beispielsweise der pyramidalen Komposition und der Anordnung der Figuren in einer nach hinten abgeschlossenen Wohnstube, von Kleidungsstücken wie den Schnallenschuhen des vorlesenden Familienoberhauptes oder dem Schemel, den Tidemand für sein Gemälde vergrößert hat.

Mit dem Haugianismus wählt Tidemand darüber hinaus ein Thema, das gegenüber den protestantischen Nachbarländern eine norwegische Besonderheit darstellt und vor allem die Liberalität und Modernität der norwegischen Kirche und Nation herausstellt. Tidemand betrachtet die gleich einer „zweiten Reformation“⁴²² wirkende pietistische Erneuerung des Protestantismus als das religiöse und staatstragende Fundament einer modernen norwegischen Demokratie. Protestantismus und Pietismus verbindet er, wie in *Die Haugianer* an dem alten Ehepaar gezeigt wurde, mit einer Hinterfragung der Sinneswahrnehmungen, mit der Förderung des Lesens und neuen, offensichtlich intellektuellen, individuellen, subjektiven und privaten Formen und Methoden des praktischen Umgangs mit dem geschriebenen Wort. Stafford weist darauf hin, dass dank des Einsatzes von Lutheranern und Calvinisten

⁴²¹ Zum Gebrauch von weltlichen und theologischen Tugenden zu identitätsstiftenden Zwecken bei Künstlern der Düsseldorfer Malerschule und ihrer theoretischen Grundlage vgl. Rämisch-Sommer, Petra: *Die Personifikation in der Monumentalmalerei des 19. Jahrhunderts am Beispiel der Düsseldorfer Malerschule*. (Diss. Münster 1986). Münster 1986, S. 7.

⁴²² Stafford, Barbara Maria: *Kunstvolle Wissenschaft. Aufklärung, Unterhaltung und der Niedergang der visuellen Bildung*. Amsterdam / Dresden 1998, S. 39.

jeder selbständig nicht nur die Bibel, sondern auch Romane, „ja sogar moderne Fälschungen wie Macphersons Fingal lesen“⁴²³ konnte. Es ist meines Erachtens denkbar, dass die Haugianer-Szene auch im Kontext der eingangs beschriebenen Lese- bzw. Zuhörerenerfahrung Tidemands als Kind im Familienkreis zu verstehen ist, die ihm nicht nur Zugang zur Weltliteratur gab, sondern ihm auch Vorstellungen seiner nordischen Identität vermittelte (s. Kap 2.2.1).

Den Haugianismus begreift Tidemand somit als eine Art Reformation der zweiten Generation. Tidemand schafft damit einen eigenen modernen Gründungsmythos als Basis des neuen Norwegen, der weder auf einer gemeinsamen norwegisch-dänischen noch norwegisch-schwedischen Geschichte fußt, sondern ur-norwegisch ist.

Durch dieses Kriterium des Zusammenhalts grenzt sich Tidemands Vorstellung einer neuen norwegischen Identität insbesondere gegenüber Dänemark ab. Damit klärt sich auch die eingangs gestellte Frage (s. Kap. 1.2.1) nach dem „Anderen“ als Vergleichs- und Kontrasthorizont einer Nation. In *Die Haugianer* selbst geschieht dies mehr verschlüsselt als direkt und wird erst durch den Vergleich mit weiteren Gemälden aus seinem Werk ersichtlich. Denn was Tidemand in den zwei oben beschriebenen Bildern *Katechese* und *Gottesdienst in einer norwegischen Kirche auf dem Land* kritisiert, ist die von außen, von der dänischen Obrigkeit und einem dänisch geprägten Bildungssystem aufgedrückte, normative kirchliche Unterweisung: das bloße Pauken des Katechismus.

Die Schikanierung Hauges durch die zehnjährige prozesslose Inhaftierung kann als Negativbeispiel dänisch-norwegischer Rechtsgeschichte gewertet werden, denn sie ist dem dänischen König zuzuschreiben. Man könnte sagen, dass dem Haugianismus durch das Gemälde Tidemands ein Stück triumphierender Gerechtigkeit widerfährt. Hauge selbst und der Haugianismus sind daher, erstmals vermittelt durch Tidemands Kunst, als zentrale identitätsstiftende Markorte in der norwegischen Geschichte zu betrachten. Das Gefängnis, in dem Hans Nielsen Hauge während seiner längsten Inhaftierung von 1804-11 saß, wurde 1924, hundert Jahre nach seinem Tod, abgerissen und von der Rådhusgate in Oslo ins norwegische Volksmuseum überführt und dort wieder aufgebaut (Abb. 70). Die Beschilderung hebt hervor, dass der Wiederaufbau des Gefängnisses vom norwegischen Staat und der norwegischen Kirche finanziert wurde. Hauges Wirken wurde damit offiziell Teil staatlicher und kirchlicher Erinnerungskultur.

⁴²³ Stafford 1998, S. 39.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass *Die Haugianer* für Tidemand das verkörpern, was der Rationalismus der dänischen Kirche untergrub, die Entfaltung eines subjektiven Verhältnisses zu Gott sowie eine aus der Versammlung der Menschen heraus entstehende Demokratisierung, die die Grundlage für den modernen Begriff des Staatsbürgers ist. *Die Haugianer* ist damit ein Gemälde mit enormer politischer Sprengkraft. Es ist Ausdruck eines erneuerten, verinnerlichten, auf Bildung des Volkes und politische Freiheit zielenden, nationalen Protestantismus. Es ist ein Sinnbild dafür, wer die Norweger aus Tidemands doppelter Sicht auf seine Heimat sind oder zumindest zu sein glauben.

Dass das Gemälde bezüglich der Bildidee auch im Kontext der revolutionären Bewegungen in Deutschland zu sehen ist, liegt auf der Hand. Die erbauliche Zusammenkunft der Haugianer kann assoziiert werden mit den zahlreich aufkommenden Vereinsbildungen in allen gesellschaftlichen Bereichen und den Versammlungen, die abgehalten wurden, um Demokratie und Liberalismus voranzutreiben und Petitionen für einen Nationalstaat und eine Verfassung aufzusetzen. Der markante Unterschied zwischen Deutschland und Norwegen bestand jedoch darin, dass die Norweger bereits eine eigene Verfassung hatten. Tidemands Imagination des neuen Norwegen konnte damit hierzulande nur als visuelles Vorbild, als Ziel, das man selbst anstrebte, dienen. Vermutlich ist darin auch der große Erfolg des Gemäldes in Deutschland zu sehen.

4. Die Brautfahrt in Hardanger

Nach einigen einführenden Informationen zur Osloer Version von *Die Brautfahrt in Hardanger*, soll auf die Debatte um die Anzahl der Wiederholungen des Gemäldes eingegangen werden. Auf der Grundlage der Bildbeschreibung soll anschließend mittels eines kulturhistorischen Zugriffs die bislang nicht beachtete allegorische Ebene im Bild nachgewiesen werden. Dies geschieht auch hier vor dem Hintergrund der Frage nach den Identitätskonstruktionen im Gemälde. Daher werden im Rahmen der folgenden Untersuchung auch Aspekte berücksichtigt, die *Die Brautfahrt in Hardanger* mit *Die Haugianer* gemeinsam hat.

4.1 Die Osloer Version von *Die Brautfahrt in Hardanger*

Die hier zur Analyse vorliegende Version der *Brautfahrt in Hardanger* stammt wie die erste Version von *Die Haugianer* ebenfalls aus dem Jahr 1848. Mit den Maßen 93 x 130 cm ist das Bild jedoch deutlich kleiner. Das Gemälde ist außerdem ein Gemeinschaftswerk Adolph Tidemands und seines ebenfalls in Düsseldorf tätigen Landsmanns, dem elf Jahre jüngeren Landschaftsmaler Hans Fredrik Gude (1825-1903). Beide zeigen sich mit ihrer Signatur unten links gleichermaßen für das Werk verantwortlich. Dies zeugt von einem neuen, freundschaftlich-kollegialen Künstlerverständnis und entspricht den eingangs erwähnten Vorstellungen des Düsseldorfer Lehrsystems.

Die vorliegende Version entstand auf Bestellung des Osloer Kunstvereins und war, laut Willoch, das teuerste Werk, das von der Institution bis zu diesem Zeitpunkt eingekauft worden war.⁴²⁴ Die Verhandlungen zwischen dem Kunstverein und den beiden Künstlern führte Emil Tidemand, der Vorstandsmitglied des Vereins war:

⁴²⁴ Vgl. Willoch, Sigurd: *Tidemands og Gudes berømte "Brudeferd" i flere varianter*. In: *Aftenposten Aftenutgave*. (Nr. 46) vom 28.1.1981, S. 20. *Aftenposten* ist die führende norwegische Tageszeitung, die seit 1860 landesweit in einer Morgen- und einer Abendausgabe erscheint.

Da die Leitung erfahren hat, dass die Herren Gude und Tidemand in Gemeinschaft beabsichtigen eine nationale Komposition auszuführen – Hardangerfjord im Mittagslicht mit einer Brautfahrt zu Boot – wurde zunächst beschlossen sich bei den genannten Künstlern nach dem Preis zu erkundigen und sie um ihre Meinung zu bitten, welcher Künstler für sie besonders in Betracht käme, um die größte Bestellung des Kunstvereins von 200 bis 250 d. auszuführen. Herr Kandidat [Emil] Thidemand [sic!] nahm sich dieses Auftrags an, indem er übernommen hatte nach dem Preis einer Wiederholung des Bildes von Tidemand und Gude zu fragen.⁴²⁵

Tidemand und Gude selbst führten die interessanterweise bereits zu diesem Zeitpunkt als „nationale Komposition“ bezeichnete Bestellung des Kunstvereins aus, auch wenn dieser zunächst in Erwägung zog, eine Replik von einem anderen Maler anfertigen zu lassen. Aufgrund mehrerer schriftlicher Belege, die sich in Gudes Briefwechsel finden, gehe ich von einer klaren Abgrenzung der Aufgabengebiete aus. Zwar sind von Tidemand auch Landschaftsstudien bekannt, in der Arbeitsgemeinschaft mit Gude war er jedoch für die Darstellung der Menschen zuständig gewesen. Der in Düsseldorf als „Luftdoktor“ auch bei anderen Künstlern gefragte Gude hat die Landschaft gemalt.⁴²⁶

Nachdem das Gemälde durch die Lotterie des Osloer Kunstvereins erst in den Privatbesitz eines seiner Mitglieder - dem Richter Vogt - nach Moss kam, kaufte die Osloer Nationalgalerie dessen Erben das Gemälde 1895 ab.⁴²⁷ Andreas Aubert, damals der einzige Kunsthistoriker in der Direktion der Nationalgalerie und vor allem Förderer von Ankäufen aus dem Werk Johan Christian Dahls, erhob Einwände gegen den Kauf von *Die Brautfahrt in Hardanger* mit dem Argument, es sei zu stark von einer fremden Schule geprägt. Er wurde jedoch überstimmt.⁴²⁸ Heute wird das Gemälde in der Nationalgalerie als eines der zentralen Werke der norwegischen Nationalromantik ausgestellt.

⁴²⁵ Zitiert nach Haverkamp, Frode: *Brudeferden nok en gang*. In: Kunst og Kultur Jg. 63 (1980), S. 224. Im Original: „Da Bestyrelsen har erfaret at D’herrer Gude og Tidemand i Fælledskab agte at udføre en national Composition – Hardangerfjord i Middagsbelysning med en Brudefærd tilbaads – besluttedes forløbet [sic!] at forhøre sig med bemeldte Kunstnere, hvad Priis de holde dette Billede i, samt dernæst opfordre dem til at afgive deres Formening om hvilken Kunstner der fortrinlig burde komme i Betragtning til Udførelse af Kunstforeningens største Bestilling til Beløb 200 à 250 d. Hr. Kandidat Thidemand [sic!] paatog sig at udføre denne Kommision idet han tillige overtog at faarespørge sig om Prisen paa en Gientagelse af Gudes og Tidemands Billede.“

⁴²⁶ Vgl. Askeland 1991, S. 182, Haverkamp, Frode: *Gude, Hans Fredrik*. In: NBL, Bd. 3. Oslo 2001, S. 408 und Larsson 1990, S. 109.

⁴²⁷ Vgl. Haverkamp 1980, S. 225.

⁴²⁸ Vgl. Lange, Marit: *Der aander en tindrende Sommerluft varmt over Hardangerfjords vande... Synet på Brudeferden i norsk kunsthistorie*. In: Ausst.Kat. Oslo, Nasjonalgalleriet 2003: *Der aander en tindrende Sommerluft varmt over Hardangerfjords Vande...*, S. 12.

4.1.1 Sieben Versionen von *Die Brautfahrt in Hardanger*?

Die Brautfahrt in Hardanger ist wie *Die Haugianer* ein Wiederholungswerk. Die Anzahl der verschiedenen Versionen ist jedoch nicht so leicht zu überschauen wie bei *Die Haugianer*.

Lorentz Dietrichson sind vier Versionen von *Die Brautfahrt in Hardanger* bekannt.⁴²⁹ In ihrem Aufsatz *Bournonville og Norge* (Bournonville und Norwegen), der 1979 in der norwegischen Fachzeitschrift *Kunst og Kultur* erschienen ist, äußert die dänische Kunsthistorikerin Hanne Westergaard die Vermutung, dass es nicht, wie bei Dietrichson angegeben, nur vier Exemplare des Gemäldes gibt, sondern mindestens sechs.⁴³⁰ Bis auf eine Version, deren Verbleib zum damaligen Zeitpunkt unbekannt war, belegt Westergaard ihre Aussagen durch Abbildungen der einzelnen Fassungen. Diesen Impuls griff der norwegische Kunsthistoriker Frode Haverkamp in seinem ein Jahr später - ebenfalls in *Kunst og Kultur* - erschienenen Aufsatz *Brudeferden nok en gang* (Die Brautfahrt noch einmal) auf. Er kann das in Westergaards Abbildungsnachweis noch fehlende Exemplar in Privatbesitz ausfindig machen und eine Abbildung davon erstmals in seinem Aufsatz publizieren. Damit weist er nach, dass es tatsächlich sechs Versionen des Gemäldes gibt. Darüberhinaus stellt er die These auf, dass noch vor der Version von 1848, die im Besitz der Osloer Nationalgalerie ist, um 1847-48 eine frühere Fassung entstanden sein muss, die unbekannt ist. Als Beleg führt er erstens die oben zitierte Passage aus dem Protokoll des Kunstvereins vom 16. Dezember 1847 an, in der der Osloer Kunstverein nach einer Wiederholung aus der Hand eines anderen, günstigeren Künstlers als Tidemand oder Gude fragt. Zweitens zitiert er eine von Emil Tidemand am 4. Februar 1848 weitergeleitete Antwort seines Bruders Adolph:

Auf den von mir [Emil Tidemand], nach Düsseldorf abgeschickten Brief, habe ich mit der Tagespost Antwort vom Maler [Adolph] Tidemand erhalten, worin folgendes steht: „Ich habe mit Gude über unser gemeinsames Bild gesprochen; er war derselben Meinung wie ich, dass wir es nun bei der Summe belassen sollten, die der Vorstand angedeutet hat (250 Sp[ecies]d[a]l[er]), da wir nach

⁴²⁹ Vgl. Dietrichson I, S. 166 und Dietrichson II, S. 187, S. 188, S. 192 und S. 214.

⁴³⁰ Vgl. Westergaard, Hanne: *Bournonville og Norge*. In: *Kunst og kultur*, 62 (1979), S. 235. Westergaard widmete sich in dem Aufsatz einem zentralen Vertreter des „Goldenen Zeitalters“ Dänemarks, dem Tänzer und Choreographen August Bournonville (1805-1879). Die dänische Kunsthistorikerin greift einen Hinweis von Dietrichson auf (vgl. Dietrichson I, S. 188) und weist nach, dass Bournonville in seinem 1853 fertiggestellten Ballett *Brudeferden i Hardanger* (Die Brautfahrt in Hardanger) sowohl Einflüsse einer Norwegenreise verarbeitete, als auch unter dem Eindruck des Gemäldes von Tidemand und Gude stand.

aller Wahrscheinlichkeit ein viel größeres Honorar dafür (circa 80 Friedrichsd'Ors) erhalten könnten, obgleich erst untermalt, ist es bereits sehr erfolgreich in der Künstlerwelt. Die Landschaft, die im mittäglichen Sonnenglanz erstrahlt, ist vortrefflich; über meinen Anteil darin, wage ich mich selbst natürlich nicht zu äußern. Unser wichtigster Kunsthändler hier vor Ort, Buddeus, spekuliert wohl darauf es zu kaufen, um es lithographieren zu lassen. Dagegen sind wir bereit, dem Kunstverein eine Wiederholung davon zu liefern, für die wir einstehen, dass sie genauso gut wird wie das erste Bild, für die Summe, die du [Emil] im Namen des Vorstands als Maximum angegeben hast.⁴³¹

Ich stimme Haverkamp zu, dass man diesen Abschnitt so verstehen kann, als wäre die Wiederholung des Gemäldes für den Kunstverein Christiania bestimmt. Daraus ließe sich schließen, dass es insgesamt sieben Versionen von *Die Brautfahrt in Hardanger* gibt, wovon die Osloer Version nicht mehr die erste, sondern nur noch die zweite Fassung wäre. Trotz eines Aufrufes in der Rheinischen Post am 16.04.1982 ist der Verbleib der „Ur-Version“, wie mir Frode Haverkamp, heute Seniorskurator der Osloer Nationalgalerie, in einem Gespräch im November 2006 bestätigte, weiterhin unbekannt.⁴³²

Haverkamps Thesen und Belege lösten eine Zeitungspolemik zwischen ihm und Sigurd Willoch, dem ehemaligen Direktor der Nationalgalerie aus. Willoch widerspricht der Argumentation Haverkamps heftig und weist darauf hin, dass Dietrichson stets eine absolut sichere Quelle gewesen sei.⁴³³

Einerseits habe ich selbst im Zusammenhang mit der Untersuchung von *Die Haugianer* Dokumentationslücken bei Dietrichson festgestellt, bei *Die Haugianer* handelte es sich aber um eine qualitativ schwache, vierte Wiederholung, die Dietrichson nicht bekannt war. Es wäre also andererseits tatsächlich merkwürdig,

⁴³¹ Zitiert nach Haverkamp 1980, S. 224. Im Original: „Paa det af mig, paa Bestyrelsens Vegne, til Düsseldorf afsendte Brev har jeg med Dagsposten erholdt Svar fra Maler Tidemand, hvoraf Følgende hidsættes: „Jeg har talt med Gude om vort fælles Billede; han var af samme Mening som jeg, at vi nemlig nu burde lade det gaae for den Sum, Bestyrelsen har antydte (250 Spdl) da vi efter al Rimelighed kunne opnaae et meget større Honorar derfor (circa 80 Friedrichsd'Ors) thi, skjønt blot endnu undermalet, gjør det allerede megen Lykke i Kunstnerverdenen. Landskabet, der straalere i Middagens Solglands, er fortræffeligt; om min Andeel deri tør jeg naturligviis selv ei yttre nogen Formening. Vor betydeligste Kunsthandler herstedes, Buddæus, spekulerer nok paa at kjøbe det, for at lade det lithografere. Derimod er vi villige til at levere Foreningen en Gjentagelse deraf, den vi indestaar for at skulle blive ligesaa god som det første Billede, for den Sum, Du paa Bestyrelsens Vegne har opgivet som Maximum...”

⁴³² Vgl. GK: *Gesucht: Die Brautfahrt. Ur-Gemälde? Freundliche Bitte aus Norwegen*. In: Rheinische Post vom 16.04.1982, o. S.

⁴³³ Vgl. Willoch, Sigurd: *Tidemand's og Gudes berømte "Brudeferd" i flere varianter*. In: *Aftenposten Aftenutgave* (Nr. 46) vom 28.1.1981, S. 20; Haverkamp, Frode: *Brudeferden i Hardanger nok en gang*. In: *Aftenposten* (Nr. 110) vom 6.3.1981, S. 5 sowie Willoch, Sigurd: *Brudeferden – et bedrag?* In: *Aftenposten* (Nr. 176) vom 14. 4. 1981, S. 5.

wenn Dietrichson die erste Fassung eines Gemäldes, das einen so großen Erfolg für die beiden Künstler bedeutete, nicht bekannt gewesen wäre. Auch wenn Haverkamps Argumentation nachvollziehbar ist, irritiert trotzdem, dass sich kein Beleg darüber findet, ob der Kunsthändler Buddeus oder ein anderer die „Ur-Version“ überhaupt gekauft hat. Wäre es nicht denkbar, dass diese allererste Version, über die Tidemand in seinem Brief berichtet, gar nicht an einen Kunsthändler, sondern doch direkt an den Osloer Kunstverein verkauft worden ist? Wenngleich Haverkamps Sichtweise der sieben Versionen inzwischen von der Forschung übernommen wurde,⁴³⁴ halte ich es daher dennoch für möglich, dass keine „Ur-Version“ von *Die Brautfahrt in Hardanger* existiert. Somit wäre von nur sechs Versionen des Gemäldes auszugehen. Hierbei handelt es sich um zwei Versionen von 1848. Eine ist die Version in der Nationalgalerie in Oslo (Abb. 2). Die andere, etwas größere ist diejenige, die Haverkamp in norwegischem Privatbesitz in Bergen aufgefunden hat (Abb. 71). Außerdem gibt es mehrere Fassungen, die 1853 entstanden sind. Dazu gehört eine Version, die im Auftrag des englischen Generalkonsuls Crowe angefertigt wurde. Crowe schenkte diese Version Lord Ellesmere, dem die Bridgewater Gallery in London gehörte (Abb. 72).⁴³⁵ Im Auftrag eines Dr. phil. Lessing in Berlin entstand 1853 eine weitere Fassung.⁴³⁶ Sie wurde 2002 in Oslo versteigert⁴³⁷ und befindet sich seitdem in norwegischem Privatbesitz (Abb. 73).⁴³⁸ Ebenfalls 1853 entstanden eine verkleinerte Fassung, die um 1980 von der Galerie Paffrath in Düsseldorf verkauft worden ist (Abb. 74)⁴³⁹ sowie einer letzte Fassung, die nur als Reproduktion bekannt ist (Abb. 75).⁴⁴⁰

⁴³⁴ Siehe zur Übernahme der Ansichten Haverkamps in die Forschungsliteratur u. a. Larsson 1990, S. 109, Lange, Marit: *Brudeferden i Hardanger, 1848*. In: Ausst.Kat. Oslo, Nasjonalgalleriet 2003: *Der aander en tindrende Sommerluft varmt over Hardangerfjords Vande...*, S. 75 und den zuletzt erschienenen Ausstellungskatalog: Næss, Tore: *Er Brudeferden en Happening?* In: Ausst.Kat. Åmot, Stiftelse Modums Blaaifarveværk 2008: *Gikk meg over sjø og land*, S. 9.

⁴³⁵ Vgl. Dietrichson II, S. 19 und S. 192.

⁴³⁶ Vgl. Dietrichson II, S. 192 und S. 214.

⁴³⁷ Laut dem Osloer Auktionshaus *Grev Wedels Plass Auksjoner* wurde diese Version für 5.100.000 Norwegische Kronen versteigert, was umgerechnet zum damaligen Kurs gut 700 000 Euro entsprach. Vgl. <http://www.gwpa.no/nor/items/17547> (aufgerufen am 16.05.2011).

⁴³⁸ Vgl. Noss 2003, S. 61.

⁴³⁹ Vgl. Haverkamp 1980, S. 229.

⁴⁴⁰ Vgl. Haverkamp 1980, S. 229.

4.2 Bildbeschreibung von *Die Brautfahrt in Hardanger*

Das Gemälde zeigt ein Brautpaar, das an seinem Hochzeitstag bei fabelhaftem Wetter mit einem Boot durch ein saftig grünes und üppig blühendes norwegisches Gebirgstal fährt. Der Bildausschnitt ist so gewählt, dass der Blick des Betrachters durch die von allen Seiten ins Bild führenden Diagonalen unmittelbar auf das Zentrum des Geschehens in der ausgesprochen ausgewogenen Komposition gelenkt wird: dem Brautboot mit der im prächtigen Hochzeitsstaat thronenden Braut. Würdevoll und mit einem undeutlichen Lächeln auf den Lippen trägt sie die goldene Brautkrone, unter der ihr langes, blondes Haar hervorschaut. Die Augen hält sie geschlossen. Gemeinsam mit dem Bräutigam bildet sie ein den *Haugianern* ähnliches doppeltes Zentrum. Da der Bräutigam nicht, wie vielleicht zu erwarten wäre, neben, sondern etwas tiefer und schräg vor ihr sitzt, fällt er erst auf den zweiten Blick auf. Dennoch kann er mit seiner aufwändig gestalteten Tracht mit der Präsenz seiner Braut konkurrieren. Aufmerksamkeit erregt er außerdem durch seine merkwürdige Körperwendung und sein Winken mit dem Hut. Da sein Blick ins Leere geht, kann die Geste sowohl als ein Zeichen der Verehrung seiner Braut gemeint sein, als auch als Gruß an die Menschen interpretiert werden, die sich in den Booten im Hintergrund und am Ufer befinden (Abb. 76, 77 und 78).

In dem einfachen Ruderboot sitzen außer dem Brautpaar noch weitere Hochzeitsgäste. Obwohl das Boot sehr voll ist, wird es von nur einem Ruderer fortbewegt. Dadurch, dass er in diesem Moment die schmalen Ruder aus dem ruhig fließenden Strom hebt, um zu einem neuen Schlag anzusetzen, scheint es möglich, den Bewegungsablauf des Bootes regelrecht mitzuverfolgen bzw. im Geiste vollenden zu können. Klares Wasser tropft von den Rudern herab. Man glaubt die Tropfen herabfallen zu hören.

Die anderen Menschen wirken wie in *Die Haugianer* wie Schauspieler, die in einer bestimmten Pose verharren. Im Rücken des Ruderers sitzt ein Geigenspieler, der die Fahrt musikalisch begleitet (Abb. 76). Er trägt eine Jacke, die vom selben Typus ist wie die helle und farbig bestickte Jacke des haugianischen Predigers, dazu ein Barett. Links vor dem Ruderer steht ein Mann, der dem haugianischen Stammesvater ähnlich, ein ärmelloses, braunes Oberteil mit Ledergürtel trägt. Er ist gerade im Begriff mit seinem Gewehr einen Salutschuss abzugeben, weshalb eine der beiden ihm gegenüberstehenden Frauen die Hand ans Ohr hält und in Richtung ihrer

Sitznachbarin zurück weicht. Die jüngere, unverheiratete der beiden Frauen hat ihr geflochtenes Haar hochgesteckt. Sie trägt eine mehrteilige Tracht aus einem Rock, einer weißen Bluse mit einer silbernen Brustspange, einer Schürze und einer Weste. Die ältere und verheiratete der beiden Frauen trägt ihrem Status entsprechend eine Haube, die an die Kopfbedeckungen erinnert, die auch von den älteren haugianischen Bäuerinnen getragen wird. Längs der Bootseite, mit dem Rücken zum Betrachter sitzend, unterhalten sich zwei Männer. Der eine – er trägt eine rote Trachtenzipfelmütze, die an die Kopfbedeckung von Fischern erinnert⁴⁴¹ - hat seinen Arm freundschaftlich um die Schulter des anderen Mannes gelegt, der einen Zylinder trägt. Neben ihnen sitzt ein Mann auf dem Bootsrand, der aus einem Krug Bier ausschenkt.

In einigen Publikationen, in denen Tidemands und Gudes Gemälde erwähnt wird, wird davon ausgegangen, dass das Brautpaar auf dem Weg zur Kirche ist,⁴⁴² denn auf der Anhöhe im Hintergrund ist eine stattliche Stabkirche mit Kreuzabschlüssen zu sehen, die zur Ansiedlung aus Holzhäusern mit Gras bewachsenen Dächern gehört. Diese Deutung möchte ich um die These der doppelten Fahrtrichtung ergänzen. Aufgrund der Sitzrichtung des Ruderers ist es ebenso logisch, dass er das Boot am Betrachter links vorbei aus dem Bild rudert. Das frisch getraute Ehepaar wäre damit auf dem Weg ins im Bild nicht sichtbare gemeinsame Heim.

Letztlich lässt Tidemand mit dem bewusst eingesetzten und für die Düsseldorfer Malerschule typischen Spannungsmoment, der sich hier auf die Person des Ruderers konzentriert, die Antwort auf die Frage nach der Fahrtrichtung, dem Vorher und Nachher der Bootsfahrt, in der Schweben. Durch die angehobenen Ruder scheint es vielmehr so, als ob der Ruderer das vollbesetzte Boot weniger fortbewegt als dessen Gleichgewicht ausbalanciert.⁴⁴³

Um dem Betrachter einen konkreten geographischen Anhaltspunkt zu geben, verorten die Künstler den Brauch der Brautfahrt mithilfe des Bildtitels in die westnorwegische Region Hardanger. Diese Vorgehensweise war für das

⁴⁴¹ Siehe beispielsweise bei Tidemand Abb. 51. Links im Bild fällt ein dem predigenden Bettelmönch zuhörender italienischer Fischer auf. Ähnliche Mützen erkennt man auch in thematisch der *Brautfahrt in Hardanger* nahe stehenden Bildern von Düsseldorfer Malern, wie beispielsweise in Rudolf Jordans populärem Gemälde *Heiratsantrag auf Helgoland* (Abb. 79) und Henry Ritters *Verlobungsszene in der Normandie* (Abb. 80), die beide Szenen aus dem Leben der Fischer zeigen.

⁴⁴² Vgl. Putzert, Nadja: *Der Blick nach Norden. Skandinavische Landschaften in der deutschen Malerei von der Mitte des 19. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts*. Saarbrücken [2008], S. 33; Knopp 2007, S. 222; Hodne, Bjarne: *Norsk nasjonalkultur. En kulturpolitisk oversikt*. Oslo 1994, S. 90.

⁴⁴³ Damit rekurren Tidemand und Gude auf Ludwig Richters *Überfahrt am Schreckenstein*.

ethnographische Genre in Düsseldorf üblich. Schon Jordan hatte seine 1834 bzw. 1844 entstandenen Werke mit Titeln wie *Heiratsantrag auf Helgoland* oder *Brautzug in Nord-Holland* versehen.

Die von Gude gemalte Landschaft, die sich von links und rechts kulissenhaft ins Bild schiebt, ist durch ihre Fruchtbarkeit und durch die hohen und schneebedeckten, aber unbedrohlich wirkenden Berge gekennzeichnet. Links ist ein schmaler Wasserfall zu erkennen. Die Sonne steht - unsichtbar - steil, die Schatten fallen kurz, es scheint Mittag zu sein. Nur ein zarter Wolkenschleier bedeckt den blauen Himmel (Abb. 81). Durch das diesige Sonnenlicht hindurch erkennt man im Hintergrund ein Schneefeld oder einen Gletscher, der die bühnenartige Szenerie, die als Landschaftsinterieur bezeichnet werden kann, nach hinten abschließt.

4.2.1 Die norwegische Bauernhochzeit im 19. Jahrhundert

Die Hochzeit ist das Fest der Eheschließung, das überall auf der Welt mit verschiedenen Bräuchen verbunden ist. Die beste Zeit für die Hochzeitsfeierlichkeiten auf dem Land in Norwegen war zwischen den Feld- und Erntearbeiten, wenn die Bauern weniger zu tun hatten. Zwar wurde das ganze Jahr über geheiratet,⁴⁴⁴ dennoch war der Johannistag am 24. Juni, einer der beliebtesten Termine.⁴⁴⁵ Frühjahr und Sommer hatten den Vorteil, dass die Ernte noch nicht eingebracht war, so dass man nicht beengt im Haus, sondern im Freien feiern konnte und genügend Platz vorhanden war, um Gäste unterzubringen.⁴⁴⁶

Eine Bauernhochzeit dauerte oft mehrere, durchschnittlich drei Tage. Am ersten Hochzeitstag, dem „Brauttag“ (brudedag), fanden die Kirchfahrt, die Trauung⁴⁴⁷ so-

⁴⁴⁴ Vgl. Hodne, Bjarne / Ørnulf Hodne / Ronald Grambo: *Der stod seg et bryllup: ekteskapet i Norge gjennom tidene*. Oslo 1985, S. 84. Um Tidemands ethnographischen Zugriff auf das Bildthema der Hochzeit zu problematisieren, kann der Blick auf die norwegische Bauernhochzeit nur cursorisch sein. Dem Kapitel liegen Untersuchungen norwegischer Ethnologen zugrunde. Bezeichnend ist, dass auffällig häufig von diesen Autoren Zeichnungen und Gemälde Tidemands zur Illustration herangezogen werden ohne den fiktiven Anteil an den Zeichnungen zu berücksichtigen.

⁴⁴⁵ Vgl. Bø, Olav: *Høgtider og minnedager*. Oslo 1985, S. 207.

⁴⁴⁶ Vgl. Hodne 1985, S. 84.

⁴⁴⁷ 1799 veranlasste König Christian VII., dass die Trauung fortan der einzige ehestiftende Akt sein sollte. Vorher musste man sich verloben und kirchlich trauen lassen, damit die Ehe rechtskräftig ist. Der Umstand, dass das eheliche Zusammenleben bereits mit der Verlobung beginnen konnte, führte

wie das große Festessen nach der Heimkehr von der Kirche statt. Der zweite Hochzeitstag war der „Schenktag“ (skåledag), an dem die Gäste dem Brautpaar ihre Geschenke überreichten. Manche nannten den Tag auch den Grützentag, da die Brautgrütze Teil des Festmahls war. Am dritten Tag reiste man in der Regel wieder ab, nachdem der „Stabbedans“ (Klotztanz) getanzt worden war.⁴⁴⁸ Trauung, Geschenküberreichung, Brautgrützenessen und der Stabbetanz gehörten zu den üblichen Ritualen einer Bauernhochzeit. Es gab aber auch regionale Unterschiede, die vor allem den zeitlichen Rahmen betrafen. In Westnorwegen begann die Hochzeit oftmals schon am Abend vor der Trauung (bryllupsaften).⁴⁴⁹ Im ostnorwegischen Hallingdal wurde manchmal bis zu acht Tage gefeiert.⁴⁵⁰ Je länger gefeiert wurde, desto größer war ganz offensichtlich der Wohlstand der Familie und das Bedürfnis Status und Reichtum zu zeigen.⁴⁵¹ Diese Gewohnheit der wohlhabenden Bauern ist bis ins späte Mittelalter und auf die Traditionen des Adels zurückzuführen.⁴⁵² Denn „Fürsten- und Adelshochzeiten hatten nicht nur ihr höfisches und ritterliches Hauszeremoniell, sondern sollten auch zu Volksfesten ihrer Herrschaftsgebiete werden.“⁴⁵³ Große Bauernhochzeiten waren nicht nur für das Brautpaar, Familie und Verwandtschaft ein bedeutsames Ereignis, sondern auch für einen Großteil der Gemeinde.⁴⁵⁴ Innerhalb der Dorfgemeinschaft unterstützte man sich gegenseitig, indem man beispielsweise bei den Essensvorbereitungen half. Auch wenn man selbst nicht zur Hochzeit eingeladen war, hatte man als Nachbar die Pflicht beispielsweise Milch abzugeben.⁴⁵⁵ Jeder, der im Rahmen der Hochzeitsfeierlichkeiten eine Art „professionelles Amt“ innehatte, zählte bei einer norwegischen Bauernhochzeit zum „Embetsfolk“, das heißt zu den „Amtsträgern“. Das Embetsfolk setzte sich, verkürzt dargestellt, aus einem Zeremonien- bzw. Küchenmeister, einem Spielmann und ein oder zwei Brautfrauen und –mädchen zusammen. Parallel dazu wurden dem Bräutigam Bräutigamsmänner an die Seite gestellt.⁴⁵⁶

jedoch dazu, dass der Verpflichtung sich kirchlich trauen zu lassen oft nicht mehr nachgekommen wurde und stattdessen ein großes Verlobungsfest gefeiert wurde. Vgl. Stewart, Linda: *Bryllup i Norge. Om bondebryllup og dagens bryllupsfeiring*. Oslo 1996, S. 27.

⁴⁴⁸ Beim Stabbetanz musste das Brautpaar vor den Gästen miteinander auf einem Holzklotz tanzen, nach und nach sollten alle Gäste paarweise darauf tanzen. Vgl. Stewart 1996, S. 96f.

⁴⁴⁹ Vgl. Stewart 1996, S. 11.

⁴⁵⁰ Vgl. Bø 1985, S. 207.

⁴⁵¹ Vgl. Stewart 1996, S. 12.

⁴⁵² Vgl. Bø 1985, S. 207. Leider grenzt Bø seinen Mittelalter-Begriff zeitlich nicht genauer ein.

⁴⁵³ N.N.: *Hochzeit*. In: Brockhaus Enzyklopädie, Bd. 8. Wiesbaden 1969, S. 573.

⁴⁵⁴ Vgl. Bø 1985, S. 208.

⁴⁵⁵ Vgl. Stewart 1996, S. 47f.

⁴⁵⁶ Vgl. Stewart 1996, S. 48ff.

Der Zeremonienmeister nahm die wichtigste Funktion ein. Als Hochzeitslader war er zum einen dafür zuständig, die Gäste persönlich zur Hochzeit einzuladen. Zum anderen trug er während der Feiertage die Verantwortung für den geordneten Ablauf des Festes, wies den Gästen die Plätze zu, führte die Aufsicht über das Servieren der Speisen und Getränke, sprach Tischgebete, hielt Reden und sang Lieder. Wusste er seine Autorität richtig einzusetzen, galt er im ganzen Dorf als Respektsperson.⁴⁵⁷ Oft übertrug der Zeremonienmeister dieses Amt und seine Lieder- und Sprüchsammlung auf seinen Sohn.⁴⁵⁸

Während der Zeremonienmeister aus der eigenen Gemeinde stammte, kam der Spielmann, der die zweitwichtigste Funktion auf einer Hochzeit hatte, oft von auswärts. D. h. man musste sich schon frühzeitig darum kümmern, wollte man einen guten Musikanten haben.⁴⁵⁹ Der Spielmann, meistens ein Geiger, der manchmal von einem Flötist oder Trommler begleitet wurde,⁴⁶⁰ musste außerdem über ein großes Repertoire verfügen. Denn er spielte nicht nur zum Tanz auf, sondern unterstützte auch die einzelnen zeremoniellen Handlungen mit seinem Spiel.⁴⁶¹

Die Brautfrauen waren vertraut mit der traditionellen und oft komplizierten Brauttracht. Sie halfen der Braut sowohl beim Anziehen des Brautkleides als auch später beim Umkleiden in die Tracht der verheirateten Frau, für die auch das Haar hochgesteckt werden musste. Vor der Trauung gehörte das Binden der Brautkrone zu ihren ehrenvollen Aufgaben.⁴⁶² Die Brautkrone kennzeichnete die jungfräuliche Braut. Der Brauch, eine Brautkrone zu tragen, ist nicht genuin norwegisch, sondern eine gesamteuropäische Entwicklung. Spezielle Brautkronen wurden in Fürsten- und Adelskreisen seit dem 15. Jahrhundert genutzt. In Norwegen wird die Brautkrone erstmals 1565 erwähnt. Die adelige Jungfrau Brynhild Benkestok sei bei ihrer Hochzeit in Bergen „herlig udstafferet med Krone“ („herrlich mit Krone ausgestattet“) gewesen.⁴⁶³ Ob der Brauch auf antiken Vorbildern beruht oder auf Darstellungen zurückgeht, die die Hl. Jungfrau Maria als Himmelskönigin zeigen, bleibt offen.⁴⁶⁴

⁴⁵⁷ Vgl. Stewart 1996, S. 48ff., Hodne / Hodne / Grambo 1985, S. 87ff., N.N.: *kjøkemester*, 1992, S. 275.

⁴⁵⁸ Vgl. Bø 1985, S. 228.

⁴⁵⁹ Vgl. Bø 1985, S. 211.

⁴⁶⁰ Vgl. Stewart 1985, S. 50.

⁴⁶¹ Vgl. Bø 1985, S. 226.

⁴⁶² Vgl. Stewart 1996, S. 49.

⁴⁶³ Zitiert nach Fossberg, Jorunn / Widar Halén: *Arvesølvet: norsk sølv i tusen år*. Oslo 1997, S. 26, dort allerdings keine Quellenangabe.

⁴⁶⁴ Vgl. Hodne / Hodne / Grambo 1985, S. 90 und Stewart 1996, S. 55.

Auf dem Dorf musste man keine eigene Brautkrone besitzen. Wenn die Kirche oder eine Privatperson in Besitz einer Brautkrone war, konnte man sie, teilweise gegen Geld, ausleihen.⁴⁶⁵ Die norwegischen Brautkronen sind mit filigranen Silberschmiedearbeiten dekoriert und dementsprechend sehr wertvoll. Sie konnten so schwer sein, dass sie manchmal an das Haar der Braut festgenäht werden mussten. Außer der Krone trug die Braut noch weiteren Schmuck, dazu gehörten beispielsweise ein Silbermedaillon („agnus dei“), eine filigrane Brustspange („sølje“), die dadurch gekennzeichnet ist, dass die Nadel über der runden Öffnung in der Mitte liegt, Silberschmuck, der auf einem Brusttuch befestigt war („bringesølv“) und Silbergürtel.⁴⁶⁶ Jeder Ort hatte seine eigene Brauttracht.⁴⁶⁷

Der Bräutigam war dem Brauch nach nicht ganz so auffällig gekleidet wie die Braut. Er trug häufig die Festtagstracht des Ortes. Sein Hemd, das er nach seinem Tod auch als Leichenhemd trug, wurde in der Regel von seiner Braut bestickt.⁴⁶⁸

Der Weg zur Kirche war manchmal weit und mühsam. Im Winter nahm man Schlitten, ansonsten ging man zu Fuß, ritt oder nutzte mehrere Boote. Das beste Boot war für die Brautleute, den Spielmann und die wichtigsten Gäste bestimmt. Im Brautboot saßen auch die kräftigsten Ruderer. Auf dem Wasser durfte sich die Reihenfolge der Boote verändern, aber wenn man sich dem Ufer näherte, sollte das Brautboot wieder an erster Position sein.⁴⁶⁹ Wenn sich der Hochzeitszug auf dem Hin- und Heimweg befand, wurde oft geschossen, um die Braut, die als Wertgegenstand betrachtet wurde, dem Aberglauben zufolge vor Unheil zu beschützen. Teilweise wird das Schießen auch als Ehrenbekundung an die Brautleute betrachtet.⁴⁷⁰

Im Gemälde ruft Tidemand das beschriebene norwegische Brauchtum auf. Er zeigt die Kirch- bzw. Heimfahrt des Hochzeitspaares mit dem Boot. Braut und Bräutigam scheinen die lokale Festtagstracht mit Silberschmuck zu tragen. Um die beiden sind ihre wichtigsten Helfer angeordnet. Denn Tidemand weist seinen Figuren die oben aufgezeigten, über Generationen tradierten, gemeinschaftstiftenden und für Ordnung und Struktur sorgenden Aufgaben des Embetsfolks zu. Der wichtigste Mann, der

⁴⁶⁵ Vgl. Stewart 1996, S. 55 und 59; Hodne / Hodne / Grambo 1985, S. 91.

⁴⁶⁶ Vgl. Stewart 1996, S. 59.

⁴⁶⁷ Vgl. Bø 1985, S. 214.

⁴⁶⁸ Vgl. Stewart 1996, S. 60.

⁴⁶⁹ Vgl. Bø 1985, S. 219f.

⁴⁷⁰ Vgl. Stewart 1976, S. 70 und 77. Ohne weitere Belege dafür anführen zu können, halte ich es für wahrscheinlicher, dass der Brauch weniger aus Aberglauben praktiziert wird, sondern ebenfalls aristokratisch-militärischen Ursprungs ist.

Zeremonienmeister, sitzt der Braut am nächsten und schenkt Getränke aus. Der zweitwichtigste Mann, der Spielmann sitzt der Braut gegenüber und übernimmt die musikalische Begleitung. Eine Brautfrau und ein Brautmädchen sowie zwei Bräutigamsbegleiter sitzen ebenfalls mit im Boot. Der Schütze bewahrt das Brautpaar durch einen lauten Knall vor Unheil bzw. schießt zu seinen Ehren.

Zwar erfindet der Maler nicht wie sein Düsseldorfer Kollege Rudolf Jordan in *Heiratsantrag auf Helgoland* die Verkuppelung als einen angeblichen helgoländischen Inselbrauch.⁴⁷¹ Allerdings ist auch davon auszugehen, dass Adolph Tidemand zum Zeitpunkt der Entstehung des Gemäldes *Die Brautfahrt in Hardanger* die bäuerlichen Hochzeitsrituale vielleicht vom Hörensagen, aber nicht aus eigener Anschauung gekannt hat. Vielmehr lernte er sie erst auf seiner vierten Norwegenreise kennen, die er 1849 mit Frau und Kind antrat. Laut Dietrichson nahm er auf dieser Reise im Hallingdal an einer Hochzeit teil.⁴⁷²

(...) unsere Reisenden stießen ungefähr am 11. Juni in Gulsvig, am nördlichen Ende des [Sees] Krøderen, auf eine großartige, echt-altmodische, acht Tage andauernde Hochzeit, der sie fast von Anfang bis zum Ende beiwohnten. Ole Gulsvik, der Besitzer der bekannten, alten Gulsvik-Stube, heiratete das schönste Mädchen des Ortes, Ingeborg Gulsvik. Hier zogen alle Feierlichkeiten der norwegischen Bauernhochzeit mit Küchenmeister und Spielmännern, mit „Skaal“ und Hallingtanz an ihm vorüber; er zeichnete die ganze Zeit, was sich ihm anbot und nachdem alles vorbei war, musste die Braut am 21. in ihrem Brautkleid für ihn Modell sitzen – als er [es] sah, kaufte er es ihr noch vor seiner Abreise aus Gulsvig ab (Laut Ingeborgs mündlicher Aussage). Die Eindrücke dieser Hochzeit verarbeitete Tidemand in der Farbskizze zu *Auf einer norwegischen Bauernhochzeit*, die allerdings nie [als Gemälde] ausgeführt wurde.⁴⁷³

Die lavierte Zeichnung von Ingeborg Andersdatter Gulsvig befindet sich in der Osloer Nationalgalerie. Anhand von diesem Beispiel wird Tidemands naturalistische und dadurch wissenschaftlich wirkende Herangehensweise deutlich, denn der

⁴⁷¹ Vgl. Claassen, S. 33.

⁴⁷² Vgl. Dietrichson I, S. 191. Erstmals begleiteten ihn auch seine Frau und sein Sohn.

⁴⁷³ Vgl. Dietrichson I, S. 192. Im Original: „(...) vore Rejsende paa Gulsvig ved Krøderens nordre Ende kom lige op i et storartet, ægte-gammeldags otte Dages Bondebryllup omkring den Ilte Juni, som de fik bivaane næsten fra Begyndelsen til Enden. Det var Ole Gulsvik, Ejeren af den bekjendte gamle Gulsvikstue, som holdt Bryllup med Bygdens fagreste Jente, Ingeborg Gulsvik. Her drog hele det norske Bondebryllups Festlighed med Kjøgemester og Spillemænd, med ‚Skaal‘ og Hallingdans forbi ham; hele Tiden tegnede han, hvad der bød sig, og efterat det Hele var forbi, maatte Bruden den 21de sidde for ham i sit Bryllupsskrud — som han saa, inden han forlod Gulsvig, kjøbte af hende. (Efter Ingeborgs mundtlige Udsagn). Det var Indtrykket af dette Bryllup, der senere fremkaldte Farveskizzen: ‚I et norsk Bondebryllup‘, der imidlertid aldrig blev udført.”

Künstler hielt nicht nur detailgenau die Tracht, sondern auch den Namen der Braut und das Entstehungsdatum auf der Zeichnung fest (Abb. 82).⁴⁷⁴

Eine weitere Braut zeichnete Tidemand wenige Wochen später in Vikøy am 7. Juli 1849 (Abb. 83). Sie trägt die Hardanger Brauttracht. Es fallen regionale Unterschiede zwischen der Hallingdaler und der Hardanger Tracht auf. Jedoch möchte ich keinen Vergleich der Studien Tidemands anstellen, sondern vielmehr mittels der Zeichnungen darauf hinweisen, dass Tidemand vor 1849 keine eigenen Brautstudien angefertigt hat. Meines Erachtens greift Tidemand den Brauch der Brautkrone und das Tragen der Trachten zwar auf, doch die Vorlagen für die Hardanger-Braut in dem Gemälde von 1848 und die Referenzen und Ideen, die dem Gemälde zugrunde liegen, sind woanders zu suchen. Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang, dass Dahl 1837, also schon vor Tidemands Bekenntnis zum Kulturvermittler (s. Kap. 2.8.2) kritisierte, dass der Brauch, vergoldete Silberkronen, Ketten, Gürtel und andere Schmuckstücke am Hochzeitstag zu tragen selbst unter der ländlichen Bevölkerung kaum noch bekannt ist, „denn man hilft sich oft“, so Dahl, „wie ich in einigen Gegenden gesehen habe, mit einem gewöhnlichen Mannshut, den man mit dergleichen Silbergehänge ausputzt.“⁴⁷⁵

Neben dem Einblick in die norwegische Kulturgeschichte lohnt es sich die Entwicklungen in der europäischen Kunstgeschichte in die Analyse miteinzubeziehen. Vergleichend soll zunächst der Blick auf das Gemälde *Bauernhochzeit* von Pieter Bruegel d. Ä. (1525/30-1569) geworfen werden, denn mit der Wahl der Bauernhochzeit greift Tidemand auf ein beliebtes Thema der ihm vertrauten flämischen Malerei des 16. Jahrhunderts zurück.⁴⁷⁶ Das kultivierte

⁴⁷⁴ Noss identifiziert und beschreibt die einzelnen Kleidungs- und Schmuckstücke der Braut ganz genau. Da Noss jedoch grundsätzlich in allen ihren Büchern in der zweiten offiziellen Amtssprache, in „Nynorsk“ (Neunorwegisch) schreibt, fällt es mir sehr schwer, diese Begriffe ins Deutsche zu übersetzen, so dass ich davon Abstand genommen habe. Die Ethnologin liefert noch weitere Informationen über das Ehepaar Gulsvik: Die Trauung fand am 16. Juni 1849 statt. Ingeborg Andersdatter Gulsvik (geb. 1832) war damals 17 Jahre alt und heiratete den 20 Jahre älteren Jungesellen und Amtmann Ole Olson Gulsvik (geb. 1812). Die Hochzeit wurde auf dem Hof des Bräutigams gefeiert, auf dem das Paar fortan lebte. Durch die Heirat kam der Bräutigam jedoch auch in den Besitz des heimatlichen Hofes der Braut. Ole Olson Gulsvik starb 1874, seine Frau 1880. Vgl. Noss 1981, S. 186f. Tidemand malte Ingeborg Andersdatter außerdem auch in ihrer Frauentracht, die sie nach der Hochzeit zu tragen hatte. Vgl. Abbildung des Ölbilds auf Pappe bei Noss 1981, S. 185. Vgl. die Beschreibung dieser Frauentracht Noss 1981, S. 187f.

⁴⁷⁵ Dahl, Johan Christian Clausen (Hrsg.): *Denkmale einer sehr ausgebildeten Holzbaukunst aus den frühesten Jahrhunderten in den inneren Landschaften Norwegens*, Heft 2: Die Kirche zu Urnes in Blättern. Dresden 1837 (Nachtrag. Die Kirchen zu Urnes und Hitterdal). [Original Dresden 1837]. Faksimile. Oslo 1970.

⁴⁷⁶ Auf die Rezeption von Werken aus dem 19. Jahrhundert möchte ich in den nachfolgenden Kapiteln eingehen, in denen ich mich dem allegorischen Bildinhalt nähere.

Verhalten der Hochzeitsgesellschaft in *Die Brautfahrt in Hardanger* und die ihre Affekte kontrollierende Braut können als Indiz für Tidemands Rezeption des Gemäldes von Pieter Bruegels d. Ä. betrachtet werden, das um 1568 entstanden ist (Abb. 84 und 85). Wenngleich Bruegel den Moment des Hochzeitsmahls in einer Scheune als Motiv wählte, so ähneln sich die beiden Gemälde in mehreren Punkten. Auch Bruegels Braut sitzt isoliert zwischen ihren Hochzeitsgästen. Die Haltung ihrer Hände vor dem Körper gleicht der der Braut von Tidemand ebenso wie der gesenkte nach innen gerichtete Blick. Beide Bräute verhalten sich passiv. Sie sprechen nicht, noch trinken oder essen sie. Durch ihr angedeutetes Lächeln bringen beide zum Ausdruck, dass sie diesen Moment der scheinbar vom Brauchtum verordneten Passivität genießen. Zwar trägt Bruegels Braut lediglich einen schlichten roten Reif, doch hinter ihr wurde eine papierne Krone am Wandbehang befestigt. Schon Bruegel hat außerdem die zwar dienenden, aber seinen Bildfiguren dennoch eine Art berufliche Identität und dem Ablauf der Feierlichkeit eine Struktur verleihenden Aufgaben, die der Küchenmeister links im Bild, die Dudelsackspieler und die beiden groß im Vordergrund dargestellten Speisenträger übernehmen, festgehalten.

Ein wesentlicher Unterschied zu Tidemands Gemälde ist, dass Bruegel keinen Hinweis darauf gibt, dass der Bräutigam anwesend ist.⁴⁷⁷ Durch das Umwenden des Bräutigams in *Die Brautfahrt in Hardanger* und seinen Gestus des Winkens, der sich nicht eindeutig nur an die Menschen in den anderen Booten und am Ufer richtet, sondern mit dem er sich ebenso seiner Braut zuwendet, richtet Tidemand den Fokus ausdrücklicher als Bruegel auf das zwischenmenschlich bedeutsame Ereignis der ehelichen Verbindung, den Ursprung familiärer Gemeinschaft. Wenn folglich überhaupt von einer Rezeption des Gemäldes von Bruegel ausgegangen werden kann, so ist festzustellen, dass Tidemand das Hochzeitsmotiv und -thema in die Sprache seiner Zeit übersetzt hat. Zugleich verstärkt sich der Eindruck, dass Tidemands ethnographische Bezüge Teil eines eigentlich allegorischen Programms mit vielleicht persönlichem, vor allem aber mit politischem Symbolgehalt sind.

⁴⁷⁷ Ohne diese Ansicht zu teilen, weist Demus in seiner Analyse der *Bauernhochzeit* darauf hin, dass in dem Mann, der das Bier ausschenkt, der Bräutigam vermutet wurde. Dem Brauch nach jedoch sei es laut Demus, der dem Deutungsansatz der Ikonologen kritisch gegenübersteht und eine ethnologische Interpretation bevorzugt, üblich gewesen, dass der Bräutigam auf der Feier nicht anwesend war, vgl. Demus, Klaus: *Pieter Bruegel d. Ä. im Kunsthistorischen Museum*. In: Ausst.Kat. Wien, Kunsthistorisches Museum 1997/98: Pieter Bruegel d. Ä. im Kunsthistorischen Museum in Wien. Bruegel - Tradition und Fortschritt. Eine flämische Malerfamilie um 1600, S. 129.

4.3 Einbettung in die Malerei des 19. Jahrhunderts

4.3.1 *Die Brautfahrt in Hardanger als Liebesallegorie*

Als in Betracht zu ziehender konzeptueller Referenzpunkt erscheint mir Tidemands persönlicher Bezug zum Thema Heirat. In den *Erinnerungen aus meiner Kindheit* beschreibt er rückblickend die erste Begegnung mit seiner späteren Ehefrau Claudine Jæger, die er bereits im Alter von acht Jahren in Mandal kennen gelernt hatte. Sie ist die Schwester seines damals neuen Lehrers Ditlev Jæger (s. Kap. 2.2.1) und die Tochter von Zollinspektor Jæger, dem neuen Kollegen seines Vaters. Mit dem Schiff bringt Jæger seine Familie vom benachbarten Christiansand nach Mandal. Tidemand erinnert sich an den ersten Blickkontakt mit Claudine:

An einem Sonntagnachmittag wurde gesagt, sollten sie mit einer Schaluppe aus Chr[istian]sand in den Fluss hineingesegelt kommen. Mein Vater ruderte ihnen entgegen und ich durfte mit. Als wir an der Schaluppe anlegten, sah ich ein kleines hübsches Mädchen mit blonden Locken den Nacken herunter neben seiner Mutter stehen. Ich sah sie lange an und sie sah auch mich lange an und sie fragte ihre Mutter, wer der kleine Junge war. Dieser erste Eindruck wurde seitdem nicht mehr ausgelöscht, sondern wuchs über die Jahre und sie wurde meine gesegnete Frau, meine Freude durch das Leben, bis heute...⁴⁷⁸

Ich halte es für denkbar, dass Tidemand seine private Erfahrung und Erinnerung an den Tag des Kennenlernens oder der Hochzeit, die 1845 erfolgt war, ins Bild transportiert und diese sinnbildlich vermittelt, ohne dass es im Gemälde darum ginge, die Physiognomie Claudines porträthaft wiederzugeben oder Parallelen zum Ablauf der Hochzeit herzustellen. Der Bräutigam als fiktive Figur könnte mit Selbsterlebten ausgestattet sein und damit als allegorisches Selbstbild gelesen werden. Die Betonung liegt auf dem Evozieren von Intimität, d. h. auf dem Aufzeigen der persönlichen und privaten Entscheidung eines Mannes für eine lebenslange Partnerin. Im bürgerlichen Verständnis von Ehe sind es Freiwilligkeit, Verehrung und Liebe, die diese Ehe stiften. Diese einem dezidierten Antiindividualismus gegenüber positiv zugewandte Einstellung zeugt erstens von einer anti-

⁴⁷⁸ NBO Ms 759k, S. 46f. Im Original: „En Søndags Eftermid. blev det sagt, at de kom seilende ind Elven med en Jagt fra Chr.sand. Min Fader rode ud mod dem og jeg fik Lov at være med. Da vi lagede til Jagten saa jeg en liden vakker Pige, med lyse krøller ned ad Nakken, staa ved sin Moder. Jeg saa lunge paa hende og hun ogsaa paa mig, og saa spurgte hun sin Moder, hvem den lille Dreng var. Dette første Indtryk udslukkedes aldrig siden, men voxede med Aarene og hun blev min velsignede Husfru, min Glæde igjennem Livet, indtil denne Dag...”

aristokratischen, aber auch anti-bäuerlichen Verbindung, die oft aus politischen oder wirtschaftlichen Gründen geschlossen wurde, und zweitens auch von einem neuen und bürgerlich verankerten Künstler selbstverständnis, das sich für die Einbindung des Individuums in eine übergeordnete Gemeinschaft wie die Ehe, die religiöse und staatliche Gemeinschaft ausspricht.⁴⁷⁹

Diese soziale Komponente spiegelt sich auch in dem knapp 10 Jahre nach *Die Brautfahrt in Hardanger* entstandenen Familienporträt der Eheleute Tidemand mit ihrem Sohn Adolph Junior (Abb. 86). Auf dem Gemälde, das Tidemand gemeinsam mit seinem Schüler Herbert Salentin malte, gewährt der inzwischen 43 Jahre alte und auf dem Höhepunkt seines Schaffens stehende Künstler einen Blick ins Private, in bürgerlich legitimierte Lebensverhältnisse.⁴⁸⁰ Er präsentiert sich nicht allein und mit Malerattributen, sondern stellt sich selbstbewusst als im Bürgertum verankerten Ehemann und umsorgenden Vater eines zwölfjährigen Sohnes dar, um den er schützend den Arm gelegt hat. Unterstrichen wird die familiäre Bindung durch die Eheringe, die Claudine und Adolph Tidemand jeweils am Mittelfinger tragen. Mit dem ländlichen, norwegischen Trachtensilberschmuck, den Claudine über ihrer dunklen, städtischen Kleidung trägt, nimmt Tidemand malerisch Bezug auf ihre gemeinsame norwegische Herkunft und deutet damit gleichzeitig den Handlungsort seiner Bilderzählungen an, denen er seinen Erfolg verdankt. An diesem Bildbeispiel lässt sich darüber hinaus die Übernahme volkstümlicher Elemente in die bürgerliche Mode veranschaulichen.⁴⁸¹

Geht man, um zum Gemälde *Die Brautfahrt in Hardanger* zurückzukommen, davon aus, dass sich der Bräutigam entgegen der Fahrtrichtung umwendet, so kann man seinen Blick als Rückblick auf Ursprung und Herkunft deuten, der für die Definition eines individuellen wie kollektiv geteilten Selbstbildes konstitutiv ist. Geht man von der Annahme aus, dass Tidemand und letztlich auch Gude, der zum Zeitpunkt der

⁴⁷⁹ In Tidemands Nachlass wird ein lustiges, vierstrophiges Gedicht Joachim Frichs verwahrt, das dieser anlässlich der Hochzeit von Adolph und Claudine Tidemand verfasste. Es beginnt mit den Zeilen „Pensel og Palet maa hvile, Maleren skal Brudgom staae, Amor sliber sine Pile, ...“, also Pinsel und Palette müssen ruhen, denn der Maler soll Bräutigam sein, Amor schießt seine Pfeile.... siehe NBO Brevs. 606: Frich, Joachim an Adolph Tidemand: „Paa Adolph Tidemands og Claudine Jægers Bryllupsdag“, 12.1.1845.

⁴⁸⁰ Salentin malte den Kopf Tidemands, vgl. Dietrichson II, S. 65.

⁴⁸¹ Mit diesem Sujet reiht sich Tidemand in die Tradition der bereits in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts entstandenen Familienbilder beispielsweise von Philipp Otto Runge oder von Karl Joseph Begas ein und orientiert sich damit an einem den sog. Freundschaftsbildern der Nazarener vergleichbarem und typisch romantischem Motiv. Vgl. auch N.N.: *Biedermeier*. In Lexikon der Kunst, Bd. 2. Freiburg / Basel / Wien 1987, S. 148f.

Bildentstehung mit der Norwegerin Betsy Anker (1830-1912) verlobt war,⁴⁸² ihre eigenen Lebenserfahrungen im Bild verarbeiten, so würde bei dieser Lesart auch deren Migration, ihr Grenzgängertum zwischen der norwegischen Heimat und dem europäischen Kontinent als Arbeitsplatz, ihre künstlerische Vermittlerrolle und letztlich romantisch Topoi wie Heimweh, Sehnsucht und Wehmut thematisiert werden.

Da Tidemand bewusst mit Doppeldeutigkeiten arbeitet, kann man Haltung, Gestik und Blick des Bräutigams sowie seine Positionierung unterhalb der Braut allerdings auch als Zeichen erfolgreicher Brautwerbung oder der Brauthuldigung interpretieren. Tidemand kann diesbezüglich von verschiedenen Künstlern inspiriert worden sein, die sich im Rahmen ihrer Begeisterung für das deutsche Mittelalter auch ritterlichen Kavalieren und ihren Brautfahrten zuwandten und darin möglicherweise den Ausgangspunkt einer gemeinhin „romantisch“ genannten, bürgerlichen Liebeskonzeption sahen.

Moritz von Schwind (1804-71) beispielsweise reflektiert in seinem Gemälde *Der Ritt Kunos von Falkenstein* von 1844 auf humorvolle Weise autobiographische Erlebnisse und Gefühle nach seiner Eheschließung mit Luise Sachs (Abb. 87). In dem „Gleichnis seines Glücks“⁴⁸³ stellt der edle Ritter Kuno sein Alter Ego dar, der zu Pferd und in voller mittelalterlicher Rüstung erfolgreich um seine Braut wirbt. Neidhardt bezeichnet Schwinds Gemälde als „Ausdruck des Hochgefühls angesichts der Erfolge als Künstler und als Mann.“⁴⁸⁴ Auch dieser Impetus kann Tidemands und Gudes *Die Brautfahrt in Hardanger* zugrunde liegen.⁴⁸⁵

⁴⁸² Hans Fredrik Gude und Betsy Anker heirateten am 25. Juli 1850 und ließen sich gemeinsam in Düsseldorf nieder.

⁴⁸³ Neidhardt, Hans Joachim: *Deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts*. Leipzig 1997, S. 149.

⁴⁸⁴ Neidhardt 1997, S. 149. Sein Bild *Die Rose* von 1847 ist formal ähnlich gelöst und steht auch inhaltlich in enger Beziehung zu *Der Ritt Kunos von Falkenstein*, vgl. Neidhardt 1997, S. 150f.

⁴⁸⁵ Erhellend ist außerdem, dass die Brautfahrt auch ein literarisches Motiv u. a. bei Eichendorff (1788-1857) und Goethe (1749-1832) ist, auf welches Maler rekurrten. Noch vor *Der Ritt Kuno von Falkensteins* stellte von Schwindt bereits 1840 sein beliebtes und vom Großherzog von Baden gekaufte „Häufelbild“ *Ritter Kurts Brautfahrt* fertig. Dem Gemälde, das 1931 im Münchner Glaspalast verbrannte, liegt die gleichnamige, 1802 entstandene Ballade Goethes zugrunde. Goethe schildert darin auf humorvolle Weise die Reise des wenig tugendhaften Ritter Kurt zu seiner Braut und die zahlreichen Unannehmlichkeiten, mit denen er sich unterwegs stellen muss. Dazu gehören ein männlicher Konkurrent, eine geschwängerte Geliebte, die gewisse Forderungen an ihn stellt und Schuldeneintreiber. Angesichts dieses Taugenichts fällt die Braut in Ohnmacht. Alle diese Szenen lassen sich in dem Gemälde wieder finden. Es trägt die Bildunterschrift „WIEDERSACHER.WEIBER.SCHULDEN.ACH.KEIN.RITTER.WIRD.SIE.LOS!RITTER.KURT'S.BRAUTFAHRT.BALLADE.VON.GOETHE.“

Vgl. Wolf, Georg Jacob (Hrsg.): *Verlorene Werke deutscher romantischer Malerei*. München 1932, S. 48 und Abb. S. 45. Einzelne Bildausschnitte kann man sich auf dem Goethezeitportal der Uni München anschauen: <http://www.goethezeitportal.de/wissen/illustrationen/johann-wolfgang-von->

Im Zusammenhang mit dem Motiv der Huldigung als ritterlicher Tugend möchte ich noch auf ein Werk verweisen, das in unmittelbarem Umfeld Tidemands und Gudes entstanden ist und daher direkten Einfluss auf die beiden Künstler genommen haben kann. Nachdem die Stadt Koblenz 1823 dem preußischen Kronprinzen, dem späteren König Friedrich Wilhelm IV., die Burgruine Stolzenfels am Rhein geschenkt hatte, erhielt Hermann Anton Stilke (1803-60), der einer der ersten Studenten von Peter von Cornelius in Düsseldorf war, den Auftrag sechs Wandgemälde für den kleinen Rittersaal der Burg anzufertigen. Der Kronprinz, der im Gegensatz zu seinem Vater, König Friedrich Wilhelm III., im Rheinland sehr beliebt war und seinerseits die „neue preußische Provinz“ liebte, war begeistert vom Mittelalter, der Gotik und der romantischen Rheinlandschaft. Nach der Schenkung äußerte er den Wunsch, eine Wohnung auf der aus der Stauferzeit stammenden Burg für sich einzurichten.⁴⁸⁶ Zwischen 1835 und 1842 wurde die Burg umgebaut und „am 15. September 1842 zog König Friedrich Wilhelm IV. mit großem Gefolge in altdeutscher Tracht, mit Fackelzug, auf der Burg ein, die nach seinem eigenen Wunsch als ‚Ritterburg‘ wiederhergestellt worden war.“⁴⁸⁷ Stilke, der inzwischen an der Düsseldorfer Kunstakademie unterrichtete, arbeitete von 1843 bis 1847 an der Freskenausstattung des kleinen Rittersaals, den der König als Salon nutzen wollte.⁴⁸⁸ In den sechs Wandbildern greift der Künstler auf historische Ereignisse aus dem Leben Gottfrieds von Bouillon, Rudolfs von Habsburg, Hermanns von Siebeneichen, Johanns von Böhmen, und der beiden Staufer Philipp von Schwaben und Friedrich II. zurück, um ritterliche Tugenden sinnbildlich zu vermitteln. Dazu zählen Glaube bzw. Beharrlichkeit, Gerechtigkeit, Poesie bzw. Gesang, Treue, Tapferkeit und Minne. Tidemand und Gudes *Die Brautfahrt in Hardanger* erinnert an die beiden Fresken *Poesie* bzw. *Gesang* und *Minne*. *Poesie* oder *Gesang* zeigt die „Rheinfahrt König Philipps von Schwaben mit seiner Gemahlin Irene“ in Begleitung Walthers von der Vogelweide und einer Reihe weiterer Minnesänger (Abb. 88). Auf dem Bild *Minne* empfängt Kaiser Friedrich II. seine Braut Isabella von England auf der Burg

goethe/goethes-balladen/ritter-kurts-brautfahrt-in-einem-gemaelde-von-moritz-von-schwind.html (aufgerufen am 6. Juni 2011).

⁴⁸⁶ Vgl. Jenderko-Sichelschmidt, Ingrid: *Profane Historienmalerei. Die großen Bilderzyklen*. In: Trier, Eduard / Willy Weyres (Hrsg.): *Kunst des 19. Jahrhunderts im Rheinland in fünf Bänden*, Bd. 3: *Malerei*. Düsseldorf 1979, S. 153f.

⁴⁸⁷ Jenderko-Sichelschmidt 1979, S. 154.

⁴⁸⁸ Vgl. Menke-Schwinghammer, Annemarie: *Stilke, Hermann Anton*. In: *Lexikon der Düsseldorfer Malerschule 1819-1918*, Bd. 3. München 1997/98, S. 326 und Jenderko-Sichelschmidt 1979, S. 154.

Stolzenfels (Abb. 89).⁴⁸⁹ Tidemand und Gude nutzen dieselben für die Düsseldorfer Malerschule typischen Stilprinzipien wie Stilke, also den schmalen Vordergrund, den Detailrealismus, den kulissenhaften Hintergrund sowie die Bereicherung der Szene durch Nebenschauplätze und zunächst nebensächlich wirkende Identifikationsfiguren. Sie greifen außerdem das Hochzeitsthema und das Brautfahrtmotiv zu Boot, sowie die ritterliche Huldigung der eine Krone tragenden Fürstenbraut durch den Bräutigam auf. Im Vergleich mit Stilke wird jedoch vor allem deutlich, dass Tidemand und Gude nicht nur möglicherweise auf persönliche Erlebnisse zurückgreifen, sondern mit der Huldigung einer Person ein Gestaltungsmittel der Historienmalerei übernehmen. Dadurch werten sie ihr Genrebild auf und der scheinbare ethnographische Rückbezug auf die norwegische Lebenswirklichkeit wird idealisierend überhöht.

4.3.2 Rekurs auf die Malerei Ludwig Richters

Das Gemälde von Tidemand und Gude ist auch im Kontext mit dem Werk des Dresdener Malers Ludwig Richter (1803-1849) zu sehen, der, selbst beeindruckt von der Düsseldorfer Malerei,⁴⁹⁰ kurz vor Entstehung von *Die Brautfahrt in Hardanger*, 1847 seinen *Brautzug im Frühling* fertiggestellt hatte (Abb. 90). Die Idee der Norweger, den volkstümlich wirkenden Brautzug des Paares und der Hochzeitsgesellschaft bühnenbildhaft in einer idyllischen Frühlingslandschaft zu inszenieren und dadurch positive Gefühle beim Betrachter hervorzurufen, erinnert stark an Richter.⁴⁹¹

⁴⁸⁹ Eine historische Ungenauigkeit besteht beispielsweise darin, dass Friedrich II. Isabella von England bereits 1235, also vor Erbauung der Burg geheiratet hat. Außerdem war die Heirat in Worms, vgl. Jenderschenko-Sichelschmidt 1979, S. 155.

⁴⁹⁰ Nach einer Ausstellung *Düsseldorfer Künstler in Dresden 1836/37* zeigte sich Richter tief beeindruckt von der Historienmalerei der Düsseldorfer Schule, vgl. Spitzer, Gerd: *Die Überfahrt am Schreckenstein. 1837*. In: Ausst.Kat. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen / München, Bayerische Staatsgemäldesammlung. Neue Pinakothek 2003/04: Ludwig-Richter – Der Maler. Ausstellung zum 200. Geburtstag, S. 203.

⁴⁹¹ Als weiteren Beleg der Richter-Rezeption verweise ich außerdem auf das Jahrzehnte später fertiggestellte Gemälde *Brudetog gjennom Skogen* (Brautzug durch den Wald, 1873, Öl / Lw, 168 x 233, Bergen, Rasmus Meyers Samling) von Tidemand, in dem er Richters Bildidee des Hochzeitszuges noch einmal aufgreift (Abb. 91). Hier gibt Tidemand den Brautzug in Nahaufnahme und monumentalisiert wider.

Im Vergleich mit der Brautfahrt Ritter Kunos und Ritter Kurts zu Pferd bei von Schwind und dem Brautzug zu Fuß bei Richter, stellt die Fahrt zu Boot bei Tidemand und Gude zudem nicht nur eine neue, ethnographisch geprägte Variante dar. Vielmehr wird deutlich, dass „die (...) Kraft einer alten Bildtradition einströmt, die das Gemälde (...) über bloßes Genre hinaushebt.“⁴⁹² Köster formuliert diesen Gedanken in Bezug auf Richters *Überfahrt am Schreckenstein*, das 1837 entstanden war (Abb. 92). Für *Die Brautfahrt in Hardanger* lässt sich feststellen, dass Tidemand und Gude ebenfalls auf die antike Lebensschiff-Allegorie zurückgreifen und dadurch die anekdotisch geschilderte und mit ethnographischen Bezügen versehene Festtagszene ins Allgemeingültige überhöhen. Bei Tidemand und Gude wird der Aspekt der Allgemeingültigkeit jedoch vehementer, vielleicht auch plakativer als bei Richter, auf eine die Nation betreffende politische Aussage übertragen. Zwar bestehen in dem perspektivisch zur Bildparallele leicht verschobenen Boot und der Nahsicht auf die Menschen sowie in der auch bei Richter unklar wirkenden Fahrtrichtung Parallelen zwischen den beiden Werken, doch in der Bildaussage ist Tidemands und Gudes Gemälde deutlich patriotischer. So wird, um nur ein Beispiel herauszugreifen, Richters im Boot stehender Wanderer beispielsweise durch einen Schützen ersetzt. Außerdem wurden von Tidemand Menschen in anderen Booten und an Land hinzugefügt, so dass der kommunikative Aspekt, auch auf die Betrachteransprache bezogen, verstärkt und das Ab- bzw. Anlegen, der dem Prozess des Übergangs vorhergeht bzw. folgt, konkreter wird. Der im Vergleich zu Richters stimmungsvollem Abendhimmel triumphal wirkende Wolkenbogen bei Tidemand und Gude, verstärkt diesen Eindruck von patriotischer Überhöhung und Idealisierung des feierlichen Ereignisses.

⁴⁹² Köster, Paul: *Wächters „Lebensschiff“ und Richters „Überfahrt am Schreckenstein“*. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* Bd. 29 (1966), S. 243.

4.4 Die politische Gemeinschaft

Der scharlachrote Umhang der Braut in *Die Brautfahrt in Hardanger* weckt Assoziationen an den Mantel einer Monarchin. Auch die Brautkrone im Gemälde ähnelt keiner der zwar nach der Entstehung des Gemäldes entstandenen, aber mit wissenschaftlichem Anspruch gezeichneten und damit als authentisches Vergleichsmaterial nutzbaren, filigranen Brautkronen Tidemands. Für eine genaue Wiedergabe der Hardanger Brauttracht hätte Tidemand Vorlagen bei anderen Künstlern finden können. Die unterschiedlichen Brauttrachten und –kronen Norwegens hatte beispielsweise sein Freund Johannes Flintoe auf seinen Reisen durch Norwegen schon Jahrzehnte vor ihm studiert. Auf einer aus dem Jahr 1819/20 stammenden Zeichnung, auf der Trachten aus dem Kirchspiel Kinsarvik in Hardanger zu sehen sind, hat Flintoe zwischen einem alten Mann und einem jungen Mädchen links und einer Frau mit Kind rechts, die Trachten einer Braut und eines Bräutigam dieses Ortes festgehalten (Abb. 93).⁴⁹³ Die Ähnlichkeit zwischen Flintoes Krone mit der im Gemälde ist jedoch so gering, dass man davon ausgehen müsste, dass Tidemand die Krone seiner Braut, würde sie auf der Zeichnung des Vorgänger basieren, sehr abstrahiert hat. Aufgrund der Massivität erinnert der Kopfschmuck der Braut von Tidemand eher an eine stilisierte, stark vereinfachte Fürstenkrone.⁴⁹⁴

Schlussendlich ist davon auszugehen, dass Tidemand seine Brautkrone und den Umhang frei aus dem Gedächtnis gemalt hat. Allerdings stellt sich die Frage, welche tiefere Bedeutung dem fürstlichen Erscheinungsbild der Braut zugrunde liegt. Im Folgenden soll daher die These belegt werden, dass die Bootsinsassen als Metapher für eine handlungsfähige, politische Gemeinschaft stehen, durch die der Betrachter direkt angesprochen werden soll. Die Braut übernimmt in diesem Zusammenhang die Funktion der Personifikation Norwegens.

⁴⁹³ Erklärend fügt Flintoe in der Bildunterschrift hinzu, dass die Tracht des alten, mit einer Axt bewaffneten Mannes schon damals nur von wenigen Alten getragen wurde. Meines Erachtens kann man in diesem Zusammenhang auch die Frage stellen, inwiefern die von den Künstlern aufgesuchten norwegischen Modelle auf der Suche nach vor-modernen Kleidungsstücken nicht sogar selbst in die Kostümkiste griffen.

⁴⁹⁴ Thematisch und stilistisch hätte Tidemand auch diesbezüglich von Johannes Flintoe beeinflusst werden können. Nach dem Tod König Karl Johans 1844 musste für den neuen schwedisch-norwegischen König Oscar I. eine neue Erbfürstenkrone angefertigt werden. Johannes Flintoe hat diese Krone entworfen. Vgl. zur Erbfürstenkrone Fossberg / Halén 1997, S. 104. Die Entwürfe befinden heute Fossberg und Halén zufolge im norwegischen Riksarkivet (Reichsarchiv) in Oslo.

4.4.1 Staatsschiffmetaphorik

Die Interpretation des Schiffes als Bild für ein Gemeinwesen allgemein oder den Staat im Besonderen kann literarisch bis in die Antike zurückverfolgt werden.⁴⁹⁵

Schiff! – Und wieder hinaus trägt dich die reißende
See? Was treibst du? Wohlan, strebe dem Hafen zu,
Wacker!⁴⁹⁶

Die Verse stammen aus dem Gedicht Carmen I, 14 des Horaz, das „wohl die berühmteste, aber zugleich rätselhafteste Schiffsallegorie der Antike“⁴⁹⁷ darstellt. Quintilian entschlüsselt den Gebrauch dieser Schiffsmetapher: „Er [Horaz] sagt Schiff für die *res publica*, Wogen und Stürme für die Bürgerkriege, Hafen für Frieden und Eintracht.“⁴⁹⁸ Laut Schäfer sieht Horaz in der Umbruchsituation zwischen Republik und Prinzipat die Monarchie in Gefahr. Auch Goethe sieht Jahrhunderte später das „Schiff der Monarchie“ von den „Stürmen der bürgerlichen Revolution“ bedroht und meint damit die Französische Revolution und ihre Folgen. Seinem geschwächten König alias Louis XVI. legt er in *Die natürliche Tochter* (1799-1803) die Worte in den Mund:⁴⁹⁹

O diese Zeit hat fürchterliche Zeichen.
Das Niedre schwillt, das Hohe senkt sich nieder,
Als könnte jeder nur am Platz des andern
Befriedigung verworrner Wünsche finden,
Nur dann sich glücklich fühlen, wenn nichts mehr
Zu unterscheiden wäre, wenn wir alle,
Von e i n e m Strom vermischt dahingerissen,
Im Ozean uns unbemerkt verlören.
O laßt uns tapfer widerstehen, laßt uns tapfer,
Was uns und unser Volk erhalten kann,
Mit doppelt neuvereinter Kraft erhalten!
Laßt endlich uns den alten Zwist vergessen,
Der Große gegen Große reizt, von innen
Das Schiff durchbohrt, das gegen äußre Wellen
Geschlossen kämpfend nur sich halten kann.⁵⁰⁰

⁴⁹⁵ Eine umfangreiche Sammlung antiker Quellen im Original findet sich bei Rahner, Hugo: *Symbole der Kirche. Die Ekklesiologie der Väter*. Salzburg 1964.

⁴⁹⁶ Carmen I, 14 des Horaz. Übersetzung vgl. Schäfer, Eckart: *Das Staatsschiff. Zur Präzision eines Topos*. In: Jehn, Peter (Hrsg.): *Toposforschung. Eine Dokumentation (Respublica literaria; 10)* Frankfurt am M. 1982, S. 281.

⁴⁹⁷ Schäfer 1982, S. 281. Verweis auf die Deutungsschwierigkeiten ab S. 280ff.

⁴⁹⁸ Quintilian, inst. Or. 8, 6, 44. Übersetzung vgl. Schäfer 1982, S. 282.

⁴⁹⁹ Vgl. Schäfer 1982, S. 280ff. und S. 285 (Zitat).

⁵⁰⁰ Zitiert nach Schäfer 1982, S. 285.

Der Appell des Königs richtet sich der Deutung Schäfers zufolge an die sich im Schiff befindliche Adelsschicht, die er zur Stärkung der Monarchie zur Geschlossenheit von innen nach außen aufruft.⁵⁰¹

In Tidemands Boot befinden sich weder Adelsschicht noch Klerus, sondern norwegische Bauern, die aus nationalromantischer Perspektive betrachtet Teil der neuen Elite des Landes sowie der konstitutionellen Monarchie Norwegens sind. Die Bauern huldigen ihrer „Nora“ bzw. „Norge“ in Form der mit Krone und scharlachrotem Umhang einer Monarchin gleichenden Braut. Dieser allegorischen Figur möchte ich mich als erstes zuwenden, bevor ich mich der Rolle und Funktion der Bauern widme.

4.4.2 Nora

Ikonographische Nachschlagewerke bieten zwar keine Anhaltspunkte für die Existenz dieser Personifikation, dennoch lässt sich auf der Basis des Studiums von Kunst und Literatur eine Geschichte einer Nora bzw. Norge schreiben. Ich möchte zwei Beispiele nennen.

Henrik Wergeland bildet auf zwei Blättern seines *Vademecum*, einer Sammlung von Karikaturen, die er 1824 zusammenstellte, die Allegorien Nora, Svea und Dania ab.⁵⁰² Sie repräsentieren die Länder Norwegen, Schweden und Dänemark. Die erste Zeichnung, auf der Wergeland aus der aktuellen politischen Situation heraus ein Gesamtbild Europas karikiert, zeigt Norwegen und Schweden als junge Frauenfiguren mit blonden Zöpfen. Aufgrund der Union der beiden Länder sind sie als bekränzte Zwillingsschwestern Nora und Svea mit ihrer jeweiligen Landesflagge dargestellt (Abb. 94). Dänemark wird auf derselben Zeichnung von einem mageren, gebückt gehenden alten Mann mit Krückstock verkörpert, der aus der Sicht Wergelands aufgrund des Verlusts Norwegens und damit einer wichtigen Einnahmequelle über die hohen Steuern klagt. Auch in der folgenden Zeichnung bringt Wergeland seine Ressentiments gegenüber Dänemark zum Ausdruck, das sich

⁵⁰¹ Vgl. Schäfer 1982, S. 285.

⁵⁰² Das Manuskript befindet sich in der Nationalbibliothek in Oslo. Eine digitalisierte Fassung findet sich auf: <http://www.nb.no/vademecum/> (aufgerufen am 1.9.2010).

nun aber in Gestalt einer weiblichen Dania präsentiert, einer abgemagerten schwarz gekleideten Frau mit schief sitzender Krone und Krücken. Sie sitzt vor einem Grabstein mit der Inschrift ihres Schicksalsjahres 1814 (Abb. 95).

Als Beispiel aus der Literatur sei auf Henrik Ibsens 1879 veröffentlichtes Drama *Et dukkehjem (Nora oder Ein Puppenheim)* verwiesen. Darin thematisiert Ibsen patriarchale Familienstrukturen und die Abhängigkeit der Frau in der bürgerlichen Ehe. Die Hauptfigur Nora Helmer emanzipiert sich im Laufe der Handlung von ihrem Ehemann und dem traditionellen Rollenbild. Sie beschließt aus der Ehe auszubrechen. Dass sie dafür auch bereit ist, ihre Kinder zurückzulassen, erhitze damals vor allem das deutsche Publikum, so dass Ibsen das Ende für die Aufführungen an deutschen Theatern umschrieb.⁵⁰³ Nora verkörpert in dem Stück die für damalige europäische Verhältnisse offenbar provokativ moderne norwegische Frau, die von ihrem Mann Gleichberechtigung, Gleichwertigkeit und Loyalität einfordert, in ihren Erwartungen jedoch enttäuscht wird. Den bereits an anderer Stelle aufgezeigten Aufrufen Wergelands für Freiheit und Recht der einzelnen Nation zu kämpfen, fügte Ibsen den Aspekt der Selbständigkeit des einzelnen Individuums hinzu.⁵⁰⁴

Es lässt sich feststellen, dass der Typ einer Nora bzw. Norge wandelbar ist. Ihre Gestaltung wird anhand von individuellen künstlerischen und kollektiven Bedürfnissen, Frage- und Problemstellungen entwickelt. Tidemands Norge bzw. Nora befindet sich zeitlich zwischen den beiden vorgestellten Beispielen. Ihre Konzeption und ihr Typus sind eklektizistisch und zeugen von einem einerseits volkskundlichen Zugriff und wecken andererseits Assoziationen an die Marien- bzw. Fürstenverehrung aus der religiösen bzw. profanen Historienmalerei. Formen, Themen, Attribute und Motive aus unterschiedlichen Bereichen werden also miteinander verknüpft und fortentwickelt.

⁵⁰³ Vgl. Houm, Philip: *Norwegen*. In: Brøndsted, Mogens (Hrsg.): *Nordische Literaturgeschichte*, Bd. 2: Von 1860 bis zur Gegenwart. München 1984, S. 43.

⁵⁰⁴ Vgl. Houm 1984, S. 33.

4.4.2.1 *Italia und Germania vs. Nora*

Mit der Anspielung auf einen persönlichen Gehalt des Bildthemas und dessen allegorischer Weiterentwicklung steht *Die Brautfahrt in Hardanger* in der Tradition eines der populärsten Werke nazarenischer Kunst, Overbecks *Italia und Germania* (1811-1828) (Abb. 96).⁵⁰⁵ Das Gemälde war von Overbeck als Gegengabe an seinen Freund Franz Pforr (1788-1812) gedacht, der ihm 1811 das Gemälde *Sulamith und Maria* geschenkt hatte. Overbecks Frauengestalten sollten wie die Pforrs ursprünglich die idealen Bräute Sulamith und Maria aus der von Pforr verfassten Erzählung *Das Buch Sulamith und Maria* repräsentieren. Pforr griff dabei selbst auf eine Vorlage zurück. Die Gestalt der Sulamith stellt die Umwandlung der biblischen Sulamith, der Braut Salomons aus dem Alten Testament (Hoh. 4, 1-6) ins Märchenhafte dar. Die Figur der Maria hingegen spielt auf die neutestamentarische Himmelsbraut Maria an. Diese beiden Frauenfiguren sind in der Erzählung Pforrs Zwillinge und die erwählten Bräute der Malergesellen Johannes und Albrecht, in denen Overbeck und Pforr selbst porträtiert sind.

Erst im Laufe des langen Werkprozesses von 1811 bis 1828 wandelte sich die Bedeutung von *Italia und Germania* von einem biographischen Bekenntnis des Deutschrömers Overbeck zu einer allgemeinen allegorischen Aussage. Der Künstler erklärte die offene Bedeutung seiner Bildallegorie 1829 in einem Brief an den Käufer:

Mit der Vereinigung von Italia und Germania sei letztlich nicht nur die ‚Sehnsucht gemeint, die den Norden beständig zum Süden hinzieht, nach seiner Kunst, seiner Natur, seiner Poesie,‘ sondern ganz allgemein auch die ‚Freundschaft‘.⁵⁰⁶

Die blonde, mit Feldblumen bekränzte Germania im Kostüm der Dürerzeit sitzt vor einer altdeutschen Stadtkulisse und wendet sich aktiv der Italia zu. Die mit einem Lorbeerkranz geschmückte und in ein Renaissancekostüm gekleidete brünette Italia hingegen senkt ihren Blick und wirkt abwesend. Entsprechend ist ihr im Hintergrund eine italienische Ideallandschaft zugeordnet. Wyss fasst zusammen, dass

⁵⁰⁵ Im Folgenden beziehe ich mich auf Wyss, Beat: *Die ersten Modernen*. In: Ausst.Kat. Frankfurt, Schirn-Kunsthalle 2005: Religion, Macht, Kunst. Die Nazarener, S. 162-164; Thimann, Michael: *Italia und Germania*. In: Beyer, Andreas (Hrsg.): *Klassik und Romantik (Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland; 6)*. Darmstadt 2006, S. 419f. und Stürmer, Elisabeth: *Italia und Germania*. In: Ausst.Kat. Brüssel, Palais des Beaux-Arts / München, Neue Pinakothek 2007: *Blicke auf Europa. Europa und die deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts*, S. 331.

⁵⁰⁶ Zitiert nach Thimann 2006, S. 420.

in diesen neuen ‚Heiligenbildern‘, (...) die herkömmliche Ikonographie zerfallen [ist]. (...) Die empfindsame Anspielung zwischen Personen und Dingen ersetzt die Bildgeschichte. Handlung wird stillgelegt zur konspirativen Zusammenkunft in der Art einer *sacra conversazione* von Stiftern und Heiligen.⁵⁰⁷

Parallelen zwischen den nationalen Allegorien bei Overbeck und der Personifikation bei Tidemand und Gude finden sich in der Stereotypisierung der in diesen Fällen üblicherweise genutzten Frauenfigur durch ein bestimmtes „landesübliches“ weibliches Temperament, das im Falle der Norwegerin zurückhaltend ist, durch die Wahl der Haarfarbe Blond, wodurch sie der *Germania* ähnelt, in der Kostümierung in einer idealen Landestracht sowie im Posieren vor „landestypischer“ Kulisse. Tidemand und Gude verzichten jedoch, auch im Gegensatz zu Wergelands Karikatur, auf die Dreingabe einer schwedischen Zwillingschwester trotz damaliger Union der beiden Länder. Stattdessen wird allein die nationale Allegorie Norwegens gezeigt und in eine Huldigungsszene eingebettet. Der Bräutigam ist ihr nicht die Hand haltend in stiller Vertrautheit und Freundschaft verbunden, sondern durch den Gestus ritterlich-tugendhafter Verehrung und Hochschätzung. Damit hat Tidemand Overbecks Gemälde *Italia und Germania* sowie Wergelands *Nora und Svea* über sein eigenes, in Anlehnung an die Nazarener entstandenes, genrehaftes Porträt des italienischen Mädchens aus Subiaco von 1842 (Abb. 12) hinaus einerseits zu einem bürgerlichen Ideal und Stereotyp norwegisch-sittsamer Weiblichkeit um die Mitte des 19. Jahrhunderts und andererseits zu einer eigenständigen Personifikation des Landes weiterentwickelt. Im Gegensatz zu Overbeck, aber typisch für die Düsseldorfer Schule, stellt er sie mittels verschiedener Nebenschauplätze in einen größeren Handlungszusammenhang und hebt im patriotischen Sinne die Anziehungskraft allein Norwegens ohne eine Allegorie, die für den schwedischen Unionspartner steht, hervor.

⁵⁰⁷ Wyss 2005, S. 164.

4.4.2.2 Das Attribut der Nora

Ein in den ohnehin nur kurzen Beschreibungen des Bildes selbst in der Forschungsliteratur bislang gänzlich unberücksichtigter Gegenstand ist das zunächst kaum auffallende, aber zentral platzierte und aufgerollte Schriftstück, das Tidemands Braut in Händen hält. Das Papier könnte als Liebes- oder Brautbrief, der zu Beginn des 19. Jahrhunderts in Mode gekommen war,⁵⁰⁸ als Trauspruch oder als Ehekontrakt gelesen werden. Da wir Tidemand einerseits als Rezipienten romantischer Poesie und Malerei, und andererseits als Produzenten von Gemälden sowie eines Reiseberichts kennengelernt haben, in die Bilder der Romantik im wörtlichen und im übertragenen Sinn eingeschrieben wurden, liegt der Gedanke nahe, das Papier als Zeichen der Verbindung von Sprach- und Bildkunst zu betrachten. Es fehlt nur die Feder als Schreib- und Zeichenutensil, um die Braut als Allegorie der Dicht- oder Zeichenkunst zu deuten.⁵⁰⁹

Von norwegischen Ethnologen wird der Gegenstand, den die Braut in der Hand hält als Psalmbuch mit weißem Schmucktuch gedeutet. Ein Aquarell Tidemands, das er auf einer gemeinsamen Reise mit Joachim Frich durch das norwegische Numedal im Juli 1848 gemalt hat und auf dem sein Modell Marie Paalsdatter Dagolie mit einem ähnlichen Gegenstand in den Händen abgebildet ist, scheint als Bestätigung zu genügen (Abb. 98).⁵¹⁰

Den Aquarellen, die sowohl Tidemand als auch Frich von Marie Paalsdatter Dagolie machten, ist hinzugefügt, dass das junge Modell „i gammel Nummedals Dragt“, d. h. „in einer alten Tracht aus dem Numedal“ abgebildet wurde (Abb. 97 und 98). Mit Blick auf die vorher entstandene Zeichnung wirkt es aber so, als wäre der Gegenstand erst während der Aquarellierung beigegeben worden (Abb. 99). Es stellt sich insofern die Frage, inwieweit Tidemands Aquarelle bereits fiktive Anteile haben

⁵⁰⁸ Vgl. N.N.: *Hochzeit*. In: Brockhaus Enzyklopädie, Bd. 8. Wiesbaden 1969, S. 573.

⁵⁰⁹ Ich verweise in diesem Zusammenhang auf Christians Scholls Ausführungen, in denen er am Beispiel von Friedrich Overbecks *Der Triumph der Religion in den Künsten* (1829-40) die Beziehung zwischen Poesie und romantischer Malerei aufzeigt. Maria soll in Overbecks Gemälde das „Centrum aller Künste“ repräsentieren. Darunter verstand der Künstler nicht wie zu erwarten wäre die Malkunst, sondern die Poesie. Aus diesem Grund zeigt er die heilige Jungfrau beim Niederschreiben des „Magnificat“. Vgl. Scholl, Christian: *Anschauung oder Lektüre? Philipp Otto Runge's Kommentar-Projekt zu den ‚Zeiten‘ und die Schwierigkeiten der Kunstgeschichte mit der Kunst der Romantik*. In: Kleinschmidt, Erich (Hrsg.): *Die Lesbarkeit der Romantik. Material, Medium, Diskurs*. Berlin 2009, S. 275f. Anhand von Stilkes Wandgemälde *Gesang bzw. Poesie* wird allerdings deutlich, dass die Allegorien Poesie und Gesang auch ohne Schreibutensilien dargestellt wurden, denn Walther von der Vogelweide trägt nur den aufgerollten Liedtext in der Hand.

⁵¹⁰ Vgl. Noss 1981, S. 155. Diese Antwort erhielt ich auch von Kari-Anne Pedersen, Konservatorin am Norsk Folkemuseum in Oslo auf meine schriftliche Anfrage am 9.4.2008.

bzw. konkret im Hinblick auf ein Gemälde konstruiert sind, und Kunsthistoriker, Trachten- und Realienforscher auf eine „falsche“ Fährte geschickt werden. Offensichtlich ist Tidemands Wahrnehmung seiner Heimat von einer städtisch-bürgerlichen Sichtweise geprägt, die nicht nur der volkskundlichen Dokumentation, sondern vor allem künstlerischen Interessen und der eigenen, der bürgerlich-nationalen Identitätsfindung dient. Meines Erachtens weist das Objekt weder zweifelsfrei im Aquarell noch im Gemälde eine Ähnlichkeit mit einem Buch auf. Aus ikonographisch-ikonologischer Sicht möchte ich es daher als Attribut der Nora bzw. der Norge als nationalen Legitimierungsnachweis, das heißt als eine Darstellung des norwegischen Grundgesetzes von 1814 betrachten. Diese Erklärung ist insofern plausibel, als beispielsweise ein Relief Christian Rauchs am Max-Joseph-Denkmal in München aus dem Jahr 1835 eine Bavaria zeigt, die in idealer Gewandung und eine an antike Stadtpersonifikationen erinnernde Mauerkrone tragend vor dem thronenden König kniet und von ihm die Verfassung überreicht bekommt (Abb. 100 und 101). Hinter ihr sind die drei Stände des Adels, der Bürger und der Bauern versammelt. Das Relief erinnert damit an den Tag der Übergabe der Verfassung von 1818 und stellt in der Kombination mit weiteren Reliefs die Vorstellung der glücklichen Friedensherrschaft, die „Erfüllung des Traums vom Goldenen Zeitalter“⁵¹¹ dar, die in diesem Fall durch die Herrschaft Max Josephs, dem ersten König von Bayern nach der Auflösung des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation 1806, erst bedingt wird.⁵¹²

Tidemand und Gude waren vertraut mit den historischen Gegebenheiten und übernahmen vor dem Hintergrund des norwegischen wie allgemein in Europa zu beobachtenden Nationenbildungsprozesses in visueller Hinsicht die Rolle als Vermittler eines Gemeinschaftsgefühls. Dies bestärkt mich in der Annahme, dass die Braut die politische Personifikation Norge und das Schriftstück die norwegische Verfassung darstellen soll. In einer Verfassung werden die grundlegenden Prinzipien eines Staates festgeschrieben. Der Tag der Verabschiedung oder Unterzeichnung ist

⁵¹¹ Eschenburg, Barbara: *Die Reliefs am Max-Joseph-Denkmal: Darstellung eines neuen Goldenen Zeitalters*. In: Mittag, Hans-Ernst, Plagemann, Volker (Hrsg.): *Denkmäler im 19. Jahrhundert. Deutung und Kritik (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts; 20)*. München 1972, S. 50.

⁵¹² Vgl. Eschenburg 1972, S. 50ff. Bezeichnend ist auch bei Rauch der bewusste Rückbezug auf eine ideale, altdeutsche Kleidermode. Der Adelige präsentiert sich laut Eschenburg nicht in der zeitgenössischen Adelstracht, sondern im Ritterkostüm der Dürerzeit wie man sie auch auf Bildern Franz Pfors findet. Eschenburg verweist auch auf die zwar klassisch gewandete Bavaria, die jedoch eine altdeutsche Gretchenfrisur trägt.

der politische Ausgangspunkt für die Entwicklung eines nationalen Bewusstseins. Oft wird dieser Tag als nationaler Feiertag begangen, so auch, initiiert durch Henrik Wergeland, in Norwegen. Das norwegische Grundgesetz war im damaligen europäischen Kontext durchaus als Besonderheit zu betrachten. Durch seine Verabschiedung am 17. Mai 1814 wurde Norwegen zu einem der ersten Staaten Europas mit einer eigenen, freiheitlichen Verfassung. Worauf Tidemand und Gude in ihrem Gemälde jedoch auch anspielen, ist die Lösung Norwegens aus dem sogenannten „Zwillingsreich“ mit Dänemark und damit zugleich vom absolutistischen dänischen Königsgesetz von 1660. Neben den genannten Nord-Darstellungen aus dem Bereich der Karikatur und Literatur des 19. Jahrhunderts rückt diesbezüglich die Bildhauerei als Vorläufer in den Blick. Auf eine allegorische Darstellung aus dem 18. Jahrhundert, die Tidemand aufgrund seines Studiums in Kopenhagen oder durch seinen ehemals bei Hofe angestellten Vater (s. Kap. 2.2.1) bekannt gewesen sein muss, möchte ich kurz eingehen.

Der dänische Bildhauer Johannes Wiedewelt (1731-1802) hat von 1765-67 für den Eingang des Gartens von Schloß Fredensborg in Kopenhagen, das von Frederik V. als Sommerresidenz genutzt wurde, zwei einander gegenüberstehende, 20 Meter lange Denkmäler aus italienischem und norwegischen Marmor angefertigt, die im Gegensatz zu den übrigen ebenfalls von ihm geschaffenen Parkskulpturen nicht antike, sondern nordische Motive zeigen (Abb. 102 und 103). Dargestellt sind die Personifikationen Dänemarks und Norwegens in Form zweier fast identischer, sitzender Frauen in klassischer Gewandung, die einander über die Parkallee hinweg mit ausgestreckten Armen grüßen. Die Unterschiede liegen in den ihnen zugeordneten Wappen, auf die sich die beiden Frauenfiguren jeweils stützen bzw. die am Sockel angebracht sind sowie in der Kleidung. Indem Wiedewelt Norge in ein wärmeres Gewand kleidet verweist er auch auf die klimatischen Bedingungen des von ihr repräsentierten territorialen Raumes.⁵¹³

⁵¹³ Vgl. Weyh 2006, S. 224. Während *Danmark* sich auf ein Schild stützt, auf dem die drei Löwen Dänemarks zu sehen sind, lehnt *Norge* auf einem Schild mit dem einen Löwen Norwegens. Auf den Sockeln der beiden Monumente sind Füllhörner, Girlanden und weitere Wappen angebracht. Der *Danmark* ist ein über neun Herzen gehender Löwe zugeordnet, der seit 1449 für das Königswappen „König der Goten“ steht. In der zweiten Kartusche stehen stellvertretend für Südjütland zwei Löwen übereinander. Im dritten Feld ist das Nesselblatt Holsteins, der Schwan mit einer Goldkrone um den Hals von Stormarn in Holstein sowie der geharnischte Reiter Dithmarschens zu sehen. Im vierten Feld stehen zwei Balken für Oldenburg und ein Kreuz für Delmenhorst. Norge sind ebenfalls vier Felder zugewiesen: Die erste Kartusche zeigt das Unionswappen „Tre Kroner“ (Drei Kronen) auf, das die drei Kronen Dänemark, Norwegen und Schweden der Kalmarer Union meint. Im zweiten Feld steht ein Stockfisch stellvertretend für Island. Das dritte Feld zeigt einen Eisbären für Island und das vierte

Die zwei Kunstwerke sind Ausdruck der zum Zeitpunkt der Entstehung des Lustgartens von Fredensborg offiziellen Propaganda der „Zwillingsreichs-Ideologie“, die die dänisch-norwegische Monarchie stützen und vermitteln sollte, dass die beiden Königreiche gleichgestellt sind. Laut Adriansen macht der Historiker Steffen Heiberg jedoch darauf aufmerksam, dass diese Gleichstellung nur vorgetäuscht werden sollte, denn faktisch hatte Norwegen einen gegenüber Dänemark untergeordneten Provinzstatus.⁵¹⁴

Tidemand und Gude greifen die Idee der personifizierten Darstellung Norwegens in einem königlichen Lustgarten auf und führen sie weiter, indem sie Norge selbstbewusst als allegorische Einzelfigur mit Verfassung in einer an norwegische Volkstrachten erinnernde Kleidung zeigen, die durch eine domestizierte, blühende norwegische Landschaft, durch ihr „eigenes“ herrschaftliches Reich fährt. Die Schilderung eines Feiertages, einer Hoch-Zeit, versinnbildlicht und überhöht dieses für die nationale Gemeinschaft zentral stehende Ereignis in der norwegischen Geschichte. Folglich vermischen sich in dem Attribut der Norge je nach Blickwinkel individuelle und persönliche Erinnerungen der Braut bzw. des Brautpaares, aber auch kollektiv geteilte Geschichte. Das private Bündnis der Brautleute steht somit gleichzeitig auch sinnbildhaft für eine politisches, das die übrigen Bootsinsassen einschließt. Überträgt man als Betrachter die verantwortungsvollen Aufgaben, die das oben aufgezeigte „Embetsfolk“ auf einer norwegischen Hochzeit innehat, auf die Ebene der staatsbürgerlichen Gemeinschaft, so kann man diese auch als gemeinschaftstiftende, „ritterliche“, d. h. staatstragende Tugenden und Pflichten interpretieren. Für meine Deutung von *Die Brautfahrt in Hardanger* heißt das, dass Tidemand und Gude den Topos der friedlichen und glücklichen Regierung aufgreifen. Jedoch huldigen sie nicht wie Christian Rauch einem Herrscher, der konkret gezeigt wird. Sie preisen das Land Norwegen selbst sowie dessen Bewohner, die als Stützen der nationalen Gemeinschaft vorbildlich ihren staatsbürgerlichen Pflichten nachkommen. Der Hochzeitszug ist gleichsam ein Bürgerzug.

einen Widder für die Färoer. Da Danmark die deutschen Herzogtümer zugeordnet sind und Norge sämtliche Provinzen des Nordens vereint, vertritt Weyh die nachvollziehbare Ansicht, dass in dem Programm eine Trennung stattfindet, die über das Paar „Dänemark“ – „Norwegen“ hinausgeht und eher das Paar „Dänemark und Umgebung“ – „Norden“ darstellt. Dadurch wird auch die größere Bedeutung, die Norwegen gegenüber den anderen Provinzen einnahm von Wiedewelt deutlich zum Ausdruck gebracht, vgl. Weyh, S. 223f.

⁵¹⁴ Vgl. Adriansen 2010, S. 46f.

4.4.3 Das Volk

Tidemand erhebt in beiden Gemälden das Volk zum Bildsujet. Jedoch wird dies bei ihm durch eine Gruppe der Gesellschaft repräsentiert, die bis ins 19. Jahrhundert hinein wegen ihrer „Verkörperung des Rohen, Plumpen und Tölpelhaften“⁵¹⁵ als nicht darstellungswürdig galt, so dass, sehr allgemein gesprochen, der Bauer in der Kunst oft als hässliches, zechendes und sich raufendes Wesen der Lächerlichkeit preisgegeben wurde.⁵¹⁶ Tidemand löst sich wie andere Künstler seiner Zeit von diesem Bild des Bauern und bricht mit diesem Stereotyp auch optisch. Er idealisiert seine norwegischen Bauern zu „domestizierten Hirten“ und „edlen Wilden“, die ein zwar entbehrungsreiches aber idyllisches Leben in einem geographischen Abseits führen.

An Tidemands würde- und respektvoller Auffassung des Bauern lässt sich folglich eine Haltungsänderung gegenüber dem Bauernstand ablesen, die im Folgenden ergründet werden soll. Da die vorliegende Arbeit im Rahmen des kulturwissenschaftlich ausgerichteten Kieler Graduiertenkollegs „Imaginatio Borealis“ entstanden ist, das die Rezeption, Perzeption und Konstruktion des Nordens untersucht,⁵¹⁷ soll im Zuge dessen auch ein Blick auf die Neubewertung des Nordens und seiner Bewohner im 19. Jahrhundert geworfen werden.⁵¹⁸

4.4.3.1 Der norwegische Bauer als nationales Symbol

Es ist historisch belegt, dass sich die norwegischen Bauern noch während der Union mit Dänemark markant von der übrigen Bevölkerung in der Doppelmonarchie unterschieden. Sie waren keine Leibeigene sondern juristisch frei. Viele besaßen

⁵¹⁵ Boekels 1999, S. 90.

⁵¹⁶ Vgl. Boekels 1999, S. 90.

⁵¹⁷ Vgl. <http://www.uni-kiel.de/borealis/frameset.htm> (aufgerufen am 23.07.2011).

⁵¹⁸ Da „Norden“ kein absoluter, sondern ein relativer Begriff ist, sind Norden und Skandinavien nicht zwangsläufig gleichzusetzen. In der vorliegenden Arbeit trifft die Gleichsetzung jedoch weitgehend zu. Zum „Norden“ zählte man während der Wirkungszeit Tidemands jedoch auch Deutschland, um sich von den südlich der Alpen liegenden Ländern zu distanzieren.

eigenen Boden. Großgrundbesitzer gab es wenige.⁵¹⁹ Damit war der norwegische Bauer – und damit ist vor allem der Odalsbauer gemeint, der mit geerbtem Grundbesitz ausgestattet war - Träger liberaler und individueller Freiheiten und konnte für patriotische Zwecke instrumentalisiert werden.

Die rote Zipfelmütze, die die Rückenfigur im Brautboot auf dem Gemälde *Die Brautfahrt in Hardanger* als Attribut des Bauern trägt und die tatsächlich Teil damaliger regionaler norwegischer Bauerntrachten war, wie anhand einer Zeichnung des Gudbrandstalers Ole Andersen Stamstad von Tidemand aus dem Jahr 1843 ersichtlich ist (Abb. 105), sowie das Gewehr des Salutschützen, der dem Brauchtum zufolge das Übel von den Brautleuten fernhalten und damit den ehelichen Frieden schützen soll, sind nicht nur aus volkskundlicher Sicht, sondern auch politisch bedeutsam. Ich halte sie für Reminiszenzen an die bürgerlichen Errungenschaften seit der französischen Revolution und sehe sie in Bezug auf die tagesaktuellen und erneuten Forderungen nach Freiheitsrechten während der bürgerlichen Revolutionen um 1848.⁵²⁰ Wenngleich die rote Mütze genauso an die Darstellung der Kopfbedeckung von Fischern bei Tidemand und anderen Künstlern seiner Zeit erinnert, wird durch sie vor allem die Assoziation an die nach oben hin spitz zulaufende und aufgrund ihrer Länge umgeknickte phrygische Mütze geweckt. Delacroix' Allegorie der Freiheit trägt, um ein Vergleichsbeispiel herauszugreifen, als Zeichen ihrer demokratischen und republikanischen Gesinnung eine phrygische Mütze, während sie, deutlich weniger sittsam gekleidet als Nora bzw. Norge, dafür mehr an die traditionelle Ikonographie der antiken Siegesgöttin erinnernd, das Volk über die Barrikaden, die gefallenen Soldaten und Mitkämpfer hinweg führt (Abb. 107).⁵²¹ In Delacroix' Gemälde sind Bourgeoisie und Arbeiterschicht im Kampf

⁵¹⁹ Vgl. Sørensen, Øystein: *Hegemonikamp om det norske. Elitenes nasjonsbyggingsprosjekter 1770 – 1945*. In: Ders. (Hrsg.): *Jakten på det norske. Perspektiver på utviklingen av en norsk nasjonal identitet på 1800-tallet*. Oslo 1998, S. 24.

⁵²⁰ Angedeutet habe ich dies bereits im Zusammenhang mit Wergelands Auftrag an Tidemand, einen Holzschnitt eines Gudbrandtalers für sein Büchlein *Nordmandens Katechisme* anzufertigen (s. Kap. 2.8). Zieht man eine früher entstandene Zeichnung dieser Tracht von Flintoe und eine später entstandene von Eckersberg zum Vergleich hinzu, sieht man nicht nur, dass es sich bei der Gudbrandstaler Tracht um eine sehr schöne und reich verzierte Tracht handelt, sondern es bestätigt und verstärkt sich der Eindruck, dass sie mit dem knielangen Mantel, dem Stehkragen, den großen Knöpfen und Taschenklappen, den bunteeingefassten Knopflöchern und Kanten sowie den Stiefeln einer Soldatenuniform ähnelt. Siehe dazu auch die Lithographie (Abb. 104 und 106).

⁵²¹ Das Motiv der Freiheit basiert auf Skizzen zur Griechenland-Allegorie für Delacroix' Gemälde *Griechenland auf den Ruinen von Mesolongion*. Vgl. Daguerre de Hureaux, Alain: *Delacroix: das Gesamtwerk*. Stuttgart / Zürich 1994, S. 90f., Abbildungen S. 88 und 91.

Marion G. Müller verweist in einem anderen Zusammenhang auf die kontradiktische Bedeutung der Mütze. Zum einen wird angenommen, dass die phrygische Mütze im Altertum von dem kleinasiatischen Volk der Phryger als Herkunftszeichen getragen wurde. Die Bedeutung habe sich zu

vereint. Links erkennt man einen Bürgerlichen mit Zylinderhut und Gewehr, rechts im Bild wohl einen Arbeiterjungen, der die Patronentasche eines Infanteristen der Königsgarde trägt und mit zwei Pistolen in den Händen die aufrührerische Gestik der Allegorie der Freiheit nachahmt.⁵²² Im Vergleich zu Delacroix' Gemälde *Der 28. Juli 1830 – Die Freiheit führt das Volk* bietet Tidemand in *Die Brautfahrt in Hardanger* einen geordneten Gegenentwurf an. Tote und Verletzte sind nicht zu sehen. Tidemands Bauer trägt die Freiheitsmütze auch ohne eine Revolution anzuzetteln. Auch die Waffe ist kein Zeichen des Angriffs auf die Monarchie, sondern verweist im Gegenteil auf Tapferkeit, Wehrhaftigkeit und Vaterlandsliebe.

Tidemand hat diese Charaktereigenschaften der Norweger aus Vorstellungen abgeleitet, die sich bereits in aufklärungsgeprägten Werken finden. Malling begründet das hohe Ansehen der alten nordischen Völker, insbesondere der Norweger und Dänen an europäischen Fürstenhöfen mit deren Tapferkeit und Königstreue.⁵²³ In seinem Gemälde schreibt Tidemand diese scheinbar durch die Epochenbrüche konstanten Fähigkeiten lediglich für die Norweger fort. Sein norwegischer Bauer, der, würde man nationale Stereotype vergleichend untersuchen, im Gegensatz zum Franzosen sein Temperament zu zügeln weiß, ist demzufolge nicht nur Wächter über die eheliche Eintracht, sondern auch über den nationalen Frieden.

Im Vergleich mit einem weiteren Bildbeispiel werden auch die scheinbar jahrhundertealten Rechte der Norweger, die durch die Verfassung von 1814 nur noch einmal schriftlich bestätigt wurden, deutlich. Zeigt *Das Jagdrecht* (Abb. 108) von Tidemands Düsseldorfer Kollegen Carl Wilhelm Hübner aus dem Jahr 1845 einen Bauern, der, wie im Hintergrund des Gemäldes sichtbar, sein Feld gegen ein Wildschwein verteidigte und von der Kugel eines Jagdaufsehers getroffen wird,

einem Kennzeichen für Exoten, schließlich insbesondere für gefangene Ausländer weiterentwickelt. So verstanden bedeutet die phrygische Mütze Knechtschaft. Zum anderen leitet Müller die Bedeutung der Mütze aus dem antiken Zeremoniell der „manumissio“, der Sklavenfreilassung, ab. Sie nimmt Bezug auf Cesare Ripas französische Ausgabe der *Iconologia* von 1644, in der er den Brauch beschreibt, bei dem dem Sklaven als Zeichen seiner neugewonnenen Freiheit im Tempel der Göttin Feronia eine Mütze übergeben wird. So betrachtet bedeutet die Mütze Befreiung. Vgl. Müller, Marion G.: *Politische Bildstrategien im amerikanischen Präsidentschaftswahlkampf 1828-1996*. (Diss Hamburg 1995). Berlin 1997, S. 265f. und S. 271.

Müller hat außerdem nachgewiesen, dass der Ursprung der phrygischen Mütze als politisches Symbol nicht wie zumeist angenommen in der französischen Revolution und den Jakobinermützen liegt, sondern eine anglo-amerikanische Erfindung ist und von der französischen Revolution über diesen Umweg aus der amerikanischen Freiheitsikonographie rezipiert wurde. Sie betrachtet den englischen Maler William Hogarth als „spiritus rector“ der antiken Symbolik, vgl. Müller 1997, S. 268.

⁵²² Vgl. Daguerre de Hureaux 1994, S. 92.

⁵²³ Vgl. Malling 1777, S. 90.

bevor er sich gemeinsam mit seinem Sohn in sein Haus im Bildvordergrund retten kann,⁵²⁴ so suggeriert Tidemand seinem Betrachter, dass der norwegische Bauer offensichtlich schon immer Rechte genießt, die anderswo nur dem Adel vorbehalten sind und gegen die das Bürgertum nun aufbegehrt. Der freie norwegische Bauer besitzt selbst die Hoheit über das Jagdrecht. Da er selbst Grundbesitzer ist, muss er sich keinem adeligen Grundherrschaft unterordnen.

Tidemands Bauerndarstellungen sind somit im Kontext eines im 18. Jahrhundert eingeleiteten Paradigmenwechsels zu sehen, der die Revalorisierung des an südlicher Kultur gemessen als barbarisch konnotierten Nordens bedeutete, der nicht nur von den Skandinaviern selbst, sondern auch von außen vorgenommen wurde.⁵²⁵ Montesquieu hebt in seinem Werk *De l'Esprit des lois* (1748), in dem es um die Dialektik zwischen Gesetzgebung, Religion und einerseits Nationalcharakter und dem Klima andererseits geht, die skandinavischen Nationen als „la source de la liberté de l'Europe“⁵²⁶ hervor. Dabei lehnt er sich zum einen an einen deterministischen Materialismus an, zum anderen an das Bewusstsein eines komplexen physisch-moralischen Einflusses des Klimas. In seinen Ausführungen, die voller mythisierender Vereinfachungen sind, wird der Süden plötzlich diskriminiert und die Überlegenheit des Nordens propagiert.

Er greift das Stereotyp auf, dass das warme südliche Klima und der fruchtbare Boden ein leichtes Leben und damit Bequemlichkeit, Trägheit und Luxus förderten, während die Kargheit des nördlichen Bodens und die Kälte die große und kräftige Statur der Nordländer begünstigten. Diese müssten zudem fleißig und erfinderisch sein, um den harten Bedingungen trotzen zu können. Ihre Armut mache sie darüber hinaus kriegerisch. Die Menschen im Süden seien grausam, listig und hinterhältig, sie ließen sich von ihren Leidenschaften beherrschen, seien wollüstig und polygam. Im Norden hingegen seien die Menschen einfach und pflegten reine Sitten. Montesquieu legt an die Skandinavier statt kulturelle nun politische Maßstäbe an, die zu einer Umwertung der Werte und der Geschichte führen. „Waren bisher die

⁵²⁴ Vgl. zur Deutung von Hübners Gemälde *Das Jagdrecht* Landes 2008, S. 114ff.

⁵²⁵ Im nächsten Abschnitt folge ich Fink, Gonthier-Louis: *Diskriminierung und Rehabilitierung des Nordens im Spiegel der Klimatheorie*. In: Arndt, Astrid u. a. (Hrsg.): *Imagologie des Nordens. Kulturelle Konstruktionen von Nördlichkeit in interdisziplinärer Perspektive (Imaginato borealis; 7)*. Frankfurt a. M. / Berlin / Bern u.a. 2004, S. 80ff.

⁵²⁶ Zitiert nach Sagmo, Ivar: *Präformation und Wirklichkeit: Berichte von Reisen nach Norwegen zwischen 1770 und 1850*. In: Arndt, Astrid u. a. (Hrsg.): *Imagologie des Nordens. Kulturelle Konstruktionen von Nördlichkeit in interdisziplinärer Perspektive (Imaginato borealis; 7)*. Frankfurt a. M. u.a. 2004, S. 161.

Völkerwanderung und die Zerstörung des römischen Weltreiches und seiner Zivilisation den Barbaren aus dem Norden schwer angelastet worden,“ so betont Montesquieu nun laut Fink, „dass die volkreichen nordischen Scharen ihr Land verlassen haben, um ‚die Tyrannei und die Sklaverei zu vernichten‘ und die Menschen zu lehren, dass sie einander gleich seien.“⁵²⁷ Montesquieu zufolge wurden in den Worten Finks „im Norden die Instrumente geschmiedet, womit die Fesseln zerbrochen wurden, die der Süden Europa angelegt hatte.“⁵²⁸

Jean-Jacques Rousseau teilt die klimatheoretischen Überzeugungen Montesquieus weitgehend und unterstreicht außerdem in seinen kulturkritischen Werken *Discours sur les sciences et les arts* (1750) und *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1754) den Widerspruch zwischen Wilden und Zivilisierten, zwischen Natur und Kultur. Was bisher positiv war, erhält auch bei ihm eine negative Bedeutung, was als negativ galt, wird positiv umgewertet. Daraus ergeben sich auf der einen Seite die nun positiven Kriterien Einfachheit, Unkultur, Unwissenheit, Barbarei (im Sinne von Freiheitsliebe und Ungebundensein) und die negativen Begriffe Zivilisation, Kunst, Wissenschaft.⁵²⁹

Rousseaus und Montesquieus Erklärungen, dass sich Völker, die isoliert und weit entfernt von kulturellen Zentren leben, eine ursprüngliche menschliche Substanz bewahrt haben, reichen bis in die Anfänge der antiken Ethnologie zurück.⁵³⁰ Bereits bei den Skythen des Herodot oder in der *Germania* des Tacitus kursierte die Vorstellung eines angeblich größeren Grades an Freiheit bei den Nordvölkern.⁵³¹ Dabei geht es nicht um die Richtigkeit und Authentizität der Behauptungen, sondern um die konstanten und kontinuierlichen Elemente eines Bildes, das unterschiedlich variiert und funktionalisiert wird.⁵³² Tacitus beispielsweise hatte germanisches Siedlungsgebiet nie betreten, er interessierte sich im Grunde auch weniger für die Germanen oder Skandinavien als vielmehr für sein eigenes Volk. Henningsen zufolge war sein Motiv ein politisches, denn er wollte seinen römischen Zeitgenossen eine „Idealexistenz“ vor Augen halten, die er weit im Norden und damit an einem nur schwer überprüfbaren Ort ansiedelte, um die reinen Sitten des Nordens dem

⁵²⁷ Fink 2004, S. 81.

⁵²⁸ Fink 2004, S. 81.

⁵²⁹ Vgl. Fink 2004, S. 85f.

⁵³⁰ Vgl. Sagmo 2004, S. 161.

⁵³¹ Vgl. Sagmo 2004, S. 164.

⁵³² Vgl. Soetbeer, Cornelia: *Balzacs 'Séraphîta' und die Konstruktion des Nordens im Modus der romantischen Phantastik* (Imaginatio borealis. Bilder des Nordens; 3). (Diss. Kiel 2002). Frankfurt a. M. u. a. 2003, S. 27.

moralischen Verfall des Südens gegenüber zu stellen.⁵³³ Er konfrontierte also die Römer mit ihrer eigenen, seiner kritischen Ansicht nach inzwischen dekadente Züge aufzeigenden Identität, indem er sehr detailliert vom tapferen, vom Klima und der Bodenbeschaffenheit abgehärteten, aber kulturlosen Wesen der Nordvölker zu berichten wusste. Ihre ausgeprägte Freiheitsliebe schätzte er, gab aber zu bedenken, dass diese Eigenschaft die Gefahr der Regellosigkeit berge und damit aus seiner Sicht eine Staatenbildung unmöglich mache⁵³⁴ – ein Klischee, das Tidemand unterläuft. Jedoch lobt Tacitus die moralischen Tugenden und die reinen Sitten der Germanen und erwähnt in diesem Zusammenhang insbesondere die Keuschheit der Frauen, die durch ihre seherischen Fähigkeiten eine gewisse Heiligkeit besäßen und die eine monogame Auffassung von der Ehe hätten⁵³⁵ – ein Klischee wiederum, das Tidemand anhand der prominenten Besetzung von Frauen in seinen Bildern bestätigt. Wenn Klose 1975 die „Verzögerung der Kulturströme und die Beibehaltung alter Sitten“⁵³⁶ in den skandinavischen Ländern einschließlich Schleswig und Holstein damit erklärt, dass die Römer die nordischen Länder nie betreten hätten, zeigt sich die Hartnäckigkeit von Stereotypen über die Jahrtausende hinweg.

Der im 18. und 19. Jahrhundert wieder fruchtbar gemachte klimabedingte Topos der Freiheit zeigt sich als beliebig anwendbar, denn nicht nur wie bei Tacitus auf Germanien gemünzt und bei Montesquieu explizit nur Norwegen betreffend, wurde auch die Schweiz im Zuge der Entdeckung der erhabenen Landschaft als geographisch isolierter und somit von einer dekadenten Zivilisation verschont gebliebener Ort beschrieben. In seinem Briefroman *Julie ou la Nouvelle Héloïse* (1761) schildert Rousseau die Schweiz als unberührtes und unverdorbenes Arkadien. Geht man einige Jahrzehnte weiter zurück, so braucht man nur Albrecht von Hallers Lehrgedicht *Die Alpen* (1729) zum Vergleich heranzuziehen, um sich davon zu überzeugen, dass bereits hier die Schweizer Bergbauern Träger derselben Eigenschaften sind, die Tidemand in seinen Gemälden den Norwegern zuschreibt. Im Zuge der touristischen Entdeckung des skandinavischen Nordens gehen die

⁵³³ Vgl. Henningsen, Bernd: *Der Norden: Eine Erfindung. Das europäische Projekt einer regionalen Identität*. Antrittsvorlesung 28. Mai 1993, Humboldt-Universität zu Berlin Philosophische Fakultät II Nordeuropa-Institut (=Humboldt-<http://edoc.hu-berlin.de/humboldt-vl/henningsen-bernd/PDF/Henningsen.pdf>), darin S. 10. (aufgerufen am 3.11.2010).

⁵³⁴ Vgl. Soetbeer 2003, S. 27.

⁵³⁵ Vgl. Soetbeer 2003, S. 27.

⁵³⁶ Klose 1975, S. 63f.

Reisenden so weit, Norwegen als „Schweiz des Nordens“ zu beschreiben.⁵³⁷ Was Rousseau und Haller sowie Tidemand und Gude jedoch von Montesquieu und Tacitus unterscheidet, ist die Tatsache, dass sie den Ort ihrer eigenen Herkunft beschreiben.

Die für den Norden positiven Auslegungen des Klimas waren für die Skandinavier nicht neu. Der bereits vorgestellte Gotizismus ist eine skandinavische Interpretation der Klimalehre, die im übrigen Europa zwar bekannt, aber erst durch Montesquieu populär wurde. Er ist die Grundlage für nachfolgende Deutungen einer Überlegenheit der nordischen und der germanischen Völker.⁵³⁸ Auch die eingangs zitierten Werke Mallings und Pontoppidans, die während der Union mit Dänemark entstanden sind, sehe ich in der Tradition, aus Bedingungen des Klimas Rückschlüsse auf Charakter und Lebensweise der Einwohner zu ziehen.

Jedoch interessiert an dieser Stelle die Sichtweise Tidemands. Schon in seinem Reisebericht von Lübeck nach Düsseldorf finden sich Anklänge an eine Kombination aus klimatheoretischen Überlegungen und einer eigenwilligen, von der norwegischen Historischen Schule entwickelten Interpretation norwegischer Überlegenheit, die auch in den Gemälden *Die Haugianer* und *Die Brautfahrt in Hardanger* visuell zum Ausdruck gebracht wird. Der Historiker Rudolf Keyser und der Historiker, Philologe und Sprachwissenschaftler Peter Andreas Munch (1810-1863) entwickelten eine Einwanderungstheorie, die davon ausgeht, dass die Besiedelung Skandinaviens nicht über Dänemark sondern von Norden erfolgte: Aus dieser Richtung seien die Nordgermanen, die deswegen den Namen „Nordmænd“ (Nordmänner) getragen haben, zuerst ins noch unbesiedelte Norwegen gelangt, wo sie sich auch niedergelassen hätten. Schnell habe die Rauheit des Klimas sie kräftiger und abgehärteter gemacht als ihre südlichen Stammesverwandten. Aufgrund der Abgeschiedenheit hätten sie auch ihre Religion in größerer Reinheit bewahrt. Ein Teil von ihnen sei jedoch weiter nach Süden gezogen und dort auf eine ältere, nicht-

⁵³⁷ Vgl. Barton, Hildor Arnold: *Northern Arcadia. Foreign travellers in Scandinavia 1765-1815*. Carbondale / Edwardsville, Illinois 1998, S.157.

⁵³⁸ Vgl. Kliemann, S. 75. Kliemann gibt einen guten Überblick über die Grundzüge der Klimalehre seit der Antike. Klimatheoretische Überlegungen werden nicht nur bei französischen Denkern fassbar, sondern auch bei Herder, vgl. zu klimatheoretischen Überlegungen bei Herder: Fink, Gonthier-Louis: Von Winckelmann bis Herder. Die deutsche Klimatheorie in europäischer Perspektive. In: Sauder, Gerhard (Hrsg.): *Johann Gottfried Herder 1744-1803* (Studien zum 18. Jahrhundert; 9). Hamburg 1987, S. 156-176.

nordische Bevölkerung gestoßen, mit der er sich vermischt habe.⁵³⁹ Aus diesem Grund, fasst Kliemann den zentralen Gedanken der Theorie zusammen „sei Norwegen (...) das Land, das von dem eigentlichen und reinen nordischen Volk bewohnt werde und Norwegen daher das ‚Kernland‘ des Nordens“⁵⁴⁰ und der reinen Germanen. Die Norweger beanspruchen den Topos der Wiege der Völker also für sich selbst. Frühere skandinavische Geschichtsschreiber wie die beiden Schweden Olaus Magnus (1490-1557) und Olof Rudbeck (1630-1702) hatten noch den gesamten Norden als Ursprung der Besiedelung Europas betrachtet.⁵⁴¹

Der norwegische Bauer wurde folglich deshalb interessant, weil er einer klima- und ideologiebedingten Ursprünglichkeit am nächsten kam. Dieser Diskurs war auch in Düsseldorf präsent. Die Bewunderung der Charaktereigenschaften der Norweger, die auch hier gegenüber dem Süden kontrastiert werden, bringt der Arzt, Dichter und Kunstkritiker Wolfgang Müller von Königswinter (1816-73) 1854 in seiner Kritik zu *Die Haugianer* zum Ausdruck:

Wie mächtig ist die Eigenthümlichkeit dieser Menschen, welche abgeschieden von dem Leben der civilisirten Welt, in einem verschollenen Winkel ihre Tage zubringen! Hier ist nicht die Nüchternheit und Abflachung zu finden, welche die Nationen des mittlern Europa an sich tragen, hier ist nicht die Lebendigkeit, welche durch das Wesen des Südländers leuchtet, hier ist der starre gewaltige Norden. Diese Gesichter erinnern an die kantigen Granitgebirge und an die stillen dunkeln Seen, welche sich zwischen jenen dahinziehen; sie sind schroff wie die ersten und tief wie die zweiten. Wie auf dem Antlitze des Wüsten-Arabers die Stille und Oede des heißen endlosen Sandes geschrieben steht, so sieht man auf diesen Stirnen die wilde Kraft der Polargegenden. Selbst die Frömmigkeit hat hier einen andern Charakter. Dieser Sectenglauben ist unbeugsam trotzig Festigkeit. Ein phantastischer Freund sagte mir vor dem Bilde: Diese Männer sehen wie nordische Löwen aus. Das Wort war durchaus treffend. Wenn uns Blicke in fremde und eigenthümliche Regionen geöffnet werden, so stehen wir oft in stiller Ueberraschung, hier gesellt sich mit Recht die Bewunderung dazu.⁵⁴²

So wird deutlich, dass der Anspruch an eine moralische und politische Überlegenheit sowohl Teil der Sicht von außen als auch von innen ist. Die Prozesse der Selbst- und der Fremdverklärung sind eng miteinander verzahnt. Sie wirken wechselseitig aufeinander und werden durch Tidemands Grenzgängertum potenziert. Ein Zuordnen in

⁵³⁹ Vgl. Kliemann, S. 185f.

⁵⁴⁰ Vgl. Kliemann, S. 186. Keyser entwickelte diese Theorie in *Om Nordmændenes Herkomst og Folke-Slægtskab*, das 1839 erschien, siehe hier vor allem S. 457-462.

⁵⁴¹ Vgl. Kliemann, S. 184. Gemeint sind Magnus' *Historia de gentibus septentrionalibus* (1555) und Rudbecks aus vier Bänden bestehende *Atlantica* (1679-1702).

⁵⁴² Müller von Königswinter, Wolfgang: *Düsseldorfer Künstler aus den letzten fünf und zwanzig Jahren. Kunstgeschichtliche Briefe*. Leipzig 1854, S. 307f.

eine Art binäres System aus Fremd- und Selbstbildern ist kaum möglich, es muss vielmehr von einer Zirkulation ausgegangen werden.

Als Nationalromantiker begriff Tidemand den Bauern nicht nur als Träger liberaler Freiheiten, sondern auch als Repräsentant historischer und kultureller Kontinuität. Wergeland gebrauchte 1834 im Zusammenhang mit der kulturellen Legitimierung Norwegens die Metapher der zwei abgebrochenen Halbringe in der Geschichte des Landes, die man wieder zusammensetzen sollte:

Der alte Mittelalterstaat und der neue norwegische Staat fügten sich wie zwei Teile eines Ganzen zusammen.⁵⁴³

Damit begründete Wergeland den Topos der „400-jährigen Nacht“ unter Dänemark, der bis weit ins 20. Jahrhundert hinein auch als Stereotyp in der Forschungsliteratur haften blieb und kulturhistorische Untersuchungen mitunter schwierig macht.⁵⁴⁴ Man ging, wie bereits auf der von Tidemand gestalteten Vignette von Wergelands Katechismus ersichtlich, davon aus, dass gerade die norwegischen Gebirgs- bzw. Talbauern, die entfernt von den Küstenstädten, das heißt abgeschottet gegen die Moderne, lebten, die mittelalterlichen Relikte und Traditionen der nationalen Kultur am besten bewahrt hätten und folglich auch von den Einflüssen der dänischen Regierungsmacht verschont geblieben seien. Die intellektuelle Elite des Landes glaubte hier das „versteckte, eigentliche“⁵⁴⁵, das vor-dänische Norwegen vorzufinden und freilegen zu können. Sie identifizierte sich mit der Wikingerzeit, also dem frühen Mittelalter, als Norwegen ein eigener Staat und in politischer wie in kultureller Hinsicht Dänemark und Schweden zeitweise überlegen war.⁵⁴⁶ Gestützt wurde diese Sichtweise unter anderem von der von dem ehemaligen norwegischen Politiker Jacob Aal herausgegebenen Übersetzung von Snorri Sturlusons (1178-1241) *Heimskringla*, der bedeutendsten Quelle zur Geschichte Norwegens und seiner Könige, aus dem Altnordischen, die 1838-39 erschien.⁵⁴⁷ Der norwegische Schriftsteller und spätere

⁵⁴³ Zitiert nach Sørensen 1998, S. 28. Im Original: „Den gamle middelalderstaten og den nye norske staten passet sammen som ,to afbrudte Halvringe’.”

⁵⁴⁴ Erst in den 1990er Jahren, als die norwegische Forschung ihren Fokus verstärkt auf die Untersuchung der norwegischen Identität richtete, wurde der Topos durch den Literaturwissenschaftler Jørgen Haugan kritisch hinterfragt. Vgl. Haugan, Jørgen: 400-årsnatten. Norsk selvforståelse ved en korsvei. Oslo 1991.

⁵⁴⁵ Sørensen, Øystein: *Hegemonikamp om det norske. Elitenes nasjonsbyggingsprosjekter 1770 – 1945*. In: Ders. (Hrsg.): *Jakten på det norske. Perspektiver på utviklingen av en norsk nasjonal identitet på 1800-tallet*. Oslo 1998, S. 28. (Original: „det skjulte, egentlige Norge“).

⁵⁴⁶ Vgl. Bohn 2001, S. 254.

⁵⁴⁷ Vgl. Aall, Jacob: *Snorre Sturlesons norske Kongers Sagaer*. Christiania 1838/39.

Nobelpreisträger Bjørnstjerne Bjørnson (1832-1910), erklärte beispielsweise, dass er seine Bauernerzählungen unter anderem aus dem Grund verfasste, weil er zeigen wollte, dass die alte Sagazeit und –tugend bei den norwegischen Bauern bis auf den heutigen Tag fortbesteht:

Wir hatten zu verstehen gelernt, dass der Ton der Sagas bei den Bauern fortlebe, und dass das Leben der Bauern nahe an das der Sagas herankam. Das Leben unseres Volks sollte auf unserer Geschichte aufgebaut werden, und jetzt sollten die Bauern die Grundlage sein.⁵⁴⁸

Der norwegische Bauer wird in Ermangelung einer nennenswerten bürgerlichen Kultur in Norwegen und in seiner Funktion als Repräsentant der Aufklärung zur patriotisch nutzbaren Ressource und als Symbol historischer Kontinuität zu einem Bindeglied zwischen dem selbständigen norwegischen Staat im Mittelalter und dem norwegischen Staat nach 1814. Als Stellvertreter des Norwegers ist er in den Gemälden Tidemands doppelt frei. Erstens weil er sich, wie gezeigt wurde, aus jeglicher Knechtschaft und Übermacht von außen befreit hat und zweitens, weil er paradoxerweise aufgrund mangelnder Einschränkungen durch den Adel schon immer frei war.

Zur Wiederentdeckung und Popularisierung Snorri Sturlusons in Skandinavien siehe Schier, Kurt: *Literatur als historisches Argument. Bemerkungen zum Nachwirken Snorris in Skandinavien vom 17.-19. Jahrhundert*. In: Fix, Hans (Hrsg.): *Snorri Sturluson. Beiträge zu Werk und Rezeption* (Ergänzungsbände zum Reallexikon der Germanischen Altertumskunde; 18). Berlin / New York 1998, S. 181-229.

⁵⁴⁸ Zitiert nach Rühling, Lutz: *„Bilder vom Norden“. Imagines, Stereotype und ihre Funktion*. In: Arndt, Astrid u. a. (Hrsg.): *Imagologie des Nordens. Kulturelle Konstruktionen von Nördlichkeit in interdisziplinärer Perspektive (Imaginatio borealis; 7)*. Frankfurt a. M. u.a. 2004, S. 295. Übersetzung von Rühling.

4.4.3.2 Der Bauer als „das Eigene“

In Tidemands Sinnbildern einer bürgerlichen Wirklichkeitsaneignung spiegelt sich die Identität des Bürgertums in der ländlichen Volkskultur. Rühling nennt diesen Wahrnehmungsmodus des funktionalen Verhältnisses zwischen Eigenem und Fremdem bzw. Eigenem und Eigenem „projektive Idealisierung.“⁵⁴⁹ Er charakterisiert diese im psychoanalytischen Vokabular als narzisstischen und damit als pathologischen Beziehungsmodus, der dadurch gekennzeichnet ist, „dass der Gegenstand der Beziehung (...) ein so genanntes ‚Selbstobjekt‘ ist, also etwas, das nur in Bezug auf seine Funktion für das Eigene überhaupt von diesem wahrgenommen wird, als eigenständiger, souveräner Bereich hingegen, der um seiner selbst willen wahrgenommen wird, keine Rolle spielt.“⁵⁵⁰

Hierbei werden, wie etwa an den Überzeugungen von Tacitus und Montesquieu aufgezeigt und am Beispiel der Kritik Müllers von Königswinter an einem konkreten Beispiel aus Tidemands Umfeld illustriert, auf das Fremde solche Eigenschaften der wahrnehmenden Seite übertragen, die diese selbst nicht besitzt, die sie aber hoch schätzt und sich selbst wünscht.⁵⁵¹ In den genannten Fremdbildern werden der Norden und Norwegen zumindest teilweise „zu einer Art Paradies auf Erden“ stilisiert, „das freilich eben ganz und gar bestimmt wird durch die Funktion, die es für den projizierenden Bereich besitzt.“⁵⁵²

Dieser Wahrnehmungsmodus greift nicht nur bei der Konstruktion von außen, sondern auch von innen bei der Konstruktion von Selbstbildern. Hier besteht die Funktion der projektiven Idealisierung nicht mehr darin, erwünschte Aspekte des Selbstbildes in einem Fremden zu verorten. Vielmehr geht es Tidemand als Bildungsbürger und Akteur vor dem Hintergrund des norwegischen Nationenbildungsprozesses darum, einen Teil des ‚Eigenen‘ (z. B. die heimatlichen Bauern, eine bestimmte Region) so zu idealisieren, dass sich die übrigen Teile des Eigenen (z. B. bürgerliche Gesellschaftsschichten, die ganze Nation) damit identifizieren können.⁵⁵³

Abschließend soll noch auf weitere Vorläufer Tidemands verwiesen werden, in deren Tradition sich der Künstler mit seinem Interesse für regionale Trachten bewegte. Schlee betont, dass sich bereits im 16. Jahrhundert das Interesse an regionalen Unter-

⁵⁴⁹ Rühling 2004, S. 294.

⁵⁵⁰ Rühling 2004, S. 296.

⁵⁵¹ Vgl. Rühling 2004, S. 294.

⁵⁵² Rühling 2004, S. 294f.

⁵⁵³ Rühling 2004, S. 295f.

schieden und Besonderheiten der Volkstrachten geregt hatte. Infolgedessen entstanden eindrucksvolle Bilderbücher, in denen die Trachten dokumentiert wurden. Schon damals habe man, von „Nationaltrachten“ gesprochen, auch wenn man sich nur auf einzelne Regionen oder Orte bezog.⁵⁵⁴

„Aufklärerische Entdeckerfreude“ und „vaterländisch-patriotische Beweggründe“,⁵⁵⁵ die in Deutschland durch Johann Gottfried Herder und die Brüder Grimm initiiert sowie durch die Entwicklung einer neuen Genremalerei seit den 1820er Jahren an den Akademien in München, Düsseldorf, Wien und Kopenhagen unterstützt wurden, führten dazu, dass sich die Bauern im 19. Jahrhundert gar „zur am meisten gemalten Klasse Europas“⁵⁵⁶ entwickelten.⁵⁵⁷ Als künstlerischer Wegbereiter für diese Entwicklung ist beispielsweise Johann Georg von Dillis (1759-1841) zu nennen. Eine exemplarisch herausgegriffene, aquarellierte Zeichnung von 1803 zeigt die Tracht einer Hochzeiterin aus der Gegend von Simbach-Fürstenzell, die eine zylindrische Kopfbedeckung trägt (Abb. 109). In der Schweiz wurden etwa zeitgleich Jacob Rieter (1758-1823) und Johannes Senn (1780-1861) sehr erfolgreich mit ihren graphischen Trachtenserien. Die Maler siedelten 1804 nach Kopenhagen über und fertigten auch in den Herzogtümern Schleswig und Holstein Trachtenstudien für ihre Sammlung dänischer Volkstrachten an.⁵⁵⁸ Gemeinsam mit Senn beabsichtigte Tidemands späterer Lehrer C. W. Eckersberg an der Kopenhagener Kunstakademie auf Reisen durch das In- und Ausland alle Nationaltrachten Europas in Darstellungen einzusammeln. Allerdings scheiterte die große Unternehmung.⁵⁵⁹ Sowohl Studien aus dem Alpenvorland sowie aus der Probstei an der Kieler Bucht und aus Norwegen verarbeitete der schon mehrfach erwähnte, in München ausgebildete Maler und Freund Tidemands Hermann Kauffmann aus Hamburg in seinen Genrebildern.⁵⁶⁰ Die Aufwertung ländlicher Motive in Kunst und Literatur ist folglich kein spezifisch norwegisches Phänomen, wie es durch die norwegische Forschungsliteratur oft suggeriert

⁵⁵⁴ Vgl. Schlee, Ernst: *Haus und Wohnung Nordfrieslands im Werk von Carl Ludwig Jessen*. In: Grunsky-Peper, Konrad / Klaus Lengsfeld / Ernst Schlee: *Gemaltes Nordfriesland: Carl Ludwig Jessen und seine Bilder*. Husum 1983, S. 75.

⁵⁵⁵ Vgl. Rattelmüller, Paul Ernst: *Auf dem Weg, Land und Leute zu entdecken*. In: *Ausst.Kat. München, Staatliche Graphische Sammlung 1991/92: Volkstracht und Landschaft in Altbayern. Ihre Entdeckung um 1800 durch Johann Georg Dillis und seine Zeitgenossen*, S. 15.

⁵⁵⁶ Zitiert nach Claassen, S. 15.

⁵⁵⁷ Vgl. Claassen, S. 12.

⁵⁵⁸ Vgl. Schlee, Ernst: *Schleswig-holsteinisches Volksleben in alten Bildern* (Kunst in Schleswig-Holstein; 13). Flensburg 1963, S. 11.

⁵⁵⁹ Vgl. Schlee 1963, S. 11.

⁵⁶⁰ Vgl. zu Kauffmann ausführlicher Claassen 1996, S. 29-49 sowie Wolf-Timm, Telse: *Künstler entdecken die Probstei*. In: *Ausst.Kat. Kiel, Stadtmuseum Warleberger Hof / Schönberg, Probstei Museum 2011: Probstei. Ländliche Lebenswelt im Blick des Kieler Bürgertums*, S. 62-89.

wird, vielmehr identifizieren sich die Norweger lediglich sehr autoreferenziell bis heute mit diesem nationalromantischen Selbstbild. Auch die Instrumentalisierung von lokalen Bräuchen auf regionaler und von regionalen Gewohnheiten auf nationaler Ebene ist im 19. Jahrhundert europaweit zu beobachten. So arbeitete die Ausstellung *Württembergs Künstlerkolonie. Genremaler im Trachtendorf Betzingen* vor wenigen Jahren auf, wie die farbenfrohe Betzinger Tracht Maler in ihren Bann zog und als Württembergische „Nationaltracht“ auch vom Königshaus gefördert wurde.⁵⁶¹ Ähnliche Mechanismen greifen bei der aufwändig bestickten Tracht aus Hardanger in Westnorwegen, die sich ausgelöst auch durch Tidemands künstlerischen Beitrag im Laufe des 19. und 20. Jahrhundert zum nationalen norwegischen Symbolträger entwickelte.⁵⁶²

Um zu Tidemands *Die Haugianer* und *Die Brautfahrt in Hardanger* zurückzukommen, soll in diesem Zusammenhang daher ein weiterer Kunstgriff Tidemands aufgezeigt werden, mit dem er dem bürgerlichen Publikum eine Identifikationsmöglichkeit anbietet. Meines Erachtens macht der Künstler über Kleidung und Haartracht mehr doppeldeutige als direkte Assoziationsangebote. Auf den ersten Blick scheinen alle Figuren, wie aufgezeigt wurde auch die Braut, Bauernkleidung zu tragen. In *Die Brautfahrt in Hardanger* können die Männer mit Zylinder, Halsbinde und Kurzhaarschnitt, deren Erscheinungsbild durchaus auf norwegische Trachtenskizzen Tidemands zurückzuführen sind (Abb. 110), meines Erachtens jedoch auch mit dem Aussehen eines eher städtischen Bürgertums assoziiert werden. Diesen gegenüber steht die Tracht der Bauern, die teilweise eine Zipfelmütze und schulterlanges Haar tragen. Tidemand wählt dieses Gestaltungsmittel auch bei *Die Haugianer*. Der im Profil gezeigte junge Mann mit rötlichem Vollbart, trägt einen Schal, ein eher modern wirkendes Kleidungsstück. Die Figur wirkt durch ihr Erscheinungsbild wie ein jugendlicher Bürgerlicher, wie ein Student in Bauernkleidern, der aus der tatsächlichen nordischen wie metaphorischen Kälte der Stadt gekommen ist und den Weg in die abgeschieden liegende, aber warme Hütte gefunden hat. Aufmerksam nimmt er dort an der bäuerlichen Zusammenkunft teil.

Die romantische Ikonographie der Freundschaft, die Tidemand, um ein letztes Beispiel zu nennen, durch die beiden Rückenfiguren im Boot auf dem Gemälde *Die*

⁵⁶¹ Vgl. Ausst.Kat. Reutlingen, Heimatmuseum 2007/08: *Württembergs Künstlerkolonie. Genremaler im Trachtendorf Betzingen*, darin v. a. Kapitel 1: Betzingen – eine württembergische „Nationaltracht“, S. 13-23.

⁵⁶² Vgl. hierzu den Aufsatz von Oxaal, Astrid: *Folkedrakt som uniform*. In: Sørensen, Øystein (Hrsg.): *Nasjonal identitet - et kunstprodukt?* Oslo 1994, 91-112.

Brautfahrt in Hardanger aufruft, indem er den bäuerlich bekleideten Norweger mit Freiheitsmütze seinen Arm um den eher städtisch-bürgerlich wirkenden, zylindertragenden Mann legen lässt, erzeugt vor dem aufgezeigten Hintergrund ebenfalls eine Identifikationsmöglichkeit für das bürgerliche Publikum.

Es wirkt, als entwickelte Tidemand die Dresdener Ikonographie weiter. Er rekurriert mit seinen Rückenfiguren in *Die Brautfahrt in Hardanger* auf das im Werk Caspar David Friedrichs zentral stehende Motiv, das dieser beispielsweise ebenfalls als Paar in *Zwei Männer in Betrachtung des Mondes* (1819/20) (Abb. 111) eingesetzt hat. Bei Friedrich und Tidemand hat die Rückenfigur nicht mehr nur die formale Funktion eines Übergangzeichens, das der Bildeinleitung dient. Sie ist bei weitem mehr als Staffage. Sie wird zum Symbol mit vielen Bedeutungsebenen.⁵⁶³ Sie hält dem Betrachter die Stelle frei, die er im Geiste einnehmen muss, um sich das Gemälde zu erschließen. „Die machen demagogische Umtriebe“⁵⁶⁴ äußerte sich Friedrich selbst ironisch seinem Malerkollegen Cornelius gegenüber zu seinen beiden Bildfiguren, die als Zeichen ihrer demokratischen Gesinnung in altdeutscher Tracht neben einer den Tod symbolisierenden kahlen Eiche stehen. Neidhardt nimmt an, dass Friedrich damit auf die Verfolgung von liberal und demokratisch Gesinnten nach 1815 anspielt.⁵⁶⁵

Tidemands Rückenfiguren wirken zwar ebenfalls konspirativ. Der Künstler entscheidet sich allerdings für die Rückenansicht von zwei unterschiedlich gekleideten Männern. Der gedankliche Hintergrund ist folglich ein anderer als bei Friedrich. Über den politischen Gehalt des Bildes hinaus macht Tidemand eine Andeutung an die ästhetische und kulturanthropologische Entdeckung und Erschließung Norwegens durch das ausländische und norwegische Bildungsbürgertum. Tidemand suggeriert mit seinem Freundschaftsmotiv, dass es der Bauer ist, von dem sich der Städter die Schönheit Norwegens zeigen lässt, wenngleich dem in Wirklichkeit nicht so war. Der Wert seiner Lebenswelt wurde dem Bauern erst durch den bürgerlichen Blick vermittelt.

Diese Idee, zwei unterschiedlich gekleidete Rückenfiguren darzustellen, ist nicht neu. Eine ähnliche Paarung zeigt beispielsweise auch eines der Werke von Tidemands Freund Thomas Fearnley (1802-42), dessen Gemälde *Slindebirke* von 1839 (Abb. 112) in direkter Verbindung zu Caspar David Friedrichs Werk zu sehen

⁵⁶³ Vgl. Sumowski, Werner: *Caspar David Friedrich-Studien*. Wiesbaden 1970, S. 22ff.

⁵⁶⁴ Zitiert nach Neidhardt 1997, S. 92.

⁵⁶⁵ Vgl. Neidhardt 1997, S. 92.

ist. Der Dresdner Dahl-Schüler Fearnley hat das Rückenfigur- wie das Baummotiv Friedrichs in seinem Gemälde aufgegriffen. Im goldenen Schein der Abendsonne schildert Fearnley eine Szene, in der ein ortskundiger Bauer mit roter Mütze einem Städter (und damit zugleich dem Bildbetrachter) in aufgrund des weiten Mantels altdeutsch anmutender Tracht einen norwegischen Kult- und Erinnerungsort zeigt. Die beiden stehen nicht unter einer Eiche, sondern unter einer großen Birke - der sogenannten Slindebirke - die beim Hof Indre Slinde am norwegischen Sognefjord stand, bis sie 1874 einem Sturm zum Opfer fiel. Der als heilig verehrte alte Baum sowie der auf ein heidnisches Königsgrab hindeutende Hügel wirken im Gemälde überdimensional groß und unterstreichen dadurch die Referenz an eine heroische nordische Vorzeit. Schwedische und norwegische Künstler wie Fearnleys Lehrer an der Stockholmer Kunstakademie Carl Johan Fahlcrantz (1774-1861) und Johannes Flintoe waren seit den 1819/1820er Jahren, teilweise inspiriert von der Frithjof-Sage Tegnérs, mehrfach an den Sognefjord gereist. Die Grabstätten König Beles, dem Vater Ingeborgs, sowie Frithjofs, ihres Geliebten, sollten sich in der Gegend befinden. Der Ort wurde zu einem Treffpunkt norwegischer und ausländischer Künstler. Fearnley und Dahl hatten den Ort 1826 besucht. Mit den Düsseldorfer Malerschülern Andreas Achenbach und Christian Breslauer (1802-82) kam Fearnley 1839 ein weiteres Mal dorthin, wo er wieder auf Dahl und dessen norwegischen Schüler Knud Baade (1808-79) traf.⁵⁶⁶ Tidemand, der sich Mitte der 1830er Jahre mit der Frithjof-Saga auseinandergesetzt hatte (s. Kap. 2.3), kannte Askeland zufolge diesen Ort nicht aus eigener Anschauung, sondern nur aus Kunst und Literatur.⁵⁶⁷

In Bezug auf den Motivvergleich zwischen Fearnley und Tidemand lässt sich zusammenfassend feststellen, dass der Bauer bei beiden Künstlern für den mit der Heimat vertrauten Norweger, sozusagen den norwegischen Ureinwohner, steht. Die hingegen bei Fearnley eine altdeutsche bzw. bei Tidemand eine zeitgenössisch anmutende bürgerliche Tracht tragende Figur symbolisiert den von der Moderne geprägten Städter, vielleicht auch den Künstler selbst, kurzum den Bildungsbürger, der

⁵⁶⁶ Vgl. Grandin, Bo: „*Det var ej dag, det var ej natt, det vägde emellan båda...*” *Reflektioner vid Sognefjorden*. In: Brummer, Hans Henrik (Hrsg.): *Myt och landskap. Unionsupplösning och kulturell gemenskap*. Stockholm 2005, S. 144f. Vgl. auch zur Entdeckung Sogns durch ausländische und norwegische Künstler und zum Motiv der Slindebirke, der Baleesche und dem Frithjofstein: Willoch, Sigurd: *Med romantiske kunstnere i Sogn. I: Slindebjerken*. In: *Kunst og Kultur*, Jg. 58 (1975), S. 239-255. Ders.: *Med romantiske kunstnere i Sogn. II: Baleasken og Frithjofsteinen*. In: *Kunst og Kultur*, Jg. 59 (1976), S. 31-46 sowie Østby, Leif: *Die Slindebirke - ein romantisches Symbol in norwegischer Malerei und Dichtung*. In: *Nordelbingen. Beiträge zur Kunst- und Kulturgeschichte*, Bd. 34, Heide (1965), S. 222-232.

⁵⁶⁷ Vgl. Askeland 1991, S. 135.

der Geschichte des Landes und seiner Bevölkerung auf die Spur geht. Fearnleys Schilderung der touristisch-künstlerischen Erschließung Norwegens fügt Tidemand in *Die Brautfahrt in Hardanger* und in *Die Haugianer* die aktive Partizipation des Bildungsbürgers an altüberkommenen Bräuchen und Sitten sozusagen „im Feld“ vor Ort hinzu.

4.5 Landschaft

Die Landschaft ist neben der Darstellung der Menschen als ein weiterer Baustein sowohl der Bildkomposition als auch der Konstituierung einer nationalen Identität zu betrachten (s. Kap. 1.2.1.1). Wenngleich Gude für diesen Teil der Arbeit zuständig war, gehe ich davon aus, dass die Künstler die Ideen dafür gemeinsam besprochen haben. Nicht zuletzt hat Tidemand auch selbst Landschaftszeichnungen auf seinen Norwegenreisen angefertigt, die er in die gemeinsame Arbeit einbringen konnte.

Dieses Kapitel soll keinen Überblick über die Darstellungen nordischer Landschaft in der Malerei geben,⁵⁶⁸ vielmehr möchte ich mithilfe von exemplarisch ausgewählten Bildbeispielen aufzeigen, in welcher Landschaftsbildtradition *Die Brautfahrt in Hardanger* steht und welchen Formelkanon an Norden-Stereotype Tidemand und Gude für ihre Komposition aufgreifen oder neu entwickeln. Außerdem möchte ich der Frage nachgehen, inwieweit Charakteristika, die dem Süden zugeschrieben werden, Einfluss auf das Norwegen-Bild Tidemands und Gudes nahm.

⁵⁶⁸ Über deutsche und dänische Künstler in Norwegen geben bereits andere Arbeiten einen Überblick wie Klose, Olaf / Lilli Martius: *Skandinavische Landschaftsbilder* (Studien zur schleswig-holsteinischen Kunstgeschichte; 13). Neumünster 1975 und aus jüngster Perspektive Putzert, Nadja: *Der Blick nach Norden. Skandinavische Landschaften in der deutschen Malerei von der Mitte des 19. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts*. Saarbrücken [2008]. Putzerts Schwerpunkt liegt allerdings auf der Untersuchung der Weiterführung der nordischen Motivwelt seit der Mitte des 19. Jahrhunderts. Außerdem nutzt sie keine skandinavischsprachigen Quellen. Einen stilistischen Überblick über skandinavische Landschaftsmaler und ihre Bildauffassung skandinavischer Landschaft im 19. Jahrhundert gibt Gunnarsson, Thorsten: *Nordic Landscape Painting in the Nineteenth Century*. New Haven / London 1998. Darin findet auch *Die Brautfahrt in Hardanger* kurze Erwähnung. Als einer von wenigen skandinavischen Kunsthistorikern erkennt Gunnarsson die Leistung der Düsseldorfer Malerschule an und schätzt „die hohe technische Qualität“ des Gemäldes, die sich für ihn trotz des artifiziellen Charakters des Atelierbildes im Detailrealismus und in der Darstellung des klaren Tageslichts im Sinne eines „prä-realistischen“ Gemäldes darstellt, vgl. Gunnarsson 1998, S. 104.

Die holländischen Maler Allart van Everdingen (1621-1675) und Jakob van Ruisdael (1628-1882) gehören zu den ersten, aus norwegischer Sicht ausländischen Künstlern, die die skandinavische Landschaft zum Bildsujet erhoben. Für ihre Gemälde wählten sie Landschaftsausschnitte, die den „rauen Norden“, eine oft unwegsame Gebirgslandschaft mit reißenden Wasserfällen und Gebirgsbächen zeigen, die als Transportwege für den wichtigen Rohstoff Holz genutzt werden. Entsprechend befinden sich in unmittelbarer Nähe dieser Landschaft Wasser- und Sägemühlen und außerdem Holzhäuser, vielleicht als Behausungen der Arbeiter. Die teilweise in den Gemälden geschilderten schlechten Wetterverhältnisse und die dunklen, bizarren Steinformationen im Bildvordergrund verdeutlichen die Gefährlichkeit menschlicher Unternehmungen in der durch Tannenwälder oder einzeln stehende Fichten als nordisch gekennzeichneten Landschaft. Gesteigert wird dieser Eindruck der Naturgewalt dadurch, dass die Menschen im Verhältnis zur Natur in einem besonders kleinen Maßstab gemalt sind (Abb. 113).⁵⁶⁹

Die wirtschaftlichen Aktivitäten der Holländer im Nord- und Ostseeraum sind laut Larsson ein Grund für deren Interesse an nordischen Themen.⁵⁷⁰ Den florierenden Geschäften folgte der Wunsch, die Unternehmungen in der Fremde zu dokumentieren, also Kunstwerke in Auftrag zu geben. Larsson vermutet darin den Grund für die Reisen van Everdingens nach Südnorwegen und Westschweden. Denn u. a. in der Amsterdamer Residenz der Gebrüder Trip, die in der schwedischen Waffenproduktion tätig waren, befinden sich Darstellungen der „wilden Natur“ des Künstlers. Everdingen fertigte in Skandinavien Landschaftsstudien an, die er datierte und mit Ortsangaben versah und benutzte sie im heimatlichen Atelier für seine Gemälde. Jakob van Ruisdael entdeckte diese lukrative Nische ebenfalls für sich. Allerdings übernahm er lediglich die Motive van Everdingens ohne selbst jemals skandinavischen Boden betreten zu haben. Larsson ist daher der Ansicht, dass der Eindruck von Authentizität aufgrund mangelnder eigener Erfahrung der nordischen Natur bei Ruisdael verloren ging.

⁵⁶⁹ Meine Zusammenfassung der Skandinavien-Ikonographie van Everdingens beruht auf der Durchsicht der Abbildungen im Werkverzeichnis von Davies, Alice Ingraham: *Allart van Everdingen. 1621-1675. First painter of Scandinavian Landscape*. Doornspijk 2001.

⁵⁷⁰ Für den folgenden Abschnitt vgl. Larsson, Lars Olof: *Eine andere Antike und die wilde Natur. Das Bild des Nordens in der bildenden Kunst der frühen Neuzeit*. In: Engel-Braunschmidt, Annelore u. a. (Hrsg.): *Ultima Thule. Bilder des Nordens von der Antike bis zur Gegenwart (Imaginatio borealis; 1)*. Frankfurt a. M. u. a. 2001, S. 101-103.

Diesen Umstand ignorierte Johan Christian Dahl bei seiner Suche nach Abbildern einer norwegischen Topographie. Zumindest hinderte ihn der mangelnde Wahrheitsgehalt nicht daran, nach einem zwar die wesentlichen Merkmale einer ländlichen Gegend zusammenfassenden, aber noch unbeholfenen Versuch an einer *Nordischen Gebirgslandschaft mit Wasserfall* im Jahr 1812 (Abb. 114), im darauf folgenden Jahr ein Gemälde Ruisdaels zu kopieren (Abb. 115). Es ist allgemein bekannt, dass Dahls Norwegenbilder, die er im Ausland malte, zunächst nicht auf der Basis eigener Anschauung entstanden sind. An seinen Gönner Lyder Sagen in Bergen schrieb Dahl 1812 aus Kopenhagen:

Schade nur, daß es hier keine Felsen und kein Wasser gibt (gemeint sind wohl Wasserfälle), so muß ich mich mit der Wasserpumpe behelfen.⁵⁷¹

Erst 1826, also über ein Jahrzehnt nach Entstehung der Ruisdael-Kopie, kehrte der Künstler über die Sommermonate nach Norwegen zurück, um eine erste Studienreise durch seine Heimat zu machen. Dieser Reise folgten weitere Studienaufenthalte in Norwegen. Weitere 20 Jahre später, 1847, entstand die im Herbst 2010 im Kunsthaus Lempertz in Köln versteigerte Landschaft bei Kaupanger mit Stabkirche, auf die der Künstler von oben blickt (Abb. 116). Durch die erhöhte Perspektive, die der Künstler einnimmt, kommt im Vergleich zu den Niederländern verstärkt zum Ausdruck, dass sich in dieser Gegend ein Lebensraum befindet, in dem Menschen im Einklang mit der Natur ihrer Arbeit an der Mühle nachgehen. Man hat Zeit für einen Plausch mit der Müllers- oder Bauersfrau und es herrscht reges Treiben um die Stabkirche im Hintergrund. Kurzum, es findet ein überschaubares dörfliches Gemeinschaftsleben statt, das die Norwegenbilder der Niederländer im 17. Jahrhundert so noch nicht vermittelten.

Nicht nur von Dahl in Dresden, sondern auch von den Düsseldorfer Landschaftsmalern, darunter Andreas Achenbach, wurde der Topos der wilden nordischen Natur weiterentwickelt. Marinen und Fjordansichten waren gefragt und wurden erfolgreich verkauft.⁵⁷² Schon 1843 hatte der Kunstverein für die Rheinlande

⁵⁷¹ Zitiert nach Larsson 1990, S. 102.

⁵⁷² In diesem Zusammenhang muss auch erwähnt werden, dass in Achenbachs norwegische Landschaften Skizzen vom Hunsrück einfließen, bevor – und vielleicht auch nachdem – dieser das Land 1835 selbst erstmals bereist hatte. Vgl. hierzu Sitt, Martina: „Das A und O der Landschaft“ – Zwei Malerkarrieren im Spiegel von Selbstzeugnissen und zeitgenössischen Kritiken. In: Ausst.Kat. Düsseldorf, Kunsthalle / Hamburg, Altonaer Museum / Linz, Landesgalerie am Oberösterreichischen Landesmuseum 1997/98: Andreas und Oswald Achenbach: Das A und O der Landschaft, S. 19f.

und Westfalen Achenbachs großformatiges *Der Hardanger Fjord* (Abb. 117) gekauft, „dessen geniale Auffassung und schlagende Wirkung ungetheilten Beifall fand.“⁵⁷³ Offensichtlich sind die kompositionellen Ähnlichkeiten zwischen Achenbachs *Der Hardanger Fjord* und *Die Brautfahrt in Hardanger*. Als Schüler Achenbachs wurde Gude von dieser Landschaftsauffassung beeinflusst,⁵⁷⁴ doch verändert er in *Die Brautfahrt in Hardanger* seine Auffassung vom Norden. Die Motive verschieben sich im Bildraum oder werden durch andere ersetzt. Die bei Dahl noch gezeigten romantischen Burgen beispielsweise werden entfernt. Das Erhabenheitserlebnis wird, wie es sich bei Dahl schon andeutete, entdramatisiert. Der unwirtlich erscheinende raue und öde Norden, wie ihn Achenbach zeigt, das wechselhafte Licht- und Schattenspiel der Wolken, die immer einen gewissen Schauer erregenden Landschaftsextreme verwandeln sich im Brautfahrt-Gemälde in eine schiffbare, pittoreske Fluss- bzw. Fjordlandschaft, die an Ludwig Richters *Überfahrt am Schreckenstein* erinnert. Die Steinformationen, die in Everdingens Gemälde im Vordergrund zu sehen sind, weichen bei Tidemand und Gude der Schilderung menschlichen Beisammenseins, die Berge rücken in den Hintergrund, die Tannen verschwinden, die Wasserfälle verschmälern sich. Gletscher und Schneefelder, die sowohl in *Der Hardanger Fjord* und verkleinert in *Die Brautfahrt in Hardanger* als Motive auftauchen, erinnern an die Tradition alpiner Landschaftsbilder beispielsweise Joseph Anton Kochs (1768-1839) oder Caspar Wolfs (1735-83). Einen der größten norwegischen Gletscher, den Folgefonn, hatte Tidemand selbst auf seiner Reise 1843 in einer Zeichnung festgehalten (Abb. 118). Isoliert von der ihn umgebenden Landschaft arbeitet Tidemand in seiner aquarellierten Zeichnung Lichtwirkung und Helligkeit des Schnees heraus, in dem er das weiße Papier, das Schneefeld, gegenüber dem dunklen Stein und dem blauen Himmel kontrastiert. Dass Tidemands Naturauffassung über das „genuin künstlerische Interesse an Licht und Farbe“⁵⁷⁵ hinaus auch von einem mehr oder weniger objektiven, geologischen Erkenntnisinteresse geleitet wurde, das Fragen nach der eigenen Herkunft beantwortet,⁵⁷⁶ ist auch in diesem Fall anzunehmen. Wie

⁵⁷³ Sitt 1997/98, S. 22.

⁵⁷⁴ Vgl. Haverkamp, Frode Ernst: *Hans Fredrik Gude. Fra nasjonalromantikk til realistisk landskapsfremstilling*. In: Ausst.Kat. Oslo, Nasjonalgalleriet 2003: *Der aander en tindrende Sommerluft varmt over Hardangerfjords Vande...*, S. 34

⁵⁷⁵ Dickel, Hans: *Kunst als zweite Natur. Studien zum Naturverständnis in der modernen Kunst*. Berlin 2006, S. 19

⁵⁷⁶ Vgl. Dickel 2006, S. 69.

das von Goethe als „Höchstes und Tiefstes“⁵⁷⁷ gewürdigte „Urgestein“ Granit, sind auch Schnee und Eis als Merkmale eines nationalen Ursprünglichkeitstopos bzw. Ewigkeitstopos zu deuten, über welchen Tidemand Norwegen und seine Bewohner definiert.

Tidemand und Gude entwickeln aus diesen Komponenten folglich einen neuen nordischen Landschaftstyp, der in seiner arkadischen Gestimmtheit und dem harmonischen Bildaufbau an klassizistische Landschaften erinnert, die Gude in Düsseldorf bei seinem Lehrer Johann Wilhelm Schirmer studieren konnte.⁵⁷⁸

Schlussendlich zeigt Tidemands und Gudes Gemeinschaftswerk, das den Menschen in den Mittelpunkt der Komposition rückt, ein mit moralischem Bewusstsein und politischer Verantwortung aufgeladenes arkadisches Idyll, das auf Vergils imaginäre Kunst- und Seelenlandschaft, die nach einer Region auf der Peloponnes benannt ist,⁵⁷⁹ zurückgeht und die von den beiden Künstlern in den Norden, präziser: nach Hardanger, umgesiedelt wurde. Statt der Hirten sehen wir norwegische Bauern, statt eines Tempels eine norwegische Stabkirche, Pinien, Zikaden und Platanen werden durch norwegische Birken und Laubwälder und am Ufer durch einheimische Pflanzen ersetzt.⁵⁸⁰

Für diese Einordnung der Landschaft kann Herders Idyllenbegriff nutzbar gemacht werden, der die Idylle als ahistorische Konstante auffasst, die zwar historisch als griechisch erklärbar, aber keinesfalls an Griechenland gebunden ist. Infolge ihrer raumzeitlichen Unabhängigkeit ist sie „realisierbar, wann und wo der Künstler will.“⁵⁸¹ Herder schließt das Bürgertum dezidiert in seinen Idyllenbegriff ein,⁵⁸²

⁵⁷⁷ Zitiert nach Dickel 2006, S. 69.

⁵⁷⁸ Vgl. Haverkamp 2003, S. 34f.

⁵⁷⁹ Vgl. Brandt, Reinhard: *Arkadien in Kunst, Philosophie und Dichtung* (Quellen zur Kunst; 25). Freiburg i. Br. / Berlin 2005, S. 11.

⁵⁸⁰ Auf die Wiedergabe der Vegetation kann ich im Einzelnen nicht eingehen. Ich möchte aber die junge Birke rechts im Bild kurz in den Blick nehmen, da sie ein wichtiges norwegisches Pflanzensymbol ist. Bezeichnet die Slindebirke bei Thomas Fearnley das alte, das historische Norwegen (s. Kap 4.4.3.2), so steht die junge Birke in *Die Brautfahrt in Hardanger* für die junge norwegische Nation. Sie stellt gleichzeitig eine Abgrenzung gegenüber der deutschen Eiche, der Eiche Germaniens oder der für Dänemark stehenden Buche dar. Zur Buche als dänischem Nationalbaum vgl. Weyh, Henrike 2006, S. 154f. Der Symbolgehalt der Eiche ist sehr groß, so dass, ohne in die Tiefe gehen zu können, darauf verwiesen sei, dass sie als der germanische Baum schlechthin gilt. Seit Ende des 18. Jahrhunderts verstanden die Deutschen die Eiche jedoch auch als Symbol für Deutschland, vgl. hierzu Albrecht, Peter: *Die Eiche – ein Baum wie andere auch?* In: Ausst.Kat Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum 1998/99: Nichts als Natur und Genie. Pascha Weitsch und die Landschaftsmalerei in der Zeit der Aufklärung, S. 51-64.

⁵⁸¹ Bernhard, Klaus: *Idylle. Theorie, Geschichte, Darstellung in der Malerei, 1750-1850. Zur Anthropologie deutscher Seligkeitsvorstellungen*. (Diss. München 1976), (Dissertationen zur Kunstgeschichte; 4). Köln / Wien 1977, S. 56.

⁵⁸² Siehe ausführlich zu Herders Idyllisierung der bürgerlichen Welt, Bernhard 1977, S. 56-59.

insofern verwundert es nicht, dass der Rauch, der aus den Schornsteinen der bei Dahl und Tidemand und Gude abgebildeten Häuser emporsteigt, eine zwar rustikale, aber letztlich biedermeierlich-bürgerlich anmutende Behaglichkeit verströmt. Bildwirklichkeit und Wünsche und Sehnsüchte eines in Zeiten politischer Unruhen und technischer Veränderungen lebenden städtischen Publikums nach einem wenn nicht realen so doch wenigstens imaginierten Rückzugsort im Jetzt scheinen ineinander zu verschmelzen. Die tatsächlich in Norwegen existierende Region Hardanger, die sich im Gemälde als frühlingshaft blühende und domestizierte Kulturlandschaft von ihrer schönsten Seite zeigt, wird dadurch zum Sinnbild der gesamten jungen norwegischen Nation.⁵⁸³ Freilich ist davon auszugehen, dass Gudes eigene Erfahrungen vor Ort nicht immer deckungsgleich sind mit der werbeprospektartigen Präsentation dieser Gegend.

Es regnete 6 Wochen lang. Wir saßen an einem reißenden Bach unter den Malerschirmen und malten Vordergrundstudien, nass von morgens bis abends.⁵⁸⁴

Gude verbindet im Gemälde den symbolischen Gehalt der Landschaft mit einer realistisch anmutenden Malweise. Frische, kühle Farben und klares Tageslicht, Sonnenstrahlen, die im ewigen Eis und Schneeweiß reflektieren, werden zu neuen Kennzeichen einer nordischen Landschaft.

Die Kombination aus einer realistisch anmutenden Malweise, dem referenziellen Bildtitel *Brautfahrt in Hardanger* und dem Wissen darum, dass sowohl Tidemand als auch Gude die Gegend aus eigener Anschauung kannten, verleitet dazu, nach einem topographisch bestimmbareren Ort in dieser Region zu suchen. Die verschiedenen Theorien norwegischer Kunsthistoriker und lokaler Geschichtsvereine sollen jedoch hier nicht Thema sein.⁵⁸⁵ Denn die Frage, wie Gude seine Landschaftskompositionen entwickelte, beantwortet der Künstler selbst. In einem heiteren Brief an den

⁵⁸³ Das Phänomen, eine bestimmte Region zu nationalisieren ist kein norwegischer Einzelfall. In der europäischen Nachbarschaft vollzogen sich ähnliche „Entdeckungen“ „nationaler“ Landschaften. Die Schweden fanden ihre „Urheimat“ im Lauf des 19. Jahrhunderts in Dalarna, die Finnen in Karelien, in Dänemark wählte man vor dem Hintergrund der deutsch-dänischen Auseinandersetzungen Jütland zur nationalen Landschaft. In Deutschland schwärmten Patrioten für die Lüneburger Heide, den Harz, den Schwarzwald, den Bodensee („Schwäbische Meer“) und die oberbayrischen Seen. Vgl. Tuchtenhagen, Ralph: *Aus den Tälern zu nationalen Höhen. Dalarna als schwedische Ideallandschaft im 19. Jahrhundert*. In: Nordeuropaforum. Zeitschrift für Politik, Wirtschaft und Kultur Jg. 15 (2001) 1, S. 67.

⁵⁸⁴ Zitiert nach Sørensen 1989, S. 12. Im Original: „Der regnede i 6 uger. Vi sad ved en rivende Bæk under Malerskjærmene og malte Forgrundsstudier, vaade fra Morgen til Aften.“

⁵⁸⁵ Haverkamp geht in seinem Aufsatz auf einige Vorschläge ein, vgl. Haverkamp 1980, S. 230.

befreundeten Volksmärchensammler Peter Christian Asbjørnsen aus dem Jahr 1854 beschreibt er seine Vorgehensweise an der Staffelei im Atelier, die schließlich zu einer Art eklektizistischem Trompe l'œil der norwegischen Landschaft führt:

Ich male ein Hochgebirgsgemälde von der Gegend Qvinherred oder von drüben in Richtung Moranger, ich weiß nicht so genau wo, da ich nicht dort war, das heißt, ich war sowohl in Qvinherred und in Moranger, aber ich sah ihn [den Ausschnitt, den ich male] dort nirgends.⁵⁸⁶

4.5.1 Holzarchitektur

Sowohl in *Die Brautfahrt in Hardanger* als auch in *Die Haugianer* wird Architektur abgebildet. Die Rauchstube in *Die Haugianer* ist Teil einer Landschaft, die nicht gezeigt wird und die sich der Betrachter selbst vorstellen muss. In *Die Brautfahrt in Hardanger* sind Holzhäuser und Stabkirche sichtbar in die Landschaft integriert. Nachdem ich im Kapitel „Rauchstube I“ auf Tidemands Entdeckung des Rauchstuben-Motivs und seine Beeinflussung durch Kauffmann eingegangen bin, möchte ich nun vertiefend ergründen, was die zeitgenössischen Künstler zur Motivwahl bewegte. Anschließend widme ich mich dem Motiv der Stabkirche.

4.5.1.1 Die Rauchstube II

Tidemand definiert und charakterisiert die nationale Gemeinschaft Norwegens in *Die Haugianer* über die Tiefe und Innerlichkeit des Glaubens der Haugianergemeinschaft, die er mit dem biedermeierlichen Rückzug ins Private, ins Häusliche verbindet. Was die Motivwahl betrifft, treten die beiden Künstler Kauffmann und Tidemand (Abb. 37 und 38) in die Fußstapfen früherer

⁵⁸⁶ Zitiert nach Haverkamp 1980, S. 230. Im Original: „Jeg maler et Høifjeldsbillede fra Qvinherreds-kanten eller borte mod Moranger, jeg veed ikke rigtig hvor, for jeg var ikke der, det vil sige, jeg var baade i Qvinherred og i Moranger, men jeg saa det ikke nogetsteds der.“

Norwegenbesucher. Weder die Gegend noch die Holzhäuser wurden von den beiden entdeckt. Von Tidemands schwedischem Freund Gustav Palm ist eine ganz ähnliche, 1833, also bereits 10 Jahre früher entstandene Zeichnung eines Holzhauses mit Grasdach in Vossevangen erhalten (Abb. 119). Es ist daher anzunehmen, dass Tidemands Blick auf die Holzbauten nicht erst vor Ort durch Kauffmann, sondern schon vor seiner Reise geschärft wurde. Wie aufgezeigt wurde, findet sich die motivische Verbindung aus Holzhütte und „Norden“ bereits bei van Everdingen und Ruisdael bzw. bei deren Rezipienten Dahl.

Auch in königlich-dänische Landschaftsgärten, die selbst von der Landschaftsmalerei beeinflusst wurden und auf diese wieder zurückgewirkt haben,⁵⁸⁷ wurden ab etwa 1788 die grasbewachsenen norwegischen Häuser als norwegisches Stereotyp mit politischer Botschaft formelhaft zitiert und zu einem dänischen Gartenhaustyp weiterentwickelt. Die Errichtung der in Dänemark äußerst beliebten „Norwegischer Häuser“ in den dänischen Gärten endete dementsprechend konsequent mit dem Verlust Norwegens an Schweden.⁵⁸⁸

Beschreibungen der Rauchstube und Hinweise auf den Nutzwert einzelner Baustoffe und Gegenstände können darüber hinaus in Pontoppidans Naturgeschichte nachgeschlagen werden, der die Rauchstube als eine einst den norwegischen Königen würdige Bauform beschreibt:

In so einer Rauchstube wohnten früher sogar die Könige selbst, und kannten nichts anderes bis in die Mitte des 11. Jahrhunderts hinein, als der König OLUF KYRRE diesen Brauch mit Feuerstellen mitten im Haus abschaffte und als erstes Schornsteine und Kachelöfen in den Stuben verordnete, gemeint ist an seinem Hof und bei anderen Vornehmen; denn bis zu diesem Tag wird doch hier in der Provinz dieses nur an wenigen Orten unter der Bauerngesellschaft genutzt. Unter dem Rauchloch steht ein langer und dicker Tisch mit eben solchen Bänken und am Ende des Tisches steht der Hochstuhl, der nur dem Bauern selbst zusteht, der außerdem einen kleinen Schrank besitzt, als seinen besten Verwahrungsort. Heutzutage benutzt man in den Handelstädten Ziegelstein, aber auf dem Land ist die fette Birkenrinde über die Bretter gepackt, die viele Jahre nicht fault; darauf wird 3-4 Finger dick Torf und Grünzeug gelegt, das abdichtet und wärmt.⁵⁸⁹

⁵⁸⁷ Vgl. Weyh 2006, S. 63ff.

⁵⁸⁸ Vgl. zu den Norwegischen Häusern Weyh 2006, S. 47-55.

⁵⁸⁹ Pontoppidan 1752/53, Bd. 2, S. 443f. Im Original: „I saadan Røg-Stue boede forðum endogsaa Kongerne selv, og vidste ikke af andet, indtil midt i det ellefte Seculo, da Kong OLUF KYRRE afskaffede den Skik med Ildsteder midt i Husene, og forordnede først Skorstene og Kakkleovne i Stuerne, forstaae i hans Hof og hos andre Fornemme; thi indtil denne Dag bruges det dog her i Provintzen ikkun paa faa Steder blant Bonde-Almuen. Under Liuren staaer et langt og tykt Bord med ligesaadanne Bænke, og for Bord-Enden er Høy-Sædet, som tilkommer allene Bonden selv, hvilken derhos har et, lidet Skab, som sit beste Gjemme. Til Tag bruges i Kiøbstæderne Teglsteen, men paa Landet over Bredderne Næver,

Es ist die Erinnerung an die große Zeit der königlich-norwegischen Vorfahren im Mittelalter, die Tidemand in das Motiv der Rauchstube einschreibt. Falls der Künstler selbst einen Blick in die Neuübersetzung der Heimskringla des Snorre Sturleson geworfen hat, konnte er diesbezüglich auch direkt in dessen Olav Kyrre Saga fündig geworden sein, in der geschrieben steht:

Es war ein alter Brauch in Norwegen, dass der Hochstuhl des Königs mitten auf dem langen Podest stand und dass das Bier um die Feuerstelle [in der Mitte] herum [getragen?] wurde. Aber König Olav [Kyrre] war der erste, der die Hochbank quer durch die ganze Stube stellen ließ. Er war auch der erste, der die Ofenstuben [d. h. die Rauchstuben] bauen ließ.⁵⁹⁰

4.5.1.2 Die Stabkirche

Als nächstes möchte ich auf das Motiv der Stabkirche eingehen, das sich in *Die Brautfahrt in Hardanger* auf der Anhöhe rechts im Bild befindet und das Tidemand von innen in den bereits besprochenen *Gemälden Gottesdienst in einer norwegischen Kirche auf dem Land* (Abb. 63) und *Katechese in einer norwegischen Kirche auf dem Land* (Abb. 64) festgehalten hat.

Als malerisches und zugleich exotisches Motiv war die Stabkirche in Düsseldorf schon vor Entstehung des Werkes von Tidemand und Gude bekannt. Andreas Achenbachs wohl zur weiteren Verbreitung vorgesehene Lithographie von 1840 zeigt ein *Norwegisches Kirchweihfest*, das sich vor einer Stabkirche als pittoreskem Schauplatz abspielt (Abb. 120). Geigende Spielmänner und ein Salutschütze begleiten wie bei Tidemands und Gudes *Die Brautfahrt in Hardanger* die Feiernden. Die Stimmung jedoch ist in Achenbachs Werk sehr viel ausgelassener als bei Tidemands und Gudes Gemälde und erinnert an die burlesken Bauerndarstellungen niederländischer Künstler, hier nur vor norwegischer Kulisse.

det er den fede Birke-Bark, som i mange Aar ikke raadner; Deroven paa legges Torv eller Grønsvær 3 a 4 Fingre tyk, som tetter og varmer vel.”

⁵⁹⁰ Zitiert nach Brekke / Nordhagen / Lexau 2008, S 65. Die Auslassung ist von Brekke / Nordhagen / Lexau. Im Original: „Det var gamal skikk i Noreg at høgsetet til kongen var midt på langpallen, og at øl vart bore kring elden. Men kong Olav var den første som let gjera høgsetet tvert over stova. Han var også den første som let gjera omnstover.“

Trotz der Entfernung zur Hochzeitsgesellschaft im Boot und zum Betrachter erscheint die Stabkirche in *Die Brautfahrt in Hardanger* als ein monumental wirkendes, die umgebenden Bäume überragendes und durch ihre geschützte Positionierung in einem Wäldchen zugleich an einem verwunschenen Ort stehendes Baudenkmal. Tidemand und Gude wecken mit ihrem hölzernen Sakralbau Assoziationen an die steinernen Kathedralen der Gothik, die auf Gemälden älterer Künstler wie Caspar David Friedrich wie Phantasiegebilde direkt vor dem Betrachter auferstehen. Sie rücken ihre Kirche jedoch in die Ferne, so dass der Betrachter die Fahrt der Hochzeitsgesellschaft nicht nur in einem geographischen, sondern auch in einem zeitlichen Raum nachvollziehen kann. Die dargestellte Stabkirche ist sicher kein reines Phantasieprodukt, denn ihr Erscheinungsbild erinnert stark an ein besonderes norwegisches Kulturdenkmal, an die bereits besprochene Stabkirche in Heddal, die wegen ihrer komplizierten Architektur im 19. Jahrhundert viel Aufmerksamkeit erhielt (Abb. 122). Es handelt sich hierbei um eine vermutlich im 12. Jahrhundert entstandene Säulenstabkirche mit erhöhtem Mittelraum, mit einer kaum überschaubaren Anzahl von Dachflächen und Rundtürmen auf Chor und Apsis, die für Stabkirchen verhältnismäßig hoch in den Himmel ragen, einem Laubengang und Eingangsvorbauten.⁵⁹¹ Ein repräsentatives Kirchengebäude aus Telemark wurde also von den Künstlern in ihr eklektizistisches Abbild einer westnorwegischen Fjordlandschaft montiert.

Vor dem Hintergrund der vorherigen Ausführungen deutet sich bei der Frage nach dem Warum bereits an, dass die Stabkirche wie die Rauchstube ebenfalls die identitätsstiftende Funktion übernimmt, eine Brücke zurück ins „goldene Zeitalter“ Norwegens, ins Mittelalter, zu schlagen. Der Volkskundler Konrad Köstlin zieht vorschnelle Schlüsse, indem er in seinem Aufsatz die Behauptung aufstellt, die hölzernen Stabkirchen gebe es ausschließlich in Norwegen. Im benachbarten Schweden oder in Dänemark komme diese Gebäudeform nicht vor.⁵⁹² Genau genommen verhält es sich so, dass die Holzkirchen beispielsweise in Dänemark schon sehr viel früher als in Norwegen durch Steinkirchen ersetzt worden sind. Dennoch gelten die Stabkirchen, die eine Blütezeit vor allem in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts und zu Beginn des 13. Jahrhunderts erlebten, als Norwegens

⁵⁹¹ Vgl. Ahrens, Claus: *Die frühen Holzkirchen Europas* (Schriften des Archäologischen Landesmuseums; 7). Darmstadt 2001, Bd. 2, S. 282ff.

⁵⁹² Vgl. Köstlin, Konrad: *Folklore, Folklorismus und Modernisierung*. In: Schweizerisches Archiv für Volkskunde Bd. 87 (1991) 1-2, S. 52.

bedeutendster Beitrag zu einer europäischen Architekturgeschichte.⁵⁹³ Insofern kann man Stabkirchen als norwegische Besonderheit betrachten.

Aus denkmalpflegerischer Sicht machte Johann Christian Dahl auf die Stabkirchen aufmerksam, von denen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts allein 30 Stück abgerissen wurden.⁵⁹⁴ In seinem dreiteiligen Bildband *Denkmale einer sehr ausgebildeten Holzbaukunst aus den frühesten Jahrhunderten in den inneren Landschaften Norwegens*, das 1837 in Dresden mit deutschen und französischen Bildunterschriften erschien, setzte er sich für die Bewahrung der mittelalterlichen norwegischen Baukunst ein. Unter dem Einfluss der deutschen Altertumskunde, die er in Dresden kennengelernt hatte, beklagte er den schlechten Zustand mancher Kirchen und die architektonischen Veränderungen, die seit der Reformation vorgenommen worden waren.⁵⁹⁵ Dahl hatte das Abzeichnen und Aufmessen der Kirchen nicht selbst vorgenommen. Sein Schüler, der deutsche Maler und Architekt Franz Wilhelm Schiertz (1813-1887), hatte diese Aufgabe übernommen und die Grund- und Aufrisse und die Innenansichten u. a. der Stabkirchen in Urnes und Borgund in Westnorwegen und Heddal in der Telemark abgezeichnet, sowie auch teilweise deren Inventar, d. h. Taufbecken und Stühle festgehalten. Ormhaug weist darauf hin, dass das Interesse an der Publikation Dahls in Norwegen nur gering war. Zwar hatte Carl XIV. Johan etwa 20 Exemplare in Schweden verteilen lassen, doch in Norwegen sicherte sich unter den öffentlichen Institutionen nur die Universitätsbibliothek in Christiania ein Exemplar.⁵⁹⁶

Trotz oder gerade aufgrund des mangelnden Bewusstseins, gründete Dahl 1844 den ersten Alterumsverein in Norwegen (Foreningen til Norske Fortidminnesmerkers Bevaring), in dem u. a. auch die Maler Tidemand und Frich, der Historiker Rudolf Keyser, sowie der Architekt Johan Henrik Nebelong Mitglied wurden.⁵⁹⁷ Gemeinsam wollten sie den Verlust der alten Kirchenformen und Kulturdenkmäler aufhalten. Trotzdem konnten nur wenige Exemplare vor dem Abriss gerettet werden. Die

⁵⁹³ Vgl. Tschudi-Madsen, Stephan: *Stavkirke*. In: Aschehoug og Gyldendals store norske leksikon, Bd. 12. Oslo 1992, S. 652. Tschudi-Madsen (1923-2007) war ein norwegischer Kunsthistoriker und ehemaliger Generaldirektor des norwegischen Amtes für Kulturerbe.

⁵⁹⁴ Vgl. zu Dahls kulturpolitischem Engagement den Aufsatz von Ormhaug, Knut: *Johan Christian Dahl und die norwegische Kultur. Denkmalpflege – Nationalgalerie – Kunstvereine*. In: Ausst.Kat. Schleswig, Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloß Gottorf / München, Haus der Kunst 2002: Wolken – Wogen – Wehmut: Johan Christian Dahl 1788-1857, der Freund Caspar David Friedrichs, S. 137-144, insbesondere zu den Stabkirchen, S. 139f.

⁵⁹⁵ Vgl. Dahl 1837, Heft 2.

⁵⁹⁶ Vgl. Ormhaug 2002, S. 139.

⁵⁹⁷ Die Namen der Vereinsmitglieder entnehme ich Niemi 2003, S. 51.

Stabkirche von Garmo, die Tidemand 1843 in einer Zeichnung festgehalten hatte (s. Kap. 2.8.1 und Abb. 121) wurde kurz nach seinem Tod abgerissen und erst Jahrzehnte später im Jahr 1912 im Freilichtmuseum Maihaugen bei Lillehammer wieder errichtet. Die Kirche von Vang wurde von Dahl selbst gekauft und mit Hilfe des preußischen Kronprinzen Friedrich Wilhelm nach Krummhübel (heute Karpacz) im schlesischen Riesengebirge umgesiedelt.⁵⁹⁸

Während sich die Norweger erst durch ihre Suche nach den eigenen Wurzeln im Laufe der 1830er und 40er Jahre ihres architektonischen Erbes bewusst wurden, hatten deutsche Maler und Gelehrte ihr Interesse an der nordischen Baukunst schon früher bekundet und die Stabkirchen mit erhöhtem Mittelschiff als „Überreste(n) hölzerner Prototypen der Gotik“⁵⁹⁹ betrachtet. Das im Gemälde Tidemands und Gude links neben der Stabkirche stehende Gebäude kann somit als ein freistehender Glockenturm identifiziert werden und damit als hölzerne Variante, möglicherweise sogar als von Tidemand und Gude frei erfundene nordische Vorform eines italienischen Campanile interpretiert werden.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass Holzhäuser und –kirchen nicht erst seit Tidemand zum Bildmotiv erhoben wurden, sich aber durch seine Arbeit als norwegische Standardmotive festigten. Der Gedanke, der bei ihm und den anderen genannten Künstlern des 19. Jahrhunderts, die diese Motive ebenfalls aufgriffen, jedoch eine zentrale Rolle spielte, ist die Verwurzelung ihres nordischen Selbstbewusstseins in diesem mittelalterlichen Relikt.

⁵⁹⁸ Vgl. über Dahls Ankauf der Kirche von Vang Ormhaug 2002, S. 139f. In dem besprochenen Gemälde *Landschaft bei Kaupanger mit Stabkirche* (s. Kap. 4.5) hat Dahl die Ansicht der Stabkirche von Vang ins Bild gesetzt, weil die ehemals berühmte Stabkirche von Kaupanger im Lauf der Zeit starken baulichen Veränderungen ausgesetzt worden war. Vgl. <http://www.lempertz.com/71+M5629afd88fa.html> (aufgerufen am 27.06.2011).

⁵⁹⁹ Schama, Simon: *Der Traum von der Wildnis. Natur als Imagination*. München 1996, S. 260.

4.5.2 Gedichte, Lieder und Musik

Die Verherrlichung der heimatlichen Landschaft und das Beschwören einer gemeinsamen Geschichte können auch mit sprachlichen und musikalischen Mitteln ausgedrückt werden. Gedichte und Lieder können ebenso ein Zugehörigkeitsgefühl ausdrücken und erzeugen wie die Malerei. Im Folgenden möchte ich daher auf zwei bislang unbeachtete Liedtexte aus dem Nachlass Adolph Tidemands eingehen, um den literarischen Kontext aufzuzeigen, in dem *Die Brautfahrt in Hardanger* entstanden ist. Anschließend möchte ich ein Gedicht Henrik Wergelands in den Blick nehmen, das meines Erachtens als Vorlage für die Bedeutung, die der Region Hardanger in Tidemands und Gudes Bild gegeben wird, gedient haben kann. Als letztes gehe ich auf einen zeitgenössischen Repräsentanten des norwegischen Musiklebens ein, den Tidemand porträtiert und in eine der *Brautfahrt*-Versionen eingefügt hat.

Im Nachlass Tidemands befindet sich in der Handschrift des Künstlers auf einer aus einem Notiz- oder Skizzenbuch herausgerissenen Seite ein als „Volkslied“ bezeichnetes Gedicht (Abb. 123).

Du alter, Du frischer, du berghoher Nord,
Du stiller, du freudenreicher, Schöner!
Ich grüße dich schönstes Land auf der Erde,
Deine Sonne, deinen Himmel, deine grünen Wiesen.

Du thronest auf der Erinnerung der Vorzeit großer Tage.
Als geehrt dein Name flog über die Erde.
Ich weiß, daß du bist und Du bleibst was du warst,
Ach, ich will leben, ich will sterben im Norden!⁶⁰⁰

Bei näherer Betrachtung entpuppt sich das Lied als schwedisch-norwegische Nationalhymne, die vermutlich aus einem deutschen Liederbuch abgeschrieben wurde, das eine standardisierte Übersetzung des schwedischen Textes enthielt.

Im Lied wird weder „Schweden“ noch „Norwegen“ erwähnt, vielmehr begreift das lyrische Ich die beiden Länder als „Norden“. Dessen „Tugendhaftigkeit“ ist vor allem durch topographische Merkmale wie die hohen Berge, sowie historische Indikatoren aus der ruhmreichen Vergangenheit gekennzeichnet. Der schwedische Altertumsforscher und Ethnologe Richard Dybeck (1811-77) schrieb den zunächst

⁶⁰⁰ NBO Ms. fol. 4181 D 2g.

nur 2-strophigen Text *Du gamla, du fria, du fjällhöga Nord*, der eigentlich mit „Du alter, du freier, du berghoher Norden“ übersetzt werden müsste, für eine Volksmelodie aus dem schwedischen Västmannsland. Uraufgeführt wurde das Lied bei einer „Abendunterhaltung mit nordischer Volksmusik“ in Stockholm am 18. November 1844.⁶⁰¹ 1880 wurde das Lied offizielle Nationalhymne der schwedisch-norwegischen Union.⁶⁰²

Adriansen weist darauf hin, dass *Du gamla, du fria, du fjällhöga Nord* einerseits als Ausdruck des Skandinavismus verstanden werden kann, andererseits von den anderen nordischen Ländern als Ausdruck dafür interpretiert wurde, Schweden mit dem Norden gleichzusetzen.⁶⁰³ Da die angesprochenen Berge sich faktisch weniger in Schweden als vielmehr in Norwegen befinden,⁶⁰⁴ halte ich es dennoch für möglich, dass Tidemand den Text so interpretiert hat, dass nicht Schweden, sondern Norwegen für den Norden steht. Bezeichnend erscheint mir außerdem, dass das Lied offenbar in einer deutschen Übersetzung kursierte, was für das ausgesprochene Interesse der Deutschen im 19. Jahrhundert am Norden spricht.

Neben *Du gamla, du fria, du fjällhöga Nord* befindet sich in Tidemands Nachlass auch ein Text des in der Literaturgeschichte kaum untersuchten nationalromantischen Dichters Simon Olaus Wolff (1796-1859), der sich dezidiert nur auf Norwegen bezieht. Tidemand machte die Bekanntschaft mit dem Dichter und Maler im Jahr 1844.⁶⁰⁵ Dessen 6-strophiges Gedicht *Hvor herligt er mit Födeland* (Wie herrlich ist mein Heimatland)⁶⁰⁶, von dem Tidemand eine Abschrift aufbewahrt hat, wurde 1822 erstmals veröffentlicht. Noch während der Union mit Schweden diente es zeitweilig als norwegisches Nationallied.⁶⁰⁷ Zusammengefasst konstruiert Wolff seine Vorstellung einer norwegischen Identität aus der nordischen Mythologie sowie aus

⁶⁰¹ Dybeck hatte die Absicht, eine Grundlage für eine nationale schwedische Musikkultur zu schaffen, was ihm auch gelang, denn die Soirée war sehr gut besucht und das Programm wurde begeistert aufgenommen. Seitdem wurde das Lied immer als feierliche Schlussnummer seiner Konzerte gespielt. Vgl. Johnson, Leif / Martin Tegen: *Musiken i Sverige. Den nationella identiteten 1810-1920*. Stockholm 1992, S. 68f. Der Liedanfang wurde oft falsch, wie bei Tidemand, mit „Du alter, du frischer“ (Du gamla, du friska) statt wie es richtig heißt mit „Du alter, du freier“ (Du gamla, du fria) wiedergegeben. Die von Dybeck initiierte Form der Abendunterhaltung, die auch in Düsseldorf gepflegt wurde, führten Tidemand und sein Freund und Kollege Hans Fredrik Gude 1849 auch in der norwegischen Hauptstadt Christiania ein (s. Kap 5.2.1).

⁶⁰² Adriansen, Inge: *Hymnen und Flaggen im nationalpolitischen Zusammenhang des 19. Jahrhunderts*. In: Ausst.Kat. Berlin, Deutsches Historisches Museum 1997: Wahlverwandtschaft. Skandinavien und Deutschland 1800-1914, S. 40.

⁶⁰³ Vgl. Adriansen 1997, S. 40.

⁶⁰⁴ Vgl. Østergaard 1997, S. 30.

⁶⁰⁵ Aanderaa, Dag: *Wolff, Simon Olaus*. In: NBL, Bd. 10, S. 55.

⁶⁰⁶ NBO Brevs. 606: Wolff, Simon Olaus: Norsk nationalsang.

⁶⁰⁷ Aanderaa 2005, S. 55.

topographischen Merkmalen Norwegens, zu denen er Berge, Wasserfälle und das Meer zählt. In der vierten Strophe fügt Wolff auch musikalische Elemente ein und greift auf den Topos des tapferen, norwegischen Kriegers zurück. Er schreibt:

Ich habe die alten Sagen so gern!
Wenn die Luren durch das Tal ertönen,
Wehmütig zwischen den Birkenkronen,
Da träume ich vom Blut am Schwert,
Wenn der Wasserfall wild von den Klippen schäumt,
Sein monotoner Bass, der brummt,
da scheint es mir, als ob ich Klänge höre,
von Waffensturm und Skaldengesang.⁶⁰⁸

Als letztes möchte ich mich einem epischen Gedicht von Henrik Wergeland zuwenden, das 1844 erstmals publiziert wurde. Tidemand muss es aufgrund seiner Popularität gekannt haben, und war vielleicht sogar schon während des Entstehungsprozesses dabei. Denn während Tidemand auf seiner Reise durch Norwegen im Juli 1843 einen Halt in Eidsvoll machte, verweilte Wergeland, der gerade mit diesem Projekt begonnen hatte, bereits dort bei seiner kranken Mutter.⁶⁰⁹ Auffällig sind die direkten Bezüge zwischen Tidemands und Gudes Gemälde und diesem Gedicht.

In dem ebenfalls bislang nicht ins Deutsche übersetzte *Den engelske lods* (Der englische Lotse/Kapitän) lobpreist Wergeland in stimmungsvollen Naturbeschreibungen das „deilige Hardanger“, also das schöne, herrliche, wunderbare Hardanger. Er erzählt von „Naturens blide Toner“, „den sanften Tönen der Natur“ sowie „Naturens Majestæt“, der „Majestæt der Natur“ und dem „Følelsen af Freden, der er over Egnen gleden som et paradisk Skjær“, also dem „Gefühl des Friedens, das über die Gegend gegliedert ist wie ein paradiesischer Schimmer.“ Es ist die Rede von David, dem, frei übersetzt, einfachen Hirten, der dort durch sein Harfespiel zum König des Tales aufgestiegen sein soll. Wergeland beschreibt einen Fluss als „trofast Sanger“, als „treuen Sänger“, der dem Herzen „gamle Toner,

⁶⁰⁸ Die Lure ist ein Blasinstrument. Im Original:

„Jeg har de gamle Sagn saa kjær! / Naar Luren gjennem Dalen toner / Vemodigt mellem Birkens Kroner / Da drømmer jeg om Blod paa Sværd / Naar Fossen vildt fra Klippen skummer / Sin monotone Bas den brummer / Da tykkes mig, jeg hører Klang / Af Vaabenstorm og Skjaldesang.“

⁶⁰⁹ Vgl. Ystad, Vigdis: *Den engelske Lods: et Digt af Henrik Wergeland (1844)*. In: <http://wergeland2008.no/print.aspx?m=73&amid=918> (ausgedruckt am 10.03.2009)

svunden Lyst“, „alte Töne, eine verloren gegangene Freude“ vermittelt.⁶¹⁰ Hardanger wird zum Ziel zweier englischer Liebespaare, die durch viele widrige Umstände und Intrigen voneinander getrennt wurden und im Laufe des Gedichts wieder zusammengefunden haben.⁶¹¹ Nachdem jedoch alle Rückschläge überstanden sind, befolgen sie den Rat eines Kapitäns und lassen sich an diesem von Ruhe und Harmonie geprägten arkadischen Ort nieder.⁶¹² Diese Sichtweise auf die Region war neu für die Norweger. Nachdem Bischof Claus Pavels (1769-1822) aus Bergen um 1820 Lofthus in Hardanger besucht hatte, schrieb er in sein Tagebuch, dass er auf dieser Reise wenig „Naturschönheit“ (natureskiønhed) gesehen hätte. Er habe die Landschaft trotz einiger vorhandener Obstgärten und Äcker als wenig einladend und hauptsächlich als rau und unkultiviert empfunden.⁶¹³

Im Gemälde *Die Brautfahrt in Hardanger* wird der Harfner durch einen Geigenspieler ersetzt, der die Fahrt des Brautpaares und die Naturklänge, etwa das vom Ruder tropfende Wasser, musikalisch begleitet. Die Musik, neben der Poesie eine weitere „Schwesterkunst“⁶¹⁴ der Malerei, nimmt dadurch ebenfalls Eingang in das Gemälde und macht es zu einem mehrere Sinne ansprechenden Kunstwerk. Tidemand und Gude rekurren auf den bei Romantikern - beispielsweise bei Philipp Otto Runge - verbreiteten Vergleich der Künste.

Die Musik ist doch immer das, was wir Harmonie und Ruhe in allen drei andern Künsten nennen. So muß in einer schönen Dichtung durch Worte Musik sein, wie auch Musik sein muß in einem schönen Bilde.⁶¹⁵

Dieser Gedanke wird auch von Ludwig Richter in *Die Überfahrt am Schreckenstein* aufgegriffen. Parallelen zwischen Wergelands Gedicht, *Die Brautfahrt in Hardanger* und *Die Überfahrt am Schreckenstein* liegen in der Verwendung der antiken Lebensschiff-Allegorie, in der Nabsicht auf die Menschen - darunter Liebespaar und Musiker - und ihre Gemütslage sowie in der heimatlichen Landschaft als

⁶¹⁰ Meine Übersetzung bezieht sich auf die Publikation des Gedichts bei Jæger, Hermann (Hrsg.): *Henrik Wergeland. Samlede Skrifter. 1. Digte. Bd. 3: 1842-1845*. Kristiania 1919, S. 309f.

⁶¹¹ Ystad, Professorin für nordische Literatur an der Universität in Oslo, ordnet das Gedicht dem Genre der gotischen Romane zu. Vgl. Ystad 2008.

⁶¹² Vgl. Ystad 2008.

⁶¹³ Vgl. Danbolt, Gunnar: *Hardanger i romantisk belysning*. In: <http://kulturnett.ivist.no/Tusenaarsstaden/pdf/danbolt.pdf> (Download am 3.7.2011).

⁶¹⁴ Wittekind, Susanne: *Kunst fürs Volk – Ludwig Richters Dorfgeiger als Programmbild*. In: Buschmann, Renate / Marcel René Marburger / Friedrich Weltzien (Hrsg.): *Dazwischen. Die Vermittlung von Kunst. Festschrift für Antje von Graevenitz*. Berlin 2005, S. 166.

⁶¹⁵ Zitiert nach Wittekind 2005, S. 166.

Motivquelle. Projiziert Richter jedoch seine Vorstellungen von Heimat, Heimweh und Heimkehr auf Böhmen,⁶¹⁶ so übernimmt die Funktion des Hafens der Ehe, des von der Mythologie in die Gegenwart verlagerten Zufluchtsorts die westnorwegische Region Hardanger. Aus nationaler Perspektive ist diese Gegend, die mit Norwegen gleichgesetzt werden kann, paradiesisches Ursprungsland und Zukunftsort zugleich. Der Harfner wird bei Tidemand und Gude jedoch nicht nur durch einen Geigenspieler ersetzt. National überhöht wird das Geschehen durch das Einfügen einer zeitgenössischen norwegischen Berühmtheit in die vergrößerte Folge-Fassung des Gemäldes, die Ende des Jahres 1848 fertig gestellt wurde (Abb. 71 und 124). Gude schreibt in einem Brief an seine Verlobte Betsy am 20. Dezember 1848:

Heute steht Tidemand an meiner Staffelei und malt die letzten Striche an der Brautfahrt, und deshalb habe ich heute Ferien und nutze sie wohl gut, denke ich, indem ich hier sitze. Er malt Ole Bull als Spielmann vorne im Steven, und wir erwarten ihn jeden Augenblick; allerdings ist es sehr unwahrscheinlich, dass wir ihn erwischen, denn gestern ging T[idemand] um 11 Uhr hinunter, um ihn herauf zu holen, und er kam wieder um halb 3 – ohne Bull...⁶¹⁷

4.5.2.1 Ole Bull

Ole Bull (1810-80), der aus Bergen stammende Konzertviolinist, Komponist und spätere Förderer Edvard Griegs, repräsentierte Norwegen im 19. Jahrhundert musikalisch auf internationaler Ebene. Doch nicht nur mittels seiner Musik, auch durch seine politischen Äußerungen riss dieser charismatische Künstler sein Publikum mit. Bull genoss eine klassische Musikausbildung. Um gegen die große Konkurrenz bestehen zu können, nahm er auch norwegische Volksmusik in sein Repertoire auf. Er übernahm die Spielweise und die Lieder der Hardangergeiger aus seiner Heimat, die eine 6-saitige Geige, die sogenannte Hardangerfele, als Instrument

⁶¹⁶ Vgl. hierzu ausführlich in Spitzer, Gerd: *Die Überfahrt am Schreckenstein. 1837*. In: Ausst.Kat. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen / München, Bayerische Staatsgemäldesammlung. Neue Pinakothek 2003/04: Ludwig-Richter – Der Maler. Ausstellung zum 200. Geburtstag, S. 200-206.

⁶¹⁷ Zitiert nach Haverkamp 1980, S. 226. Im Original: „Idaag staaer Tidemand ved mit Staffellei og maler de sidste Strøg paa Brudfærden, og derfor har jeg idag Ferier og benytter dem vel godt, tænker jeg, naar jeg sidder her. Han maler Ole Bull som Spillemanden foran i Stævnen, og vi vente ham hvert Øieblik; rigtignok er det meget usandsynligt at vi faaer Tag i ham, thi igaar gik T. ned Kl. 11 for at hente ham herop, og han kom igjen Kl. halv 3 – uden Bull...”

benutzten und machte diese zu seinem Markenzeichen. Charakteristika seiner Musik waren der klare, weiche, singende Ton und eine Emotionalität, die Bull durch seine Fähigkeit in sehr hohem Tempo zu spielen, steigerte.⁶¹⁸

Gude berichtet seiner Verlobten Betsy von einem Konzert Bulls im privaten Kreis, dem er in Düsseldorf beiwohnen durfte.

Vergangene Woche war ich bei Arnolds, und dort spielten Ole Bull und die beiden Arnolds ein Trio von Beethoven. Du kannst dir wohl denken, mit welcher Genialität und mit welcher Reinheit diese drei Beethoven spielten – es war so, dass Halfdan [Kjerulf, ein norwegischer Komponist] und ich geradezu berauscht waren – so etwas habe ich noch nie gehört.⁶¹⁹

Bull war Tourneemusiker und über viele Jahre in ganz Europa unterwegs. 1843 ging er erstmals nach Amerika, wo er während nachfolgender Engagements eine Mischung aus Showbusiness und virtuosem Spiel etablierte, die großen Anklang fand. Für Bull, dessen fester Wohnsitz bei Paris war, wurde die Februarrevolution 1848 in Frankreich zum Auslöser, die europaweit kursierenden nationalistischen und patriotischen Ideen zu seinen eigenen zu machen. Wie seine Landsmänner Tidemand und Gude nutzte er diese politischen Ideale als Werkzeug, um die Wahrnehmung seiner Heimat im In- und Ausland zu verändern. Als berühmter Mann setzte er seine Popularität ein, um persönlichen und politischen Einfluss zu üben. Als Musiker und Künstler förderte er zugleich eine „eigene“ norwegische Musik und Musikszene, indem er nicht nur Volksmusik in seine Kompositionen mit einfließen ließ, sondern sich auch für ein norwegisches Theater als Plattform einsetzte, um das Bewusstsein um ein „eigenes“, norwegisches Kulturerbe zu stärken. Als Bull für Tidemand im Dezember 1848 Modell saß, befand dieser sich sowohl in Bezug auf seine Karriere, als auch im Rahmen seines kulturpolitischen Engagements auf einem Höhepunkt.⁶²⁰ Die Gelegenheit zu nutzen und Bull als Repräsentanten der Musik in Bauerntracht in ihre Komposition zu integrieren, ist daher nicht nur eine über romantisches Gedankengut hinausgehende humorvolle Idee der beiden Künstler Tidemand und Gude, die das gesellige Düsseldorfer Künstlerleben belegt, sondern auch ein lebender

⁶¹⁸ Vgl. Haugen Cai, Camilla: *Bull, Ole*. In: NBL, Bd. 2. Oslo 2000, S. 84-88.

⁶¹⁹ N.N.: *Hans og Betsy Gudes brevvæksling*. 1. Del: Forlovelsestiden. Kristiania 1924, S. 130f. Im Original: „I forrige Uge var jeg hos Arnolds, og der spille Ole Bull og begge Arnoldene en Trio af Beethoven. Du kan vel tænke Dig med hvilken Genialitet og med hvilken Reenhed disse tre spillede Beethoven – det var saadan, at baade Halfdan og jeg vare rent berusede – saadant havde jeg aldrig hørt.“

⁶²⁰ Vgl. Haugen Cai 2000, S. 84-88.

Beweis dafür, dass in diesem Bild die kulturelle Unabhängigkeit Norwegens bzw. die Konkurrenzfähigkeit mit anderen Ländern demonstriert werden soll. Die Geige, insbesondere die Hardangergeige, ging dadurch außerdem in das kulturelle Bewusstsein der Norweger über und gilt bis heute als das nationale Instrument schlechthin.⁶²¹

Gude fügt in seinem Schreiben an Betsy am Abend noch hinzu:

Dann kam Bull endlich und sitzt nun leibhaftig im Boot; Dunker hatte ein Frühstück mit Champagner als Lockmahlzeit eingesetzt und diese nahmen wir ein, als er fertig war – Welhaven kam dazu und es wurde lustig – Bull hielt eine Rede gegen den Skandinavismus und wir anderen dafür, aber es endete auf das allerfreundschaftlichste.⁶²²

4.6 Vergleich der verschiedenen Fassungen von *Die Brautfahrt in Hardanger*

Abschließend möchte ich mich einem Vergleich der ersten vier Brautfahrt-Fassungen widmen. Als erstes konzentriere ich mich auf die beiden Versionen von 1848 (Abb. 2 und 71). Zwar gleichen sich die beiden Kompositionen weitgehend, doch neben dem Porträt Ole Bulls, das in die zweite Fassung eingearbeitet wurde, gibt es noch weitere Details, die die Künstler verändert haben. Beispielsweise änderte Tidemand die Krone der Braut so ab, dass sie durch ihre Höhe nun mehr den norwegischen Brautkronen ähnelt. Ole Bull trägt zwar die gleiche Tracht wie der Spielmann der ersten Fassung, doch wurde ihm das Barett abgenommen. Auffällig ist außerdem, dass in der zweiten Version mehr Boote auf dem Wasser sind. Die Doppeldeutigkeit

⁶²¹ Mit diesem Stereotyp wird man auch heute als ausländischer Norwegisch-Schüler in Norwegisch-Unterrichtsstunden konfrontiert, vgl. beispielsweise die Karikatur eines Norwegers im Lehrbuch für fortgeschrittene Schüler von Sandvik, Margareth / Finn Aarsæther: *Typisk norsk? Tekstbok*. Oslo 1993, S. 7. Die Norweger hielten dieses Klischee beispielsweise auch beim Eurovision Song Contest 2009 mit ihrem folkoristischen Liedbeitrag *Fairytales* aufrecht, den der Interpret Alexander Rybak mit wildem Geigenspiel vortrug und mit dem er den Wettbewerb auch gewann.

⁶²² Zitiert nach Haverkamp 1980, S. 226. Im Original: „Saa kom Bull endelig, og nu sidder han lyslevende i Baaden; Dunker havde som Løkkemad anvendt en Frokost med Champagne, og denne indtog vi, da han var færdig – Welhaven kom til, og det blev moersomt – Bull holdt Tale mod Scandinavismen og vi andre for den, men det endte på det allervenskabeligste.”

der Fahrtrichtung wird aufgegeben, da man im Hintergrund erkennt, dass ein viertes Boot gemeinschaftlich ins Wasser geschoben wird. Auch Gude veränderte einige Details in seiner Landschaftsdarstellung. Beispielsweise sind die Häuser, die in der ersten Fassung hinter der Birke am Berghang stehen, verschwunden. Nur durch den emporsteigenden Rauch kann der Betrachter erahnen, dass hier ein Dorf liegt. Neu ist auch, dass der Blick auf die Stabkirche freigegeben ist. Das Wäldchen, der Glockenturm und die auf dem Fels davor stehenden oder sitzenden, winkenden Menschen wurden in der zweiten Version beiseitigt. Die Kirche wird frontal gezeigt, ihre Architektur ist vereinfacht und das Kreuz wurde von der Turmspitze genommen. Auf weitere Veränderungen weist Gude in einem Brief vom 20.11.1848 an seine Verlobte Betsy hin.

Was gibt es seit dem letztem Mal zu erzählen? Lass mich nun erstmal sehen, was ich gemalt habe, ich glaube, dass ich, als ich geschrieben habe, mit der Brautfahrt begonnen hatte; jetzt ist sie von meiner Hand fast fertig. Tidemand malt gerade die Figuren. Ich habe es gemalt, ohne das andere daneben zu haben und es ist folglich ein bisschen anders geworden, aber nach aller Ansicht besser als das erste; ich habe es mehr frühlingshaft gehalten; ich habe draußen auf der Landzunge mit der Kirche noch eine große blühende Traubenkirsche gemalt, und alles ist grüner, frischer und heller als auf der anderen.⁶²³

Für die zweite Brautfahrt-Version lässt sich feststellen, dass der an Richter und Schwind erinnernde lyrisch-märchenhafte Bildcharakter der ersten Fassung stilistisch zugunsten einer realistischeren Naturauffassung aufgegeben wurde.

Bei den beiden Versionen von 1853 befinden sich nun zwei vollbesetzte Boote im Bildvordergrund. Sie scheinen mitten auf dem Wasser anzuhalten und liegen so nah beieinander, dass sich zwei Männer einen Bierkrug vom einen zum anderen Boot reichen können. Vor allem die Unterschiede der 1853 nach Berlin verkauften Brautfahrt-Fassung (Abb. 73) sind im Vergleich zu denen von 1848 gravierend. Die

⁶²³ N.N.: Hans og Betsy Gudes brevveksling, 1924, S. 129. Im Original: „Hvad er der at fortælle siden sidst? Lad mig nu først see, hvad jeg har malt; jeg troer at jeg, da jeg skrev, havde begyndt paa Brudefarten; nu er den fra min Haand næsten færdig; Tidemand maler for Øjeblikket Figureerne. Jeg har malt det uden at have det Andet ved Siden af, og det er følgelig blevet lidt anderledes, men efter Alles Mening bedre end det Første; jeg har holdt det mere vaarligt; jeg har endog ude paa Kirkeodden malet en stor blomstrende Hæg, og Alting er grønnere friskere og lysere end paa det Andet.“ Gude vergleicht diese von ihm beschriebene Wiederholung von *Die Brautfahrt in Hardanger* mit seiner ersten Version des Gemäldes und weist auf einzelne Veränderungen hin. Versteht man dieses verbesserte Gemälde als zweite Fassung, wäre die erste Fassung von *Die Brautfahrt in Hardanger* diejenige, die sich in der Osloer Nasjonalgalleriet befindet. Es stellt sich vor diesem Hintergrund meiner Ansicht wiederholt die Frage, ob Haverkamps These einer nach wie vor unbekanntem Urversion der Brautfahrt, die vor 1848 entstanden sein soll, somit noch haltbar ist.

Staatsschiffmetaphorik ist gänzlich aufgehoben. Die Braut sitzt nun nicht mehr erhöht, sondern neben ihrem Bräutigam in der Mitte des vorderen Bootes. Der Gestus des nur noch mit einem einfachen Hut winkenden Bräutigams ist nicht mehr huldigend. Durch die veränderte Sitzposition, die Entfernung ihres Mantels und die Veränderung der Brautkrone gleicht die Braut nicht mehr einer Fürstin. Ihr Attribut, die Papierrolle, wurde ersetzt durch ein „håndakledd“, also einem mithilfe von Studien Flintoes (Abb. 93) und Tidemands (Abb. 83) eindeutig als „Handdeckchen“ zu identifizierendes Kleidungsstück einer Braut. Der Geigenspieler, der in den Fassungen von 1848 im Steven sitzt, macht für einen Trommelschläger Platz und steht nun an einer anderen Stelle im Boot. Der Salutschütze ist nur noch mit einer einfachen Pistole ausgestattet.

Auch die Versatzstücke der Landschaft haben sich verändert. Die detailreich geschilderte Ufervegetation, die sich bei den 1848er-Versionen und auch auf der 1853er Version, die nach England verkauft wurde (Abb. 72), rechts im Bild befand, wurde entfernt. Der Fjord wird nun zum Betrachter hin breiter. Man kann sich kaum vorstellen, dass Gude hier noch verantwortlich für die Darstellung der Landschaft gewesen sein soll, so stark fällt sie qualitativ ab. Ursprünglichkeits- und Ewigkeitstopoi werden zugunsten einer rein anekdotischen Schilderung aufgegeben. Im Hintergrund erkennt man außerdem, dass die trotz veränderter Details majestätisch wirkenden Stabkirchen der ersten drei Versionen durch ein weiß getünchtes Stein- oder Holzkirchlein ersetzt wurde. Erzeugt das nah an der Uferkante stehende und durch schräg einfallende Lichtstrahlen hervorgehobene Haus in der dritten Version gegenüber der in der zweiten Fassung hinzugefügten Traubenkirsche einen gewissen Nervenkitzel, so wirkt die Landschaftsdarstellung der vierten Fassung trotz der aufziehenden Wolken auf den heutigen Betrachter nur noch langweilig.

Während Tidemand und Gude vor allem in den Fassungen von 1848 mit Doppel- und Mehrdeutigkeiten spielen, Brauchtum aufrufen und brechen, kann man für die Wiederholungen feststellen, dass die beiden Künstler die identitätsstiftende Allgemeingültigkeit vor allem in der zweiten Wiederholung von 1853 so zurücknehmen, dass ein neues Gemälde mit neuer Aussage entsteht.

4.7 Ergebnis für *Die Brautfahrt in Hardanger*

Die kollektive Erinnerung an die durch Olav den Heiligen initiierte Bildung der christlichen norwegischen Nation thematisierte Tidemand wie aufgezeigt wurde bereits in früheren Werken (s. Kap. 2.6.). Auf dieser christlichen Wertegrundlage, die den Norden mit dem Süden zunächst auf eine Ebene stellt, baut Tidemands Bild der Norweger und Norwegens auf. Die Entwicklungen seit der Reformation und den Pietismus sieht Tidemand als das Fundament des neuen, „erweckten“ Norwegens, das er durch die haugianische Erweckungsbewegung auch im wörtlichen Sinn vermittelt und dem Betrachter als eine vom Volk, „von unten“ ausgehende Bewegung suggeriert. Protestantismus und Pietismus betrachtet Tidemand möglicherweise als Zeichen des Fortschritts und als symptomatisch für die im Norden existierende Moderne gegenüber dem Katholizismus im Süden.

Die Neugründung der Nation aus dem Geist der französischen Aufklärung manifestiert sich insbesondere in *Die Brautfahrt in Hardanger* durch das norwegische Grundgesetz, das die Braut, die das junge Norwegen personifiziert, mit sich trägt. Dieses Dokument ist die Legitimation, die Eintrittskarte der Norweger in die erste Reihe der „befreiten“ bzw. „geeinten“ europäischen Nationen des 19. Jahrhunderts und damit ebenfalls ein Zeichen des Fortschritts und der demokratischen Vorreiterschaft.

Wie *Die Haugianer* dient auch *Die Brautfahrt in Hardanger* der Erbauung des Betrachters und der Stärkung eines Nationalgefühls. Es erklärt, wer die Norweger sind oder sein wollen und was die Voraussetzungen ihres glücklichen und friedvollen Lebens sind. Es verstärkt im norwegischen Betrachter zugleich das Bewusstsein, rechtschaffener Bürger im Rahmen einer konstitutionellen Monarchie zu sein bzw. zeigt, wie man zu handeln hat, um die eigene Freiheit zu bewahren. Darüberhinaus unterstützt es die selbstbewusste Außenwirkung Norwegens. Denn während die beiden Öffentlichkeitsarbeiter Tidemand und Gude ihr an europäischer Kunst geschultes Können zeigen, befördern sie das Land mit Hilfe des Gemäldes aus seiner geographischen Randlage ins Zentrum der europäischen Wahrnehmung: Arkadien liegt im Norden.

5. Schluss und Ausblick

5.1. *Die Haugianer* und *Die Brautfahrt in Hardanger* als Schlüsselwerke der Konstruktion einer norwegischen Identität

Die vorliegende Arbeit hat es sich zum Ziel gemacht, die beiden prominenten, aber kaum untersuchten Gemälde *Die Haugianer* und *Die Brautfahrt in Hardanger* als Kunstwerke zu würdigen. Durch die Einbettung in den kunsthistorischen Kontext zeigte sich, dass die Gemälde auf Traditionen und Konventionen aufbauen, die teilweise der Historienmalerei entlehnt sind, so dass Genre- und Landschaftsmalerei aufgewertet werden. Zwar basieren die Bilder in ihrer Detailtreue auf einem nüchternen Naturstudium, doch steht nicht nur der Dokumentationsgedanke, sondern auch künstlerisches Interesse im Vordergrund. Dadurch, dass sich in Tidemands Werk jedoch Idealismus und Naturalismus vereinen, entsprechen die Gemälde den Bedingungen, die Tidemands Lehrer Schadow an jedes „wahre Kunstwerk“ stellt:

Es gibt zwei Hauptrichtungen in der bildenden Kunst, welche sich wesentlich von einander unterscheiden, nämlich die ideale und die naturalistische. Die erstere verlangt, dass in der Seele des Künstlers, vermöge der Einbildungskraft, ein poetisches Bild entstehe und derselbe sich demzufolge der Sinnenwelt bediene, um dies Bild in Form und Farbe zu realisiren. Die andere Richtung geht von der äussern Natur-Erscheinung aus und giebt derselben ein mehr oder minder dichterisches Gewand, nach Maassgabe der poetischen Fähigkeit des Künstlers. Die Bedingungen, vermöge welcher ein jedes wahre Kunstwerk entsteht, sind also: Ein mächtiges Ergriffensein vom darzustellenden Gegenstande und ein Zusammenwirken der höchsten Eigenschaften der Seele, nämlich Einbildungskraft, des Gefühls und des Verstandes, zur Realisirung (sic!) des besondern Gegenstandes in erkennbarer Gestalt. – Je nachdem diese Eigenschaften der Seele qualitativ und quantitativ vorhanden sind, je nachdem dieselben harmonisch und gleichmässig wirken, je nachdem wird das Kunstwerk mehr oder minder classisch werden.⁶²⁴

Da auf den heutigen Betrachter vor allem das Thema von *Die Haugianer* befremdlich wirkt, wurde das Gemälde mit Hilfe eines kulturhistorischen Zugriffs neu erfasst. Diese methodische Richtung wurde auch auf die Untersuchung von *Die Brautfahrt in Hardanger* übertragen. Es zeigte sich, dass die Gemälde als Sinnbilder

⁶²⁴ Schadow, Wilhelm von: *Ueber den Einfluss des Christenthums auf die bildende Kunst. Vorlesung gehalten am 30. September 1842 vor der General-Versammlung des Congrès Scientifique zu Strassburg*. Düsseldorf 1842, S. 3f.

zu betrachten sind, denen ein bürgerlich-national geprägtes Wahrnehmungs- und Deutungsmuster und damit ein identitätsstiftendes Konzept zugrunde liegt, das weit über die Einordnung als eine volkskundlich-romantische hinausgeht. Die Beschreibung Andersons der „Imagined Communities“ (s. Kap. 1.2.1) lässt sich daher sehr gut auf Tidemands Gemälde anwenden, da sich die bei Tidemand dargestellten Imaginationen dörflicher Gemeinschaften mit ihren „Face-to-face-Kontakten“⁶²⁵ im Rahmen seiner bildungspolitischer Intentionen ohne Weiteres auf die vorgestellten größeren Gemeinschaften, d. h. auf die norwegische Nation oder die damals im Sinne des Skandinavismus-Gedankens kursierende alternative Vorstellung eines nordischen Gesamtstaats übertragen lassen. In diesem Kontext stellt sich heraus, dass Norwegen in zunehmendem Maße mit dem Norden gleichgesetzt wird.

Da die Arbeit im Rahmen des Kieler Graduiertenkollegs *Imaginatio borealis* entstanden ist, möchte ich auf vier Strategien zur Konzeptualisierung von „Nördlichkeit“ verweisen. Sie wurden von den Mitgliedern des Kollegs erarbeitet und sollen deswegen im Folgenden kurz umrissen werden, da ich der Meinung bin, dass man die Gemälde Tidemands zumindest einem der Paradigmen zuordnen kann. Der „Norden“ wird bei allen vier Strategien dem „Süden“ gegenübergestellt. Der Begriff „Abiectio“ umschreibt die Verwerfung des „minderwertigen“ Nordens durch den Süden. Die „Aemulatio“ bezieht sich auf die Rivalität des Nordens mit dem Süden. Die Nachahmung des Nordens durch den Süden wird mit dem Begriff „Imitatio“ gekennzeichnet. „Vindicatio“ meint die Selbstbehauptung des Nordens gegen den Süden. Die Produzenten der abjektiven und imitatorischen Bilder des Nordens dienen der Stabilisierung des südlichen Selbstbildes.⁶²⁶ Daher können *Die Haugianer* und *Die Brautfahrt in Hardanger* nur der Strategie der Aemulatio und/oder der Vindicatio zugeordnet werden. Die Produzenten der aemulatorischen Bilder vom Norden haben ihren diskursiven Platz im Norden und konstruieren diesen als einen Raum, der „genauso positiv, wenn nicht gar positiver bewertet werden kann als der Süden.“⁶²⁷ Allerdings greifen sie für ihr Selbstbild des Nordens das idealisierte Selbstbild vom Süden auf.⁶²⁸ Am Beispiel von Gudes Rückbezug auf

⁶²⁵ Anderson 2005, S. 15.

⁶²⁶ Vgl. <http://www.uni-kiel.de/borealis/frameset.htm> (aufgerufen am 20.07.2007)

⁶²⁷ <http://www.uni-kiel.de/borealis/frameset.htm> (aufgerufen am 20.07.2007).

⁶²⁸ Vgl. <http://www.uni-kiel.de/borealis/frameset.htm> (aufgerufen am 20.07.2007).

klassizistische Programme wie die Darstellung einer arkadischen Landschaft, die jedoch in den Norden verlagert wird, wird dieser Mechanismus deutlich.

Am besten wird Tidemands und Gudes Absicht jedoch durch den Begriff der *Vindicatio* charakterisiert. Hier wird der Norden, d. h. Norwegen „als ein Raum konstruiert, der autonom für sich allein zu stehen behauptet.“⁶²⁹ Der Norden wird sogar als „höherwertig“ als der Süden eingeschätzt. Mit Hilfe der nicht mehr im Süden, sondern im Norden produzierten vindikatorischen Bilder lassen sich folglich Selbstbilder konstruieren, die die eigene, die nordische Identität festigen sollen.⁶³⁰ Anhand der untersuchten Gemälde bezieht sich dieser Vorgang sogar nur auf Norwegen. Als Süden kann nicht nur der hellenistische oder römische Süden, sondern auch das südlich gelegene Dänemark verstanden werden. *Die Haugianer* und *Die Brautfahrt in Hardanger* sind demnach der idealisierenden Vorstellung eines selbstbewussten Norwegens zuzuordnen, die „an kein Selbstbild vom Süden mehr rückgekoppelt sein will, aber möglicherweise des eigenen Fremdbildes vom Süden bedarf.“⁶³¹ Wenn Modernität und Nördlichkeit gleichgesetzt werden, ist der Effekt die Emanzipation vom Süden oder gar die Hybris.⁶³² Dies geschieht bei Tidemand, wenngleich es widersprüchlich erscheint, dass er die politische Fortschrittlichkeit Norwegens durch den Rückblick ins Mittelalter erklärt.

Anhand einiger Verse eines insgesamt 28-strophigen Festlieds vom 17. März 1856 wird allerdings ersichtlich, dass die Düsseldorfer einen durchaus humorvollen Umgang mit dem auch eine Angriffsfläche bietenden Selbstbewusstsein der Norweger pflegten. Das Gedicht handelt von einem fiktiven Malwettbewerb, den der französische Kaiser ausgerufen haben soll und der nun mithilfe einiger Damen die eingeschickten Werke bewertet. Vor den Werken sinnieren diese gemeinsam über die nationalen Eigenarten und sticheln ein wenig in Bezug auf die Arbeitsweise der Künstler und deren Bildinhalte. In Strophe 8 und 9 heißt es:

⁶²⁹ <http://www.uni-kiel.de/borealis/frameset.htm> (aufgerufen am 20.07.2007).

⁶³⁰ Vgl. <http://www.uni-kiel.de/borealis/frameset.htm> (aufgerufen am 20.07.2007).

⁶³¹ <http://www.uni-kiel.de/borealis/frameset.htm> (aufgerufen am 20.07.2007).

⁶³² Vgl. <http://www.uni-kiel.de/borealis/frameset.htm> (aufgerufen am 20.07.2007).

Aber il faut se depecher
Les Juger im Augenblick
Les Allemands sont tous trop lèchés
Les français ont trop de chique.

Les anglais à l'aquarelle
Malen schöner wie a l'huile
La Norwege [sic!] est bonne et belle
Mais trop Nationalgefühl.⁶³³

Tidemand gehört zu den Künstlern, die im Gedicht auch einzeln hervorgehoben werden.⁶³⁴ In Strophe 21 würdigt der Kaiser seine Leistung mit folgenden Worten:

Bei Bestattungen von Todten
Hört ein Kreuz zur Ceremonie,
Gebt d'rum Tiedemand [sic!] dem Gothen,
Une Medaille et la Croix aussi.⁶³⁵

Vor dem Hintergrund meiner eingangs formulierten These, dass es sich bei Tidemands Werken, um Inszenierungen eines Norwegenbildes handelt, führt mich dieses Zitat zu einem Ausblick auf die Rezeption sowohl der Person Tidemands als auch seiner Werke.

⁶³³ NBO Ms.fol. 4181 D4.

⁶³⁴ Tidemand wird als letztes genannt. Außer ihm werden auch Andreas und Oswald Achenbach, Carl Wilhelm Hübner, Hans Fredrik Gude, August Leu und der Norweger Morten Müller erwähnt.

⁶³⁵ NBO Ms.fol. 4181 D4. Hier wird vermutlich auf Tidemands Erfolg auf der Weltausstellung in Paris 1855 angespielt.

5.2 Rezeption und mediale Verbreitung

Im Folgenden möchte ich zurück ins Jahr 1848 gehen und die Rezeption der Gemälde *Die Haugianer* und *Die Brautfahrt in Hardanger* in den Blick nehmen.

Hans Fredrik Gude berichtete kurz nach Fertigstellung von *Die Haugianer* in einem Brief vom 8. März 1848 an seine Verlobte Betsy Anker von Tidemands Erfolg:

Sie haben wohl davon gehört, welches Glück Tidemand hier unten hat; es herrscht die einstimmige Meinung, dass er den ersten Rang unter den Genremalern in Deutschland einnimmt; vor acht Tagen verkaufte er sein großes Bild ‚Die Haugianer‘, das ein unglaublich schönes Bild ist, für 1500 Thaler hier an die Galerie; es wird nun in Kupfer gestochen; wir können stolz auf einen solchen Landsmann sein, und Tidemand wird es noch zu viel mehr bringen.⁶³⁶

Die Haugianer erregte nicht nur in Düsseldorf, sondern auch auf der Berliner Akademieausstellung im Jahr 1848 großes Aufsehen. Kritiker und Kollegen waren gleichermaßen beeindruckt von der Leistung des Norwegers:

Der Künstler, dessen Name uns seither unbekannt war, ist mit diesem Bilde, das zu den Glanzpunkten unsrer [der Berliner Kunst-] Ausstellung gehört und sich eines nicht ermüdenden Beifalls erfreut, plötzlich in die Reihe der Meister unsrer Zeit eingetreten – möge er die Kraft besitzen, diese Stelle zu behaupten und seine Meisterschaft immer fester und sicherer zu gründen!⁶³⁷

Tidemand war mit *Die Haugianer* der Durchbruch gelungen. Er hatte mit seinem Werk die Ideale und den Geschmack der Zeit getroffen. Fortan verkauften sich seine Gemälde gut und sie erzielten auch hohe Preise.⁶³⁸

Den Erfolg von *Die Haugianer* in Norwegen, der durch die Replik, die die Osloer Nationalgalerie 1852 bei Tidemand in Auftrag gegeben hatte, erklärt Malmanger damit, dass sich die Bilder aus der alltäglichen Erfahrung verstehen ließen. Diese Eigenschaft habe dem „untrainierten“ norwegischen Betrachter geholfen, einen Zugang zur Kunst zu finden.⁶³⁹ Die unverzügliche Bestellung der als „nationale Komposi-

⁶³⁶ N.N.: *Hans og Betsy Gudes brevvæksling*, 1924, S. 92f. Im Original: „De har vel hørt, hvilken Lykke Tidemand gjør hernede; det er den eenstemmige Mening, at han indtager den første Rang blandt Genremalerne i Tydskland; for 8 Dage siden solgte han sit store Billede ‚Haugianeren‘, som var et vidunderlig deiligt Billede, til Galleriet her for 1500 Th.; det bliver nu stukket i Kobber; vi kunne være stolt af en saadan Landsmand, og Tidemand vil kunne bringe det til noget endnu meer.”

⁶³⁷ T. L. S. (Kürzel nicht aufgelöst): *Berliner Briefe*. In: *Kunstblatt* 29, 1848, 47 (26. September 1848), S. 186.

⁶³⁸ Sørensen 2005, S. 183.

⁶³⁹ Vgl. Malmanger 2000, S. 132.

tion“⁶⁴⁰ verstandenen *Brautfahrt in Hardanger* durch den Osloer Kunstverein zeigt aber auch, dass es Tidemand nicht nur verstand, die Wunschträume des Städters vom einfachen Leben in dörflicher Gemeinschaft visuell umzusetzen, das sich in dessen Vorstellung durch bedrohte Werte wie Traditionsbewußtsein, Hilfsbereitschaft, Frömmigkeit und Respekt vor dem Alter niederschlug.⁶⁴¹ Vielmehr führte er den Norwegern den Wert ihrer scheinbar verlorenen, aber in den Tälern noch bewahrten ursprünglichen vor-dänischen Lebensform vor Augen. Aus zeitlicher Distanz betrachtet wirkte Tidemands Werk daher wie ein Befreiungsschlag für die nationalromantische Stimmung, die in Norwegen, aber auch auf dem Kontinent vorherrschte. Eine „wahrheitsgetreue“ Wiedergabe seiner Sujets unterstützte den Erfolg Tidemands. Im *Correspondenz-Blatt* des Düsseldorfer Kunstvereins stellte der Düsseldorfer Akademie-Professor Rudolf Wiegmann (1805-65) 1848 in Bezug auf *Die Haugianer* positiv heraus, dass „der Ausdruck der Köpfe und die Charakteristik des Einzelnen wie des Ganzen (...) von der ergreifendsten Wahrheit [sind].“⁶⁴² 1856 bekräftigt er seine Bewertung in Bezug auf alle Bilder Tidemands:

Mit bewundernswürdiger Treue und Liebe weiß er den Typus des norwegischen Bauern zu schildern in alle Einzelheiten seines Lebens und seiner Beschäftigung mit der größten Vertrautheit einzugehen. Das Charakteristische eines Volkes, wie der einzelnen Individuen desselben ist kaum lebendiger zu empfinden und wahrer darzustellen, wie es jedes der Bilder dieses Künstlers zeigt, in Leid und Lust und in jeder Situation des Lebens.⁶⁴³

Aus den beiden Zitaten geht hervor, dass das Kunstpublikum es zu würdigen wusste, wenn ein Gemälde sich sowohl durch einen interessanten Stoff als auch durch eine gute Malweise auszeichnete.⁶⁴⁴ „Je inniger eine ausgezeichnete Form mit einem fesselnden Inhalt zusammenfließt, um so besser das Kunstwerk.“⁶⁴⁵ Die Veredelung innerer bzw. äußerer Art⁶⁴⁶ wirkte unterstützend auf den Erfolg des Gemäldes beim Publikum. „... weiss uns der Maler [Genremaler] ausserdem noch durch seelische Motive, durch tiefer ausgearbeitete Individualitäten zu erfreuen und zu fesseln, so

⁶⁴⁰ Zitiert nach Haverkamp 1980, S. 224.

⁶⁴¹ Vgl. Boekels 1999, S. 89.

⁶⁴² Wiegmann, Rudolf [vermutl.]: *Neueste Bilder*. In: *Correspondenz-Blatt des Kunstvereins für die Rheinlande und Westphalen zu Düsseldorf* 4 (1848) 1 (März), S. 6.

⁶⁴³ Wiegmann, Rudolf: *Die Königliche Kunst-Akademie zu Düsseldorf. Ihre Geschichte, Einrichtung und Wirksamkeit und die Düsseldorfer Künstler*. Düsseldorf 1856, S. 320f.

⁶⁴⁴ Vgl. Boekels 1999, S. 37.

⁶⁴⁵ Zitiert nach Boekels 1999, S. 37.

⁶⁴⁶ Vgl. Boekels 1999, S. 82. Die Veredelung innerer Art meint die Verstärkung des erbaulichen Gehalts eines Gemäldes. Die Veredelung nach außen bedeutet die Monumentalisierung des Genrebildes durch ein großes Bildformat.

wird man ihn um so viel höher schätzen müssen.“⁶⁴⁷ Die Begriffe Wahrheit und Lebendigkeit wurden, wie Rauch in einem anderen Zusammenhang feststellt „also nicht im Sinne der Wiedergabe realer Verhältnisse verstanden, sondern im Hinblick auf das Zeitlose, Immergültige einer höheren Ordnung.“⁶⁴⁸

5.2.1 Lebende Bilder

Ihre unmittelbare Wirkung zeigte auch die Präsentation der Werke als Tableaux vivants auf Künstlerfesten in Düsseldorf und Christiania. Bei dieser Kunst- und Unterhaltungsform handelt es sich um „szenische Arrangements von Personen, die für kurze Zeit stumm und bewegungslos gehalten werden und sich so für den Betrachter zu einem Bild formieren.“⁶⁴⁹

Gude schrieb an seinen Freund, den Komponisten Halfdan Kjerulf, über eine Tableau-vivant-Vorstellung, die am 11. März 1848 in Düsseldorf stattgefunden hat:

Gestern war hier ein Fest, so brillant wie es nur möglich ist, wo es so viele Künstler gibt; es fand zugunsten der armen Schlesier statt, und nachdem wir heute die Einnahmen gezählt haben, kamen wir auf 712 Th., also ziemlich viel, wenn man bedenkt wie wenig Geld die Leute zur Zeit in der Lage sind auszugeben. Schon vor drei Wochen haben wir mit den Vorbereitungen dafür begonnen, ich sage wir, weil ich die Ehre hatte Mitglied des Komitees zu sein und weil ich die Aufgabe hatte einen ganzen Teil der Dekorationen zu malen, und du kannst glauben, es war mühsam und anstrengend.; es sollten Kulissen für sechs Bilder gemalt werden und jede war 25 bis 30 Fuß breit. Es wurden zwei italienische Bilder von Winterhalter dargestellt, ferner das norwegische Brautgefolge von Tidemand und mir, Klosterhof von Lessing, Clotilde von Leutze und schließlich die Schlacht bei Waterloo. (...) Flamm und Oswald halfen mir bei meinem Bild, und es war ein wahres Vergnügen es zu malen – denke dir, in diesen ungeheuren Dimensionen. Die hübschesten Damen in Düsseldorf hatten wir aufgetrieben, um in den Bildern zu stehen, darunter ein paar Prinzessinnen und Gräfinnen, und meine Braut [Betsy] sah herrlich aus mit dem gelösten Haar und der Silberkrone auf dem Kopf. Flamm war der Bräutigam und sah herrlich aus mit den stehenden Flipper und der feuerroten Weste, und

⁶⁴⁷ Zitiert nach Boekels 1999, S. 84. Auslassung und eckige Klammer von Boekels.

⁶⁴⁸ Vgl. Rauch, Alexander: *Klassizismus und Romantik: Europas Malerei zwischen zwei Revolutionen*. In: Toman, Rolf (Hrsg.): *Klassizismus und Romantik. Architektur, Skulptur, Malerei, Zeichnung 1750-1848*. Köln 2000, S. 428.

⁶⁴⁹ Jooss, Birgit: *Lebende Bilder. Körperliche Nachahmung von Kunstwerken in der Goethezeit*. (Diss. München 1998). Berlin 1999, S. 13. Vgl. ebd. zur genaueren Begriffserklärung und Abgrenzung, S. 19ff.

du hättest segen sollen, mit welcher Begeisterung er sich hochlehnte zu seiner Braut und ihr in die Augen sah. (...) ich hatte nicht wenig Angst um mein Bild, vor allem, weil die ersten Bilder nicht beklatscht wurden (...). (...) stell dir unsere Überraschung vor, das Publikum brach aus in Bravorufe und Applaus, der kein Ende nehmen wollte, und zweimal wurde ‚da capo‘ gerufen mit einem Alarm, der uns zwang, es zweimal zu wiederholen, obwohl die Figuren schon aufgestanden waren. Das war ein merkwürdiges Gefühl, so wie wir Maler [es] bei einem derartigen Triumph gewohnt sind. Die Schlacht bei Waterloo wurde auch ein rasender Erfolg, und der wurde von einem Sturm von fernen und nahen Trompeten und Trommeln, Kanonen- und Gewehrschüssen begleitet, so dass man glaubte mitten in der Schlacht dabei zu sein. - Heute höre ich von allen Seiten, dass das Brautgefölge am besten gelungen war, und Tidemand und ich sind natürlich ganz glücklich.⁶⁵⁰

Die Februarevolution in Frankreich im Jahr 1848 breitete sich rasch in Deutschland aus und die meisten norwegischen Maler reisten daher im Sommer nach Norwegen. Nach dem großen Erfolg der Tableaux vivants in Düsseldorf, wollte Gude etwas Vergleichbares in Christiania probieren. Auf seine Initiative hin arrangierte der Kunstverein drei Festabende im Christiania Theater mit lebenden Bildern nach Tidemand und Gudes Gemälden. Von Gedichten und Musik begleitet wurde die Veranstaltung zu einem Gesamtkunstwerk ganz im romantischen Sinne und zugleich zu einem Riesenerfolg.⁶⁵¹

Krönender Abschluß des Abends war die Aufführung von *Die Brautfahrt in Hardanger*. In Begleitung von Andreas Munchs eigens für die Aufführung geschriebenen Gedicht „Der aander en tindrende Sommerluft varmt over Hardangerfjords

⁶⁵⁰ Moe, Wladimir (Hrsg.): *Halfdan Kjerulf. Av hans efterlatte papirer 1847-68*. Kristiania 1918, Bd. 2, S. 10f. Franz Winterhalter (1806-1873) war Porträt – und Genremaler. Albert Flamm (1823-1906) war wie Oswald Achenbach (1827-1905) Landschaftsmaler. Im Original: „Igaar var her en Fest, saa brilliant som det blot er muligt, hvor der er saa mange Kunstnere; det var til Fordeel for de fattige Schlesier, og ved idag at tælle de indkomne Penge, fandt vi 712 Th., altsaa temmelig betydelig, naar man betænker, hvor lidet Folk er oplagt til at give Penge ud i denne Tid. Allerede for 3 Uger siden begyndte vi Forberedelserne dertil, jeg siger vi, fordi jeg havde den Ære at være Medlem af Comiteen, og fordi jeg havde det Arbeide at male en heel Deel af Decorationenene, og Du kan troe, vi har havt Slid og Slæb dermed; der skulde males Decorationer til 6 Billeder, og hver Decoration var 25 à 30 Fod lang. Der blev stillet 2 italienske Billeder af Winterhalter, dernæst det norske Brudefølge af Tidemand og mig, Klosterhof af Lessing, Clotilde af Leutze og til Slutning Slaget ved Waterloo. (...) Flamm og Oswald hjalp mig ved mit Billede, og det var en sand Fornøielse at male det – tænk i disse uhyre Dimensioner. De smukkeste Damer i Düsseldorf har vi oppdrevet til at staae i Billederne, deriblandt et par Princesser og Grevinder, og min Brud saae prægtig ud med det udslagne Haar og Sølvkronen paa Hovedet. Flamm var Brudgommen, og saae herlig ud med de staaende Flipper og den ildrøde Vest, og Du skulde seet, med hilvken Begeistring han lænte sig op til sin Brud og saa hende i Øinene.(...) jeg var ikke lidet bange for mit Billede, især da de første Billeder ikke blev beklappet (...). (...) tænk dig vores Overraskelse, Publikum brød ud i Bravo og Klappen, som ingen Ende vilde tage, og der blev to Gange raabt da capo med en Allarm, som tvang os til at gjentage det to Gange, omendskjøndt Figurerne allerede vare staaet op. Det var en underlig Følelse, saaledes som vi Malere ere vante til denslags Triumph. Slaget ved Waterloo gjorde ogsaa en rasende Lykke, og det var ledsaget af en Storm af fjerne og nære Trompeter og Trommer, Kanon- og Geværskud og Kruttdamp, saa man troede sig midt i Slaget. - Idag hører jeg fra alle Kanter, at Brudefølget havde gjort den meste Lykke, og Tidemand og jeg ere naturligviis ganske lykkelige.“

⁶⁵¹ Vgl. Lange 2003, S. 10

Vande“ (Es atmet eine zitternde Sommerluft warm über dem Wasser des Hardangerfjord), das unter der Leitung Halfdan Kjerulfs (1815-68), der das Stück vertont hatte, von einem Männerchor vorgetragen wurde, war dieses lebende Bild die „Pracht Nummer“ (Pragtnummer)⁶⁵² des Programms und wurde mit nicht enden wollender Begeisterung vom Publikum aufgenommen. Als Zugabe setzte sich der ebenfalls aus dem Ausland zurückgekehrte Ole Bull als Geigenspieler ins Boot.⁶⁵³

5.2.2 Förderung durch das schwedisch-norwegische Königshaus

Infolge dieser Ereignisse und der Verdienste für seine Heimat erhielt Tidemand von König Oscar I. 1849 den St. Olavs Orden sowie Aufträge für Oscarshall, das neu erbaute königliche Lustschloss auf der Halbinsel Bygdøy bei Oslo. Das Schloss wurde nach den Plänen Johan Henrik Nebelongs zwischen 1847 und 1852 im Stil einer neogotischen Burg errichtet. Tidemand und sein Freund Joachim Frich gestalteten die Wandgemälde des Speisesaals. Im selben Jahr ließ Tidemand sich endgültig in Düsseldorf nieder. Die Förderung durch den schwedisch-norwegischen König endete damit nicht. 1856 stellte Tidemand ein weiteres Gemälde, *Heimkehr des verwundeten Bärenjägers* (Abb. 125), für Oscar I. fertig. In diesem Gemälde bestätigt Tidemand sein Bild des Norwegers als Ehemann und Vater, kurz als königstreuen Staatsbürger, den eine eher defensive, den Frieden fördernde Tapferkeit auszeichnet. Ein erlegter Bär liegt dem heimgekehrten jungen Norweger, der zwar im Gegensatz zu seinen beiden Begleitern verwundet, aber im Kampf erfolgreich war, in der heimischen Stube zu Füßen. Deutlicher als in *Die Haugianer* steht der Parameter „Außen“ in dem Bärenjäger-Gemälde meines Erachtens in Wechselbeziehung mit dem „Innen“. Zuhause, im Kreis der Familie, umgeben von den sie umsorgenden Frauen und den herbeieilenden Kindern schildern die drei heimgekehrten Bärenjäger die schmerzhaft Auseinandersetzung mit dem Bären bzw. der gefährlichen Außenwelt, in der sie buchstäblich und im metaphorischen Sinn ihren Mann standen. Asso-

⁶⁵² Dietrichson I, S. 187.

⁶⁵³ Vgl. Lange 2003, S. 10.

ziationen an verwundete Kriegsheimkehrer und das bei Uhland beschriebene Leid des schmerzhaften Verlusts eines Kameraden (s. Kap. 5.3.1) werden geweckt. Tidemand zeigt Männlichkeitsstereotype wie Tapferkeit und Mut auf, die Betonung legt er jedoch auf die gemeinschaftliche Bewältigung von Bedrohungen, die verantwortungsvolle Aufgabe der Männer als Familienväter, ihren temporären Rückzug ins Heim bzw. in die Heimat zu den zurückgebliebenen Frauen und Kindern, also einer Art privatem und nationalem Sanatorium zur Heilung körperlicher und seelischer Wunden. Mit dem Bärenjäger-Motiv lassen sich zudem erneut germanische Verwandtschaftsverhältnisse aufzeigen. Heinrich Heine (1797-1856) hatte den deutschen Michel einen „Bärenhäuter“ genannt,⁶⁵⁴ und einige im Zuge der Wiederbelebung des Nibelungenstoffes entstandene Illustrationen u. a. von Peter Cornelius, Carl Sandhaas (1801-59) und Ferdinand Fellner (1799-1859) schildern Siegfrieds Kampf gegen den Bären (Abb. 126 und 127). Zeigen die genannten Künstler, die das Nibelungenlied und die darin vermittelten Werte und Tugenden als Quelle für die Konstituierung eines deutschen Selbstverständnisses nutzten,⁶⁵⁵ den Bärenhäuter Siegfried in heroischer Aktion, so wählt Tidemand für sein Gemälde, das das Bärenjäger-Motiv zu einem eigenständigen Bildsujet aufwertet, die Situation nach dem vermeintlich spektakulären Kampf.

Die Aufzeichnungen Emil Tidemands lassen vermuten, dass Adolph Tidemand das Bildthema selbst wählen durfte.⁶⁵⁶ Doch auch falls der Künstler Vorstellungen des Königs verwirklicht haben sollte, würde dies umso mehr bedeuten, dass die im Bild vermittelten Tugenden einerseits ein zu den vorherigen Ausführungen widersprüchlich wirkendes Bekenntnis des Künstlers zur norwegisch-schwedischen Union sind und andererseits auch vom König selbst zum Zweck königlicher Treue und Gefolgschaft und damit zur Festigung der Monarchie genutzt wurden.

⁶⁵⁴ Vgl. Riha, Karl: *Der deutsche Michel. Zur Ausprägung einer nationalen Allegorie im 19. Jahrhundert*. In: Link, Jürgen / Wulf Wülfing (Hrsg.): *Nationale Mythen und Symbole in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Strukturen und Funktionen von Konzepten nationaler Identität (Sprache und Geschichte; 16)*, Stuttgart 1991, S. 146f.

⁶⁵⁵ Das Nibelungenlied ist von zentraler Bedeutung für das deutsche Selbstverständnis. Germanisten und Künstler des 19. Jahrhunderts deuteten die im Nibelungenlied vertretenen Werte als kollektive Grundzüge des deutschen Wesens und damit durch die Epochenbrüche kontinuierlich bewahrte, angeblich deutsche Kardinaltugenden. Vgl. zur patriotischen Begeisterung für das Nibelungenlied zur Zeit der Freiheitskriege Schulte-Wülwer, Ulrich: *Das Nibelungenlied in der deutschen Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts* (Kunstwissenschaftliche Untersuchungen des Ulmer Vereins, Verein für Kunst- und Kulturwissenschaften; 9.). (Diss. Kiel 1974). Giessen 1980, S. 30ff. Zur Rezeption der Nibelungensage in Düsseldorf siehe ebd. insbesondere S. 138-144.

⁶⁵⁶ Noch heute ist das Gemälde im Besitz des schwedischen Königshauses. Vgl. Ausst.Kat: Åmot, Stiftelsen Modums Blaaarveværk 1984: *Adolph Tidemand 1814-76 og Hans Fredrik Gude 1825-1903*, S. 59f.

5.2.3 Lithographie

Tidemands Gemälde fanden ihre mediale Verbreitung auch in Form der neuen Drucktechnik der Lithographie. Durch den Verleger Nils Christian Tønsberg (1813-97) wurde „das Nationale“ zur Handels- und Massenware. Durch seine Reproduktionen wurden die Werke Tidemands für jedermann erschwinglich.⁶⁵⁷ Wie in *Udvalgte norske Folkelivsbilleder efter Malerier og Tegninger af Adolph Tidemand* (Ausgewählte norwegische Volkslebenbilder nach Gemälden und Zeichnungen von Adolph Tidemand), wovon sich ein Exemplar in der Osloer Nationalgalerie befindet, sind die ausführlichen Bilderklärungen oftmals auch in Englisch und Deutsch beigelegt, so dass die Bücher international verbreitet werden konnten. Führende Autoren wie der Dichter Andreas Munch, übernahmen in der Regel die Aufgabe, die Bildtexte zu formulieren.⁶⁵⁸

Sogar vom Blakerstuhl (s. Kap. 3.1), der seit 1850 im Bestandskatalog des Kulturhistorischen Museums in Oslo verzeichnet ist und dem heutigen Museumsbesucher im Mittelaltersaal präsentiert wird, gab es eine Farblithographie. Sie wurde jedem neuen Mitglied des von Johan Christian Dahl initiierten Altersvereins als Willkommensgeschenk überreicht.⁶⁵⁹

⁶⁵⁷ Vgl. Seip, Anne-Lise: *Det norske „vi“ – kulturnasjonalisme i Norge*. In: Sørensen, Øystein (Hrsg.): *Jakten på det norske. Perspektiver på utviklingen av en norsk nasjonal identitet på 1800-tallet*. Oslo 1998, S. 109.

⁶⁵⁸ Vgl. Tønsberg, Christian (Hrsg.): *Udvalgte norske Folkelivsbilleder efter Malerier og Tegninger af Adolph Tidemand*. Christiania 1864, o. S.

⁶⁵⁹ Vielen Dank an Mona Bramer Solhaug vom Kulturhistorischen Museum Oslo für diese Auskunft.

5.2.4 Weltausstellungen

Weltausstellungen waren in erster Linie Orte, an denen die Nationen mit ihren technischen Erfindungen und ihrem wirtschaftlichen Fortschritt miteinander konkurrierten, aber mehr und mehr wurden sie auch zum Ort der Darstellung nationaler kultureller Identität, zum Ort, an dem die nationalen Kulturen miteinander wetteiferten.⁶⁶⁰

Tidemand erregte mit *Die Haugianer* auf der Weltausstellung in Paris 1855 Aufsehen auf diesem internationalen Parkett. Dort machte sich die Krise der Historienmalerei insofern bemerkbar, als dass Genre- und Landschaftsmalerei verstärkt Anerkennung beim Publikum fanden.⁶⁶¹ Tidemand wurde in der Presse von bedeutenden Kritikern gelobt und mit der Medaille erster Klasse sowie mit dem Kreuz der Ehrenlegion geehrt.⁶⁶² Die Kritik des einflussreichen Verlegers, Kunsttheoretikers und Dichters Maxime Du Camp (1822-94)⁶⁶³ bezüglich des Gemäldes *Die Haugianer* war jedoch eher zurückhaltend und entsprach damit nicht dem breiten Konsens:

Si M. Tidemand veut bien perdre la fâcheuse habitude qu'il a d'écarquiller outre mesure les yeux de ses personnages, et s'il peut arriver à moins de lourdeur dans la touche, il parviendra certainement à faire un peintre remarquable. Le premier de ces défauts est très-saillant et même choquant dans la composition (...); tous les acteurs de cette scène, bien distribuée et sagement éclairée, ont, avec leur regard fixe et arrondi, des apparences de fous mystique.⁶⁶⁴

⁶⁶⁰ Göttisch-Elten, Silke: *Populäre Bilder vom Norden im 19. und 20. Jahrhundert*. In: Engel-Braunschmidt, Annelore u. a. (Hrsg.): *Ultima Thule. Bilder des Nordens von der Antike bis zur Gegenwart (Imaginatio borealis. Bilder des Nordens; 1)*. Frankfurt a. M. u. a. 2001, S. 128.

⁶⁶¹ Maxime Du Camp geht in seinem Salonbericht zur Weltausstellung von 1855 ausführlich auf die Krise der Historienmalerei ein. Nur durch die Hinwendung zu zeitgenössischen Themen könne seiner Ansicht nach der Niedergang der Historienmalerei überwunden werden. Vgl. Du Camp, Maxime: *Les Beaux-Arts à l'Exposition universelle de 1855*. Paris 1855, S. 14-29.

⁶⁶² Vgl. Dietrichson II, S. 29ff.

⁶⁶³ Vgl. Brunotte, Jörn: *Kommentar zu Maxime Du Camp, Les Beaux-Arts à l'Exposition universelle de 1855*. In: Gaethgens, Thomas W. / Uwe Fleckner (Hrsg.): *Historienmalerei (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren; 1)*. Berlin 1996, S. 340.

⁶⁶⁴ Du Camp 1855, S. 342f.

5.2.5 Skandinavische Künstlerkolonie in Düsseldorf

Tidemands Erfolg wurde für viele Norweger der Auslöser, zum Studium nach Düsseldorf zu kommen. Etwa 40 norwegische Maler folgten ihm nach Düsseldorf und hatten „eine stärkere oder schwächere Verbindung“ an die Malerschule.⁶⁶⁵ Auf der Akademieausstellung in Stockholm im Jahr 1850, die als gesamt-nordische Manifestation gedacht war, hatten Tidemand und Gude mit ihren „typisch norwegischen“ Gemälden eine so große Wirkung auf die Schweden, dass diese infolgedessen nach Düsseldorf gingen, um „schwedisch“ zu werden.⁶⁶⁶ So konnte die norwegische Malerei, wie auch allgemein die skandinavische, durch das Wirken Tidemands in Deutschland Anschluss an die europäischen Kunstentwicklungen finden.⁶⁶⁷ In der Brockhausausgabe von 1886 ist Tidemand daher als „einer der bedeutendsten Genremaler der neuern Zeit“⁶⁶⁸ verzeichnet. In der neu bearbeiteten Auflage von 1903 wurde dieser Eintrag zwar verkürzt zu „norwegischer Genremaler“,⁶⁶⁹ doch gibt es seit dieser Ausgabe – und dies ist als Verdienst Tidemands zu sehen – erstmals einen eigenständigen Eintrag zur skandinavischen Kunst mit einer Abbildung von *Die Haugianer*.⁶⁷⁰

Auch über die Grenzen Europas wurde Tidemand bekannt. Im Archiv der Kunstakademie Düsseldorf findet sich der Nachweis, dass er im Jahr 1851 auch in der Düsseldorf Gallery in New York mit mindestens zwei Gemälden vertreten war: *The female quack in Norway* (1849) und *The Incantation of Norwegian Soothsayer upon a sick child* (1850).⁶⁷¹

⁶⁶⁵ Askeland, Jan: *Die norwegischen Düsseldorfer*. In: Ausst.Kat. Düsseldorf, Kunstmuseum 1976: Düsseldorf und der Norden, S. 11.

⁶⁶⁶ Vgl. Lindwall, Bo: *Det tidiga 1800-talet*. In: Sandström, Sven (Hrsg.): *Konsten i Sverige*, Bd. 2: Från 1800 till 1970. Stockholm 1988, S. 120. Eine Übersicht von Karl Vogler aus dem Jahr 1963 über die nachweisbaren skandinavischen Künstler in Düsseldorf, die nicht weniger als 155 Namen umfasst, findet sich in einem Katalog der Galerie Paffrath. Wie mir Herr Paffrath schriftlich mitteilte, ist dieser Katalog allerdings vergriffen und damit für mich nicht einsehbar.

⁶⁶⁷ Vgl. Hütt, Wolfgang / Martina Sitt : *Tidemand, Adolph*. In: Ausst.Kat. Wuppertal, Von der Heydt-Museum 2003: Das irdische Paradies. Sammlung Volmer, S. 153.

⁶⁶⁸ N.N.: *Tidemand, (Adolf)*. In: Brockhaus' Conversations-Lexikon. Allgemeine deutsche Real-Enzyklopädie, Bd. 15. 13. Auflage Leipzig 1886, S. 679.

⁶⁶⁹ N.N.: *Tidemand, Adolf*. In: Brockhaus Konversations-Lexikon, Bd. 15. 14. neubearbeitete Auflage Leipzig, Berlin, Wien 1903, S. 818

⁶⁷⁰ N.N.: *Skandinavische Kunst*. In: Brockhaus Konversations-Lexikon, Bd. 14. 14. neubearbeitete Auflage Leipzig, Berlin, Wien 1903, S. 1013ff.

⁶⁷¹ Vielen Dank an Dr. Dawn Leach, Leiterin des Archivs der Kunstakademie Düsseldorf, die über die Künstler, die in der Düsseldorf Gallery vertreten waren, ein Verzeichnis angefertigt hat. Die Düsseldorf Gallery wurde 1849 in New York von John Godfrey Boker (eigentlich Johan Gottfried Böker) gegründet und ist in der Folge der deutschen Massenauswanderung nach Amerika zu sehen. Vgl. Gerdts, William H.: *Die „Düsseldorf Gallery“*. „Die Düsseldorf Gemäldesammlung bildete eine Ära der amerikanischen Kunst“. In: Ausst.Kat. Berlin, Deutsches Historisches Museum, 1996:

Die Mitgliedschaften bei mehreren europäischen Kunstakademien bezeugen Tidemands Erfolg auch auf akademischer Ebene.⁶⁷² Ebenso existenziell wie der berufliche und familiäre Lebensmittelpunkt in Düsseldorf blieb jedoch die Bindung an die norwegische Heimat:

(...) Ich besuchte öfters mein Vaterland um meinen heimatlichen Eindruck mir frisch zu halten u[nd] dem Drang mein Vaterland zu sehen nachzukommen.⁶⁷³

Bis 1875 reiste Tidemand allein 15 Mal durch Südnorwegen.⁶⁷⁴

Für die Entwicklung der Düsseldorfer Malerschule wurde Tidemand zu einer zentralen Figur, auch wenn er, wie Lessing, keinen Lehrstuhl innehatte. Laut Askeland hatte Tidemand diesbezüglich keine Ambitionen. Daher hatte er entsprechende Angebote mehrmals abgelehnt.⁶⁷⁵ Zum 50-jährigen Jubiläum der Akademie erhielt Tidemand 1869 einen Ehrenprofessorentitel als „Geschichtsmaler“.⁶⁷⁶ Es bleibt offen, ob dies dem Umstand geschuldet ist, dass eine Professur für das Genrefach in Düsseldorf erst 1874 eingerichtet wurde.⁶⁷⁷

Darüber hinaus war Tidemand eine wichtige Inspirationsquelle für die norwegischsprachige Literatur. Bjørnstjerne Bjørnson Dichter, Verfasser der 1859 geschriebenen norwegischen Nationalhymne *Ja, vi elsker dette landet* (*Ja, wir lieben dieses Land*) und späterer Literatur-Nobelpreisträger, bekannte in einem Schreiben an Emil Tidemand, wie wichtig das Werk dessen Bruder Adolph für seine Laufbahn war:

Ohne die Hilfe Adolf Tidemands hätte ich [die Erzählung] Synnøve Solbakken nicht geschrieben.⁶⁷⁸

ViceVersa. Deutsche Maler in Amerika. Amerikanische Maler in Deutschland 1813-1913, S. 44-61 und Leach, Dawn M.: Die „Düsseldorfer Gallery“. *Aktivitäten in Deutschland*. In: Ausst.Kat. Berlin, Deutsches Historisches Museum, 1996: ViceVersa. Deutsche Maler in Amerika. Amerikanische Maler in Deutschland 1813-1913, S. 62-72.

⁶⁷² Tidemand war Mitglied der Kunstakademien in Berlin, Amsterdam, Kopenhagen, Stockholm und Wien.

⁶⁷³ NBO Brevs. 606: Rückseite Tidemand, Adolph an [Jean-Bapt.] Madou: „Verehrter Hr. Dr.“, undatiert.

⁶⁷⁴ Vgl. Sørensen 2005, S. 183.

⁶⁷⁵ Vgl. Askeland 1991, S. 330

⁶⁷⁶ Vgl. Auszeichnung in Tidemands Nachlass NBO Brevs. 229: Patent als Professor, Berlin, 18.6.1869.

⁶⁷⁷ Vgl. Malmanger 2000, S. 146f.

⁶⁷⁸ NBO Brevs. 229: Patent als Professor, Berlin 18.6.1869; Im Original: „Uden Adolf Tidemands Hjælp skrev jeg ikke Synnøve Solbakken.“ Synnøve Solbakken von 1857 ist der Auftakt zu einer Reihe von Bauernerzählungen und begründete Bjørnsons Weltruhm. Die Erzählung handelt von Synnøve, deren Eltern interessanterweise Haugianer sind. Das norwegische Bauerntum war in der Literatur vorher einseitig idealisiert, als primitiv oder

5.2.6 Ambivalenz der Gefühle

Die aus der Perspektive des Künstlers als erfreulich zu wertenden internationalen Ehrungen und Auszeichnungen Tidemands lösten in Norwegen nicht nur Gefühle des Stolzes, sondern zunehmend auch die Befürchtung der „Denationalisierung“ aus. Darauf weist der von der Forschung bislang nicht berücksichtigte Artikel, der am 19. November 1853 im *Illustreret Nyhedsblad* erschienen war, hin. Der unbekannte Autor protestiert darin gegen die Vereinnahmung Tidemands als „deutscher“ Künstler:

Was [Johan Christian] Dahl betrifft, müssen wir uns wohl damit abfinden, aber im Hinblick auf die übrigen, die sich nur einige Zeit in Deutschland haben ausbilden lassen, wollen wir reklamieren.⁶⁷⁹

Diese Form der Verlustangst lässt sich meines Erachtens nur vor dem Hintergrund des Nationenbildungsprozesses des Landes und dem Wunsch ein eigenes Künstlermilieu in Norwegen zu etablieren, erklären. Der Verfasser der oben zitierten Passage fügte hinzu, dass seine Initiative sicherlich überflüssig wäre, wüsste man nicht, dass „denne Germaniseren“ („dieses Germanisieren“) nicht inzwischen von anderen ausländischen Zeitungen – er verweist auf die *Illustrated London News* – aufgegriffen worden wäre. Er kündigt an, dass zukünftig durch das Publizieren weiterer Porträts und Biographien norwegischer Künstler beim Leser mehr Aufklärungsarbeit geleistet werden müsse.⁶⁸⁰

Interessanterweise nimmt Tidemand selbst im *Illustreret Nyhedsblad* Stellung zu den Vorwürfen. Er zeigt sich verständnisvoll, macht aber auch seinen Standpunkt und die Notwendigkeit seines Aufenthaltes außerhalb Norwegens deutlich. Es ist bezeichnend, dass diese Stellungnahme von der norwegischen Forschung meines Wissens nie berücksichtigt wird, obwohl sie sich im selben, viel zitierten Artikel von 1854 findet, in dem sich Tidemand zu seiner Rolle als Kulturvermittler bekennt. Sie

unmoralisch dargestellt worden. Unter dem Einfluss Tidemands gelang es Bjørnson die Sichtweise auf den Bauern zu ändern, indem er seine Gestalten realistisch und individuell ausformte und sie psychologisch feinfühlig differenzierte. Die Erzählung wurde bis weit ins letzte Jahrhundert hinein auch immer wieder ins Deutsche übersetzt und publiziert. Vgl. Pross, Robert D.: *Synnøve Solbakken*. In: Kindlers Neues Literaturlexikon, Bd. 2. München 1989, S. 720.

⁶⁷⁹ N.N.: *Adolf Tidemand*. In: *Illustreret Nyhedsblad* Jg. 2 (1853) 47, o. S. Im Original: „Hvad Dahl angaar, maae vi vel finde os heri, men med Hensyn til de øvrige, der kun i nogen Tid havde uddannet sig i Tydskland, ville vi gjøre Reklamationer.“

⁶⁸⁰ Vgl. N.N.: *Adolf Tidemand*. In: *Illustreret Nyhedsblad* Jg. 2 (1853) 47, o. S.

ist sehr aufschlussreich und zeugt von Reflexion, Empathie und Diplomatie eines heimatverbundenen Weltbürgers und soll daher vollständig wiedergegeben werden:

An einem Ort zu leben, wo die Kunst von vielen betrieben wird, ist für einen Künstler immer eine notwendige Sache, wenn er in beständigem Fortschritt bleiben will und nicht einseitig oder rückschrittlich werden möchte. Das ist eine Wahrheit, die die Erfahrung aus der Vergangenheit gelehrt hat, und wofür ich selbst viele Beispiele geben kann. Darin muss auch am ehesten der Grund gesucht werden, weshalb sich die norwegischen Künstler im Ausland aufhalten. Ein weiterer Grund ist sicher auch der, dass wenn es einem Künstler endlich gelungen ist einen vorteilhaft bekannten Namen bekommen zu haben, er diesen nur ungern der Vergessenheit überantworten will, indem er sich zurückzieht in ein entferntes und abgeschieden liegendes Land, das in keinerlei Verbindung mit der Kunstwelt steht. Dass zudem ein Land mit einer so geringen Bevölkerung wie Norwegen nur schwer in hinlänglicher Weise auf längere Zeit eine so große Anzahl von Künstlern beschäftigen kann, wie es hat, leuchtet sicher jedem ein, ungeachtet der Tatsache, dass nicht verneint werden kann, dass das Interesse für Kunst in den letzten Jahren erfreulich gestiegen ist. Man hört aus Norwegen oft Äußerungen oder Unmut darüber, dass die norwegischen Künstler nicht in ihrem eigenen Land bleiben, aber man will es ihnen vor dem Hintergrund des oben Angeführten sicherlich nicht verdenken. So gerne gewiss jeder von uns sich in der Heimat sieht, so fordert es die Kunst, dass wir nur für kürzere Zeit uns dort aufhalten und das Glück genießen, unser Geburtsland, unsere Familie und Freunde zu sehen. Aber gerade dadurch bleibt der Eindruck so viel frischer und man entdeckt das, was man sieht, mit so viel größerer Lebendigkeit, da der Eindruck durch die Gewohnheit nicht geschwächt wurde. Ich glaube daher, dass man uns mit Unrecht vorwirft, dass wir hier [in Deutschland] denationalisiert werden. Ob unsere Werke diesen Zustand beweisen, können vielleicht andere besser beurteilen. Ich glaube mit Nachdruck behaupten zu können, dass das Vaterland mehr Nutzen davon hat seine größere Anzahl von Künstlern in gesunder Tätigkeit im Ausland zu haben und das Land dort bekannt zu machen, als sie zuhause auf einem Boden zu behalten, wo die Kunst unter den derzeitigen Umständen kaum gedeiht.⁶⁸¹

⁶⁸¹ N.N.: *Bidrag til A. Tidemands Biographi*. In: Illustreret Nyhedsblad Jg. 3 (1854) 52, S. 208.

Im Original: „At leve paa et Sted, hvor Kunsten har mange Dyrkere, er for en Kunstner en aldeles nødvendig Ting, naar han vil holde sig i idel Fremadskriden og ikke blive eensidig eller gaae tilbage. Dette er en Sandhed, som Erfaringen har lært fra de ældste Tider, og som jeg selv har havt mange Exempler paa. Deri maa ogsaa nærmest Grunden søges til, at de norske Kunstnere opholde sig i Udlandet. En anden Grund er vel ogsaa den, at naar det endelig har lykkedes en Kunstner at faae et fordeelagtig bekjent Navn, han da ei gjerne vil overantvorde det til Forglemmelse ved at trække sig tilbage til et fjernt afsidesliggende Land, der ei staar i nogen Fobindelse med Kunstverdenen. At dernæst et Land med saa liden Befolkning som Norge vanskelig vilde kunne paa en tilstrækkelig Maade beskjæftige i Længden et saa stort Antal Kunstnere, som de alt har, er vistnok Enhver indlysende, uagtet det ei kan nægtes, at de senere Aar have vist glædelige Fremadskridt i Interesse for Kunst. Man hører ofte fra Norge Ytringer og Misnøie over, at de norske Kunstnere ei blive i deres eget Land, men man vil af Ovenanførte vist ei fortænke dem deri. Saa kjært det vistnok er Enhver af os at vide sig gjerne seet i Hjemmet, saa fordrer Kunstens Tarv, at vi kuns paa kortere Tid kunne opholde os der og nyde den Lykke at see Fødeland, Familie og Venner. Men just derved bliver Indtrykket saa meget friskere og man optager hvad man seer med saa megen større Livlighed, da Indtrykket ved Banen ei er bleven svækket. Jeg tror derfor, at man med Uret bebreider os, at vi her blive denationaliserede. Om vore Frembringelser bevise denn Paastand kunne maaskee Andre bedre bedømme. Saameget tror jeg at kunne paastaae, at Fædrelandet har mere Gavn af at have sit større

5.3 Bruch der Ideale

Nachdem ich mich vor allem mit der Inszenierung eines positiven Norwegenbildes, das über die Idealisierung der norwegischen Landbevölkerung und Landschaft konstruiert wird, auseinandergesetzt habe, möchte ich in den folgenden Ausführungen auf drei Werke eingehen, anhand derer die Reflexion über und der Bruch mit diesen Idealen sichtbar wird. Während es sich bei dem Gemälde *Leichenfahrt auf dem Sognefjord* wieder um eine Gemeinschaftsarbeit mit Hans Fredrik Gude handelt, hat Tidemand *Fanatiker* und *Zweikampf auf einer Bauernhochzeit* allein gemalt.

5.3.1 *Leichenfahrt auf dem Sognefjord*

Das Gemälde *Leichenfahrt auf dem Sognefjord* (Abb. 128) wurde 1853 fertiggestellt und kann als Gegenstück zu *Die Brautfahrt in Hardanger* betrachtet werden.⁶⁸²

Der Bildinhalt erklärt sich vor dem aufgezeigten patriotischen Hintergrund und dem Gedenken an die tapferen Helden aus der Vorzeit nun fast von selbst. Das ältere Ehepaar, die Bauersfrau sitzt noch an Land, ihr Mann steigt soeben von Helfern gestützt ins Boot, trauert um seinen Sohn. Dessen Sarg befindet sich bereits im Boot und soll zu seiner Grabstätte auf der anderen Uferseite gefahren werden. Tidemand und Gude entwickeln die „mythologische Vorstellung vom Nachen des Charon, der die irdische Welt der Lebenden mit dem Reich des Todes verbindet,“⁶⁸³ weiter. Die Trauer der Menschen spiegelt sich in dem wolkenverhangenen Himmel wieder. Die patriotische Überhöhung der Szene durch die norwegische Flagge, die den Sarg bedeckt, als handle es sich um ein Staatsbegräbnis, suggeriert, dass der junge Mann für sein Vaterland gestorben ist. Gleichzeitig wird klar, dass auch der Tod bzw. die Todesbereitschaft ebenso zu einem nationalen Ethos dazugehören und dieses ebenso versinnbildlichen können wie das Treueversprechen bei einer Hochzeit.

Antal Kunstnere i frisk Virksomhed i Udlandet og der gjøre Landet bekjendt, end af at holde dem hjemme paa en Jordbund, hvor Kunsten under nærværende Forholde neppe vil trives.“

⁶⁸² Der Begriff „Gegenstück“ wird hier im Sinne der Gegenüberstellung zwei sich ergänzender Bildinhalte benutzt.

⁶⁸³ Spitzer 2003/04, S. 204.

In diesem Zusammenhang rückt eine weitere Quelle aus Tidemands Nachlass in den Blick, die in der Tidemand-Forschung bislang unbeachtet geblieben ist. Das Gedicht *Der gute Kamerad* von Ludwig Uhland (1787-1862), das sich in einer Abschrift in Tidemands Unterlagen findet, appelliert mittels einer volkspädagogischen Poesie an eine aufgeklärte christliche Moral sowie eine „sittliche Vergemeinschaftung“⁶⁸⁴ im aufgeklärten staatsbürgerlichen Sinne. Ein vernünftiges, selbstbewusstes und moralisches Subjekt, das „Ich“, tritt sinnbildlich für christliche Barmherzigkeit in Bezug auf die Bestattung von Kriegstoten und für sein Bedürfnis zu trauern ein:⁶⁸⁵

Ich hatt' einen Kameraden,
Einen beßern [sic!] findst du nit.
Die Trommel schlug zum Streite,
Er ging an meiner Seite
In gleichem Schritt und Tritt.

Eine Kugel kam geflogen,
Gilt's mir oder gilt es dir?
Ihn hat es weggerißen [sic!],
Er liegt (...) mir vor den Füßen,
Als wär's ein Stück von mir.

Will mir die Hand noch reichen,
Derweil ich eben lad.
Kann dir die Hand nicht geben,
Bleib du im ew'gen Leben
Mein guter Kamerad!⁶⁸⁶

Wenngleich Tidemand sich selbst im direkten Sinne schriftlich kaum kunsttheoretisch äußerte, so scheint das 1809 von Ludwig Uhland anlässlich der Befreiungskriege gegen Napoleon verfasste Gedicht diese Funktion indirekt übernehmen zu können. Das Gedicht gehörte spätestens seit seiner Vertonung durch Friedrich Silcher (1789-1860) im Jahr 1827 zum festen Repertoire bürgerlich-liberaler Gesangs- und Turnvereine sowie demokratisch-gesonnener Handwerker und war durch das gesamte 19. Jahrhundert hindurch überaus populär.⁶⁸⁷ Hintergrund des Gedichts war der Aufstand der Tiroler gegen die unter französischem Befehl stehenden Badener. Da sein Förderer Leo von Seckendorf als österreichischer Hauptmann gefallen war, nahm Uhland Anteil am Leiden beider Seiten. Nach der Erstveröffentlichung 1811 im *Poetischen Almanach für das Jahr 1812* seines

⁶⁸⁴ Zimmermann 2006, S. 252.

⁶⁸⁵ Diese Hypothese überprüft sehr überzeugend der Aufsatz von Zimmermann 2006, S. 248-260.

⁶⁸⁶ NBO Ms.fol. 4181 D 4 (Varia): Der gute Kamerat.

⁶⁸⁷ Vgl. Zimmermann 2006, S. 249.

Freundes Justinus Kerner, wurde es in alle Gedichtbände Uhlands aufgenommen. 1848 erschien es auch im *Deutschen Volksgesangbuch* Hoffmanns von Fallersleben. Obwohl das Gedicht bereits vertont war, gab ihm Silcher eine neue Melodie, die bis heute gespielt wird und auf ein schweizer Volkslied zurückgeht.⁶⁸⁸ Aus Zimmermanns volkskundlicher Perspektive zielt Uhlands Gedicht auf die „Versittlichung und Demokratisierung des Volkslebens“⁶⁸⁹ – in diesem Fall des Soldatenlebens und –sterbens.

Vor dem Hintergrund des moralischen Gesetzes von Kant, das die Selbstbestimmung und Würde jedes einzelnen Menschen forderte, sollte auch die Persönlichkeit jedes einzelnen Soldaten geschützt werden.⁶⁹⁰ Ernst Moritz Arndt proklamierte in seinem *Katechismus für teutsche Soldaten* aus dem Jahr 1812, dass die Soldatenehre nicht vorrangig auf kriegerischen Eigenschaften, also Tapferkeit, Mut, Aufopferungsbereitschaft und Kampfeinsatz beruhen solle, sondern der Soldat sich im staatsbürgerlichen Sinne als tugendhaft erweisen, d. h. auch in Uniform als Staatsbürger auftreten solle: „Das ist die wahre Soldatenehre, daß der Soldat ein edler Mensch und treuer Bürger seines Vaterlandes ist (...).“⁶⁹¹ Die Heeresreformer Scharnhorst und Gneisenau führten die „Freiheit des Rückens“, den aufrechten Gang der Soldaten, in die Militärpraxis ein und der Begriff der „Kameradschaft“ wurde im Zuge dieser neuen moralischen Anforderungen, die an die Gemeinschaft der Soldaten, an ihr Zusammenleben und –wirken gestellt wurden, der zentrale Begriff, denn er brachte Versittlichung und Verbürgerlichung des Militärs auf den Punkt. Den eindrucksvollsten Ausdruck dieser Idee sieht Zimmermann in Uhlands *Der gute Kamerad*.⁶⁹²

⁶⁸⁸ Vgl. Oesterle, Kurt: *Die heimliche deutsche Hymne* In: http://www.bdzv.de/kurt_oesterle.html (aufgerufen am 27.3.2008). [Ursprünglich erschienen in: Schwäbisches Tageblatt Nr. 264 vom 15. Nov. 1997, S. 30].

⁶⁸⁹ Zimmermann 2006, S. 250.

⁶⁹⁰ Vgl. Zimmermann 2006, S. 250.

⁶⁹¹ Ernst Moritz Arndt zitiert nach Zimmermann 2006, S. 251.

⁶⁹² Vgl. Zimmermann 2006, S. 251. Der Tübinger Rechtswissenschaftler, Philologe und Dichter Ludwig Uhland selbst setzte sich als Parlamentarier im Württemberger Landtag vehement für alle liberalen Belange ein. Sein Engagement richtete sich besonders auf die Pressefreiheit und Unabhängigkeit der Richter in den Recht sprechenden Gremien, die Abschaffung der Todesstrafe sowie die Wiederherstellung der früheren Rechtslage, die galt, bevor das Herzogtum Schwaben, territorial durch Napoleon ausgeweitet, zum Königreich Württemberg gemacht worden war. Vgl. Gebhardt, Armin: *Schwäbischer Dichterkreis. Uhland, Kerner, Schwab, Hauff, Mörike*. Marburg 2004, S. 8f. Ohne einen weiteren Vergleich anstellen zu wollen, sind meines Erachtens in Uhlands Gedicht und dessen Position inhaltliche Übereinstimmungen mit Wergelands moralischen und politischen Überzeugungen erkennbar, die dieser in *Nordmandens Katechisme* zum Ausdruck gebracht hat (s. Kap. 2.8.).

Aus meiner Betrachtung des Gemäldes *Leichenfahrt auf dem Sognefjord* in Kombination mit dem Gedichtfund in Tidemands Nachlass lassen sich mehrere Schlüsse ziehen. In dem Gemälde geht es Tidemand und Gude nicht nur darum, das Mitgefühl des Betrachters an dem traurigen Geschehen hervorzurufen. Vielmehr erheben sie durch die ikonographischen Bezüge zum antiken Lebens- bzw. Todeschifftopos das Gemälde ins Allgemeingültige und vermitteln durch das Hinzufügen der norwegischen Flagge darüber hinaus die politische Dimension von Tod und Trauer. Wenngleich nicht rekonstruiert werden kann, wie Tidemand selbst Uhlands Gedicht rezipiert hat, so kann dennoch festgestellt werden, dass man sich als Düsseldorfer Maler nicht nur wie Wend von Kalnein noch für die 1820er Jahre feststellt, „(...) an einem heroisch verklärten Mittelalter mit seiner Ritterromantik und seinen epischen Stoffen, an den Balladen Uhlands, an den Erzählungen des Alten Testaments [berauschte]“⁶⁹³, sondern im Zuge der politischen Unruhen im Vormärz offenbar auch Texte in den Blick nahm, die nicht nur eine melancholische Stimmung ausdrückten, sondern denen auch ein moralischer und politischer Appell innewohnte. Aus dieser Perspektive betrachtet, gedenken Tidemand und Gude einerseits den tapferen norwegischen Kriegern der Vergangenheit und andererseits den zeitgenössischen Gefallenen, so dass das Gemälde auch als Appell an den Frieden interpretiert werden kann.

⁶⁹³ Kalnein, Wend von: *Die Düsseldorfer Malerschule*. In: Ausst.Kat. Düsseldorf, Kunstmuseum, 1976: Düsseldorf und der Norden, S. 6.

5.3.2 *Fanatiker*

Ein Jahr nachdem Tidemand die vierte Version von *Die Haugianer* fertiggestellt hatte, erhielt er vom Großhändler Dahlgren aus Göteborg 1866 einen Auftrag, über den er an seinen Bruder Emil schreibt:

Du weißt, er [Dahlgren] wünschte sich ein Sujet wie die *Haugianer*, und deshalb dachte ich, eine Versammlung von Fanatikern darzustellen, wie sie in Nordland [einem Teil Nordnorwegens] oder auch südlicher, an der Westküste Norwegens vorkommen.⁶⁹⁴

Der Vergleich der beiden Gemälde zeigt, dass *Fanatiker* (Abb. 129) als ein Gegenstück zu *Die Haugianer* zu verstehen ist. Die Kritik, Tidemand würde allein das idyllische, sonntägliche Bauernleben malen,⁶⁹⁵ ist mit Blick auf dieses Gemälde unberechtigt,⁶⁹⁶ da er in ihm Probleme der zeitgenössischen norwegischen Gesellschaft aufzeigt. Stellte Tidemand bei den *Haugianern*, das Positive der gemeinsamen Glaubensausübung heraus, so wendet er sich hier eindeutig der dunklen Seite des Laienpredigertums zu.

Die Szene, die sich wieder in einer Rauchstube abspielt, ist von wesentlich größerer Dramatik und Dynamik gekennzeichnet als die in *Die Haugianer*. Der Raum ist voller Menschen. Einige tragen eine samische Tracht, wie der mit dem Rücken zum Betrachter knieende Mann, ein Hinweis, dass sich die Szene in Nordnorwegen abspielt. Bei dem Laienprediger handelt es sich daher vermutlich um einen Læstadianer,⁶⁹⁷ dessen Glaubensrichtung ich kurz erläutern möchte.

Der Laestadianismus ist eine große, lutherisch-pietistische Erweckungsbewegung, die auf Lars Levi Laestadius (1800-1861), Pfarrer in Nordschweden, zurückgeht. Er hatte die Bewegung in den 1840er Jahren, nach seiner Bekehrung durch „Maria aus Lappland“, einer Frau aus dem Volk, begründet. Laestadius vereinigte in seinen Reden sowohl „strenge Bußpredigt“ als auch „nuancierte Sprachbilder“.⁶⁹⁸ Er ging vehement gegen den Alkoholismus vor, sodass Abstinenz ein Wesensmerkmal der Bewegung wurde. Auch ekstatische Phänomene, wie Rührung bei der Erfahrung der

⁶⁹⁴ Zitiert nach Dietrichson II, S. 94. Im Original: „Du ved, han ønskede en Gjenstand som Haugianerne, og jeg har derfor tænkt at fremstille en Forsamling af Fanatikere, saaledes som de forekomme i Nordland eller ogsaa sydligere paa Vestkysten af Norge.“

⁶⁹⁵ Vgl. Askeland 1976, S. 13.

⁶⁹⁶ Vgl. Malmanger 2000, S. 141.

⁶⁹⁷ Vgl. Ropeid 1980, S. 217.

⁶⁹⁸ Vgl. Laasonen 2000, S. 344.

Gnade Gottes und Freude in Form von Herumspringen und Ausstoßen von Lauten, kennzeichnen die Gruppierung. Während der Versammlungen bekannten die Laestadianer ihre Sünden, und allein die Gemeinde der Gläubigen hatte das Recht, Vergebung auszusprechen. Seine Sünden musste man allerdings selbst wieder gut machen. Zahlreiche Laienprediger sorgten für eine schnelle Verbreitung des Laestadianismus vor allem in den 1860er Jahren in Nordfinnland und Nordnorwegen. Heute wird er in ganz Finnland sowie im Baltikum und in den USA praktiziert.⁶⁹⁹

Im Gemälde nimmt der Prediger, dem Haugianer ähnlich, einen zur Mitte des Bildes versetzten Platz ein, doch steht er weder erhöht, noch ist er von göttlichem Licht umgeben. Den Menschen ins Gewissen redend, zeigt er drohend auf eine Bibelstelle, die seine strenge Botschaft untermauern soll. Die Reaktion der Zuhörer auf die Worte des Predigers ist auch hier vielfältig, nimmt jedoch viel extremere Züge als bei den Haugianern an. Vor allem die weiblichen Zuhörer sind von Ekstase ergriffen: Eine Frau ist zu Boden gefallen, die Alte neben ihr hält sich schützend die Hand über den Kopf und scheint den Sturz der Frau vielleicht als Warnung Gottes zu sehen.⁷⁰⁰ Das Mädchen auf dem Stuhl scheint der Ohnmacht nahe.

Bei den *Fanatikern* hält Tidemand einen Aspekt des norwegischen Zeitgeschehens fest und weist auf die zerstörerische Kraft des Mißbrauchs der Bibel hin. Danbolt führt zurecht an, das Gemälde könne als Verbildlichung des Satzes Thomas‘ von Aquin „Gott bewahre mich vor jemandem, der nur ein Büchlein gelesen hat“, gelten,⁷⁰¹ wenngleich für den Künstler eine andere schriftliche Quelle bedeutungsvoll war: Offenbar entnahm er einem Aufsatz von Medizinaldirektor Ludvig Dahl über den Zustand von Geistesgestörten in Norwegen wichtige Anregungen. Dahl beschäftigte sich in dem Artikel mit den extremen Erweckungsbewegungen, die sich im Land schlagartig verbreiteten⁷⁰². In einem Brief an Dahl schreibt Tidemand:

Sie haben mir mit ihrem interessanten Aufsatz zum Zustand von Geisteskranken in Norwegen und was damit in Verbindung steht, wichtige Informationen geliefert, ohne die ich kaum mein Gemälde *Die Fanatiker* hätte ausführen können, und dafür schulde (ich) Ihnen meinen verbindlichsten Dank.⁷⁰³

⁶⁹⁹ Vgl. Laasonen 2000, S. 343ff.

⁷⁰⁰ Vgl. Danbolt 2001, S. 181.

⁷⁰¹ Vgl. Danbolt 2001, S. 181.

⁷⁰² Vgl. Lange, Marit: *Fanatikere*. In: Ausst.Kat. Oslo, Nasjonalgalleriet 2003: Der aander en tindrende Sommerluft varmt over Hardangerfjords Vande..., S. 131.

⁷⁰³ Zitiert nach Dietrichson II, S. 96. Im Original: „De har ved Deres interessante Skrift om Sindsygetilstanden i Norge og hvad dermed staar i Fobindelse givet mig Oplysninger, uden hvilke jeg neppe havde kunnet udføre mit Maleri ‚Fanatikerne‘ og (jeg) skylder Dem derfor min forbindtligste Tak.“ (Klammer von Dietrichson gesetzt).

Das heißt, Tidemand beschäftigte sich im Zusammenhang mit diesem Gemälde mit der psychologischen Frage zur Grenze zwischen Wahn und Wirklichkeit.⁷⁰⁴

Neben dem Aufsatz von Dahl hat möglicherweise auch Tidemands Freund und Kollege Bengt Nordenberg, führende Persönlichkeit innerhalb der schwedischen Kolonie in Düsseldorf, den Künstler zu diesem Thema angeregt.⁷⁰⁵ Von ihm stammt, ebenfalls aus dem Jahr 1866, das Gemälde *Bibelausleger stört Festfreude* (Abb. 130), das in Thematik und Bildaufbau den *Fanatiker* sehr ähnelt. Nordenberg, der im Gefolge Tidemands erfolgreich geworden war, litt darunter, ständig mit dem großen Künstler verglichen zu werden und in dessen Schatten zu stehen. In seinen autobiographischen Notizen spiegelt sich mehrfach eine Art „Tidemand-Komplex“.⁷⁰⁶ Im Zusammenhang mit dem Gemälde *Bibelausleger stört Festfreude* wies er darauf hin, dass er dieses Motiv nicht aus Tidemands *Fanatiker* gestohlen habe, sondern vielmehr er zuerst von dem Thema „Religiöser Fanatismus“ gefesselt gewesen sei und eine Skizze angefertigt habe, die Tidemand gesehen habe. „Als ich dann Tidemands Composition zu sehen bekam“, schreibt Nordenberg, „mußte ich, so gut es ging, meine eigene ändern und ihr sogar einen neuen Titel geben.“⁷⁰⁷ Tidemand erntete großes Lob für *Fanatiker*, Nordenberg dagegen war gezwungen sein Bild zu verschenken, um nicht als unehrenhaft dazustehen.⁷⁰⁸

Erwähnt sei noch, dass Tidemand auch bei diesem Gemälde auf ein Trachtenstudium nicht verzichtete. Aus dem oben bereits erwähnten Brief an seinen Bruder geht hervor:

Ich hätte Lust einige Finnen darin [ins Bild] aufzunehmen, aber ich habe jetzt kein Finnenkostüm. Ist es möglich so eines in Christiania zu bekommen, am liebsten ein Sommerkostüm, dieses aber sowohl für Mann und Frau? Sage mir nächstes Mal, was du zu dieser Auffassung solcher Themen meinst; das hat ja auch eine kulturhistorische Bedeutung.⁷⁰⁹

⁷⁰⁴ Vgl. Andree, Rolf: *Die Fanatiker*. In: Ausst.Kat. Düsseldorf, Kunstmuseum / Darmstadt, Mathildenhöhe 1979: Die Düsseldorfer Malerschule, S. 492.

⁷⁰⁵ Vgl. Abel, Ulf: *Düsseldorf und die schwedische Malerei im 19. Jahrhundert*. Düsseldorf 1978, S. 6.

⁷⁰⁶ Vgl. Abel 1978, S. 9.

⁷⁰⁷ Zitiert nach Abel 1978, S. 10.

⁷⁰⁸ Vgl. Abel 1978, S. 10.

⁷⁰⁹ Zitiert nach Dietrichson II, S. 94f. Im Original: „Jeg skulde have Lyst til at tage nogle Finner med deri; men jeg har nu intet Finnekostyme. Var det muligt at faa et saadant i Christiania, helst et Sommerkostyme, men dette baade for Mand og Kvinde? Sig mig saa næstegang, hvad Du synes om denne Opfatning af dette Slags Emner; det har jo ogsaa en kulturhistorisk Betydning.“

In der Skizze (Abb. 131) trägt der im Vordergrund knieende Mann tatsächlich eine blaue Sommertracht. Im Gemälde ist diese in einen wirkungsvolleren Winterpelz verwandelt worden.⁷¹⁰

Nach Betrachtung der schon besprochenen Gemälde *Gottesdienst* und *Katechese* (s. Kap. 3.1.3.7) und *Fanatiker* kann festgestellt werden, dass *Die Haugianer* ein Glied innerhalb der Auseinandersetzung Tidemands mit verschiedenen Aspekten des religiösen, bäuerlichen Lebens ist, das als einziges eine für Künstler und Betrachter gleichermaßen positiv gestaltete Glaubensausübung darstellt.

5.3.3 Zweikampf auf einer Bauernhochzeit

Bereits in dem im Januar 1864 fertiggestellten Bild *Zweikampf auf einer Bauernhochzeit* (Abb. 132) hatte sich Tidemand von der Kultiviertheit der Haugianer und der Brautgesellschaft in Hardanger abgewandt und sein Augenmerk auf die drastische Wirkung unbeherrschter, menschlicher Emotion bei einem Hochzeitsfest gerichtet. In einem in der Forschung bislang unbeachtet gebliebenen Brief, schreibt Tidemand auf Deutsch:

Ich habe bisher die stille, häusliche, gemütliche Seite des Lebens geschildert, das von Religion und guter Sitte erzogenen Volks. Hier lasse ich (...) die Wildheit der heidnischen Zeit, die sich in den abgesonderten Thälern meines Vaterlandes bis beinahe in unsere Zeit herein sich erhalten, (...) die Aufgabe sein.⁷¹¹

Der Künstler griff das Thema der Bauernschlägerei auf und zeigte die Folgen einer bestimmten Art des Zweikampfs, des sogenannten „Gürtelspannens“ (beltespénning) in einer Komposition, die mit 172 x 241 cm die Größe eines Historienbildes hat. Beim Gürtelspannen werden die beiden am Kampf beteiligten Männer mithilfe eines Gürtels aneinandergelassen und stechen bzw. schlagen mit Messern oder Äxten aufeinander ein. Eine undatierte Vorarbeit zu dem Gemälde zeigt zwei Männer während des Kampfes (Abb. 133).

⁷¹⁰ Vgl. Dietrichson II, S. 94.

⁷¹¹ Brevs. 606: Tidemand, Adolph an [unbekannter Empfänger], undatiert.

Tidemand beruft sich auf die altnordischen Sagen und erklärt, dass

(...) die Zweikämpfe (...) von allen Gästen mit der größten Spannung betrachtet [wurden] und (...) gewissermaßen einen legalen Charakter [hatten]. Sie waren auch so gewöhnlich, daß die Frauen sehr oft das Todtenhemd für den Mann mitnahmen, wenn es solcher vielleicht bedürfen sollte.⁷¹²

Die Idee für ein Gemälde zu diesem dramatischen Bildthema hatte Tidemand bereits Ende der 1840er Jahre. Doch obwohl er immer wieder Skizzen und Studien dazu angefertigt hatte, fand er erst im Laufe der Jahre 1862 und 1863 eine Lösung, die ihn zufrieden stellte. Im Sommer oder Herbst des Jahres 1862 muss er den oben bereits zitierten, undatierten, auf Deutsch und mit vielen Grammatikfehlern versehenen Brief geschrieben haben, der an einen potenziellen Käufer oder Kunsthändler gerichtet ist. Darin bezieht sich Tidemand auf eine Vorarbeit, bei der es sich möglicherweise um ein Blatt von 1862/63 handelt, das sich in der Osloer Nationalgalerie befindet (Abb. 134). Seine Beschreibung und die Vorarbeit kommen der endgültigen Komposition schon sehr nahe:

Wie Sie sehen ist das Motiv ein großartiges und gibt ein Charakterbild des norweg. Volkslebens von einer ganz anderen Seite gefasst als wie ich es bisher behandelt habe. (...) Ich will Ihnen einen kurzen Commentar zur Composition (sic!) geben zur besseren Verständigung: (...) Die (...) Composition schildert den Ausfall eines Kampfes mit Äxten, der für beide Parteien einen tödtlichen Ausgang hatte. Nach der Sage fiel diese Szene auf einem Bauernhofe von Tellemarken [Telemark] im Inneren des Landes vor. Beide wurden tödtlich verwundet; der zuerst Gefallene wurde hineingetragen in die Stube und auf den Tisch gelegt, wo man kurz vorher fröhlich zusammen gesessen hatte. Seine junge Frau sinkt über ihn gebeugt zusammen, das Kind auf dem Schoße haltend, das noch in kindlicher Unwissenheit mit den Haaren des Todten spielt. Um diese Gruppe scharten sich die Frauen wehklagend, während andere den Tisch abräumen. Der andere, schwer Verwundete wird von 2 Männern (...) getragen. Eine alte Großmutter, mit dem Todten verwandt, drängt sich (...), das Todtenhemd auf dem Arm, die Hand drohend (...) gegen die Urheber des Streits hebend. Um den Herd scharen sich Frauen, Mädchen und Kinder erschrocken vom Feuer beleuchtet, auf der Bank am Bett ein alter blinder Geiger, auf das Bett sich zwei Kinder geflüchtet, die sich ängstlich umklammern. Vorn steigt der Küchenmeister aus dem Keller heraus, eine Schale Bier in der Hand. Im Hintergrund, wo man auch den Tisch erblickt, ist die größte Aufregung, einer springt über den Tisch, ein anderer will ihn zurückhalten usw. Als Beleuchtung von oben ein gedämpftes Licht (...). (...) Ich habe bereits einen Carton gezeichnet über 7 Fuß groß. Nach dem Urtheil aller die ihn gesehen, soll es meine schönste, großartigste Composition sein und ich theile Ihnen Hr. S. das mit, um Ihnen den Vorschlag zu machen...⁷¹³

⁷¹² Brevs. 606: Tidemand, Adolph an [unbekannter Empfänger], undatiert.

⁷¹³ Brevs. 606: Tidemand, Adolph an [unbekannter Empfänger], undatiert. Der Brief endet hier abrupt.

Im Spätherbst 1862 schrieb Tidemand an seine Freunde Hans Fredrik und Betsy Gude, die Düsseldorf kurz vorher verlassen und nach Wales umgezogen waren. In dem bei Dietrichson wiedergegebenen Brief gibt Tidemand einen Einblick in den Arbeitsprozess und erläutert die Veränderungen, die er inzwischen vorgenommen hat. Dabei erfährt man, dass Betsy Gude kurz vor der Abreise Modell für die junge Witwe gesessen hat.

Eines Tages kam es über mich. Obwohl die Änderung gerade die Figur betrifft, für die Sie (Frau Gude) Modell saßen. Man hat gewiß nicht ohne Grund geäußert, dass der Moment nicht richtig wiedergegeben wäre, dass es wirkte, als wäre nach dem Kampf schon eine längere Zeit vergangen. Während man den Gefallenen ausgestreckt und halb entblößt auf dem Tisch liegen sah, war man erst jetzt dabei, den Verletzten wegzutragen. Dies habe ich wohl gespürt, hielt es aber nicht für so wesentlich, dass ich dieses Motiv aufgeben wollte, wenn sich dadurch nicht auch andere Vorteile ergeben würden. Aber jetzt ist es mir geglückt. Ich lasse den Gefallenen nämlich jetzt ausgestreckt auf einer Bank liegen, die ich vor dem Tisch neben der (alten) Frau anbringe. Die junge Frau legt sich über ihn mit dem Kind auf dem Boden. Ein älterer Mann neigt sich über sie und zerreisst das Hemd [des Gefallenen], als ob er dessen Wunde untersuchen wollte. Nun kann man die Krüge und Teller auf dem Tisch sehen, die ein Zeichen dafür sind, dass es sich um bessere Gesellschaft handelt. Frauen sind dabei den Tisch aufzuräumen. Ansonsten bleibt die Gruppe hinter dem Tisch wie sie vorher war. Nur den kleinen Jungen hinter dem Rücken der Witwe, den man vorher nur zur Hälfte erkennen konnte, kann man nun ganz sehen. Die Haltung des Gefallenen bleibt gleich, der Kopf seiner Frau bleibt wohl ziemlich so wie er war, so kann ich den Kopf, den ich nach Ihrem malte, benutzen. Ich gewinne folgendes durch diese Veränderung: Erstens: Der Moment ist besser gegriffen, zweitens bleibt die Haltung der jungen Ehefrau viel ausdrucksvoller, mehr wie der erste Schmerzensausbruch. Was außerdem richtig ist, ist dass diese Gruppe mehr in die Bildmitte gedrückt wird und sich dadurch unmittelbar an die Hauptgruppe anschließt. Und die Hauptsache ist außerdem, dass die Kompositionslinie dadurch viel schöner wird. Ansonsten fällt mir weiter keine Veränderung ein, die nötig wäre. Ich freue mich nun sehr darauf alles maßstabsgetreu aufzuzeichnen und die Wirkung im Großen zu sehen.⁷¹⁴

⁷¹⁴ Dietrichson II, S. 87f. Im Original: „Det kom saa over mig en Dag. Rigtignok træffer Forandringen just den Figur, som De (Fru Gude) sad for. Man har yttret og det vist ikke uden Grund, at Momentet ej var rigtigt gjengivet, at der syntes at være foreløbet længere Tid efter Kampen, naar man saa den Faldne ligge udstrakt paa Bordet, og halvt blottet, medens man først nu var ifærd med at bære den Saarede bort. Dette har jeg nok følt, men holdt det ej for saa væsentligt, at jeg just derfor vilde opgive dette Motiv, naar ej tillige andre Fordele kunde opnaaes ved Forandringen. Men det er nu lykkedes mig. Jeg lader nemlig den Faldne ligge udstrakt paa en Bænk, som jeg anbringer foran Bordet ved den (gamle) Kone. Den unge Kvinde ligger kastet over ham med Barnet paa Gulvet. En ældre Mand luder sig over dem, som for at undersøge hans Saar, river Skjorten tilside. Bordet med Krus og Tallerkener kommer nu tilsyne, og derved betegnes bedre Laget. Kvinder ere ifærd med at rydde bort af Bordet. Ellers bliver Gruppen bag om Bordet som det var. Kun den lille Gut, som man før saa halvt, bag Enkens Ryg, kommer helt tilsyne. Stillingen af den Faldne bliver ellers som den var, hans Kones Hoved bliver nok ganske som det var, saa kan jeg benytte det Hoved, jeg maiede efter Dem. Hvad jeg vinder ved denne Forandring er: Først: Momentet er bedre grebet, dernæst bliver den unge Kones Stilling langt mere udtryksfuld, mere det første

Im Februar 1864 kann der kranke Tidemand Gude schließlich von der Fertigstellung des Gemäldes berichten:

Endlich bin ich fertig mit dem Bild, das jetzt ausgestellt wird, und Gott sei Dank, ich habe Freude daran; noch nie wurde ein Bild von mir mit soviel Beifall von Künstlern und vom Publikum aufgenommen. Viele finden den Gegenstand ja furchtbar – aber trotzdem. Man sagt, dass Damen übel davon wurde es anzusehen? Erstaunlich genug, dass dieses Gemälde, das mir die größte Kraftanstrengung abverlangt hat, in der Zeit entstanden ist, als ich mich am schwächsten fühlte.⁷¹⁵

Obwohl Tidemand wie in *Die Haugianer* und *Die Brautfahrt in Hardanger* an den Topos der Erinnerung an die glorreiche Vorzeit Norwegens anknüpft und die Rauchstube sogar Ausmaße einer königlichen Halle annehmen lässt, wirken der unübersichtliche, verrauchte Raum, der in ihn hineinragende, an die Zeit des Heidentums erinnernde Drachenkopf aus Holz, die blutige Tat und ihre Verfluchung durch die alte Frau archaisch und unheimlich zugleich. Tidemand bricht den positiv bestärkenden und gemeinschaftsstiftenden Charakter von *Die Haugianer* und *Die Brautfahrt in Hardanger* in *Zweikampf auf einer Bauernhochzeit* ins Negative. Das Gemälde kann folglich insofern als Antibild gegenüber *Die Haugianer* und *Die Brautfahrt in Hardanger* interpretiert werden, als dass „das romantische Bild des norwegischen Bauern als ‚unverdorbenem Naturkind‘ und edlem Nachkomme der freigeborenen Wikinger“⁷¹⁶ auch gemeinschaftzerstörende Züge trägt, dessen Vorstellungen von Recht und Ehre mit den Gesetzen des modernen Staates bzw. der Bibel konkurrieren. Es stellt sich daher die Frage, inwieweit Tidemand möglicherweise mit wissenschaftlichen Untersuchungen vertraut war, die ein Bild der Landbevölkerung zeigten, das der nationalromantischen Bauernverherrlichung entgegen wirkten.

Smertesudbrud. Hvad ogsaa er rigtigt, er, at denne Gruppe bliver trukket mere mod Midten af Billedet og slutter sig saaledes umiddelbart til Hovedgruppen, og hvad der ogsaa er Hovedsag, er, at Linien i Kompositionen bliver langt skjønnere. Ellers ved jeg foreløbig ingen anden Forandring at gjøre ved den øvrige Komposition. Jeg længes nu meget efter at tegne det op i dets rette Størrelse og se Virkningen deraf i det Store.”

⁷¹⁵ Zitiert nach Dietrichson II, S. 88. Im Original: „Endelig er jeg da færdig med Billedet, som nu er udstillet, og Gudskelov, jeg har Glæde deraf; aldrig er noget Billede af mig blevet optaget med saameget Bifald af Kunstnere og Publikum. Mange finde jo Gjenstanden frygtelig – men alligevel. Man siger, at Damer har faaet ondt af at se det? Underligt nok, at dette Billede, som har fordret den største Kraftanstrengelse, er bleven til den Tid, jeg har følt mig svagest.”

⁷¹⁶ Askeland 1976, S. 15.

Lenkt man darüber hinaus den Blick auf die politischen Ereignisse zur Zeit der Bildentstehung, so kann man das Gemälde auch als Sinnbild für das endgültige Scheitern des politischen Skandinavismus, also als negative Identifikation mit dem eigenen Handeln interpretieren. Nachdem die Norweger aufgrund des Angriffs der Deutschen auf das dänische Schleswig 1848 trotz der längst aufgelösten Union freiwillig für das „Brüdervolk“ (Brødrefolket)⁷¹⁷ Dänemark in den Krieg gezogen waren, hatte es Schweden unter König Karl XV. während des Deutsch-Dänischen Krieges 1864 abgelehnt, Dänemark zu unterstützen. Der Skandinavismus hat die Zerreißprobe nicht bestanden und das Ideal eines einheitlichen Nordens war zugunsten des Nationalismus in den einzelnen Ländern gescheitert.⁷¹⁸

Das Bild des am Weltgeschehen teilnehmenden, politisch interessierten und mit den Mitteln der Kunst wirken wollenden Menschen rundet eine Quelle aus dem Archiv des Künstlerverein Malkasten in Düsseldorf ab, die ein wohl im Zuge des amerikanischen Sezessionskriegs (1861-65) entstandenes und auch von Tidemand unterzeichnetes Widmungsblatt der Düsseldorfer Künstler für die „patriotischen Damen New Yorks“ aus dem Jahr 1864 darstellt.⁷¹⁹ Mit seiner Unterschrift solidarisierte sich Tidemand in diesem Konflikt offenbar mit den Nordstaaten unter der Führung Abraham Lincolns, der als Präsident der Vereinigten Staaten für die Union und gegen die Sklaverei eintrat (Abb. 135).

5.4 Neubewertung des Künstlers Adolph Tidemand

Die Beschäftigung mit dem Künstler Adolph Tidemand und mit einer Auswahl seiner bekanntesten Werke, die im Kontext des Zeitgeschehens betrachtet wurden, macht deutlich, dass sich Tidemands Grenzgängertum zwischen Deutschland und Norwegen nicht, wie im Forschungsstand anhand einiger Beispiele aufgezeigt, als

⁷¹⁷ Dietrichson I, S. 173. Dietrichson geht ausführlich auf die Ereignisse und Norwegens Rolle während des Krieges ein, vgl. Dietrichson I, S. 170ff.

⁷¹⁸ Vgl. Østergaard 1997, S. 36.

⁷¹⁹ Vgl. Archiv Künstlerverein Malkasten Düsseldorf F-KVM 1864-2629/C: Widmungsblatt der Düsseldorfer Künstler für New Yorks Patriotische Damen nach einem Entwurf von Adolf Schmitz, 1864. Tidemand war seit 1850 Mitglied der 1848 gegründeten Künstlervereinigung.

Makel, sondern als künstlerisch „überaus produktive Kraft“⁷²⁰ erwies und seine Rolle als Kulturvermittler definierte. Ich möchte daher den aus Norwegen stammenden Tidemand, der in Kopenhagen und Düsseldorf in den Genuss einer soliden Ausbildung kam, der unter den norwegischen Künstlern seiner Generation einer der letzten Italienreisenden war, dessen Werke in ganz Europa, ja dank der Düsseldorf Gallery in New York bis nach Nordamerika verkauft wurden, der zahlreiche europäische Länder bereiste und mit seinem Oeuvre u. a. auf den Weltausstellungen in Paris und London vertreten war, als international orientierte und agierende Künstlerpersönlichkeit einordnen, die im regen Austausch mit Künstlern, Literaten und Wissenschaftlern stand. Tidemand lässt sich damit in einem „Dazwischen“, in einer Umbruchphase, verorten. Genau aufgrund seiner Position zwischen Norwegen und Deutschland, zwischen Akademiereglement und dem freien Kunstmarkt, zwischen dem sich verändernden Ausdruck höfischer Repräsentation und dem Aufkommen der damals als Politikum geltenden Kunstvereine gelang es ihm, mit seiner exotisch anmutenden und das Publikum ansprechenden norwegisch-nordischen Motivwelt eine Nische zu schaffen, in der er – überaus erfolgreich – sowohl das norwegische als auch das deutsche Publikum zufrieden stellen und sich selbst seinen Lebensunterhalt sichern konnte. Durch Tidemands Rolle als Grenzgänger und Kulturvermittler wurde Norwegen im europäischen Kontext wahrgenommen. Gleichwohl konstituierte sich für die Norweger mittels seiner Gemälde ein Selbstbild, das bis heute wirkmächtig ist.

Aufgrund der Fähigkeit des Künstlers, malerisch mit Idealismus und Naturalismus umzugehen und seinem Geschick in seinem Werk Ernsthaftigkeit und Humor, Vergangenheit und Gegenwart, kollektive Selbstbesinnung und persönliche Erinnerung an seine Heimat zu vereinen, vermochte er es, wie in der vorliegenden Arbeit aufgezeigt wurde, in einer Phase, in der im Norden Skandinavismus und Patriotismus nebeneinander bestehen konnten, zwischen dem ambivalenten Bedürfnis seiner Umwelt nach Weltflucht und Stellungnahme zur Realität, im Zwiespalt der Suche nach Einzigartigkeit auf der einen Seite und dem Bedürfnis nach Antiindividualismus auf der anderen Seite, kurzum, im Kontext bürgerlicher Emanzipation und nationaler Identitätsfindung vermittelnd zu agieren.

⁷²⁰ Vgl. Detering, Heinrich: *Produktive Grenzgänge*. Literatur zwischen den Kulturen. In: Ders. (Hrsg.) *Grenzgänge*. Skandinavisch-deutsche Nachbarschaften. Göttingen 1996, S. 13.

6. Literaturverzeichnis

Technische Erläuterungen

Die Buchstaben Æ, Ø und Å wurden bei alphabetischen Aufzählungen nicht wie im norwegischen und dänischen Alphabet hinter Z, sondern wie im Deutschen hinter A und O aufgeführt.

Abkürzungen

NBL = Norsk biografisk leksikon (Norwegisches Biographielexikon), 10 Bde. Oslo 1999-2005.

NKL = Norsk kunstnerleksikon (Norwegisches Künstlerlexikon), 4 Bde. Oslo 1982-1986.

TRE = Theologische Realenzyklopädie, 36 Bde. Berlin 1977-2004.

6.1 Unpublizierte Quellen

Archiv Künstlerverein Malkasten Düsseldorf (KVM)

F-KVM 1864-2629/C: Widmungsblatt der Düsseldorfer Künstler für New Yorks patriotische Damen nach einem Entwurf von Adolf Schmitz, 1864.

Tidemand, Adolph an Hubert Salentin, Bergen, 12.6.1873.

Tidemand, Adolph an Hubert Salentin, Christiania, 30.8.1873.

Det kongelige bibliotek København (KBK)

NBD Tidemand, Adolph an Prof. Johan Ludwig Gebhard Lund, Düsseldorf 11.5.1838.

NKS 1537 2: Tidemand, Adolph an Prof. Niels Laurits Høyen, Christiania, 13.10.1857.

NKS 1537 2: Tidemand, Adolph an Prof. Niels Laurits Høyen, Christiania, 2.10.1857.

268 III: Tidemand, Adolph an Prof. Niels Laurits Høyen, Düsseldorf, 8.1.1858.

Nasjonalbibliotek Oslo (NBO)

- Brevs. 205: Tidemand, Adolph an Prof. Johan Christian Dahl, Düsseldorf, 20.4.1846.
- Brevs. 229: Bjørnson, Bjørnstjerne an Emil Tidemand, [Christiania?], 14.6.1864.
- Brevs. 229: Patent als Professor, Berlin, 18.6.1869.
- Brevs. 606: Tidemand, Adolph an "Mine Kjære", Elstad im Gudbrandstal, 18.7.1843.
- Brevs. 606: Tidemand, Adolph an „Meine liebe Tante“, undatiert.
- Brevs. 606: Rückseite Tidemand, Adolph an [Jean-Bapt.] Madou: Verehrter Hr. Dr.“, undatiert.
- Brevs. 606: Tidemand, Adolph an [Jean-Bapt.] Madou, Düsseldorf, 10.7.1857.
- Brevs. 606: Frich, Joachim an Adolph Tidemand: Paa Adolph Tidemands og Claudine Jægers Bryllupsdag, [Christiania?], 12.1.1845.
- Brevs. 606: Wolff, Simon Olaus: Norsk nationalsang, undatiert
- Brevs. 606: Tidemand, Adolph an Robert Phillips, undatiert.
- Brevs. 606: Tidemand, Adolph an [unbekannter Empfänger], undatiert.
- Ms. 8°3585: Tidemand, Adolph, Tagebuch, [?].9.- 5.10.1837.
- Ms fol. 584: B15g: Wergeland, Henrik an Adolph Tidemand, 16.3.1845 [Vorlagen für Wergelands Nordmandens Katechisme]
- Ms. fol. 4181 C3 C1: Emil Tidemands Schulzeugnisse.
- Ms. fol. 4181 D 2g (Forskjellig): Volkslied.
- Ms. fol. H' 759 k: Tidemand, Adolph: Erindringer fra min barndom, 1874.
- Ms.fol. 4181 D 1 (Skisser)
- Ms.fol. 4181 D 4 (Varia): [Uhland, Ludwig]: Der gute Kamerat.
- Ms.fol. 4181 D4 (Varia): 1 trykt sang [Festlied zum 17.3.1956].
- Ms.fol. 4181 D4 (Varia): [Harring, Harro Paul:] Des Künstlers Jugend.

6.2 Publierte Quellen

Bestands- und Ausstellungskataloge

Ausst.Kat. Åmot 1984

Ausst.Kat. Åmot, Stiftelsen Modums Blaaifarveværk 1984: *Adolph Tidemand 1814-1876, Hans Fredrik Gude 1825-1903.*

Ausst.Kat. Åmot 2008

Ausst.Kat. Åmot, Stiftelse Modums Blaaifarveværk 2008: *Gikk meg over sjø og land.*

Ausst.Kat. Berlin 1996

Ausst.Kat. Berlin, Deutsches Historisches Museum, 1996: *ViceVersa. Deutsche Maler in Amerika. Amerikanische Maler in Deutschland 1813-1913.*

Ausst.Kat. Berlin 1998

Ausst.Kat. Berlin, Deutsches Historisches Museum: *Wahlverwandtschaft. Skandinavien und Deutschland 1800 bis 1914.*

Ausst.Kat. Brüssel / München 2007

Ausst.Kat. Brüssel, Palais des Beaux-Arts / München, Neue Pinakothek 2007: *Blicke auf Europa. Europa und die deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts.*

Ausst.Kat. Dresden / München 2003/04

Ausst.Kat. Staatliche Kunstsammlungen Dresden / München, Bayerische Staatsgemäldesammlung. Neue Pinakothek 2003/04: *Ludwig-Richter – Der Maler. Ausstellung zum 200. Geburtstag.*

Ausst.Kat. Düsseldorf / Darmstadt 1979

Ausst.Kat. Düsseldorf, Kunstmuseum / Darmstadt, Mathildenhöhe 1979: *Die Düsseldorfer Malerschule.*

Ausst.Kat. Düsseldorf / Hamburg / Linz 1997/98

Ausst.Kat. Düsseldorf, Kunsthalle / Hamburg, Altonaer Museum / Linz, Landesgalerie am Oberösterreichischen Landesmuseum 1997/98: *Andreas und Oswald Achenbach: Das A und O der Landschaft.*

Ausst.Kat. Düsseldorf 1976

Ausst.Kat. Düsseldorf, Kunstmuseum 1976: *Düsseldorf und der Norden.*

Ausst.Kat. Düsseldorf 1996

Düsseldorf, Kunstmuseum 1996: *Angesichts des Alltäglichen. Genremotive in der Malerei zwischen 1830 und 1900.*

Ausst.Kat. Düsseldorf 1999

Ausst.Kat. Düsseldorf, Kunstmuseum 1999: *Angesichts der Ereignisse. Facetten der Historienmalerei zwischen 1800 und 1900.*

Ausst.Kat. Essen 1964

Ausst.Kat. Essen, Ruhrland- und Heimatmuseum 1964: *Theodor Mintrop. Grafik aus dem Besitz des Ruhrland- und Heimatmuseums der Stadt Essen, des Museums Folkwang und aus Privatbesitz.*

Ausst.Kat. Frankfurt 2005

Ausst.Kat. Frankfurt, Schirn-Kunsthalle 2005: *Religion, Macht, Kunst. Die Nazarener.*

Ausst.Kat. Hamburg 1983/84

Ausst.Kat. Hamburg, Kunsthalle, 1983/84: *Luther und die Folgen für die Kunst.*

Ausst.Kat. Kiel / Schönberg 2011

Ausst.Kat. Kiel, Stadtmuseum Warleberger Hof / Schönberg, Probstei Museum 2011: *Probstei. Ländliche Lebenswelt im Blick des Kieler Bürgertums.*

Ausst.Kat. Kiel 2005

Ausst.Kat. Kiel, Kunsthalle 2005: *Die Kopenhagener Schule.*

Ausst.Kat. Lübeck 1989

Ausst.Kat. Lübeck, Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck – Behnhaus 1989: *Johann Friedrich Overbeck. 1789-1869. Zur zweihundertsten Wiederkehr seines Geburtstages.*

Ausst.Kat. München 1991/92

Ausst.Kat. München, Staatliche Graphische Sammlung 1991/92: *Volkstracht und Landschaft in Altbayern. Ihre Entdeckung um 1800 durch Johann Georg Dillis und seine Zeitgenossen.*

Ausst.Kat. Oslo 1989

Ausst.Kat. Oslo, Nasjonalgalleriet, Kobberstikk- og håndtegningsamlingen 1989: *Tidemand og Gude. Studiereisene i Norge 1843.*

Ausst.Kat. Oslo 2003

Ausst.Kat. Oslo, Nasjonalgalleriet 2003: *Der aander en tindrende Sommerluft varmt over Hardangerfjords Vande...*

Ausst.Kat. Reutlingen 2007/08

Ausst.Kat. Reutlingen, Heimatmuseum 2007/08: *Württembergs Künstlerkolonie. Genremaler im Trachtendorf Betzingen.*

Ausst.Kat. Schleswig / München

Ausst.Kat. Schleswig, Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloß Gottorf / München, Haus der Kunst 2002: *Wolken – Wogen - Wehmut: Johan Christian Dahl 1788-1857, der Freund Caspar David Friedrichs.*

Ausst.Kat. Wien 1997/98

Ausst.Kat. Wien, Kunsthistorisches Museum 1997/98: *Bruegel – Tradition und Fortschritt. Eine flämische Malerfamilie um 1600.*

Ausst.Kat. Wuppertal 2003

Ausst.Kat. Wuppertal, Von der Heydt-Museum 2003: *Das irdische Paradies. Sammlung Volmer.*

Best.Kat. Düsseldorf 1969

Best.Kat. Düsseldorf, Kunstmuseums 1969: *Malerei, Bd. 2., Die Düsseldorfer Malerschule*

Best.Kat. London 1995

Best.Kat. London, The National Gallery 1995: *Complete Illustrated Catalogue.*

Primär- und Sekundärliteratur

N.N.: *Ausgaben des Kunstvereins für die Rheinlande und Westphalen.* In: Correspondenz-Blatt des Kunstvereins für die Rheinlande und Westphalen zu Düsseldorf Jg. IV (1848) 3 (November), S. 39.

N.N.: *Bidrag til A. Tidemands Biographi.* In: Illustreret Nyhedsblad Jg. 3 (1854) 52, S. 208.

N.N.: *Brüdergemeinde.* In: Meyers Großes Taschenlexikon, Bd. 4. Mannheim, Wien, Zürich 1987, S. 73.

N.N.: *Hans og Betsy Gudes brevvexling.* 1. Del: Forlovelsestiden. Kristiania 1924.

N.N.: *Adolf Tidemand.* In: Illustreret Nyhedsblad Jg. 2 (1853) 47, o. S.

N.N.: *Biedermeier.* In Lexikon der Kunst, Bd. 2. Freiburg / Basel / Wien 1987, S. 148f.

N.N.: *Hochzeit.* In: Brockhaus Enzyklopädie, Bd. 8. 17. neu bearbeitete Ausgabe Wiesbaden 1969, S. 573.

N.N.: *Iburg.* In: Der grosse Herder. Nachschlagewerk für Wissen und Leben, Bd. 4. 5. neubearbeitete Auflage Freiburg 1954, Sp. 1225.

N.N.: *kjøkemester.* In: Aschehoug og Gyldendals store norske leksikon, Bd. 8. 2. Ausgabe der 4. Auflage Oslo 1992, S. 275.

N.N.: *Madou, Jean Baptiste*. In: Thieme-Becker. Leipzig 1966 (Nachdruck der Ausgabe von 1929), Bd. 23, S. 534.

N.N.: *Skandinavische Kunst*. In: Brockhaus Konversations-Lexikon, Bd. 14. 14. neubearbeitete Auflage Leipzig / Berlin / Wien 1903, S. 1013ff.

N.N.: *Tidemand, (Adolf)*. In: Brockhaus' Conversations-Lexikon. Allgemeine deutsche Real-Enzyklopädie, Bd. 15. 13. Auflage Leipzig 1886, S. 679.

N.N.: *Tidemand, Adolf*. In: Brockhaus Konversations-Lexikon, Bd. 15. 14. neubearbeitete Auflage Leipzig / Berlin /Wien 1903, S. 818.

Aall 1838/39

Aall, Jacob: *Snorre Sturlesons norske Kongers Sagaer*. Christiania 1838/39.

Aanderaa 2005

Aanderaa, Dag: *Wolff, Simon Olaus*. In: NBL, Bd. 10. Oslo 2005, S. 55f.

Aarflot

Aarflot, Sivert: *Thommessen, Rolf*. In: Gyldendals Store Konversasjonsleksikon, Bd. 5. Oslo o. Jahr, Sp. 1996.

Aarnes 2003

Aarnes, Sigurd Aa.: *Munch, Andreas*. In: NBL, Bd. 6. Oslo 2003, S. 383f.

Abel 1978

Abel, Ulf: *Düsseldorf und die schwedische Malerei im 19. Jahrhundert*. Düsseldorf 1978.

Ackermann 2004

Ackermann, Andreas: *Das Eigene und das Fremde: Hybridität, Vielfalt und Kulturtransfers*. In: Jaeger, Friedrich / Jörn Rüsen (Hrsg.): Handbuch der Kulturwissenschaften, Bd. 3: Themen und Tendenzen. Stuttgart / Weimar 2004, S. 139-154.

Adriansen 1997

Adriansen, Inge: *Hymnen und Flaggen im nationalpolitischen Zusammenhang des 19. Jahrhunderts*. In: Ausst.Kat. Berlin, Deutsches Historisches Museum 1997: Wahlverwandtschaft. Skandinavien und Deutschland 1800-1914, S. 39-43.

Adriansen 2010

Adriansen, Inge: *Erindringssteder i Danmark. Monumenter, Mindesmærker og Mødesteder* (Etnologiske Studier; 14, Skrifter fra Museum Sønderjylland; 4). København 2010.

Ahrens 2001

Ahrens, Claus: *Die frühen Holzkirchen Europas* (Schriften des Archäologischen Landesmuseums; 7), Bd. 2. Darmstadt 2001.

Albrecht 1998/99

Albrecht, Peter: *Die Eiche – ein Baum wie andere auch?* In: Ausst.Kat. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum 1998/99: *Nichts als Natur und Genie. Pascha Weitsch und die Landschaftsmalerei in der Zeit der Aufklärung*, S. 51-64.

Althoff 2006

Althoff, Gerd: *Heinrich IV.* Darmstadt 2006.

Althoff 2009

Althoff, Gerd (Hrsg.): *Heinrich IV.* (Vorträge und Forschungen; 69). Ostfildern 2009.

Anderson 2005

Anderson, Benedict: *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts.* 2. Auflage der Neuausg. von 1996, Frankfurt a. M. 2005. (Englische Originalausgabe London 1983 unter dem Titel *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*).

Andree 1979a

Andree, Rolf: *Die Fanatiker.* In: Ausst.Kat. Düsseldorf, Kunstmuseum / Darmstadt, Mathildenhöhe 1979: *Die Düsseldorfer Malerschule*, S. 490-492.

Andree 1979b

Andree, Rolf: *Die trauernden Juden im Exil.* In: Ausst.Kat. Düsseldorf, Kunstmuseum / Darmstadt, Mathildenhöhe 1979: *Die Düsseldorfer Malerschule*, S. 263.

Anker 2004

Anker, Peter M.: *Norsk folkekunst. Kunsthåndverk og byggeskikk i det gamle bondesamfunnet.* Oslo 2004.

Askeland 1976

Askeland, Jan: *Die norwegischen Düsseldorffer*. In: Ausst.Kat. Düsseldorf, Kunstmuseum 1976: Düsseldorf und der Norden, S. 11-17.

Askeland 1991

Askeland, Jan: *Adolph Tidemand og hans tid*. Oslo 1991.

Assmann 1992

Assmann, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München 1992.

Assmann / Friese 1998

Assmann, Aleida / Heidrun Friese (Hrsg.): *Identitäten* (Erinnerung, Geschichte, Identität; 3). Frankfurt a. M. 1998.

Assmann 1999

Assmann, Aleida: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München 1999.

Aubert 1893

Aubert, Andreas: *Maleren, professor Dahl. Et stykke av aarhundredets kunst- og kulturhistorie*. Kristiania 1893.

Aubert [1910]

Aubert, Andreas: *Die norwegische Malerei im XIX. Jahrhundert. 1814-1900*. Leipzig [1910].

Bang 1875

Bang, Anton Christian: *Hans Nielsen Hauge og hans Samtid: en Monografie*. Christiania 1875.

Barton 1998

Barton, Hildor Arnold: *Northern Arcadia. Foreign travellers in Scandinavia 1765-1815*. Carbondale / Edwardsville, Illinois 1998.

Bästlein 1982

Bästlein, Klaus: *Zur Gründung der Harro-Harring-Gesellschaft*. In: Mitteilungen der Harro-Harring-Gesellschaft Heft 1 (1982), S. 4-6.

Berg 1981

Berg, Knut (Hrsg.): *Norges kunsthistorie*, Bd. 4: Det unge Norge. Oslo 1981.

Bernhard 1977

Bernhard, Klaus: *Idylle. Theorie, Geschichte, Darstellung in der Malerei, 1750-1850. Zur Anthropologie deutscher Seligkeitsvorstellungen* (Dissertationen zur Kunstgeschichte; 4). (Diss. München 1976). Köln / Wien 1977.

Bhaba 2000

Bhabha, Homi K.: *Die Verortung der Kultur*. Tübingen 2000.

Bialostocki 1981

Bialostocki, Jan: *Romantische Ikonographie*. In: Ders.: *Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft*. Köln 1981 (1. Auflage 1966), S. 214-242.

Biedermann 2001

Biedermann, Birgit: *Bürgerliches Mäzenatentum im 19. Jahrhundert. Die Förderung öffentlicher Kunstwerke durch den Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen*. (Diss. Göttingen 1996). Petersberg 2001.

Blanckartz 1876

Blanckartz, Moritz: *Nekrologe*. In: *Kunstchronik. Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst* Jg. XII. (1876) 1, Sp. 5 -11.

Bø 1985

Bø, Olav: *Høgtider og minnedager*. Oslo 1985.

Böckenförde 1995

Böckenförde, Ernst-Wolfgang: *Die Nation – Identität in Differenz*. In: Michalski, Krzysztof (Hrsg.): *Identität im Wandel. Castelgandolfo-Gespräche 1995*. Stuttgart 1995, S. 129-154.

Boekels 1999

Boekels, Ursula Mathilde: *Die Genremalerei von Ludwig Knaus (1829-1910). Das Frühwerk*. (Diss. Bonn 1996). Bonn 1999.

Boer / Frijhof 1993

Boer, Pim de / Willem Frijhoff (Hrsg.): *Lieux de mémoire et identités nationales*. Amsterdam 1993

Bohn 2001

Bohn, Robert: *Norwegen. Die Erfindung einer Nation*. In: Flacke, Monika (Hrsg.): *Mythen der Nationen: Ein europäisches Panorama*. München / Berlin 2001, S. 248-268.

Brandrud 1936

Brandrud, Andreas: *Die Geschichte der Norwegischen Kirche*. In: Sigmund-Schultze, Friedrich (Hrsg.): *Ekklesia. Eine Sammlung von Selbstdarstellungen der christlichen Kirchen*, Bd. 2: Die skandinavischen Länder. Die Kirche von Norwegen. Gotha 1936, S. 29-52.

Brandt 2005

Brandt, Reinhard: *Arkadien in Kunst, Philosophie und Dichtung* (Quellen zur Kunst; 25). Freiburg i. Br. / Berlin 2005.

Brekke / Nordhagen / Lexau 2008

Brekke, Nils Georg / Per Jonas Nordhagen / Siri Skjold Lexau: *Norsk arkitekturhistorie. Frå steinalder og bronsealder til det 21. hundreåret*. Oslo 2008.

Breton 1834

Breton, William Henry: *Gamle Norge. Reisehåndbok anno 1834*. Oslo 2004 (Englische Originalausgabe London 1835 unter dem Titel *Scandinavian Scetches. Or a Tour in Norway*)

Brunotte 1996

Brunotte, Jörn: *Kommentar zu Maxime Du Camp, Les Beaux-Arts à l'Exposition universelle de 1855*. In: Gaethgens, Thomas W. / Uwe Fleckner (Hrsg.): *Historienmalerei* (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren; 1). Berlin 1996, S. 340-342.

Buchinger / Gantet / Vogel 2009

Buchinger, Kirstin / Claire Gantet / Jakob Vogel (Hrsg.): *Europäische Erinnerungsräume*. Frankfurt a. M. 2009.

Claassen 1996

Claassen, Uwe: *Fischernetz, Tracht und Bauernstube. Imaginiertes Landleben in norddeutscher Malerei des 19. Jahrhunderts* (Studien zur Volkskunde und Kulturgeschichte Schleswig-Holsteins; 33). Neumünster 1996.

Corneließen 2003

Corneließen, Christoph: *Was heißt Erinnerungskultur? Begriffe, Methoden, Perspektiven*. In: *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht* Jg. 54 (2003), S. 548-563.

Csáky 2001

Csáky, Moritz (Hrsg.): *Die Verortung des Gedächtnisses*. Wien 2001.

Daguerre de Hureaux 1994

Daguerre de Hureaux, Alain: *Delacroix: das Gesamtwerk*. Stuttgart / Zürich 1994.

Dahl 1837

Dahl, Johan Christian Clausen (Hrsg.): *Denkmale einer sehr ausgebildeten Holzbaukunst aus den frühesten Jahrhunderten in den inneren Landschaften Norwegens*, 3 Hefte. [Original Dresden 1837]. Faksimile. Oslo 1970.

Dahl 2003

Dahl, Ottar: *Munch, Peter Andreas*. In: NBL, Bd. 6. Oslo 2003, S. 391-394.

Danbolt

Danbolt, Gunnar: *Hardanger i romantisk belysning*. In: <http://kulturnett.ivist.no/Tusenaarsstaden/pdf/danbolt.pdf> (Download am 3.7.2011)

Danbolt 2001

Danbolt, Gunnar: *Norsk kunsthistorie. Bilde og skulptur frå vikingtida til i dag*. Oslo 2001.

Dannmeyer 1952

Dannmeyer, Ferdinand / Erich von Lehe / Heinrich Rüter (Hrsg.): *Ein Turm und seine Insel. Monographie der Nordseeinsel Neuwerk*. Cuxhaven 1952.

Davies 2001

Davies, Alice Ingraham: *Allart van Everdingen, 1621-1675. First painter of Scandinavian Landscape*. Doornspijk 2001.

Demus 1997/98

Demus, Klaus: *Pieter Bruegel d. Ä. im Kunsthistorischen Museum*. In: Ausst.Kat. Wien 1997/98: *Pieter Bruegel d. Ä. im Kunsthistorischen Museum in Wien. Bruegel - Tradition und Fortschritt. Eine flämische Malerfamilie um 1600*, S. 17-147.

Detering 1996

Detering, Heinrich: *Produktive Grenzgänge. Literatur zwischen den Kulturen*. In: Ders. (Hrsg.) *Grenzgänge. Skandinavisch-deutsche Nachbarschaften*. Göttingen 1996, S. 11-27.

Dickel 2006

Dickel, Hans: *Kunst als zweite Natur. Studien zum Naturverständnis in der modernen Kunst*. Berlin 2006.

Dietrichson I und II

Dietrichson, Lorentz: *Adolph Tidemand, hans Liv og hans Værker. Et Bidrag til den norske Kunsts Historie*, 2 Bde. Christiania 1878/79.

Du Camp 1855

Du Camp, Maxime: *Les Beaux-Arts à l'Exposition universelle de 1855*. Paris 1855.

Engesæter 2003

Engesæter, Aage: *Munthe, Gerhard*. In: NBL, Bd. 6. Oslo 2003, S. 398f.

Eschenburg 1972

Eschenburg, Barbara: *Die Reliefs am Max-Joseph-Denkmal: Darstellung eines neuen Goldenen Zeitalters*. In: Mittag, Hans-Ernst, Plagemann, Volker (Hrsg.): *Denkmäler im 19. Jahrhundert. Deutung und Kritik (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts; 20)*. München 1972, S. 49-68.

Fastert 2000

Fastert, Sabine: *Geschichtsrezeption in der nazarenischen Malerei des frühen 19. Jahrhunderts*. (Diss. 1998). München / Berlin 2000.

Fastert / Joachimides / Krieger 2011

Fastert, Sabine / Alexis Joachimides / Verena Krieger (Hrsg.): *Die Wiederkehr des Künstlers. Themen und Positionen der aktuellen Künstler/innenforschung (Kunst – Geschichte – Gegenwart; 2)*. Weimar / Wien 2011.

FEH 1989

FEH [Kürzel nicht aufgelöst]: *Nasjonalromantikk*. In: Aschehoug og Gyldendals store norske leksikon, Bd. 10. 2. Ausgabe der 2. Auflage Oslo 1989, S. 64f.

Feldbæk 1991/92

Feldbæk, Ole (Hrsg.): *Dansk identitetshistorie*. København 1991/1992.

Findeisen 2008

Findeisen, Jörg-Peter / Poul Husum: *Kleine Geschichte Kopenhagens*. Regensburg 2008.

Fink 1987

Fink, Gonthier-Louis: *Von Winckelmann bis Herder. Die deutsche Klimatheorie in europäischer Perspektive*. In: Sauder, Gerhard (Hrsg.): *Johann Gottfried Herder 1744-1803 (Studien zum 18. Jahrhundert; 9)*. Hamburg 1987, S. 156-176.

Fink 2004

Fink, Gonthier-Louis: *Diskriminierung und Rehabilitierung des Nordens im Spiegel der Klimatheorie*. In: Arndt, Astrid u. a. (Hrsg.): *Imagologie des Nordens. Kulturelle Konstruktionen von Nördlichkeit in interdisziplinärer Perspektive (Imaginato borealis. Bilder des Nordens; 7)*. Frankfurt a. M. u. a. 2004, S. 45-107.

Fjågesund / Symes 2003

Fjågesund, Peter / Ruth A. Symes: *The Nothern Utopia. British Perceptions of Norway in the Nineteenth Century* (Studia Imagologica. Amsterdam Studies on cultural identity; 10). Amsterdam / New York 2003.

Fossberg 1997

Fossberg, Jorunn / Widar Halén: *Arvesølvet. Norsk sølv i tusen år*. Oslo 1997

François / Schulze 2001

François, Etienne / Hagen Schulze (Hrsg.): *Deutsche Erinnerungsorte*. München 2001.

François 2005

François, Etienne: *Pierre Nora und die „Lieux de mémoire“*. In: Nora, Pierre (Hrsg.): *Erinnerungsorte Frankreichs*. München 2005, S. 7-14.

Frandsen 2004

Frandsen, Steen Bo: *Det nya Norden efter Napoleon*. In: Engmann, Max / Åke Sandström (Hrsg.): *Det nya Norden efter Napoleon (Stockholm Studies in History; 73)*. Stockholm 2004, S. 19-54.

Frich 1847

Frich, Joachim: *Norske Nationaldragter*. [Original Christiania 1847]. Faksimile. Oslo 1958.

Fure 2001

Fure, Odd-Bjørn: *Nationale Habitusentwicklung in Norwegen und Deutschland. Konstellationen und Grunderfahrungen*. In: Uecker, Heiko (Hrsg.): *Deutsch-Norwegische Kontraste. Spiegelungen europäischer Mentalitätsgeschichte (Schriften des Zentrums für Europäische Integrationsforschung; 34)*. Baden-Baden 2001, S. 23-35.

Furnes 2005

Furnes, Tone Klev: *Én by – fem kunstnere*. Bergen 2005.

Furseth 2002

Furseth, Inger: *A comparative study of social and religious movements in Norway, 1780s-1905* (Scandinavian studies, Bd. 7). (Diss. Oslo 2000). Lewiston / Queenston / Lampeter 2002.

Gäbler 2000

Gäbler, Ulrich: *Evangelikalismus und Réveil*. In: Ders. (Hrsg.): *Der Pietismus im neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert* (Geschichte des Pietismus; 3), Göttingen 2000, S. 27-84.

Gaethgens / Fleckner 1996

Gaethgens, Thomas W. / Uwe Fleckner (Hrsg.): *Historienmalerei* (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren; 1). Berlin 1996.

Gebhardt 2004

Gebhardt, Armin: *Schwäbischer Dichterkreis. Uhland, Kerner, Schwab, Hauff, Mörike*. Marburg 2004.

Gerdts 1996

Gerdts, William H.: *Die Düsseldorf Gallery. „Die Düsseldorfer Gemäldesammlung bildete eine Ära der amerikanischen Kunst.“* In: Ausst.Kat. Berlin, Deutsches Historisches Museum 1996: *ViceVersa. Deutsche Maler in Amerika. Amerikanische Maler in Deutschland 1813-1913*, S. 44- 61.

GK 1982

GK [Kürzel nicht aufgelöst]: *Gesucht: Die Brautfahrt. Ur-Gemälde? Freundliche Bitte aus Norwegen*. In: Rheinische Post vom 16.04.1982, o. S.

Gohr 1979

Gohr, Siegfried: *Themen und Tendenzen rheinischer Genremalerei*. In: Trier, Eduard / Willy Weyres (Hrsg.): *Kunst des 19. Jahrhunderts im Rheinland in fünf Bänden*, Bd. 3: *Malerei*. Düsseldorf 1979, S. 191-208.

Götttsch-Elten 2001

Götttsch-Elten, Silke: *Populäre Bilder vom Norden im 19. und 20. Jahrhundert*. In: Engel-Braunschmidt, Annelore u. a. (Hrsg.): *Ultima Thule. Bilder des Nordens von der Antike bis zur Gegenwart (Imaginatio borealis. Bilder des Nordens; 1)*. Frankfurt a. M. u. a. 2001, S. 123-143.

Grab 1982

Grab, Walter: *Odysseus der Freiheit. Harro Haring – ein nordfriesischer Revolutionsdichter*. In: Mitteilungen der Harro-Haring-Gesellschaft Heft 1 (1982), S. 7-19.

Grandin 2005

Grandin, Bo: „*Det var ej dag, det var ej natt, det vägde emellan båda...*” *Reflektioner vid Sognefjorden*. In: Brummer, Hans Henrik (Hrsg.): *Myt och landskap. Unionsupplösning och kulturell gemenskap*. Stockholm 2005, S. 125-167.

Gross 1983/84a

Gross, Friedrich: *Die Hussitenpredigt*. In: Ausst.Kat. Hamburg, Kunsthalle 1983/84: Luther und die Folgen für die Kunst, S. 506.

Gross 1983/84b

Gross, Friedrich: *Wahrheit und Wirklichkeit. Protestantische Bildkunst und Realismus im weltanschaulichen Widerstreit des 19. Jahrhunderts*. In: Ausst.Kat. Hamburg, Kunsthalle 1983/84: Luther und die Folgen für die Kunst, S. 487, Kat.Nr.365.

Grossmann 1985

Grossmann, Joachim: *Die Düsseldorfer Malerschule im Vormärz und in der Revolution von 1848/49. Eine Studie zum Verhältnis von Kunst, Gesellschaft und Politik*. Essen 1985.

Grossmann 1994

Grossmann, Joachim: *Künstler, Hof und Bürgertum. Leben und Arbeit von Malern in Preußen 1786-1850* (Artefact; 9). (Diss. Essen 1992). Berlin 1994.

Guleng 2000

Guleng, Mai Britt: *Dietrichson, Lorentz*. In: NBL, Bd. 2. Oslo 2000, S. 335-337.

Gunnarsson 1998

Gunnarsson, Torsten: *Nordic Landscape Painting in the Nineteenth Century*. New Haven / London 1998.

Harasimovicz 1998

Harasimovicz, Jan: *Die Bildlichkeit des Pietismus: Das Motiv der „zwei Wege“*. In: Poscharsky, Peter (Hrsg.): *Die Bilder in den lutherischen Kirchen. Ikonographische Studien*. München 1998, S. 195-208.

Harasimovicz 2004

Harasimovicz, Jan: *Architektur und Kunst*. In: Lehmann, Hartmut (Hrsg.): Glaubenswelt und Lebenswelten (Geschichte des Pietismus; 4). Göttingen 2004, S. 457-485.

Harring 1821

Harring, Harro Paul: *Blüthen der Jugendfahrt*. Copenhagen 1821.

Harring 1843

Harring, Harro [Paul]: *Vorwort*. In: Ders.: Poesie eines Scandinaven. Rio de Janeiro / Montevideo 1843, S. 5-10.

Harring 1848

[Harring], Harro [Paul]: *Scandinavia. Gedichte zur Heimkehr*. New York 1848.

Haugan 1991

Haugan, Jørgen: *400-årsnatten. Norsk selvforståelse ved en korsvei*. Oslo 1991.

Haugen 2000

Haugen Cai, Camilla: *Bull, Ole*. In: NBL, Bd. 2. Oslo 2000, S. 84-88.

Haverkamp 1980

Haverkamp, Frode: *Brudeferden nok en gang*. In: Kunst og Kultur Jg. 63 (1980), S. 224-236.

Haverkamp 1981

Haverkamp, Frode: *Brudeferden i Hardanger nok en gang*. In: Aftenposten (Nr. 110) vom 6.3.1981, S. 5.

Haverkamp 1982

Haverkamp, Frode: *Hans Gude i Düsseldorf: grunnleggelsen av en akademisk kunstnerkarriere i det 19. århundre*, 3 Bde. Oslo 1982.

Haverkamp 1984a

Haverkamp, Frode: *De ensomme gamle*. In: Ausst.Kat. Åmot, Stiftelsen Modums Blaafarveværk 1984: Adolph Tidemand 1814-1876, Hans Fredrik Gude 1825-1903, S. 50.

Haverkamp 1984b

Haverkamp, Frode: *Den saarede bjørnejeger*. In: Ausst.Kat. Åmot, Stiftelsen Modums Blaafarveværk 1984: Adolph Tidemand 1814-1876, Hans Fredrik Gude 1825-190, S. 59.

Haverkamp 1984c

Haverkamp, Frode: *Tidemand og Gude*. In: Ausst.Kat. Åmot, Stiftelsen Modums Blaafarveværket 1984: Adolph Tidemand 1814-1876, Hans Fredrik Gude 1825-1903, S. 21- 27

Haverkamp 2001

Haverkamp: *Gude, Hans Fredrik*. In: NBL, Bd. 3. Oslo 2001, S. 407-409.

Haverkamp 2003

Haverkamp, Frode Ernst: *Hans Fredrik Gude. Fra nasjonalromantikk til realistisk landskapsfremstilling*. In: Ausst.Kat. Oslo, Nasjonalgalleriet 2003: Der aander en tindrende Sommerluft varmt over Hardangerfjords Vande..., S. 32-60.

Heggtveit / Kolsrud 1916

Heggtveit, H. G. / Oluf Kolsrud: *Hans Nielsen Hauges Reiser og viktigste Hændelser*. Kristiania 1916.

Heggtveit 2003

Heggtveit, Jorån: *Fridtjofs avskjed*. In: Ausst.Kat. Oslo, Nasjonalgalleriet 2003: Der aander en tindrende Sommerluft varmt over Hardangerfjords Vande..., S. 79f.

Heinzle / Klein / Obhof

Heinzle, Joachim / Klaus Klein / Ute Obhof (Hrsg.): *Die Nibelungen. Sage – Epos – Mythos*. Wiesbaden 2003.

Hillebrecht 1997

Hillebrecht, Frauke: *Skandinavien – die Heimat der Goten? Der Götizismus als Gerüst eines nordisch-schwedischen Identitätsbewusstseins* (Arbeitspapiere „Gemeinschaften“; 7). Berlin 1997, S. 1-30.

Hobsbawm 2004

Hobsbawm, Eric J.: *Nationen und Nationalismus. Mythos und Realität seit 1780*. Frankfurt a. M. / New York 2004.

Hodne / Hodne / Grambo 1985

Hodne, Bjarne / Ørnulf Hodne / Ronald Grambo: *Der stod seg et bryllup: ekteskapet i Norge gjennom tidene*. Oslo 1985.

Hodne, Bjarne 1994

Hodne, Bjarne: *Norsk nasjonalkultur*. En kulturpolitisk oversikt. Oslo 1994.

Hodne, Ørnulf 1994

Hodne, Ørnulf: *Det nasjonale hos norske folklorister på 1800-tallet* (KULTs skriftserie; 24, Nasjonal identitet; 2). Oslo 1994.

Houm 1984

Houm, Philip: *Norwegen*. In: Brøndsted, Mogens (Hrsg.): *Nordische Literaturgeschichte*, Bd. 2: Von 1860 bis zur Gegenwart. München 1984, S. 20-71.

Høyen 1844

Høyen, Niels Laurits: *Om Betingelserne for en skandinavisk Nationalkonsts Udvikling* [Original 1844]. In: Ussing, J. L. (Hrsg.): *Niels Laurits Høyens Skrifter*, Bd. 1. København 1871, S. 351-368.

Hütt 2003

Hütt, Wolfgang / Martina Sitt: *Tidemand, Adolph*. In: *Ausst.Kat. Wuppertal, Von der Heydt-Museum 2003: Das irdische Paradies*. Sammlung Volmer, S. 153.

Hütt 1995

Hütt, Wolfgang: *Die Düsseldorfer Malerschule 1819-1869*. Leipzig 1995.

Immel 1967

Immel, Ute: *Die deutsche Genremalerei im neunzehnten Jahrhundert*. (Diss. Heidelberg 1967). Heidelberg 1967.

Immermann 1971

Immermann, Karl: *Zur Aufführung von Shakespeares Lustspiel „Was ihr wollt“ (1840)*. In: Von Wiese, Benno (Hrsg.): *Karl Immermann: Werke*, Bd. 1: *Gedichte, Erzählungen, Tulifantchen, Kritische Schriften*. Frankfurt a. M. 1971, S. 688-694.

Isnenghi 1996/97

Isnenghi, Mario (Hrsg.): *I luoghi della memoria*. Rom 1996/1997.

Jæger 1919

Jæger, Hermann (Hrsg.): *Henrik Wergeland. Samlede Skrifter. 1. Digte. Bd. 3: 1842-1845*. Kristiania 1919, S. 191-314.

Jannidis 1999

Jannidis, Fotis / Gerhard Lauer / Matias Martinez / Simone Winko (Hrsg.): *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs* (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur; 71). Tübingen 1999.

Jarlert 1999

Jarlert, Anders: *Schweden II. Reformation bis Neuzeit*. In: TRE, Bd. 30. Berlin / New York 1999. S. 649-671.

Jenderko-Sichelschmidt 1979

Jenderko-Sichelschmidt, Ingrid: *Profane Historienmalerei. Die großen Bilderzyklen*. In: Trier, Eduard / Willy Weyres (Hrsg.): *Kunst des 19. Jahrhunderts im Rheinland in fünf Bänden, Bd. 3: Malerei*. Düsseldorf 1979, S. 145-190.

Johnson / Tegen 1992

Johnson, Leif / Martin Tegen: *Musiken i Sverige. Den nationella identiteten 1810-1920*. Stockholm 1992.

Jooss 1999

Jooss, Birgit: *Lebende Bilder. Körperliche Nachahmung von Kunstwerken in der Goethezeit*. (Diss. München 1998). Berlin 1999.

Kaak 1994

Kaak, Joachim: *Rembrandts Grisaille „Johannes der Täufer predigend“*. *Dekorativ-Verstoß oder Ikonographie der Unmoral?* (Studien zur Kunstgeschichte; 81). (Diss. Bochum 1992). Hildesheim / Zürich / New York 1994.

Kalnein 1976

Kalnein, Wend von: *Die Düsseldorfer Malerschule*. In: Ausst.Kat. Düsseldorf, Kunstmuseum, 1976: Düsseldorf und der Norden, S. 3-10.

Kanz 2006

Kanz, Roland: *Eklektizismus*. In: Enzyklopädie der Neuzeit, Bd. 3. Stuttgart 2006, Sp. 171-173.

Keyser 1839

Keyser Rudolf: *Om Nordmaendenes Herkomst og Folke-Slaegtskab*. In: o. A.: *Samlinger til Det Norske Folks Sprog og Historie*, Bd. 6, Heft 2, [Original Christiania 1839]. Sonderdruck. Christiania 1843, S. 259-462.

Keyser 1847

Keyser, Rudolf: *Om Nordmændenes Klædedragt i ældre Tider*. In: Frich, Joachim: *Afbildninger af Norske Nationaldragter*. [Original Christiania 1847]. Faksimile. Oslo 1958, S. 4-21.

Kliemann 2005

Kliemann, Hendriette: *Koordinaten des Nordens: wissenschaftliche Konstruktionen einer europäischen Region 1770-1850* (Nordeuropäische Studien; 19). (Diss Berlin 2004). Berlin 2005.

Klose / Martius 1975

Klose, Olaf / Lilli Martius: *Skandinavische Landschaftsbilder* (Studien zur schleswig-holsteinischen Kunstgeschichte; 13). Neumünster 1975.

Klose 1975

Klose, Olaf: *Reisen*. In: Ders. / Lilli Martius: *Skandinavische Landschaftsbilder. Deutsche Künstlerreisen von 1780 bis 1864* (Studien zur schleswig-holsteinischen Kunstgeschichte; 13). Neumünster 1975, S. 63-102.

Knoll 2006

Knoll, Gabriele M.: *Kulturgeschichte des Reisens. Von der Pilgerfahrt zum Badeurlaub*. Darmstadt 2006, S. 35-42.

Knopp 2007

Knopp, Katrin S.: *Konstitution eines Ideal-Raumes in der norwegischen Romantik. Eine Analyse von „Die Haugianer“ und „Die Brautfahrt in Hardanger“ von Adolph Tidemand unter Verwendung der soziologischen Raumtheorie*. In: Hille, Nicola / Müller, Monika E. (Hrsg.): *Zeiten – Sprünge. Aspekte von Raum und Zeit in der Kunst vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Studien zu Ehren von Peter K. Klein zum 65. Geburtstag. Regensburg 2007, S. 207-231.

Knopp 2009

Knopp, Katrin S.: „...hier ist der starre gewaltige Norden.“ *Skandinavische Landschafts- und Genremalerei im 19. Jahrhundert*. In: Hecker-Stampehl, Jan / Hendriette Kliemann-Giesinger (Hrsg.): *Facetten des Nordens. Räume – Konstruktionen – Identitäten* (= Berliner Beiträge zur Skandinavistik; 17). Berlin 2009, S. 57-91.

Köster 1966

Köster, Paul: *Wächters „Lebensschiff“ und Richters „Überfahrt am Schreckenstein“*. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* Bd. 29 (1966), S. 241-249.

Köstlin 1991

Köstlin, Konrad: *Folklore, Folklorismus und Modernisierung*. In: *Schweizerisches Archiv für Volkskunde* Bd. 87 (1991) 1-2, S. 46-66.

Krag 2003

Krag, Claus: *Olav 2 Haraldsson den hellige*. In: NBL, Bd. 7. Oslo 2003, S. 116ff.

Laasonen 2000

Laasonen, Pentti: *Ervekkingsbeveginger i Norden i 19. og 20. århundret*.
In: Gäbler, Ulrich (Hrsg.): *Der Pietismus im neunzehnten und zwanzigsten
Jahrhundert* (Geschichte des Pietismus; 3) Göttingen 2000, S. 321 – 357.

Laclotte / Cuzin 1993

Laclotte, Michel / Jean-Pierre Cuzin: *Der Louvre. Die europäische Malerei*. 3.
überarb. und ergänzte Auflage München 1993.

Ladewig 1950

Ladewig, Wilhelm: *Harro Harring og Skandinavismen*. 2. Auflage Haderslev 1950.

Landes 2008

Landes, Lilian: *Carl Wilhelm Hübner (1814-1879). Genre und Zeitgeschichte im
deutschen Vormärz*. München, Berlin 2008.

Lange 2003a

Lange, Marit: *Brudeferden i Hardanger, 1848*. In: Ausst.Kat. Oslo, Nasjonalgalleriet
2003: *Der aander en tindrende Sommerluft varmt over Hardangerfjords
vande...*, S. 75.

Lange 2003b

Lange, Marit: *Der aander en tindrende Sommerluft varmt over Hardangerfjords
vande.... Synet på Brudeferden i norsk kunsthistorie*. In: Ausst.Kat. Oslo,
Nasjonalgalleriet 2003: *Der aander en tindrende Sommerluft varmt over
Hardangerfjords vande...* S. 8-15.

Lange 2003c

Lange, Marit: *Fanatikere*. In: Ausst.Kat. Oslo, Nasjonalgalleriet 2003: *Der aander en
tindrende Sommerluft varmt over Hardangerfjords Vande...*, S. 131.

Lange 2003d

Lange, Marit: *Haugianerne, 1848*. In: Ausst.Kat. Oslo, Nasjonalgalleriet 2003: *Der
aander en tindrende Sommerluft varmt over Hardangerfjords Vande...*, S. 98f.

Lange 2003e

Lange, Marit: *Katekisasjon i en norsk landskirke*. In: Ausst.Kat. Oslo,
Nasjonalgalleriet 2003: *Der aander en tindrende Sommerluft varmt over
Hardangerfjords Vande*, S. 97.

Lange 2003f

Lange, Marit: *Ung pike fra Subiaco, 1842*. In: Ausst.Kat. Oslo, Nasjonalgalleriet 2003: Der aander en tindrende Sommerluft varmt over Hardangerfjords Vande..., S. 85.

Larsson 1990

Larsson, Lars Olof: *Die Entdeckung Norwegens in der Malerei. Norwegische Künstler zwischen Dresden und Düsseldorf*. In: Gliencke, Bernhard (Hrsg.): Der neue Norden. Norweger und Finnen im frühen 19. Jahrhundert (Schriften des Zentrums für nordische Studien; 3, Beiträge zur Skandinavistik; 9). Frankfurt a. M. 1990, S. 101-112.

Larsson 2000

Larsson, Lars Olof: *Skandinavische Kunst in Deutschland um 1900. Anmerkungen zur Rezeptionsgeschichte*. In: Henningsen, Bernd (Hrsg.): Kunst zwischen den Kulturen (Wahlverwandtschaft – Der Norden und Deutschland. Essays zu einer europäischen Begegnungsgeschichte; 4). Berlin 2000, S. 157-171.

Larsson 2001

Larsson, Lars Olof: *Eine andere Antike und die wilde Natur. Das Bild des Nordens in der bildenden Kunst der frühen Neuzeit*. In: Engel-Braunschmidt, Annelore u. a. (Hrsg.): Ultima Thule. Bilder des Nordens von der Antike bis zur Gegenwart (Imaginatio borealis. Bilder des Nordens; 1). Frankfurt a. M. u. a. 2001, S. 93-105.

Leach 1996

Leach, Dawn M.: *Die „Düsseldorf Gallery“. Aktivitäten in Deutschland*. In: Ausst.Kat. Berlin, Deutsches Historisches Museum 1996: ViceVersa. Deutsche Maler in Amerika. Amerikanische Maler in Deutschland 1813-1913, S. 62-72.

Lexow 1942

Lexow, Einar: *Norges kunst*. Oslo 1942.

Lindhardt 1982

Lindhardt, Poul Georg: *Skandinavische Kirchengeschichte seit dem 16. Jahrhundert*. In: Moeller Bernd (Hrsg.): Die Kirche in ihrer Geschichte. Ein Handbuch, Bd. 3, Lieferung M3. Göttingen 1982, M 235-314.

Lindwall 1988

Lindwall, Bo: *Det tidige 1800-talet*. In: Sandström, Sven (Hrsg.): *Konsten i Sverige*, Bd. 2: Från 1800 till 1970. Stockholm 1988, S. 120.

Lorentzen 2005

Lorentzen, Svein: *Ja, vi elsker... Skolebøkene som nasjonsbyggere 1814-2000*. Oslo 2005, S. 17-34.

Lorentzen 2002

Lorentzen, Trude: *Ramme alvor*. In: *Verdens Gang* vom 23.11.2002, S. 36f.

Lovoll 1994/95

Lovoll, Odd S.: *Harro Harring und seine Vertreibung aus Norwegen*. In: *Mitteilungen der Harro-Harring-Gesellschaft* Heft 13/14 (1994/95), S. 46-56.

Lund 1977

Lund, Hakon: *De kongelige lysthaver*. København 1977.

Lutterbach 2008

Lutterbach, Hubertus: *Das Täuferreich von Münster. Wurzeln und Eigenarten eines religiösen Aufbruchs*. Münster 2008.

McMillan 2000

McMillan, Duncan: *Scottish art: 1460 – 2000*. Edinburgh u. a. 2000.

Malling 1777

Malling, Ove: *Store og gode Handlinger af Danske, Norske og Holstenere, samlede ved Ove Malling 1777*. (Hrsg. von Erik Hansen). København 1992.

Malmanger 1986

Malmanger Magne / Bodil Sørensen: *Tidemand, Adolph*. In: *NKL*, Bd. 4. Oslo 1986, S. 246-260.

Malmanger 1989

Malmanger, Magne: *Altertavlen som aldri ble malt*. In: *På Klassisk Grund*. Meddelelser fra Thorvaldsen Museum 1989. København 1989, S. 247-260.

Malmanger 2000

Malmanger, Magne: *Norsk malerkunst fra klassisisme til tidlig realisme* (Die norwegische Malerei vom Klassizismus bis zum frühen Realismus). (Diss. Oslo 1981). Oslo 2000.

Malmanger 2003a

Malmanger, Magne: *Tidens gang og det enestående øyeblikk. Adolph Tidemand på sporet av sitt folk*. In: Ausst.Kat. Oslo, Nasjonalgalleriet 2003: Der aander en tindrende Sommerluft varmt over Hardangerfjords Vande..., S. 17-31.

Malmanger 2003b

Malmanger, Mange: *Den dramatiske Tidemand*. In: Ausst.Kat. Åmot, Stiftelsen Modums Blaafarveværk 1984: Adolph Tidemand 1814-1876, Hans Fredrik Gude 1825-190, S. 5-20.

Märker 1980

Märker, Peter: *Harro Harring und Caspar David Friedrich*. In: Nordelbingen Bd. 49 (1980), S. 17-28.

Markowitz 1969

Markowitz, Irene: *Adolph Tidemand*. In: Best.Kat. Düsseldorf, Kunstmuseums 1969: Malerei, Bd. 2., Die Düsseldorfer Malerschule, S. 348f.

Markowitz 1979

Markowitz, Irene: *Rheinische Maler im 19. Jahrhundert. Die Düsseldorfer Malerschule und die Kunststädte am Mittel- und Niederrhein*. In: Trier, Eduard / Willy Weyres (Hrsg.): Kunst des 19. Jahrhunderts im Rheinland, Bd. 3: Malerei. Düsseldorf 1979, S. 43-144.

Meier / Patzold 2010

Meier, Mischa / Steffen Patzold: *August 410. Ein Kampf um Rom*. Stuttgart 2010.

Menke-Schwinghammer 1997/98

Menke-Schwinghammer, Annemarie: *Stilke, Hermann Anton*. In: Lexikon der Düsseldorfer Malerschule 1819-1918, Bd. 3. München 1997/98, S. 326-328.

Messel 1992

Messel, Nils: *Tidemand's bilder og bildet av Tidemand*. In: Kunst og Kultur Jg.75 (1992) 2, S. 117-123.

Meyer 2001

Meyer, Frank: *Vom Sturm auf die Bastille zum Fall der Berliner Mauer. Skizze eines historischen Vergleichs der politischen Kulturen Deutschlands und Norwegens*. In: Uecker, Heiko (Hrsg.): Deutsch-Norwegische Kontraste. Spiegelungen europäischer Mentalitätsgeschichte (Schriften des Zentrums für Europäische Integrationsforschung; 34). Baden-Baden 2001, S. 111-130.

Moe 1918

Moe, Wladimir (Hrsg.): *Halfdan Kjerulf. Av hans efterlatte papirer 1847-68.*
Kristiania 1918, Bd. 2.

Montgomery 2000

Montgomery, Ingun: *Norwegen.* In: TRE, Bd. 24. Berlin / New York 2000, S. 643 –
659.

Müller von Königswinter 1854

Müller von Königswinter, Wolfgang: *Düsseldorfer Künstler aus den letzten
fünfundzwanzig Jahren. Kunstgeschichtliche Briefe.* Leipzig 1854.

Müller 1997

Müller, Marion G.: *Politische Bildstrategien im amerikanischen
Präsidentenwahlkampf 1828-1996.* (Diss. Hamburg 1995). Berlin 1997.

Munch 1857

Munch, Peter Andreas: *Der Pangermanismus. Eine Schrift für Deutschland und die
nordischen Reiche gegen den dänischen Skandinavismus und das
Russenthum.* Hamburg 1857.

Næss 2008

Næss, Tore: *Er Brudeferden en Happening?* In: Ausst.Kat. Modum, Stiftelse
Modums Blaafarveværk 2008: Gikk meg over sjø og land, S. 9-22.

Neidhardt 1997

Neidhardt, Hans Joachim: *Deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts.* Leipzig 1997.

Niemi 2003

Niemi, Einar: *Norsk innvandringshistorie, Bd. 2: I nasjonalstatens tid 1814-1940.*
Oslo 2003.

Nießeler 2006

Nießeler, Andreas: *Erinnerung als Teilhabe. Aspekte sozial- und
kulturanthropologischer Gedächtnistheorien.* In: Bittner, Günther (Hrsg.): Ich
bin mein Erinnern. Über autobiographisches und kollektives Gedächtnis.
Würzburg 2006, S. 143-157.

Nora 1998

Nora, Pierre: *Zwischen Geschichte und Gedächtnis.* Frankfurt a. M. 1998.

Nora 2001

Nora, Pierre: *Les lieux de mémoire, 7 Bde.* Paris 2001.

Noss 1970

Noss, Aagot: *Johannes Flintoes draktakvarellar* (Norske Folkedrakter; [1]). Oslo 1970.

Noss 1973

Noss, Aagot: *Joachim Frichs draktakvareller* (Norske Folkedrakter; [2]). Oslo 1973.

Noss 1981

Noss, Aagot: *Adolph Tidemand og folk han møte. Studiar frå reisene i norske dalføre – akvareller, målarstykke og teikningar* (Norske Folkedrakter; [4]). Oslo / Bergen / Tromsø 1981.

Noss 2002

Noss, Aagot: *Norske folkedrakter sett med kunstnarauge. Ei kjeldekritisk studie*. In: Kunst og Kultur Jg. 85 (2002) 1, S. 2-45.

Noss 2003

Noss, Aagot: *Tidemand. Tilhøvet folkedraktsstudier og folkelivsbilete*. In: Ausst.Kat. Oslo, Nasjonalgalleriet 2003: *Der aander en tindrede Sommerluft varmt over Hardangerfjords Vande...*, S. 61-69.

Oesterle 1997

Oesterle, Kurt: *Die heimliche deutsche Hymne*. In: http://www.bdzv.de/kurt_oesterle.html (zuletzt aufgerufen am 27.3.2008). [ursprünglich erschienen in Schwäbisches Tageblatt Nr. 264 vom 15. Nov. 1997, S. 30].

Ormhaug 2002

Ormhaug, Knut: *Johan Christian Dahl und die norwegische Kultur. Denkmalpflege – Nationalgalerie – Kunstvereine*. In: Ausst.Kat. Schleswig, Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloß Gottorf / München, Haus der Kunst 2002: *Wolken – Wogen - Wehmut: Johan Christian Dahl 1788-1857, der Freund Caspar David Friedrichs*, S. 137-144.

Østby 1965

Østby, Leif: *Die Slindebirke - ein romantisches Symbol in norwegischer Malerei und Dichtung*. In: Nordelbingen. Beiträge zur Kunst- und Kulturgeschichte Bd. 34 (1965), S. 222-232.

Østergaard 1997

Østergaard, Uffe: *Nationale Identitäten. Ursprünge und Entwicklungen: Deutschland, der Norden, Skandinavien*. In: Ausst.Kat. Berlin, Deutsches

Historisches Museum 1997: Wahlverwandtschaft. Skandinavien und Deutschland 1800 bis 1914, S. 29-38.

Oxaal 1994

Oxaal, Astrid: *Folkedrakt som uniform*. In: Sørensen, Øystein (Hrsg.): Nasjonal identitet - et kunstprodukt? (KULTs skriftserie; 30, Nasjonal identitet; 5) Oslo 1994, 91-112.

Pontoppidan 1752/53

Pontoppidan, Erik: *Det første Forsøg paa Norges Naturlige Historie, forestillende Dette Kongeriges Luft, Grund, Fielde, Vande, Væxter, Metaller, Mineralier, Steen-Arter, Dyr, Fugle, Fiske og omsider Indbyggernes Naturel, samt Sædvaner og Levemaade*, 2 Bde. [Original 1752/53]. Faksimile. København 1977.

Pross 1989

Pross, Robert D.: *Synnøve Solbakken*. In: Kindlers Neues Literaturlexikon, Bd. 2. München 1989, S. 720.

Pryser 1999

Pryser, Tore: *Norsk historie 1814-1860. Frå standssamfunn mot klassesamfunn* (Samlagets Norsk historie 800-2000; 4). Oslo 1999.

Putzert 2008

Putzert, Nadja: *Der Blick nach Norden. Skandinavische Landschaften in der deutschen Malerei von der Mitte des 19. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts*. Saarbrücken [2008].

Ragn Jensen 1995

Ragn Jensen, Hannemarie: *Lund, Johan Ludwig*. In: Weilbach. Dansk kunstnerleksikon, Bd. 5. København 1995, S. 174f.

Rahner 1964

Rahner, Hugo: *Symbole der Kirche. Die Ekklesiologie der Väter*. Salzburg 1964.

Rämisch-Sommer 1986

Rämisch-Sommer, Petra: *Die Personifikation in der Monumentalmalerei des 19. Jahrhunderts am Beispiel der Düsseldorfer Malerschule*. (Diss. Münster 1986). Münster 1986.

Rattelmüller 1991/92

Rattelmüller, Paul Ernst: *Auf dem Weg, Land und Leute zu entdecken*. In: Ausst.Kat. München, Staatliche Graphische Sammlung 1991/92: Volkstracht und Landschaft in Altbayern. Ihre Entdeckung um 1800 durch Johann Georg Dillis und seine Zeitgenossen, S. 15-24.

Rauch 2000

Rauch, Alexander: *Klassizismus und Romantik: Europas Malerei zwischen zwei Revolutionen*. In: Toman, Rolf (Hrsg.): *Klassizismus und Romantik. Architektur, Skulptur, Malerei, Zeichnung 1750-1848*. Köln 2000, S. 318-479.

Reese-Schäfer 1999

Reese-Schäfer, Walter: *Einleitung. Identität und Interesse*. In: Ders. (Hrsg.): *Identität und Interesse. Der Diskurs der Identitätsforschung*. Opladen 1999, S. 7-24.

Rehberg 1997

Rehberg, K.-S.: *Bürger, Bürgertum, bürgerliche Gesellschaft*. In: Reinhold, Gerd (Hrsg.): *Soziologie-Lexikon*. München / Wien 1997, S. 76-80.

Revolv a

Revolv, Reidar: *Aubert, Andreas*. In: *Gyldendals Store Konversasjonsleksikon*, Bd. 1. Oslo o. Jahr, Sp. 1046.

Revolv b

Revolv, Reidar: *Schnitler, Carl Wille*. In: *Gyldendals Store Konversasjonsleksikon*. Bd. 5. Oslo o. Jahr, Sp. 237f.

Ricke 2003

Ricke, Helmut: *Das Museum. 90 Jahre Museumsgeschichte*. In: *Best.Kat. Düsseldorf, museum kunst palast, 2003: museum kunst palast, Düsseldorf, S. 7-16*.

Ricke-Immel 1979

Ricke-Immel, Ute: *Die Düsseldorfer Genremalerei*. In: *Ausst.Kat. Düsseldorf, Kunstmuseum / Darmstadt, Mathildenhöhe 1979: Die Düsseldorfer Malerschule*, S. 149-164.

Ricke-Immel 1996

Ricke-Immel, Ute: *Verklärung des Alltäglichen. Zum Genrebild im 19. Jahrhundert*. In: *Ausst.Kat. Düsseldorf, Kunstmuseum 1996: Angesichts des Alltäglichen. Genremotive in der Malerei zwischen 1830 und 1900*, S. 9-15.

Riha 1991

Riha, Karl: *Der deutsche Michel. Zur Ausprägung einer nationalen Allegorie im 19. Jahrhundert.* In: Link, Jürgen / Wulf Wülfing (Hrsg.): *Nationale Mythen und Symbole in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Strukturen und Funktionen von Konzepten nationaler Identität (Sprache und Geschichte; 16),* Stuttgart 1991, S. 146-171.

Riis-Gundersen 1998

Riis-Gundersen, Trygve: „*Disse enfoldige ord*“: *Hans Nielsen Hauges forfatterskap.* In: Johnsen, Egil Børre / Trond Berg Eriksen (Hrsg.): *Norsk litteraturhistorie. Sakprosa fra 1750 til 1995, Bd. 1: 1750-1920.* Oslo 1998, S. 227-237.

Risch 1986

Risch, Marianne: *Die Druckgraphik englischer Genremaler und die Düsseldorfer Malerschule 1820-1850.* (Diss Kiel 1986). Kiel 1986.

Rød / Fredheim 2004

Rød, Johannes / Arnt Fredheim: *Malerier. En omvisning i norsk kunsthistorie.* Oslo 2004.

Ropeid 1980

Ropeid, Andreas: *Misjon og bedehus.* In: Semmingsen, Ingrid u. a. (Hrsg.): *Norges kulturhistorie, Bd. 4: Det gjenfødte Norge.* Oslo 1980, S. 196-218.

Roth / Wessing 1998

Roth, Carsten / Michael Wessing: *Richter (genannt Richter von Thorn), Adolph.* In: *Lexikon der Düsseldorfer Malerschule 1819-1918, Bd. 3.* München 1998, S. 140-142.

Rühling 2004

Rühling, Lutz: *„Bilder vom Norden“. Imagines, Stereotype und ihre Funktion.* In: Arndt, Astrid u. a. (Hrsg.): *Imagologie des Nordens: kulturelle Konstruktionen von Nördlichkeit in interdisziplinärer Perspektive (Imaginatio borealis. Bilder des Nordens; 7).* Frankfurt a. M. u. a. 2004, S. 279-300.

Ruppert 1998

Ruppert, Wolfgang: *Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und 20. Jahrhundert.* Frankfurt a. M. 1998.

Sagmo 2004

Sagmo, Ivar: *Präformation und Wirklichkeit: Berichte von Reisen nach Norwegen zwischen 1770 und 1850*. In: Arndt, Astrid u. a. (Hrsg.): *Imagologie des Nordens. Kulturelle Konstruktionen von Nördlichkeit in interdisziplinärer Perspektive (Imaginatio borealis. Bilder des Nordens; 7)*. Frankfurt a. M. u. a. 2004, S. 159-175.

Sagstad 1997

Sagstad, Egil: *Romantik og Realisme*. Oslo 1997.

Sandvik / Aarsæther 1993

Sandvik, Margareth / Finn Aarsæther: *Typisk norsk? Tekstbok*. Oslo 1993.

Saxl 1943

Saxl, Franz: *The Quakers' Meeting*. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 6, (1943), S. 214-216.

Schaarschmidt 1902

Schaarschmidt, Friedrich: *Zur Geschichte der Düsseldorfer Kunst insbesondere im XIX. Jahrhundert*. Düsseldorf 1902.

Schadow 1842

Schadow, Wilhelm von: *Ueber den Einfluss des Christenthums auf die bildende Kunst. Vorlesung gehalten am 30. September 1842 vor der General-Versammlung des Congrès Scientifique zu Strassburg*. Düsseldorf 1842.

Schäfer 1982

Schäfer, Eckart: *Das Staatsschiff. Zur Präzision eines Topos*. In: Jehn, Peter (Hrsg.): *Toposforschung. Eine Dokumentation (Respublica literaria; 10)* Frankfurt a. M. 1982, S. 259-292.

Schama 1996

Schama, Simon: *Der Traum von der Wildnis. Natur als Imagination*. München 1996.

Schier 1998

Schier, Kurt: *Literatur als historisches Argument. Bemerkungen zum Nachwirken Snorris in Skandinavien vom 17.-19. Jahrhundert*. In: Fix, Hans (Hrsg.): *Snorri Sturluson. Beiträge zu Werk und Rezeption (Ergänzungsbände zum Reallexikon der Germanischen Altertumskunde; 18)*. Berlin / New York 1998, S. 181-229.

Schindler 1982

Schindler, Herbert: *Nazarener. Romantischer Geist und christliche Kunst im 19. Jahrhundert*. Regensburg 1982.

Schlee 1963

Schlee, Ernst: *Schleswig-holsteinisches Volksleben in alten Bildern* (Kunst in Schleswig-Holstein; 13). Flensburg 1963.

Schlee 1983

Schlee, Ernst: *Haus und Wohnung Nordfrieslands im Werk von Carl Ludwig Jessen*. In: Grunsky-Peper, Konrad / Klaus Lengsfeld / Ernst Schlee: *Gemaltes Nordfriesland: Carl Ludwig Jessen und seine Bilder*. Husum 1983, S. 69-160.

Schlink 2001

Schlink, Wilhelm: *Heilsgeschichte in der Malerei der Nazarener*. In: *Aurora*. Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft für die klassischromantische Zeit Jg. 61 (2001), S. 97-118.

Schnitler 1918

Schnitler, Carl W.: *Adolph Tidemand og Henrik Wergeland. Kunstnerforhold i Kristiania i 1840-arene*. In: Brøgger, A. W. / Emil Hannover, / Axel L. Romdahl (Hrsg.): *Kunst og haandverk: nordiske studier*. Kristiania 1918, S. 200-215.

Schnitler 1927

Schnitler, Carl W.: *Adolph Tidemand som skildrer av norsk bondeliv*. In: Ders.: *Kunsten og den gode form. Artikler og avhandlinger 1902-1926*. Oslo 1927, S. 33-58.

Scholl 2009

Scholl, Christian: *Anschauung oder Lektüre? Philipp Otto Runge's Kommentar-Projekt zu den ‚Zeiten‘ und die Schwierigkeiten der Kunstgeschichte mit der Kunst der Romantik*. In: Kleinschmidt, Erich (Hrsg.): *Die Lesbarkeit der Romantik. Material, Medium, Diskurs*. Berlin 2009, S. 275-308.

Schulte-Wülwer 1980

Schulte-Wülwer, Ulrich: *Das Nibelungenlied in der deutschen Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts* (Kunstwissenschaftliche Untersuchungen des Ulmer Vereins, Verein für Kunst- und Kulturwissenschaften; 9). (Diss. Kiel 1974). Giessen 1980.

Schweers 2005

Schweers, Hans F.: *Gemälde in deutschen Museen. Katalog der ausgestellten und depotgelagerten Werke*. 4. aktualisierte und erweiterte Ausgabe München 2005.

Seip 1998

Seip, Anne-Lise: *Det norske „vi“ – kulturnasjonalisme i Norge*. In: Øystein Sørensen (Hrsg.): *Jakten på det norske. Perspektiver på utviklingen av en norsk nasjonal identitet på 1800-tallet*. Oslo 1998, S. 95-111.

Sitt 1996/97

Sitt, Martina: *Johann Peter Hasenclever*. In: Ausst.Kat. Düsseldorf, Kunstmuseum 1996/97: *Angesichts des Alltäglichen: Genremotive in der Malerei zwischen 1830 und 1900*, S. 34f.

Sitt 1997/98

Sitt, Martina: *„Das A und O der Landschaft“ – Zwei Malerkarrieren im Spiegel von Selbstzeugnissen und zeitgenössischen Kritiken*. In: Ausst.Kat. Düsseldorf, Kunsthalle / Hamburg, Altonaer Museum / Linz, Landesgalerie am Oberösterreichischen Landesmuseum 1997/98: *Andreas und Oswald Achenbach: Das A und O der Landschaft*, S. 11-42.

Sitt 1999

Sitt, Martina: *Adolph Tidemand*. In: Ausst.Kat. Düsseldorf, Kunstmuseum 1999: *Angesichts der Ereignisse. Facetten der Historienmalerei zwischen 1800 und 1900*, S. 72f.

Sitt 2000

Sitt, Martina: *Duell an der Wand. Carl Friedrich Lessing. Die Hussiten-Gemälde*. Düsseldorf 2000, S. 121.

Sjåvik 2008

Sjåvik, Jan: *Historical Dictionary of Norway*. Lanham, Maryland / Toronto / Plymouth, UK 2008.

Sjursen 1993

Sjursen, Finn Wiig: *Den Haugianske periode 1796-ca.1850 I. Litterær produksjon av og om Hans Nielsen Hauge og haugianerne. En bibliografi*. Bergen 1993.

Skjæveland 1996

Skjæveland, Yngve: *Nasjonal retorikk i Det Norske Nationalblad 1815-1821* (KULTs skriftserie; 62). Oslo 1996.

Soetbeer 2003

Soetbeer, Cornelia: *Balzacs 'Séraphîta' und die Konstruktion des Nordens im Modus der romantischen Phantastik* (Imaginatio borealis. Bilder des Nordens; 3). (Diss. Kiel 2002). Frankfurt a. M. u. a. 2003.

Sørensen, Bodil 1989

Sørensen, Bodil: *Tidemand og Gude. Studiereisene i Norge 1843*. In: Ausst.Kat. Oslo, Nasjonalgalleriet, Kobberstikk- og håndtegningsamlingen 1989: Tidemand og Gude. Studiereisene i Norge 1843, S. 3-35.

Sørensen, Bodil 2005

Sørensen, Bodil: *Tidemand, Adolph*. In: NKL, Bd. 9. Oslo 2005, S. 183f.

Sørensen, Øystein 1998

Sørensen, Øystein: *Hegemonikamp om det norske. Elitenes nasjonsbyggingsprosjekter 1770 – 1945*. In: Ders. (Hrsg.): *Jakten på det norske. Perspektiver på utviklingen av en norsk nasjonal identitet på 1800-tallet*. Oslo 1998, S. 17-48.

Sørensen, Øystein 2004

Sørensen, Øystein: *Det nye Norge i det nye Norden 1814-1850*. In: Engmann, Max / Åke Sandström (Hrsg.): *Det nya Norden efter Napoleon* (Acta Universitatis Stockholmiensis. Stockholm Studies in History; 73). Stockholm 2004, S. 55-78.

Spitzer 2003/04

Spitzer, Gerd: *Die Überfahrt am Schreckenstein. 1837*. In: Ausst.Kat. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Bayerische Staatsgemäldesammlung. Neue Pinakothek 2003/04: Ludwig-Richter – Der Maler. Ausstellung zum 200. Geburtstag, S. 200-206.

Stafford 1998

Stafford, Barbara Maria: *Kunstvolle Wissenschaft. Aufklärung, Unterhaltung und der Niedergang der visuellen Bildung*. Amsterdam / Dresden 1998.

Stewart 1996

Stewart, Linda: *Bryllup i Norge Om bondebryllup og dagens bryllupsfeiring*. Oslo 1996.

Storsveen 2005

Storsveen, Odd Arvid: *Sverdrup, Georg*. In: NBL, Bd. 9. Oslo 2005, S. 42f.

Stürmer 2007

Stürmer, Elisabeth: *Italia und Germania*. In: Ausst.Kat. Brüssel , Palais des Beaux-Arts / München, Neue Pinakothek 2007: Blicke auf Europa. Europa und die deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts, S. 331.

Stütz 2008

Stütz, Julia: „*State-Building*“ – *aus theoretischer und praktischer Perspektive*. (Diss. St. Gallen 2008). Baden-Baden 2008.

Sumowski 1970

Sumowski, Werner: *Caspar David Friedrich-Studien*. Wiesbaden 1970.

Syamken 1983/84

Syamken, Georg: *Bernard Picart*. In: Ausst.Kat. Hamburg, Kunsthalle 1983/84: Luther und die Folgen für die Kunst, S. 385-388.

T.L.S. 1848

T. L. S. [Kürzel nicht aufgelöst]: *Berliner Briefe*. In: Kunstblatt 29, 1848, 47 (26. September 1848), S. 186-188.

Thimann 2006

Thimann, Michael: *Italia und Germania*. In: Beyer, Andreas (Hrsg.): *Klassik und Romantik (Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland; 6)*, Darmstadt 2006, S. 419f.

Thimann 2005

Thimann, Michael: *Sonnengott und Eisvogel. Methaphern des Neubeginns und rückgewandte Utopie in der Historienmalerei um 1800*. In: Aust.Kat. Kunsthalle Kiel 2005: *Die Kopenhagener Schule. Meisterwerke dänischer und deutscher Malerei von 1770 bis 1850*, S. 169-175.

Thode 2005

Thode, Thomas: *Harro Harring. Eine kommentierte Bibliographie seiner Werke* (Eutiner Kompendien, 2). Eutin 2005.

Thommessen 1904

Thommessen, Rolf: *Norsk Billedkunst. En historisk veiledning* (Norwegische Bilderkunst. Ein historischer Wegweiser). Kristiania 1904.

Tidemand 1837

Tidemand, Adolph: *Adolph Tidemand på vei til Düsseldorf 1837*. In: Kunst og Kultur Jg. 62 (1979), S. 149-159.

Tønsberg 1864

Tønsberg, Christian (Hrsg.): *Udvalgte norske Folkelivsbilleder efter Malerier og Tegninger af Adolph Tidemand*. Christiania 1864.

Tschudi-Madsen 1992

Tschudi-Madsen, Stephan: *Stavkirke*. In: Aschehoug og Gyldendals store norske leksikon, Bd. 12. 2. Ausgabe der 4. Auflage Oslo 1992, S. 652-654.

Tuchtenhagen 2001

Tuchtenhagen, Ralph: *Aus den Tälern zu nationalen Höhen. Dalarna als schwedische Ideallandschaft im 19. Jahrhundert*. In: Nordeuropaforum. Zeitschrift für Politik, Wirtschaft und Kultur. Jg. 15 (2001) 1, S. 63-88.

Tuchtenhagen 2009

Tuchtenhagen: Ralph: *Kleine Geschichte Norwegens*. München 2009.

Uecker / Trinkwitz 2002

Uecker, Heiko / Joachim Trinkwitz: *Die Klassiker der skandinavischen Literatur. Die großen Autoren vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Völlig überarb. Neuauflage Essen 2002.

Visted / Stigum 1952

Visted, Kristofer / Hilmar Stigum: *Vår gamle bondekultur*, Bd. 1. Oslo 1952.

Walkenhorst 2009

Walkenhorst, Peter: *Rezension von: Dieter Langewiesche: Reich, Nation, Föderation. Deutschland und Europa, München: C.H.Beck 2008*. In: sehepunkte 9 (2009), Nr. 3 [15.03.2009], URL: <http://www.sehepunkte.de/2009/03/14560.html> (aufgerufen am 16.03.2009).

Weigel 2002

Weigel, Sigrid: *Zum „topographical turn“: Kartographie, Topographie und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften*. In: Kultur-Poetik. Zeitschrift für kulturgeschichtliche Literaturwissenschaft Bd. 2 (2002), S. 151-165.

Welle 1956

Welle, Ivar: *Et mesterverk i norsk religiøs malerkunst (Tidemands Haugianerne)*. In: Nationen vom 7. September 1956, o. S.

Wergeland 1845

Wergeland, Henrik: *Normandens Katechisme*. 2. überarbeitete Ausgabe. Christiania 1845.

Wesenberg 2007a

Wesenberg, Angelika: *Die bürgerliche Utopie – Holland*. In: Ausst.Kat. Brüssel, Palais des Beaux-Arts 2007: Blicke auf Europa. Europa und die deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts, S. 269-283.

Wesenberg 2007b

Wesenberg, Angelika: *Geschichte als Vorbild – Belgien*. In: Ausst.Kat. Brüssel, Palais des Beaux-Arts / München, Neue Pinakothek 2007: Blicke auf Europa. Europa und die deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts, S. 255-257.

Westergaard 1979

Westergaard, Hanne: *Bournonville og Norge*. In: Kunst og kultur Jg. 62 (1979), S. 227-244.

Weyh 2006

Weyh, Henrike: *Norden und Dänemark als Bilder nationaler Selbstdarstellung im dänischen Landschaftsgarten* (Imaginatio borealis. Bilder des Nordens; 9) (Diss. Kiel 2004). Frankfurt a. M. 2006.

Wiegmann 1848

Wiegmann, Rudolf [vermutl.]: *Neueste Bilder*. In: Correspondenz-Blatt des Kunstvereins für die Rheinlande und Westphalen zu Düsseldorf 4, 1848, 1 (März), S. 5f.

Wiegmann 1856

Wiegmann, Rudolf: *Die Königliche Kunst-Akademie zu Düsseldorf. Ihre Geschichte, Einrichtung und Wirksamkeit und die Düsseldorfer Künstler*. Düsseldorf 1856, S. 320f.

Willoch 1930

Willoch, Sigurd: *Fremmede kunstnere i Norge. Av det romantiske landskapsmaleris historie*. In: Kunst og Kultur Jg. 17 (1930), S. 169-188

Willoch 1975

Willoch Sigurd: *Med romantiske kunstnere i Sogn. I: Slindebjerken*. In: Kunst og Kultur Jg. 58 (1975) 4, S. 239-255.

Willoch 1981a

Willoch, Sigurd: *Tidemand og Gudes berømte "Brudeferd" i flere varianter*. In: Aftenposten Aftenutgave (Nr. 46) vom 28.1.1981, S. 20

Willoch 1981b

Willoch, Sigurd: *Brudeferden – et bedrag?* In: Aftenposten (Nr. 176) vom 14. April 1981, S. 5.

Willoch 1976

Willoch, Sigurd: *Med romantiske kunstnere i Sogn. II: Baleasken og Frithjofsteinen*. In: Kunst og Kultur Jg. 59 (1976) 1, S. 31-46

Wind 1938-39

Wind, Edgar: *The revolution of history painting*. In: Journal of the Warburg Institute 2, (1938-39), S. 117f.

Wittekind 2005

Wittekind, Susanne: *Kunst fürs Volk – Ludwig Richters Dorfgeiger als Programmbild*. In: Buschmann, Renate / Marcel René Marburger / Friedrich Weltzien (Hrsg.): *Dazwischen. Die Vermittlung von Kunst*. Festschrift für Antje von Graevenitz. Berlin 2005, S. 161-168.

Wittekind 2009

Wittekind, Susanne: *Natur, Volk und Geschichte. Die künstlerische Konstruktion Norwegens in der Landschaftsmalerei Johan Christian Clausen Dahls (1788-1857)*. In: Kleinschmidt, Erich (Hrsg.): *Die Lesbarkeit der Romantik. Material, Medium, Diskurs*. Berlin 2009, S. 309-335.

Wolf 1932

Wolf, Georg Jacob (Hrsg.): *Verlorene Werke deutscher romantischer Malerei*. München 1932.

Wolf-Timm 2011

Wolf-Timm, Telse: *Künstler entdecken die Probstei*. In: Ausst.Kat. Kiel, Stadtmuseum Warleberger Hof / Schönberg, Probstei Museum 2011: *Probstei. Ländliche Lebenswelt im Blick des Kieler Bürgertums*, S. 62-89.

Wyss 2005

Wyss, Beat: *Die ersten Modernen*. In: Ausst.Kat. Frankfurt, Schirn-Kunsthalle 2005: Religion, Macht, Kunst. Die Nazarener, S. 155-167.

Ystad 2008

Ystad, Vigdis: *Den engelske Lods: et Digt af Henrik Wergeland (1844)*. In: <http://wergeland2008.no/print.aspx?m=73&amid=918> (ausgedruckt am 10.03.2009)

Zbikowski 2005a

Zbikowski, Dörte: *Erik Pauelsen*. In: Ausst.Kat. Kiel, Kunsthalle 2005: Die Kopenhagener Schule, S. 262f.

Zbikowski 2005b

Zbikowski, Dörte: *Nicolai A. Abildgaard*. In: Ausst.Kat. Kiel, Kunsthalle 2005: Die Kopenhagener Schule, S. 216-218.

Zchomelidse 2005

Zchomelidse, Nino: *Naturwissenschaft und Ästhetik. An der Königlich Dänischen Kunstakademie in Kopenhagen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. In: Ausst. Kat Kiel 2005: Die Kopenhagener Schule, S. 50-57.

Zimmermann 2006

Zimmermann, Hans-Peer: *Militärischer Totenkult in freiheitlicher Absicht*. In: Fischer, Torsten / Thomas Riis (Hrsg.): *Tod und Trauer. Todeswahrnehmung und Trauerriten in Nordeuropa*. Kiel 2006, S. 248-260.

Neue Medien

<http://www.goethezeitportal.de/wissen/illustrationen/johann-wolfgang-von-goethe/goethes-balladen/ritter-kurts-brautfahrt-in-einem-gemaelde-von-moritz-von-schwind.html> (zuletzt aufgerufen am 6.6.2011).

<http://www.gwpa.no/nor/items/17547> (zuletzt aufgerufen am 16.5.2011).

http://www.gwpa.no/nor/pages/4-om_gwpa (zuletzt aufgerufen am 12.9.2011)

http://www.harro-harring-gesellschaft.de/html/harro_harring.html (zuletzt aufgerufen am 1.4.2008).

<http://www.harro-harring-gesellschaft.de/html/lebensdaten3.html> (zuletzt aufgerufen am 1.4.2008).

<http://www.heddalstavkirke.no> (zuletzt aufgerufen am 6.5.2011).

<http://www.hf.uio.no/forskningsprosjekter/teksthistorie/Rapport-kort.doc> (zuletzt aufgerufen am 6.5.2009).

<http://www.imdb.com/title/tt0150819/> (zuletzt aufgerufen am 29.6.2010).

<http://www.lempertz.com/71+M5629afd88fa.html> (zuletzt aufgerufen am 27.06.2011).

<http://www.nb.no/vademecum/> (zuletzt aufgerufen am 1.9.2010).

http://www.rijksmuseum.nl/aria/aria_assets/RP-P-OB-601?lang=nl (Download am 7.5.2010)

http://www.rijksmuseum.nl/aria/aria_assets/RP-P-OB-601?page=2&lang=nl&context_space=&context_id= (zuletzt aufgerufen am 7.5.2010).

http://www.opac-fabritius.be/nl/F_database.htm (Download am 12.4.2010).

<http://www.uni-kiel.de/borealis/frameset.htm> (zuletzt aufgerufen am 20.7.2007)

Humboldt-<http://edoc.hu-berlin.de/humboldt-vl/henningsen-bernd/PDF/Henningsen.pdf> (zuletzt aufgerufen am 3.11.2010).

7. Abbildungsverzeichnis

Die Bildtitel wurden von der Verfasserin ins Deutsche übertragen. Die norwegischen Titel sind in Klammer gesetzt.

Deckblatt Tidemand, Adolph: Skizze, o. A., aus: NBO Ms.fol. 4181 D 1. Skisser,
Foto: © Anja Gerdemann.

Abb. 1 Tidemand, Adolph: *Die Andacht der Haugianer (Haugianerne)*, 1848, Öl /
Lw., 143 x 183 cm, Düsseldorf, Stiftung Museum Kunstpalast, Foto: ©
Stiftung Museum Kunstpalast – Horst Kolberg – ARTOTHEK.

Abb. 2 Tidemand, Adolph / Hans Fredrik Gude: *Die Brautfahrt in Hardanger
(Brudeferden i Hardanger)*, 1848, Öl / Lw., 93 x 130 cm, Oslo,
Nasjonalgalleriet, Foto: Børre Høstland / Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur
og design/The National Museum of Art, Architecture and Design.

Abb. 3 Tidemand, Adolph: Ausschnitt aus *Erinnerungen aus meiner Kindheit
(Erindringer fra min Barndom)*, Oslo, Nasjonalbiblioteket, Ms. fol. H'759,
Foto: © Anja Gerdemann.

Abb. 4 Tidemand, Adolph: *Undatierte und unvollständige autobiographische
Notizen auf der Rückseite eines Briefes an Jean-Baptiste Madou*, Oslo,
Nasjonalbiblioteket, Brevsamling 606, Foto: © Anja Gerdemann.

Abb. 5 Tidemand, Adolph: *Stehendes Modell (Stående Modell)*, Aktstudium
Kopenhagen, o. J., Bleistift / schwarze Kreide, 52,5 x 33 cm, o. O., siehe:
Askeland 1991, S. 29.

Abb. 6 Tidemand, Adolph: *Frithjofs Abschied von Ingeborg (Fridtjofs avskjed)*,
Skizze, 1836, Öl / Lw., 30,5 x 24 cm, Oslo, Nasjonalgalleriet, siehe:
Ausst.Kat. Oslo 2003, Kat. Nr. 6, S. 16.

Abb. 7 Tidemand, Adolph: *Studienkopf (Studiehode)*, 1837, Öl / o. A., 49,5 x 44,5,
Oslo Nasjonalgalleriet, siehe: Askeland 1991, S. 54.

Abb. 8 Tidemand, Adolph: *Heimkehr dänischer Fischer (Danske fiskeres
hjemkomst)*, 1838, lavierte Bleistiftzeichnung, 35,5 x 40,2 cm, Oslo,
Nasjonalgalleriet, siehe: Askeland 1991, S. 56.

Abb. 9 Tidemand, Adolph: *Brief an Professor Lund, Düsseldorf, 11. Mai 1838*,
Kopenhagen, Det Kongelige Bibliotek, NBD.

- Abb. 10 Tidemand, Adolph: *Gustav Vasa spricht in der Kirche zu Mora zu den Männern aus Dalarna (Gustav Vasa taler til Dalalmuen i Mora Kirke)*, 1841, Öl / Lw., 124,3 x 143,8 cm, Privatbesitz, siehe: Ausst.Kat. Wuppertal 2003, S. 153.
- Abb. 11 Tidemand, Adolph: *Håkon Jarls Tod (Håkon Jarls død)*, Kompositionsentwurf, 1841, Bleistiftzeichnung, 25,4 x 34,9 cm, Oslo Nasjonalgalleriet, siehe: Ausst.Kat. Oslo 2003, Abb. 10, S. 21.
- Abb. 12 Tidemand, Adolph: *Junges Mädchen aus Subiaco (Ung pike fra Subiaco)*, 1842, Öl / Lw., 101 x 74 cm, Privatbesitz, siehe: Ausst.Kat. Oslo 2003, Kat. Nr. 14, S. 84.
- Abb. 13 Tidemand, Adolph und Wergeland, Henrik: *Vorlagen für Katechismus für den Norweger von Henrik Wergeland, 1845*, Oslo, Nasjonalbiblioteket, Ms. fol. 584: B15g, Foto: © Anja Gerdemann.
- Abb. 14 Tidemand, Adolph: Umsetzung der Vorlage (Abb.13), siehe: Wergeland, Henrik: *Nordmandens Katechisme*, 2. Auflage, 1845.
- Abb. 15 Lessing, Carl Friedrich: *Studien zu Schwertern in Schloss Mickelen*, 1834, o. A., Düsseldorf, Museum Kunstpalast, siehe: Sitt 2000, Abb. 52, S. 122.
- Abb. 16 Tidemand, Adolph: *Broschen (Brosjer)*, 1843, Feder / Aquarell, 25,4 x 35,6 cm, Oslo, Nasjonalgalleriet, siehe: Askeland 1991, S. 106.
- Abb. 17 Tidemand, Adolph: *Georg Sverdrup*, 1843, Öl / Lw., o. A., siehe: Askeland 1991, S. 105.
- Abb. 18 Karte zu Tidemand Studienreisen in Norwegen 1843 und 1844, siehe: Askeland 1991, S. 130.
- Abb. 19 Tidemand, Adolph: Abschrift von Harro Paul Harrings Gedicht *Des Künstlers Jugend*, Oslo, Nasjonalbiblioteket, Ms. fol. 4181 D 4Varia, Foto: © Anja Gerdemann.
- Abb. 20 Tidemand, Adolph: *Neuwerk*, o. J., Öl auf Pappe, 16 x 23,6 cm, Hamburg, Altonaer Museum, Inv. Nr. 1962/159.
- Abb. 21 Tidemand, Adolph: *Die Haugianer (Haugianerne)*, 1848, Öl / Lw., 98,5 x 122,5 cm, Oslo, Nasjonalgalleriet, Foto: Jacques Lathion / Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design/The National Museum of Art, Architecture and Design.
- Abb. 22 Tidemand, Adolph: *Die Haugianer (Haugianerne)*, 1852, Öl / Lw., 147 x 183 cm, Oslo, Nasjonalgalleriet, Foto: Jacques Lathion / Nasjonalmuseet for

kunst, arkitektur og design/The National Museum of Art, Architecture and Design.

Abb. 23 Tidemand, Adolph: *Die Haugianer (Haugianerne)*, 1865, Öl / Lw., 105 x 130 cm, Mandal Museum.

Abb. 24 Ausschnitt aus *Die Haugianer*, 1848, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Foto: © Anja Gerdemann.

Abb. 25 Ausschnitt aus *Die Haugianer*, 1848, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Foto: © Anja Gerdemann.

Abb. 26 Ausschnitt aus *Die Haugianer*, 1848, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Foto: © Anja Gerdemann.

Abb. 27 Ausschnitt aus *Die Haugianer*, 1848, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Foto: © Anja Gerdemann.

Abb. 28 Ausschnitt aus *Die Haugianer*, 1848, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Foto: © Anja Gerdemann.

Abb. 29 Ausschnitt aus *Die Haugianer*, 1848, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Foto: © Anja Gerdemann.

Abb. 30 Ausschnitt aus *Die Haugianer*, 1848, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Foto: © Anja Gerdemann.

Abb. 31 Ausschnitt aus *Die Haugianer*, 1848, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Foto: © Anja Gerdemann.

Abb. 32 Tidemand, Adolph: *Der Stuhl der Familie Blaker (Blakerstolen)*, 1843, Bleistift / Aquarell, 26,7 x 18 cm, Oslo, Nasjonalgalleriet, siehe: Askeland 1991, S. 135.

Abb. 33 Tidemand, Adolph: *Lesende alte Frau (Lesende gammel kone)*, o. J., Öl / Holz (?), 27 x 23 cm, o. O., siehe: <http://www.gwpa.no/nor/items/22098>.

Abb. 34 Tidemand, Adolph: *Die einsamen Alten / Hausandacht (De ensomme gamle / Husandakt)*, 1849, Öl / Pappe, 38 x 45,5 cm, Oslo, Nasjonalgalleriet, siehe: Ausst.Kat. Oslo 2003, S. 64.

Abb. 35 Tidemand, Adolph: *Die einsamen Alten / Hausandacht (De ensomme gamle / Husandakt)*, 1859, Öl / Pappe, 55,5 x 44 cm, Oslo, Nasjonalgalleriet, siehe: Berg, Knut (Hrsg.): *Norges kunsthistorie*, Bd. 4: *Det unge Norge*. Oslo 1981, S. 211.

Abb. 36 Maes, Nicolaes: *The Idle Servant*, 1655, Öl / Holz, 70 x 53 cm, London, National Gallery, siehe: Best.Kat. London 1995, NG 207, S. 401.

- Abb. 37 Tidemand, Adolph: *Ringheim bei Vossevangen (Ringheim ved Vossevangen)*, 9. August 1843, Federzeichnung, 25,0 x 35,3 cm, Oslo, Nasjonalgalleriet, Foto: Dag A. Ivarsøy / Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design/The National Museum of Art, Architecture and Design.
- Abb. 38 Kauffmann, Hermann: *Ringheim bei Vossevangen*, 9. August 1843, Federzeichnung, 28,5 x 45 cm, Hamburg, Kunsthalle, siehe: Klose / Martius 1975, Abb. 193, S. 241.
- Abb. 39 Tidemand, Adolph: *Interieur einer Rauchstube (Røkstue, Kvam prestegård, Vikøy)* 1843, Aquarell, Bleistift, 25,5 x 35,5 cm, Oslo, Nasjonalgalleriet, Foto: Dag A. Ivarsøy / Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design/The National Museum of Art, Architecture and Design.
- Abb. 40 Bendemann, Eduard Julius Friedrich: *Die trauernden Juden im Exil*, 1832, Öl / Lw., 183 x 280 cm, Köln, Wallraf-Richartz-Museum, siehe: Ausst.Kat. Düsseldorf / Darmstadt 1979, S. 262.
- Abb. 41 Hildebrandt, Ferdinand Theodor: *Der Mord an den Söhnen Edwards IV.*, 1835, o. A., Düsseldorf, Museum Kunstpalast, siehe: Ausst.Kat. Oslo 2003, Abb. 11, S. 22.
- Abb. 42 Lessing, Carl Friedrich: *Die Hussitenpredigt*, 1836, Öl / Lw., 230 x 290 cm, Berlin, Alte Nationalgalerie, siehe: Ausst.Kat. Düsseldorf 1999, S. 69.
- Abb. 43 Ausschnitt aus *Die Husittenpredigt*, siehe: Sitt 2000, Abb. 44, S. 97.
- Abb. 44 Lessing, Carl Friedrich: *Studie zu dem Bauern mit dem Dreschflegel mit verschränkten Armen*, o. A., Cincinnati Art Museum USA, siehe: Sitt 2000, Abb. 37, S. 86.
- Abb. 45 Tidemand, Adolph: *Stehendes Aktmodell, Nina (Stående Modell)*, 1842, 52,5 x 33 cm, Bleistift / Kreide, o. O., siehe: Askeland 1991, S. 29.
- Abb. 46 Tidemand, Adolph: *Sitzender Bauer (Sittende Bonde)*, Studie, 1846, Öl / Lw., 51 x 42 cm, Oslo, Nasjonalgalleriet, siehe: Noss 1981, S. 15.
- Abb. 47 Tidemand, Adolph: *Tolline und Ole Messelt (Tolline og Ole Messelt)*, 1843, Bleistift / Aquarell, 18 x 26,7 cm, Oslo Nasjonalgalleriet, siehe: Askeland 1991, S. 132.
- Abb. 48 Tidemand, Adolph: *Andres Olsen Bukkerud*, 1844, o. A., siehe: Ausst.Kat. Oslo 2003, Abb. 39, S. 68.

- Abb. 49 Tidemand, Adolph: *Für den Kirchgang gekleidete Frau (Kirkekleedt kone)*, 1843, Bleistift / Aquarell, 35,4 x 25,4 cm, Oslo, Nasjonalgalleriet, siehe Askeland 1991, S. 47.
- Abb. 50 N. N.: *Bildnis Theodor Mintrop*, o. J., Lithografie nach einer Zeichnung von B. Hoefling, 44,7 x 30,9 cm, Essen, Ruhrland- und Heimatmuseum, siehe: Ausst.Kat. Essen 1964, Umschlagseite.
- Abb. 51 Tidemand, Adolph: *Predigender Franziskaner (Prekende Franciskaner-munk)*, o. J., Bleistiftzeichnung, 29,1 x 44 cm, Oslo, Nasjonalgalleriet, siehe: Askeland 1991, S. 78.
- Abb. 52 Tidemand, Adolph: *Lasset die Kinder zu mir kommen (Kristus velsigner de små barn)*, Skizze, 1842, 35,8 x 22,4 cm, Oslo, Nasjonalgalleriet, siehe: Askeland 1991, S. 79.
- Abb. 53 Tidemand, Adolph: *Die Haugianer, Kompositionsstudie*, 1845, Bleistift / Feder, 33,9 x 21,9 cm, Oslo, Nasjonalgalleriet, Foto: © Anja Gerdemann.
- Abb. 54 Ausschnitt aus *Die Haugianer, Kompositionsstudie*, Foto: © Anja Gerdemann.
- Abb. 55 Ausschnitt aus *Die Haugianer, Kompositionsstudie*, Foto: © Anja Gerdemann.
- Abb. 56 Rembrandt: *Das Hundertguldenblatt*, 1647-49, Radierung, 27,8 x 38,8 cm, Amsterdam, Rijksmuseum.
Siehe: http://www.rijksmuseum.nl/aria/aria_assets/RP-P-OB-601?lang=nl.
- Abb. 57 Heemskerck, Egbert van: *The Quakers' Meeting*, o. A., Welshpool, Powys Museum, siehe: Saxl 1943, Bildseite 65.
- Abb. 58 Heemskerck, Egbert van: *The Quakers' Meeting*, o. A., London, Hampton Court, siehe Saxl 1943, Bildseite 65.
- Abb. 59 Wilkie, David: *The Preaching of John Knox before the Lords of Congregation*, 10 June 1559, ca. 1822, Ölskizze, o. A., The National Trust, siehe: McMillan 2000, S. 190.
- Abb. 60 Harvey, George: *The Covenanters' Preaching*, 1830, Öl / Lw., 82,6 x 106,7 cm, Glasgow, Art Gallery and Museum, siehe: McMillan 2000, S. 195.
- Abb. 61 Wilkie, David: *The Cotter's Saturday Night*, ca. 1837, Öl / Lw., 83,3 x 108 cm, Glasgow, Art Gallery and Museum, siehe: McMillan 2000, S. 193.

- Abb. 62 Wappers, Gustave: *La prière de la nouvelle famille / Het gebed*, 1833, Bleistift auf Papier, 20 x 24,3 cm, Brüssel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten. Aus: http://www.opac-fabritius.be/nl/F_database.htm, Download.
- Abb. 63 Tidemand, Adolph: *Gottesdienst in einer norwegischen Kirche auf dem Land (Gudstjeneste i en norsk landskirke)*, 1845, Öl / Lw., 91 x 103 cm, Oslo, Nasjonalgalleriet, siehe: Ausst.Kat. Oslo 2003, Kat. 22, S. 92.
- Abb. 64 Tidemand, Adolph: *Katechese in einer norwegischen Kirche auf dem Land (Katekisasjon i en norsk landskirke)*, 1847, Ölskizze, 27,5 x 31,5 cm, Lillehammer, Städtische Sammlung, siehe: Askeland 1991, S. 90.
- Abb. 65 Hasenclever, Johann Peter: *Jobs als Schulmeister*, um 1845, Öl / Lw., 79,7 x 106 cm, Düsseldorf, Museum Kunstpalast. Foto: © Museum Kunstpalast - Horst Kolberg - ARTOTHEK
- Abb. 66 Tidemand, Adolph: *Anmeldung zur Konfirmation (Anmeldelse til Konfirmasjon)*, 1846, Öl / Lw., o. A., Privatbesitz. Aus: Askeland 1991, S. 91
- Abb. 67 Overbeck, Johann Friedrich: *Christus bei Maria und Martha*, 1813-16, Öl / Lw., 103 x 85,5 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, siehe: Ausst.Kat. Frankfurt 2005, S. 203.
- Abb. 68 Dahl, Johan Christian: *Innere Ansicht der Kirche zu Hitterdal in Telemark in Norwegen*, Tafel IV der Faksimile-Ausgabe von Dahl 1837.
- Abb. 69 Richter, Adolph Heinrich: *Lesestunde*, 1845, Öl / Lw., 40 x 53 cm, Wuppertal, Sammlung Volmer. Aus: Ausst.Kat. Wuppertal 2003, S. 128.
- Abb. 70 Hans Nielsen Hauges Gefängnis in Oslo, Norsk Folkemuseum, Foto: © Anja Gerdemann.
- Abb. 71 Tidemand, Adolph / Hans Fredrik Gude: *Die Brautfahrt in Hardanger (Brudeferden i Hardanger)*, 1848, (Ole Bull-Version), Öl / Lw., 104 x 145 cm, Privatbesitz, siehe: Ausst.Kat. Åmot 1984, Abb. 1, S. 29.
- Abb. 72 Tidemand, Adolph / Hans Fredrik Gude: *Die Brautfahrt in Hardanger*, 1853, Öl / Lw., 65 x 93 cm, Privatbesitz, siehe: Westergaard 1979, S. 233.
- Abb. 73 Tidemand, Adolph / Hans Fredrik Gude: *Die Brautfahrt in Hardanger*, 1853, Öl / Lw., 102 x 142 cm, Privatbesitz, siehe: <http://www.gwpa.no/nor/items/17547>.
- Abb. 74 Tidemand, Adolph / Hans Fredrik Gude: *Die Brautfahrt in Hardanger*, 1853, Öl / Lw., 44 x 64 cm, Privatbesitz, siehe: Haverkamp 1980, S. 227.

- Abb. 75 N. N.: Radierung nach einer weiteren 1853er-Version von Tidemand, Adolph / Hans Fredrik Gude: *Die Brautfahrt in Hardanger*, o. A., siehe: Westergaard 1979, S. 235.
- Abb. 76 Ausschnitt aus *Die Brautfahrt in Hardanger*, 1848, Oslo, Nasjonalgalleriet, Foto: © Anja Gerdemann.
- Abb. 77 Ausschnitt aus *Die Brautfahrt in Hardanger*, 1848, Oslo, Nasjonalgalleriet, Foto: © Anja Gerdemann.
- Abb. 78 Ausschnitt aus *Die Brautfahrt in Hardanger*, 1848, Oslo, Nasjonalgalleriet, Foto: © Anja Gerdemann.
- Abb. 79 Jordan, Rudolf: *Heiratsantrag auf Helgoland*, 1834, o. A., Berlin, Alte Nationalgalerie, siehe: Gohr 1979, Abb. 4, S. 198.
- Abb. 80 Ritter, Henry: *Verlobungsszene in der Normandie*, 1841, Öl / Lw., 29 x 39 cm, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, siehe: Ausst.Kat. Düsseldorf 1996, S. 46.
- Abb. 81 Ausschnitt aus *Die Brautfahrt in Hardanger*, 1848, Oslo, Nasjonalgalleriet, Foto: © Anja Gerdemann.
- Abb. 82 Tidemand, Adolph: *Ingeborg Andresdatter Gulsvig als Braut 21/6 49 (Ingeborg Andresdatter Gulsvig, som Brud 21/6 49)*, Bleistift / Aquarell, 33, 8 x 25,5 cm, Oslo, Nasjonalgalleriet, siehe: Noss 1981, S. 184.
- Abb. 83 Tidemand, Adolph: *Hardanger Braut aus Vikøy (Hardanger Brud Vikøy)*, 1849, Bleistift / Aquarell, 34 x 25,4 cm, Oslo, Nasjonalgalleriet, siehe: Ausst.Kat. Oslo 2003, Abb. 34, S. 62.
- Abb. 84 Bruegel, Pieter d. Ä.: *Bauernhochzeit*, um 1568, Eichenholz, 114 x 164cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, siehe: Ausst.Kat. Wien 1997/98, S. 131.
- Abb. 85 Ausschnitt aus Bruegel, Pieter d. Ä.: *Bauernhochzeit*, um 1568.
- Abb. 86 Tidemand, Adolph / Herbert Salentin: *Tidemand mit Familie (Adolph Tidemand med familie)*, 1857, Öl / Lw., 162 x 148 cm, Mandal Museum.
- Abb. 87 Schwind, Moritz von: *Der Ritt Kunos von Falkenstein*, 1844, Öl / Lw., 152 x 94 cm, Leipzig, Museum der bildenden Künste, siehe: Neidhardt 1997, Abb. 83, S. 149.
- Abb. 88 Stilke, Hermann Anton: *Der Gesang*, 1843-46, o. A., Burg Stolzenfels, siehe: Jenderko-Sichelschmidt 1979, Abb. 6, S. 152.
- Abb. 89 Stilke, Hermann Anton: *Die Minne*, 1843-46, o. A., Burg Stolzenfels, siehe: Jenderko-Sichelschmidt 1979, Abb. 7, S. 153.

- Abb. 90 Richter, Ludwig: *Brautzug im Frühling*, 1847, Öl / Lw., 93 x 150 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Neue Meister, siehe: Neidhardt 1997, Abb. 82, S. 148.
- Abb. 91 Tidemand, Adolph: *Brautzug durch den Wald (Brudetog gjennom skogen)*, 1873, Öl / Lw., 168 x 233 cm, Bergen, Kunstmuseum, Rasmus Meyers Samlinger, Foto: © Anja Gerdemann.
- Abb. 92 Richter, Ludwig: *Die Überfahrt am Schreckenstein*, 1837, Öl / Lw., 116,5 x 156,5 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Galerie Neue Meister, siehe: Ausst.Kat. Brüssel 2007, Tafel 78, S. 203.
- Abb. 93 Flintoe, Johannes: *Trachtenstudien aus Kinsarvik in Hardanger (Draktstudier fra Kinsarvik i Hardanger)*, o. J., Feder / Aquarell, 16,9 x 23,2 cm., Oslo, Nasjonalgalleriet, siehe: Noss 1970, S. 48.
- Abb. 94 Wergeland, Henrik: *Europa* (Titelblatt), aus *Vademecum eller Collection de Carricatures*, 1824, o. A., Oslo, Nasjonalbiblioteket, siehe: <http://www.nb.no/vademecum>.
- Abb. 95 Wergeland, Henrik: *Dania*, aus *Vademecum eller Collection de Carricatures*, 1824, o. A., Oslo, Nasjonalbiblioteket, siehe: <http://www.nb.no/vademecum>.
- Abb. 96 Overbeck, Friedrich: *Italia und Germania*, 1811-1828, Öl / Lw., 94,4 x 104,7 cm, München, Bayrische Staatsgemäldesammlung, Neue Pinakothek, siehe: Ausst.Kat. Frankfurt 2005, Abb. 4, S. 79.
- Abb. 97 Frich, Joachim: *Marie Paalsdatter Dagalie i altem Kostüm (Marie Paalsdatter Dagalie i gammelt Costüme)*, o. A., 23,6 x 30,9 cm, Oslo, Nasjonalgalleriet, siehe: Noss 1973, S. 81.
- Abb. 98 Tidemand, Adolph: *Marie Paalsdatter Dagalie, gammel Nummedalsk Drag (Marie Paalsdatter Dagalie, alte Tracht aus dem Numedal)*, Bleistift / Aquarell, 29,3 x 22 cm, Oslo, Nasjonalgalleriet, siehe: Noss 1981, S. 154.
- Abb. 99 Tidemand, Adolph: *gammel Numedals Dragt (alte Tracht aus dem Numedal)*, Bleistiftzeichnung, 10,4 x 13,4 cm, Oslo, Nasjonalgalleriet, siehe: Noss 1981, S. 154.
- Abb. 100 Rauch, Christian: Gipsabguss der Skizze zu *Verfassungsübergabe*, September 1834, siehe: Eschenburg 1972, Abb. 15, S. 331.

- Abb. 101 Rauch, Christian: *Verfassungsübergabe*, Rückseite des Max-Joseph-Denkmal auf dem Max-Joseph-Platz, oberer Sockel, München, enthüllt 1835, siehe: Eschenburg 1972, Abb. 12, S. 329.
- Abb. 102 Wiedewelt, Johannes: *Norge*, 1765-67, Marmor, Kopenhagen, Fredensborg Schlosspark, siehe: Lund 1977, S. 183.
- Abb. 103 Wiedewelt, Johannes: *Danmark*, 1765-67, Marmor, Kopenhagen, Fredensborg Schlosspark, siehe: Weyh 2006, Abb. 55, S. 327.
- Abb. 104 Flintoe, Johannes: *Im Gudbrandsdal (I Gudbrandsdalen)*, um 1830, o. A., Oslo, Norsk Folkemuseum, siehe: Noss 1970, S. 23.
- Abb. 105 Tidemand, Adolph: *Ole Andersen Stamstad*, 1843, Aquarell, 18 x 26,7 cm, Oslo, Nasjonalgalleriet, siehe: Noss 1981, S. 205.
- Abb. 106 Eckersberg, Johan Fredrik: *Trachten aus Gudbrandsdal (Dragter fra Gudbrandsdal)*, 1853, o. A., siehe: Noss 1970, S. 24.
- Abb. 107 Delacroix, Eugène: *Die Freiheit führt das Volk an, 28. Juli 1830*, 1830, Öl / Lw., 260 x 325 cm, Paris, Musée du Louvre, siehe: Laclotte, Michel / Jean-Pierre Cuzin: *Der Louvre. Die europäische Malerei*. München 1993, S. 131.
- Abb. 108 Hübner, Carl Wilhelm: *Das Jagdrecht*, 1846, Öl / Lw., 94 x 130,5 cm, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Foto: © Museum Kunstpalast - Manos Meisen – ARTOTHEK.
- Abb. 109 Dillis, Johann Georg von: *Hochzeiterin aus der Gegend von Simbach – Fürstenzell und St. Salvator, Gericht Griesbach – in Vorderansicht*, wohl 1803, Aquarell / Bleistift, 23,5 x 17,6 cm, München, Staatliche Graphische Sammlung, siehe: Ausst.Kat. München 1991/92, Kat.Nr. 104, Farbtafel 38.
- Abb. 110 Tidemand, Adolph: *Ole Nielsen Brække 5/7 44*, aquarellierte Federzeichnung, 18 x 26,7 cm, Oslo, Nasjonalgalleriet, siehe: Noss 1981, 117.
- Abb. 111 Friedrich, Caspar David: *Zwei Männer in Betrachtung des Mondes*, 1819/20, Öl / Lw., 35 x 44,5 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Neue Meister, siehe: Neidhardt 2008, Abb. 28, S. 92.
- Abb. 112 Fearnley, Thomas: *Die Slindebirke (Slindebirken)*, 1839, Öl / Lw., 54,5 x 66 cm, Oslo, Nasjonalgalleriet, siehe: Rød / Fredheim 2004, S. 67.
- Abb. 113 Everdingen, Allart van: *Wasserfall in Norwegen*. Öl / Lw., 76 x 67 cm, New York, Privatsammlung, siehe: Davies 2001, Farbtafel 1.

- Abb. 114 Dahl, Johan Christian: *Nordische Landschaft mit Wasserfall (Nordisk landskap med foss)*, 1812, Öl / Lw., 42,5 x 53 cm, Oslo, Nasjonalgalleriet, siehe: Rød / Fredheim 2004, S. 65.
- Abb. 115 Dahl, Johan Christian: *Gebirgslandschaft mit Wasserfall (Fjellandskap med foss)*, Kopie nach Ruisdael, 1813, Öl / Lw., 101 x 87,5 cm, Oslo, Nasjonalgalleriet, siehe: Ausst.Kat. Oslo 2003, Abb. 22, S. 34.
- Abb. 116 Dahl, Johan Christian: *Landschaft bei Kaupanger mit Stabkirche*, 1847, Öl / Lw., 42,5 x 66 cm, o. O., siehe:
<http://www.lempertz.com/71+M5629afd88fa.html>.
- Abb. 117 Achenbach, Andreas: *Der Hardanger Fjord*, 1843, Öl / Lw., 157 x 209 cm, Düsseldorf, Privatbesitz, siehe: Ausst.Kat. Düsseldorf / Hamburg / Linz 1997/98, Abb. S. 78.
- Abb. 118 Tidemand, Adolph: *Der Folgefonn (Folgefonnen)*, 1843, Bleistift, Feder, Aquarell, 32,8 x 43,7, Oslo, Nasjonalgalleriet, siehe: Askeland 1991, S. 46.
- Abb. 119 Palm, Gustav: *Haus in Vossevangen (Hus paa Vossevangen)*, 1833, o. A., Stockholm, Nationalmuseum, siehe: Willoch, Sigurd: Fremmede kunstnere i Norge. Av det romantiske landskapsmaleris historie. In: Kunst og Kultur Jg. 17 (1930), S. 169-188, Abb. S. 181.
- Abb. 120 Achenbach, Andreas: *Norwegisches Kirchweihfest mit tanzenden Bauern*, 1840, Lithographie, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Graphische Sammlung, Foto: © Museum Kunstpalast - Horst Kolberg – ARTOTHEK.
- Abb. 121 Tidemand, Adolph: *Kirche von Garmo (Garmo Kirke)*, 1843, Bleistiftzeichnung, 126 x 197 mm, Oslo, Nasjonalgalleriet. Foto: Jeanette Veiby / Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design/The National Museum of Art, Architecture and Design.
- Abb. 122 Dahl, Johan Christian: *Profilansicht der Kirche zu Hitterdal in Telemark in Norwegen, Südseite*, Tafel II der Faksimile-Ausgabe von Dahl 1837.
- Abb. 123 *Volkslied*, Abschrift und deutsche Übersetzung der schwedisch-norwegischen Nationalhymne *Du gamla, du fria*, Oslo, Nasjonalbiblioteket, Ms.fol. 4181 D 2g, Foto: ©Anja Gerdemann.
- Abb. 124 Ausschnitt aus *Brautfahrt in Hardanger*, 1848, (Ole Bull-Version), siehe: Haverkamp 1980, S. 223.

- Abb. 125 Tidemand, Adolph: *Der verwundete Bärenjäger (Den sårede Bjørnejeger)*, 1856, o. A., 115 x 133 cm, Stockholm, Königliches Schloss, siehe: Ausst.Kat. Åmot 1984, S. 50, Abb. 35.
- Abb. 126 Cornelius, Peter: *Siegfried fängt einen Bären*, Federzeichnung, Frankfurt am Main, Städelsches Kunstinstitut, siehe: Heinzle / Klein / Obhof 2003, Tafel 56, Abb. 64.
- Abb. 127 Fellner, Ferdinand: *Siegfried erlegt den Bären*, um 1825/30. o.A., Stuttgart, Staatsgalerie, siehe: Schulte-Wülwer 1980, S. 74, Abb. 30.
- Abb. 128 Tidemand, Adolph / Hans Fredrik Gude: *Leichenfahrt auf dem Sognefjord (Likferd på Sognefjorden)*, 1853, Öl / Lw., 56 x 86 cm, Privatbesitz, siehe: Ausst.Kat. Oslo 2003, S. 76.
- Abb. 129 Tidemand, Adolph.: *Die Fanatiker (Fanatikerna)*, 1866, Öl / Lw., 136 x 178 cm, Stockholm, Nationalmuseum. Foto: Nationalmuseum Sweden.
- Abb. 130 Nordenberg, Bengt: *Bibelausleger stört Festfreude (En läsare stör fröjden i en gillestuga)* 1866, Öl / Lw., 100 x 145 cm, Stockholm, Nationalmuseum. Foto: Nationalmuseum Sweden.
- Abb. 131 Tidemand, Adolph: *Die Fanatiker (Fanatikere)*, vermutl. 1866, Ölskizze, 44 x 59 cm, Oslo, Nasjonalgalleriet, siehe: Askeland 1991, S. 237.
- Abb. 132 Tidemand, Adolph: *Zweikampf auf einer Bauernhochzeit (Tvekamp i et bondebryllup)*, 1864, Öl / Lw., 172 x 241 cm, Privatbesitz, siehe: Rød / Fredheim 2004, S. 78.
- Abb. 133 Tidemand, Adolph: *Gürtelspannen (En beltespenning)*, o. A., Oslo, Nasjonalgalleriet, siehe: Ausst.Kat. Oslo 2003, Abb. 19, S. 30.
- Abb. 134 Tidemand, Adolph: *Nach dem Zweikampf (Etter tvekampen)*, 1862-63, o. A., Oslo, Nasjonalgalleriet, Foto: © Anja Gerdemann.
- Abb. 135 *Widmungsblatt Düsseldorfer Künstler für die patriotischen Damen New Yorks*, Düsseldorf, Archiv Künstlerverein Malkasten, F-KVM 1864-2629.

7.1 Abbildungen



Abb. 1 und 2

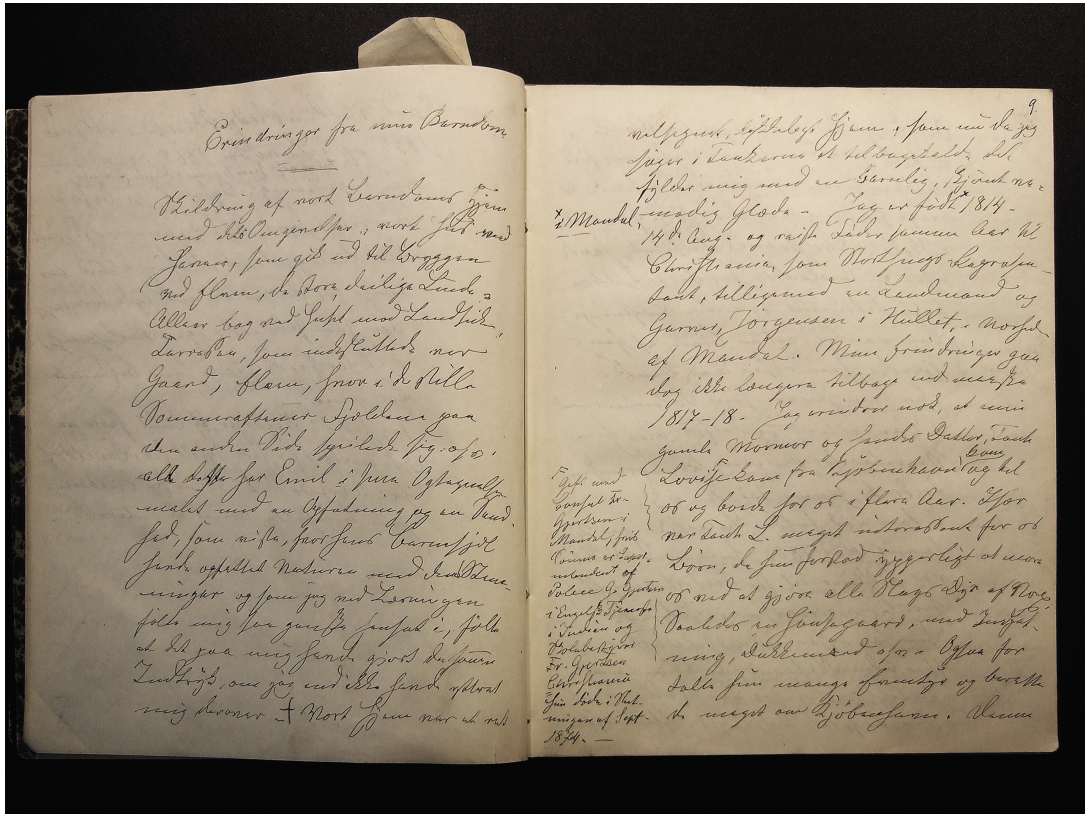


Abb. 3

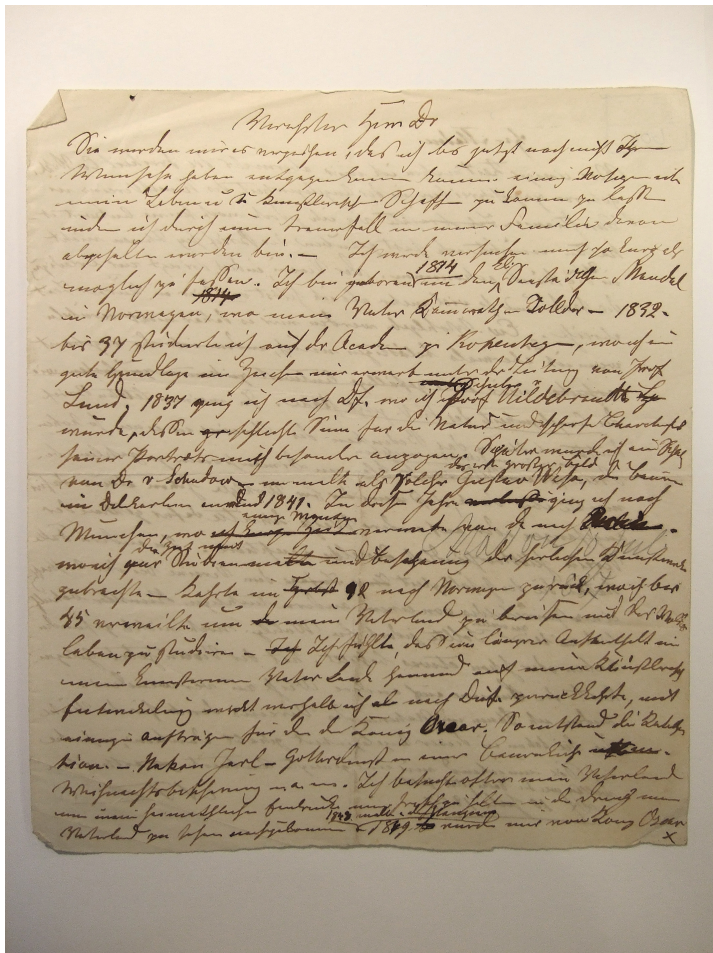


Abb. 4

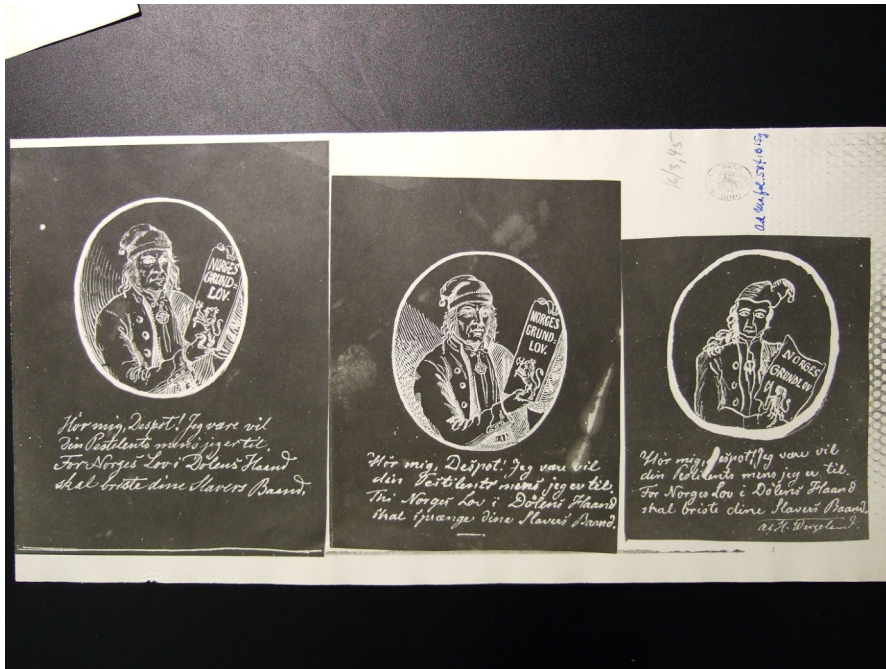


Abb. 13



Abb. 14

Das Dürstlers Jugend.

Der Jüngling Dürst will Niemand's Rath sein
Zu'schicklichstem der Dürst umzubringen.
Was Dürst's Speise die'seure Geist anfaßt,
So will er's nicht der Jüngling's Lust weing,
So steht er vor zum besten Ziel,
Will Alles für die Götter weagen;
Wißt nicht der Dürst'seure ihn zu misch,
Der Dürst'seure die'seure Lust zu weagen.

So laßt er sein'seure Jüngling's Lust,
Zu'schicklichstem, ein mächtig'seure Weing.
Das sein'seure die'seure Lust ist sein'seure Lust,
An'seure Land will sein'seure Lust weagen.
Was sie allein befaßt ihn!
Was sie allein die'seure Lust weagen!
Und ob der Dürst'seure Lust weagen
Dürst immer der'seure Dürst'seure Lust weagen.

Was er'seure die'seure Lust weagen
Der Dürst'seure die'seure Lust weagen
Was sein'seure die'seure Lust weagen
So will er'seure die'seure Lust weagen
So will er'seure die'seure Lust weagen
Und was er'seure die'seure Lust weagen
So will er'seure die'seure Lust weagen!

Was er'seure die'seure Lust weagen
Dürst er'seure die'seure Lust weagen
Was er'seure die'seure Lust weagen
Und was er'seure die'seure Lust weagen
Was er'seure die'seure Lust weagen
Was er'seure die'seure Lust weagen
Was er'seure die'seure Lust weagen
Was er'seure die'seure Lust weagen

Herr, P. Hartung

Abb. 19



Abb. 21



Abb. 22



Abb. 23

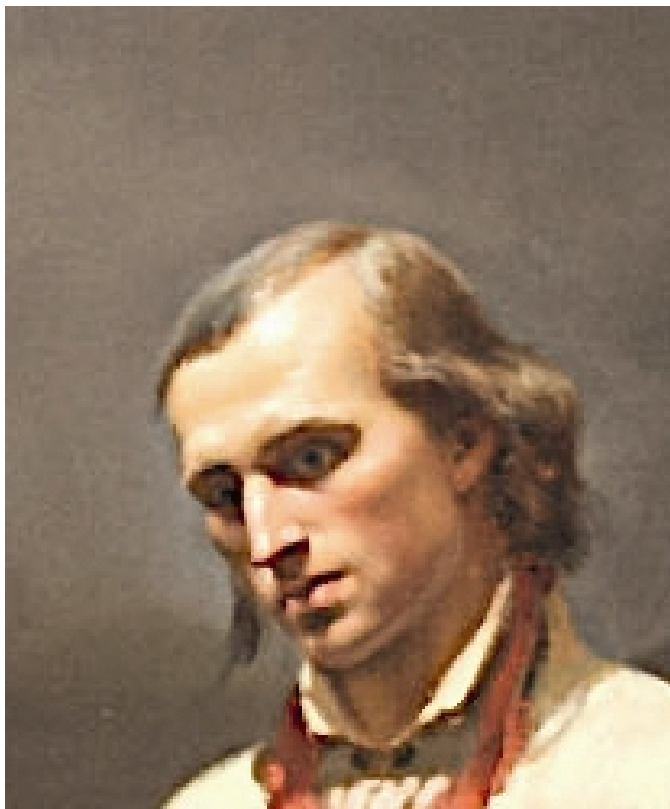


Abb. 24



Abb. 25



Abb. 26



Abb. 27



Abb. 28



Abb. 29



Abb. 30



Abb. 31



Abb. 37



Abb. 39



Abb. 53



Abb. 54

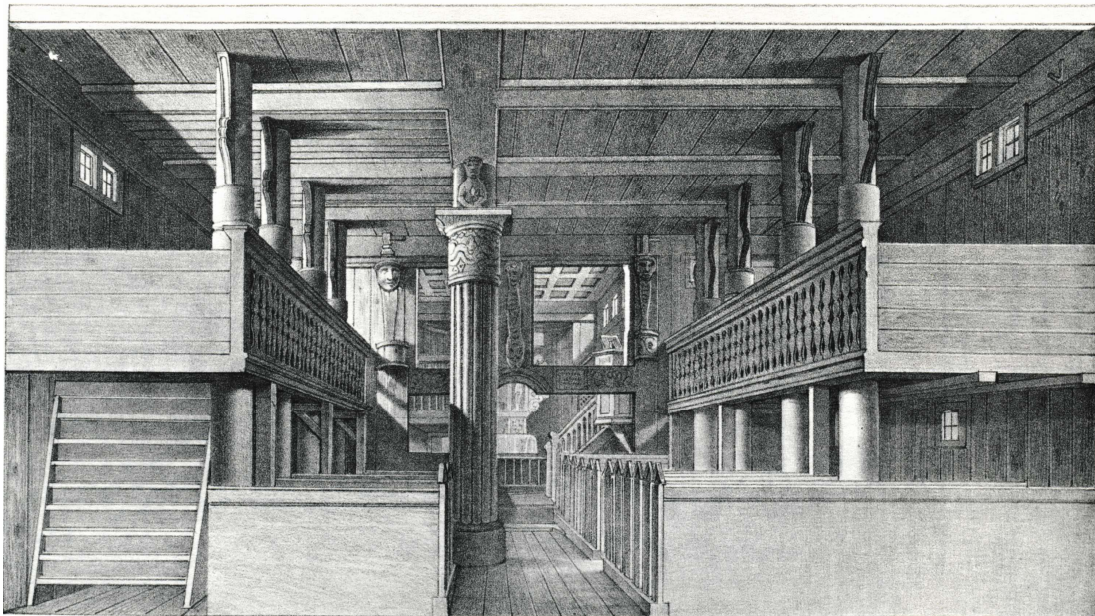


Abb. 55



Abb. 65

Taf. IV.



Innere Ansicht der Kirche zu Kitterdal in Tellemark in Norwegen. | *Vue intérieure de l'église d'Kitterdal dans l'arrondissement de Tellemark en Norvège.*

Abb. 68



Abb. 70



Abb. 76



Abb. 77



Abb. 78



Abb. 81



Abb. 86



Abb. 108



Abb. 120

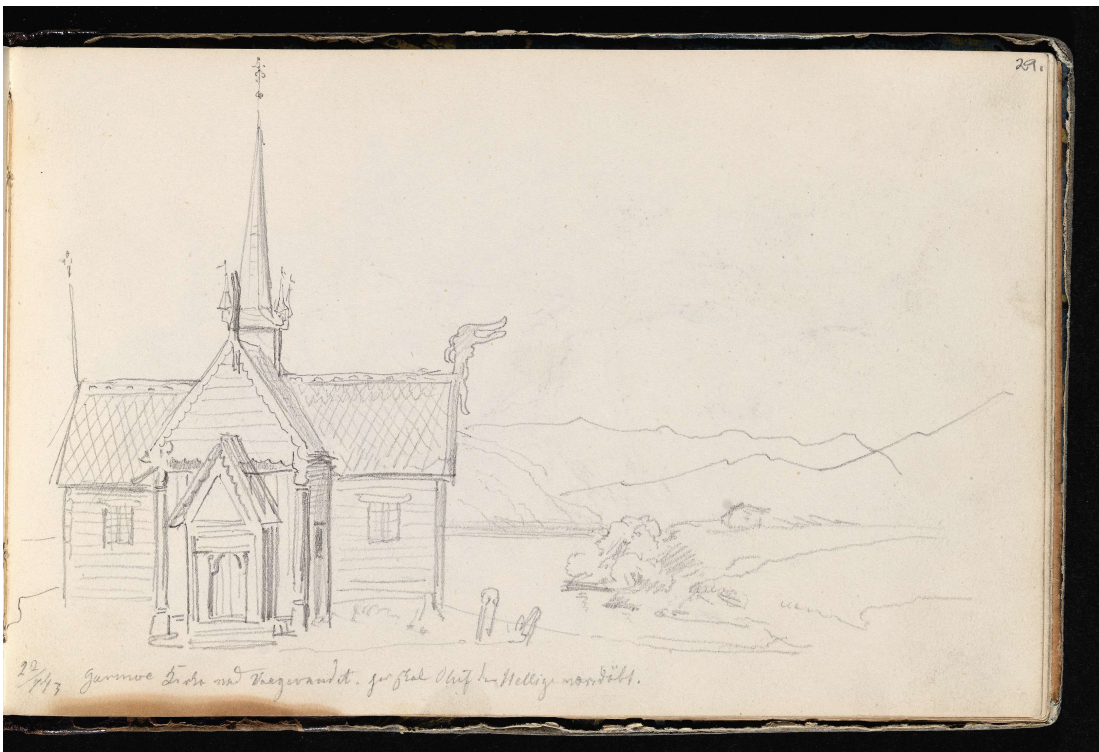


Abb. 121



Abb. 122

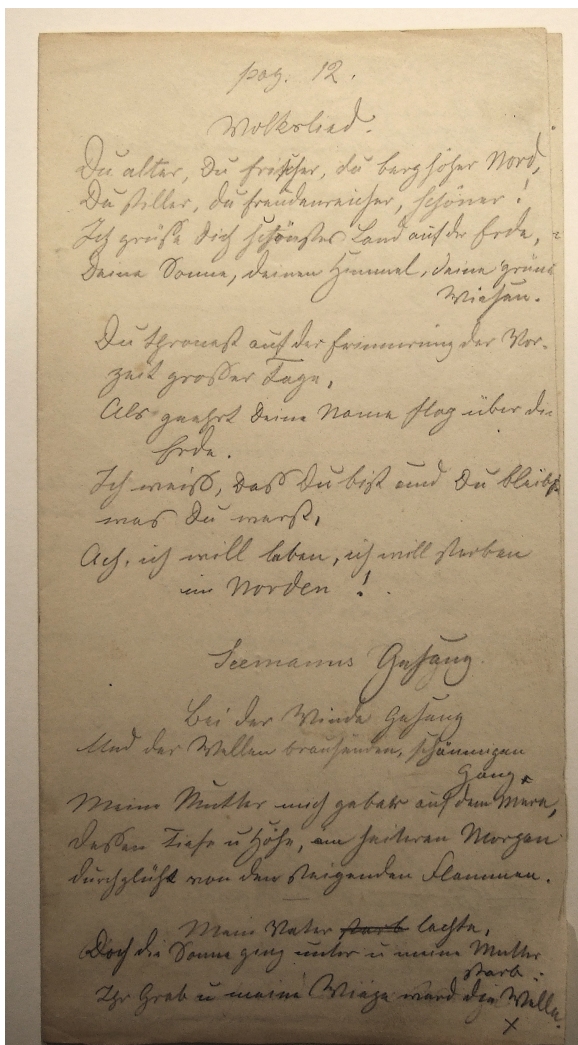


Abb. 123



Abb. 129



Abb. 130

Düsseldorfer
New-York's patriotischen Damen

<p>H. Herzog <u>T. P. Schenker</u> A. von Wille Ant. W. Wolff Emil Kellerei Aug. Junger Carl Mewring C. Kellerer C. Carole Ant. Lehmann Anton Müller Carl Kopp C. F. Dittchen H. Dittchen</p>	<p>Ad. Schmitz, 1804 A. Weber Ad. Tillmanns H. Salentin R. Pöhl Ph. Edmann F. T. Vogel Hans Fels, August Rieder Carl Larock Ant. Reuel J. Hüppert Aug. Koster A. Kranz H. Laber Carl Winter Carl Kopp G. F. Dittchen H. Dittchen</p>	<p>Emil Benemann Wm. Schenker A. Siegel R. Lauterbach Wyl. Krüdenberg H. Winter H. Lörnermann Carl Hoff Ant. Dittchen Carl Schenker A. Reuel J. Hüppert Ant. Koster A. Kranz H. Laber Carl Winter Carl Kopp G. F. Dittchen H. Dittchen</p>	<p>Carl W. Beck C. Campmann El. Gesellschaft H. L. Weber Kristhemann Carl Bosch H. Kramer Ludw. Beckmann Friedr. von Schenker H. Pöhl F. Chel Ant. Koster H. Menck A. Reuel Carl Schenker Carl Kopp G. F. Dittchen H. Dittchen Carl Schenker Carl Kopp G. F. Dittchen H. Dittchen</p>
--	---	--	--

Abb. 135